



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Câmpus de São José do Rio Preto

Gelbart Souza Silva

**Secularização do mito troiano**

*Ephemeris belli Troiani e De excidio Troiae historia*

São José do Rio Preto  
2023

Gelbart Souza Silva

**Secularização do mito troiano**

*Ephemeris belli Troiani e De excidio Troiae historia*

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Aquati

São José do Rio Preto  
2023

S586s      Silva, Gelbart Souza  
Secularização do mito troiano : Ephemeris belli Troiani e De  
excidio Troiae historia / Gelbart Souza Silva. -- São José do Rio Preto,  
2023  
196 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio  
Preto  
Orientador: Cláudio Aquati

1. Mitologia. 2. Romance Antigo. 3. Secularização. 4. Guerra de  
Troia. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Gelbart Souza Silva

## **Secularização do mito troiano**

*Ephemeris belli Troiani e De excidio Troiae historia*

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora - Defesa

Prof. Dr. Cláudio Aquati  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto  
Orientador

Prof. Dr. Luis Augusto Schmidt Totti  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Norma Wimmer  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet  
UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Rafael Brunhara  
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

São José do Rio Preto  
02 de junho de 2023

A quem ler.

## AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos meus pais, Geraldo e Edileuza, que são os pilares da minha vida.

À minha esposa, Karen Cristina Messias da Silva, companheira em todos os momentos.

À minha família, pela paciência e pela ajuda.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Cláudio Aquati, pelo apoio e pelos ensinamentos.

A Carla Braga, Matheus Bueno e Thais Janeli, pela amizade que supera distância e tempo.

A meus colegas das Clássicas de São José do Rio Preto, em especial a Nicolas Pelicioni de Oliveira, parceiro em diversos projetos e aventuras.

A meus colegas da UNESP-IBILCE de São José do Rio Preto, por me deixarem aprender um pouco com cada um.

A todos os colegas das Clássicas que conheci pela internet durante a pandemia do Covid-19, os quais vão representados aqui nos nomes de Danilo Julião, Wallace Pontes, Adílio Junior de Souza e Rafael Silva.

Aos meus professores de Graduação e Pós-Graduação, pela formação e pelo aprendizado.

Aos professores Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior e Prof. Dr. Luis Augusto Schmidt Totti, pelos apontamentos durante a Qualificação que permitiram aperfeiçoar o presente trabalho.

Ao Prof. Dr. Rafael Brunhara, à Profa. Dra. Norma Wimmer e à Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, pela discussão do trabalho durante a Defesa que permitiu aprimorar a versão final da Tese.

A meus alunos de latim e de italiano.

Aos funcionários e servidores do Ibilce.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Elevo os meus olhos para os montes; de onde me vem o socorro?  
O meu socorro vem do Senhor, que fez os céus e a terra.

Salmos 121:1-2

ὤδὴ τῶν ἀναβαθμῶν ἦρα τοὺς ὀφθαλμούς μου εἰς τὰ ὄρη πόθεν ἕξει ἡ  
βοήθειά μου  
ἡ βοήθειά μου παρὰ κυρίου τοῦ ποιήσαντος τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν

*Levavi oculos meos in montes, unde veniet auxilium mihi.  
Auxilium meum a Domino, qui fecit caelum et terram.*

## RESUMO

Na presente Tese, propomos uma análise do processo de secularização do mito troiano nas chamadas crônicas troianas *Ephemeris belli Troiani* (*Diário da Guerra de Troia*) e *De excidio Troiae historia* (*História da queda de Troia*). Escritas em latim nos séculos IV e V d.C., respectivamente, essas duas obras estão incorporadas ao corpus do romance antigo e narram a Guerra de Troia a partir de uma perspectiva historicizante, apoiada em narração em primeira pessoa de supostos participantes do prélio, quais sejam, o grego Díctis, narrador de *Ephemeris*, e o frígio Dares, narrador de *De excidio*. Consideradas elo importante na transmissão do mito troiano entre o fim da Antiguidade e o início da Era Medieval, as crônicas troianas apresentam a Guerra de Troia na ordem cronológica de seus eventos e com fortes traços de racionalização do mito. Diante disso, o estudo ora empreendido objetiva: 1) traçar um panorama da transmissão do mito troiano tendo como norteador o espaço ocupado por essas obras nessa trajetória literária; 2) examinar os expedientes literários empregados nos dois romances que favorecem a construção de uma narrativa desmitologizante; e 3) analisar o aspecto divino em alguns episódios selecionados, procedimento por meio do qual pretendemos evidenciar como se entendem literariamente a sua presença ou a sua ausência nas obras estudadas, cotejando-as com a literatura precedente de tema semelhante. Os resultados procuram demonstrar que, nas crônicas troianas, não há supressão completa do aspecto divino, mas uma mudança em seu registro e no modo de sua manifestação.

**Palavras-chave:** Guerra de Troia. *Ephemeris belli Troiani*. *De excidio Troiae historia*. Mito. Secularização.



## ABSTRACT

In this thesis, we propose an analysis of the process of secularization of the Trojan myth in the so-called Trojan chronicles *Ephemeris belli Troiani* (*Chronicle of the Trojan War*) and *De excidio Troiae historia* (*History of the fall of Troy*). Written in Latin in the 4th and 5th centuries AD, respectively, these two works are incorporated into the corpus of ancient novel and narrate the Trojan War from a historicizing perspective, supported by first-person narration by supposed participants in the battle, namely the Greek Dictys, narrator of *Ephemeris*, and the Phrygian Dares, narrator of *De excidio*. Considered an important link in the transmission of the Trojan myth between the end of Antiquity and the beginning of the Medieval Era, the Trojan chronicles present the Trojan War in the chronological order of its events and with strong traces of rationalization of the myth. In view of this, the study undertaken here aims to: 1) draw an overview of the transmission of the Trojan myth having as a guide the place occupied by these works in this literary trajectory; 2) examine the literary expedients employed in the two novels that favor the construction of a demythologizing narrative; and 3) analyze the divine aspect in some selected episodes, a procedure through which we intend to show how its presence or absence is understood in the works studied, comparing them with previous literature on a similar theme. The results seek to demonstrate that in Trojan chronicles there is no complete suppression of the divine aspect, but a change in its register and in the mode of its literary manifestation.

**Keywords:** Trojan War. *Ephemeris belli Troiani*. *De excidio Troiae historia*. Myth. Secularization.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 SOBRE A TRANSMISSÃO DO MITO TROIANO .....</b>	<b>19</b>
<b>2.1 Mito e sua secularização.....</b>	<b>19</b>
<b>2.2 Cânone troiano.....</b>	<b>35</b>
2.2.1 Hipotextos: literatura grega e romana .....	37
2.2.2 Díctis e Dares, autores-fonte .....	51
2.2.3 Hipertextos: literaturas bizantina e medieval .....	54
<b>3 ESTUDO NARRATIVO DAS CRÔNICAS TROIANAS.....</b>	<b>60</b>
<b>3.1 <i>Ephemeris belli Troiani</i>: o diário da Guerra de Troia.....</b>	<b>60</b>
<b>3.2 <i>De excidio Troiae historia</i>: a história da destruição de Troia .....</b>	<b>70</b>
<b>3.3 Romances à margem: o gênero narrativo das crônicas troianas .....</b>	<b>77</b>
<b>3.4 Díctis e Dares: os narradores nas crônicas troianas.....</b>	<b>99</b>
<b>4 O DIVINO NAS CRÔNICAS TROIANAS.....</b>	<b>112</b>
<b>4.1 Manifestações do divino: categorias .....</b>	<b>112</b>
<b>4.2 O aparato divino nas narrativas de Díctis e Dares .....</b>	<b>119</b>
4.2.1 A <i>Argonáutica</i> de Dares .....	119
4.2.2 O rapto de Helena e o motivo da guerra.....	125
4.2.3 O sacrifício de Ifigênia .....	132
4.2.4 A ira de Apolo .....	135
4.2.5 A morte de Aquiles.....	137
4.2.6 O Paládio .....	142
4.2.7 O cavalo de madeira .....	148
4.2.8 As troianas .....	160
4.2.9 A <i>Odisseia</i> , de Díctis.....	168
<b>5 CONCLUSÕES.....</b>	<b>179</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>184</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Para o leitor moderno, nada é mais surpreendente, mais desconcertante, do que a presença constante de deuses e deusas na *Iliada* e na *Odisseia*.  
(VIDAL-NAQUET, 2002, p. 63)

Parece não ser possível conceber a Guerra de Troia sem o aparato divino. Por exemplo, nas narrativas homéricas, tamanha é a presença dos deuses que, por um lado, pode-se considerar a *Iliada* como uma teomaquia, uma macrodisputa entre os deuses; e, por outro lado, na *Odisseia*, para além da manifestação dos deuses, encontram-se diversas criaturas e seres míticos, o que lhe confere um ar de aventura maravilhosa. No desenrolar da Guerra de Troia, os deuses olímpicos não só ombreiam os heróis em campo de batalha, sendo até mesmo feridos,<sup>1</sup> mas também constantemente gestam ardis e tramam planos para que um lado da disputa se sobreponha ao outro. Os homens, embora possuam seu quinhão de responsabilidade, parecem, ao fim e ao cabo, peças em um divino jogo de tabuleiro, sendo Zeus o maior dos jogadores. Não há como pensar em Homero e não vir à memória o panteão mítico grego, a ponto de o poeta ser chamado também divino. O próprio cantar do aedo que enuncia a *Odisseia* e a *Iliada* é auxiliado pelas divas Musas. Por essas circunstâncias é que, para muitos, é indissociável da narrativa troiana o caráter divino.

Contudo, algumas obras, compostas nos mais diversos suportes artísticos, que retomam o mito troiano tentam afastar do espaço diegético a esfera divina, ainda que não a cancelem definitivamente. Cite-se, por exemplo, o filme *Troia* (2004), que foi exata e duramente criticado por essa tentativa. Comentando a película, Hélio Schwartzman (2004, p. E5, *apud* FERREIRA, 2008, p. 65) aponta para o fato de que

o panteão olímpico não apenas deixa de atuar no filme como ainda se nota um certo desdém para com a religião grega. A única imortal que faz uma ponta é a ninfa Tétis, mãe de Aquiles, retratada de forma ambígua, podendo passar por uma velha meio malucada. “Mutatis mutandis”, eliminar os deuses é como contar a história da Bela Adormecida sem bruxas e fadas.

A posição crítica de Schwartzman revela uma desconexão com a atmosfera a que o filme pretende, isto é, a de constituir um “filme histórico”. É evidente que, do mesmo modo, poderia haver, sim, uma “Bela Adormecida” sem bruxas e fadas, desde que houvesse uma versão realista com esses papéis fantásticos substituídos por personagens humanos e a magia por

---

<sup>1</sup> Por exemplo, a personagem Diomedes ferindo Afrodite, cf. HOMERO, *Iliada*, V, 297-430.

tecnologia farmacológica. Mas isso é matéria para os artistas das Letras. O fato é que pode se tornar um problema representar deuses em tela quando se deseja um filme épico com atmosfera historicizante. Considerando esse objetivo, retirar as divindades de cena surge como solução para a narrativa fílmica não cair quer num “maravilhoso infantil”, quer no fantástico. Embora assim seja, o aparato divino, no entanto, está no filme, seja no discurso das personagens, seja no cenário. Os deuses presentificam-se em registro de crença.

Outro exemplo é *Omero, Iliade* (2004), de Alessandro Baricco, obra na qual o autor italiano se propõe a uma atualização para a juventude do milênio e já muito reescrito Homero. Baricco acredita não haver mais espaço para os deuses gregos em um mundo plural e globalizado, motivo pelo qual os alija de seu texto. O divino, porém, permanece na obra do italiano, principalmente no discurso. Dessa forma, pode-se afirmar que, assim como o filme dirigido por Wolfgang Petersen, Baricco só foi capaz de tornar a presença dos deuses rarefeita e subliminar, mas não de produzir um apagamento completo. Os deuses perdem sua personificação, ou seja, não mais comparecem em forma de pessoa, fisicamente, no espaço narrativo. Perdem, pois, sua *corporificação*. Com efeito, apagar todo e qualquer traço divino da narrativa seria potencialmente impossível, uma vez que se está a representar pessoas com seu credo e uma história que inescapavelmente não apenas nasce do mito, mas também como e com ele. E, de fato, o mito é a morada dos deuses.

De qualquer modo, esse processo de racionalização da Guerra de Troia não é uma invenção moderna. Desde os primeiros historiadores e filósofos, o elemento mítico-divino passa por um escrutínio cuja intenção é a de compreender a sua natureza e a sua relevância para o ser humano. Na literatura de ficção, por outro lado, há exploração da potencialidade das histórias míticas para (re)criação de narrativas, que, via de regra, mesmo desmentindo os poetas, em especial Homero, conservam em alguma medida o aspecto sobre-humano da narrativa troiana.

É nessa perspectiva que se encaixam *Ephemeris belli Troiani* (*Diário da Guerra de Troia*) e *De excidio Troiae historia* (*História da queda de Troia*). Datadas respectivamente dos séculos IV e V d.C., essas duas narrativas de ficção em prosa recontam a Guerra de Troia, lidam intertextualmente com a tradição mitológica e expõem os eventos desde uma perspectiva histórica de alguém que ficcionalmente viu e viveu a peleja entre gregos e troianos. As duas obras contam com narradores em primeira pessoa que figuram como soldados presentes à batalha: Díctis é um cretense alistado nas tropas gregas; Dares, um frígio, integra o lado troiano. Sendo assim, os relatos teriam sido compostos antes mesmo da *Ilíada*, contemporaneamente aos eventos bélicos de Troia. Mas essa circunstância, assinala-se, é uma forja narrativa. As duas obras, de autoria anônima, contam a história na ordem cronológica de seus eventos e, em suas

introduções (que se apresentam como uma carta ou um prólogo), ambas se apresentam como traduções para o latim de outro texto, que originalmente teriam sido escritos em grego pelos soldados mencionados.<sup>2</sup>

Os dois textos aqui estudados recolhem quase a totalidade dos episódios considerados como o cerne da Guerra de Troia, cobrindo os prelúdios à guerra, combates durante o assédio, as mortes dos heróis, a queda de Troia e os retornos dos vitoriosos. Além disso, em nenhuma das duas narrativas os deuses atuam de modo corporificado, com presença física na narrativa, e a heroicidade se mantém na escala humana regular.

*Ephemeris* e *De excidio*, com seu intrincado jogo literário-filológico de uma narrativa supostamente histórica elaborada por seres humanos que teriam sido testemunhas oculares dos eventos, ganharam repercussão e contribuíram para manter viva a Guerra de Troia no seio do Ocidente durante a Antiguidade tardia (MANGUEL, 2008, p. 75). Segundo Vega e López (2001, p. 120), a Idade Média deteve o maior interesse por essas duas obras, as quais gozavam não só de prestígio, mas também de singular autoridade como textos fidedignos quanto aos feitos que narravam, exatamente por transmitir uma atmosfera “historicizante”. Dítis e Dares consolidaram-se como História e Verdade diante do que em realidade não era nada mais que jogo retórico, um híbrido de mitologia, ficção e invenção pessoal deliberada (VEGA; LÓPEZ, 2001). Somente mais tarde as crônicas troianas passarão por escrutínio filológico e serão tratadas como “falsificações tardias” (MOVELLÁN LUIS, 2015).

Por muito tempo, esses textos estiveram à margem dos interesses acadêmicos e críticos. Sua relevância no conteúdo foi suplantada pela sua suposta baixa literariedade. Aos poucos, porém, as esparsas investidas e reavaliações sobre essas duas narrativas lançaram nova luz não só sobre essas obras, mas também na transmissão do mito troiano. É de se destacar, antes, que *Ephemeris* e *De Excidio* constam sempre (e quase pontualmente) na história da literatura ocidental como elo entre a Antiguidade clássica e o período medieval no tocante ao mito da Guerra de Troia. A exemplo disso, leia-se o que delas escreve Otto Maria Carpeaux em seu primeiro volume da História da literatura ocidental:

O Ciclo Antigo representa a sobrevivência de certos temas greco-romanos, tratados de maneira anacrônica como se os heróis e heroínas de Homero e Virgílio fossem cavaleiros e damas medievais. A Idade Média ignorava as epopeias homéricas. Conheceu apenas duas abstrusas versões da decadência

---

<sup>2</sup> Conhece-se um original grego para a obra *Ephemeris belli Troiani*, o que atesta o texto latino derivar de um em língua grega; contudo, esse original data do século II d.C. (e não por volta de 1200 a.C., caso fosse de fato escrito por um combatente em Troia) e hoje se encontra em estado fragmentado. Essa alegada circunstância de um “documento achado” remete a um recurso narrativo da forja de autoridade da narrativa.

latina: as *Ephemeris Belli Troiani*, de um pretense grego Dictys Cretensis, que foram traduzidas, no século IV da nossa era, pelo romano não menos obscuro Quintus Septimius; e a *De excidio Troiae Historia*, de um falso frígio Dares, do século V. Dictys e Dares distinguem-se de Homero, não só pelo valor literário, mas pelo ponto de vista. Tomam o partido dos troianos contra os gregos, e disso gostavam os cavaleiros e damas medievais, porque simpatizavam com o casal adúltero Páris e Helena. (CARPEAUX, 2008, p. 172-173)

Com essa visão de “textos-passagem”, Griffin (1907)<sup>3</sup> intitula seu estudo como *Dares and Dictys: An Introduction to the Study of Medieval Versions of the Story of Troy*. Segundo o autor,

Apesar de uma total falta de mérito literário intrínseco, Dares e Dicitis gozaram ao longo da Idade Média de uma popularidade — que igualou, se não superou, aquela concedida aos três grandes contos rivais de Artur, Carlos Magno e Alexandre. Essa popularidade deve ser atribuída principalmente ao fato de que cada autor afirma ter sido um participante real da Guerra de Troia e uma testemunha ocular dos eventos que registra.<sup>4</sup> (GRIFFIN, 1907, p. 6-7)

O estudo de Griffin retoma algumas questões de fontes, atestamentos e, principalmente, o problema filológico da existência de um precedente grego para os textos, tópico que ele retoma posteriormente quando vêm à luz fragmentos de um texto grego com porções correspondentes à *Ephemeris* latina (cf. GRIFFIN, 1908).

Cabe salientar como a ideia de “falta de valor literário intrínseco” marca essas obras e é responsável por sua marginalização. Sua recuperação para além do interesse filológico se deve, em larga medida, às contribuições de autores, como Stefan Merkle, que procuram mostrar como as obras se estruturam e as inovações que elas portam, do ponto de vista formal, estético e ideológico. Em relação à suposta baixa qualidade estilística dessas obras, o estudioso mencionado aponta que, em tempos modernos,

foi exatamente a recusa consistente dos autores a uma ornamentação estilística que causou o eclipse de ambas as obras. Como aconteceu com outros textos em prosa fictícios da Antiguidade, *Ephemeris* e *De excidio* foram expostos como “falsificações” no Iluminismo e, portanto, interessaram aos estudiosos

<sup>3</sup> Para uma resenha mais robusta, cf. BESSI, Giancarlo. Darete Frigio e Ditti Cretese: un bilancio degli studi. *Bollettino di Studi Latini*, v. 35, n. 1, p. 170-209, 2005; e LENTANO, Mario; ZANUSSO, Valentina. Ditti Cretese e Darete Frigio: rassegna degli studi (2005–2015). *Revue des études tardoantiques*, v. 6, p. 255-296, 2016. Como esses balanços já se encontram defasados, um novo levantamento seria bem-vindo. Nesta tese, o quanto possível, citam-se referências atuais que se encontram acessíveis.

<sup>4</sup> Todas as traduções neste trabalho cujo original é remetido em nota de rodapé são de responsabilidade do autor. *Notwithstanding a total lack of intrinsic literary merit, Dares and Dictys enjoyed throughout the Middle Ages a widespread popularity — which equaled, if it did not surpass, that accorded to the three great rival tales of Arthur, Charlemagne, and Alexander. This popularity is to be ascribed primarily to the fact that each author claims that he has been an actual participant in the Trojan War, and an eye-witness of the events he records.*

principalmente como assuntos de "Quellenforschung"<sup>5</sup> e crítica textual. Uma análise minuciosa das obras como textos literários foi por muito tempo considerada simplesmente inútil, pois aos olhos dos estudiosos elas eram "Machwerke"<sup>6</sup>, "sem arte e abruptas, estéreis de poder literário". Não se levou em consideração o fato de que o estilo desprezioso das obras é parte essencial de sua concepção literária. (MERKLE, 1996, p. 563-564)<sup>7</sup>

Essa mudança de visão a respeito das crônicas troianas será essencial para uma valorização estilística que contorna uma estética centrada na poeticidade e chega a uma estética procedimental, que concerne às estratégias literárias e seus efeitos.

Nesse sentido, Merkle (1996) comenta que o achado do "Díctis-grego" acabou por dizimar a esperança de alguns filósofos a respeito de um original mais literariamente elevado que a sua tradução latina. De fato, o que se verificou foi o inverso, que o tradutor romano aprimorou o estilo ao produzir sua versão latina (cf. PEINADO, 2015; SILVA, 2019a). Não havendo até o momento um "Dares-grego" mas consequentemente assumindo-se sua existência, a filologia interessada, segundo Merkle (1996, p. 564), abandonou o tema, assim pouca e esparsa produção foi feita durante as décadas subsequentes. O autor explica que

Nem mesmo o fato de ambos os textos terem sido rotulados muito cedo como "romances troianos" acabou sendo vantajoso. Esse fato os ajudou a encontrar seu lugar em manuais e monografias sobre o romance antigo, mas, dada a falta de levantamentos especiais adequados dessas obras, os estudiosos dificilmente poderiam dar mais do que paráfrases curtas a seu conteúdo. Em retrospecto, até parece que o rótulo "romances troianos" impediu uma apreciação adequada dos textos. Acadêmicos que trabalham com o romance antigo, é claro, concentraram-se naqueles textos que se aproximavam da imagem moderna de "romance", ou seja, os romances "ideais" e suas contrapartes "cômicas realistas". Por consequência, Díctis e Dares, juntamente com muitos outros textos em prosa de ficção dos tempos imperiais, foram agrupados sob a categoria um tanto inadequadamente definida de "romances marginais" [*fringe novels*], e assim eles permaneceram à margem do interesse, também. (MERKLE, 1996, p. 564-565)<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Alemão para "Estudo das fontes".

<sup>6</sup> Alemão para "obra mal feita", "trabalho inferior".

<sup>7</sup> *it was exactly the authors' consistent avoidance of stylistic ornamentation that caused the eclipse of both works. As happened with other fictitious prose texts of antiquity, the Eph. and the Acta were exposed as "forgeries" in the Enlightenment, and thus interested scholars mainly as subjects of "Quellenforschung" and textual criticism. A thorough analysis of the works as literary texts was for a long time considered simply not worthwhile, since in the eyes of scholars they were "Machwerke", "artless and abrupt, barren of literary power". The fact that the unpretentious style of the works is an essential part of their literary conception, was not taken into consideration.*

<sup>8</sup> *Not even the fact that both texts were labeled quite early as "Troja-Romane" turned out to be advantageous. This fact did help them find their place in handbooks and monographs on the ancient novel, but given the lack of adequate special surveys of these works, scholars could hardly give more than short paraphrases of their contents. In retrospect it even seems that the label "Troja-Romane" rather stood in the way of a proper appreciation of the texts. Scholars working on the ancient novel of course concentrated on those texts which came closest to the modern picture of "novel", i.e., the "ideal" novels and their "comic realistic" counterparts. Therefore Dictys and Dares, together with many other fictitious prose texts of imperial times, were grouped under the somewhat inadequately defined category of "fringe novels", and thus they remained at the fringe of philological interest, too.*

Contudo, a partir do final da década de 1960, há um florescimento do interesse por essas obras no que tange às características literárias. É assim que nomes como Frazer (1966), Lumiansky (1954), Marblestone (1969), Venini (1981), Timpanaro (1987), “pouco a pouco prepararam o campo para uma avaliação mais completa e adequada das duas obras.” (MERKLE, 1996, p. 564-565).<sup>9</sup>

Se florescia àquela época, hoje o campo parece já mais vicejante. Mario Lentano (2014) atesta isso ao começar um seu artigo escrevendo que,

Se essa contribuição tivesse sido escrita há trinta anos, seu autor teria às costas uma bem magra literatura para consultar: algum ensaio do Oitocento, traduções do começo do Novecento, o extenso comentário de Andreas Beschorner e talvez algo mais. O interesse pela história do *De excidio Troiae* é um fenômeno recente e crescente, ligado por um lado à importância que a Antiguidade tardia adquiriu aos olhos dos historiadores e filólogos, por outro à nova importância atribuída à ficção e, de forma mais geral, às formas narrativas em prosa, finalmente à plena consciência do papel decisivo que um texto como o de Dares, assim como sua paralela *Ephemeris* de Díctis Cretense, desempenhou na Idade Média e na idade moderna, quando *De excidio* conheceu um número indefinível de retomadas, reescritas, alterações, creditando-se por muito tempo como a versão canônica da guerra de Troia. (LENTANO, 2014, p. 2)<sup>10</sup>

Concordamos com o estudioso italiano quando afirma que “o vazio ainda está longe de ser preenchido” (LENTANO, 2014, p. 2),<sup>11</sup> por isso vale ressaltar os principais esforços a esse respeito. Além dos já elencados até o momento, mais recentemente, em nível internacional, alguns nomes importantes e contribuições de fôlego a serem citados são Jonathan Cornil (2012, *Dares Phrygius' De Excidio Trojae Historia: Philological Commentary and Translation*), Judith Ziegler (2012; *Die Gestalt des Achilles in den lateinischen nachklassischen Trojadarstellungen der Antike: Ilias Latina, Dictys Cretensis, Dares Phrygius, Excidium Troiae*), Valentina Prosperi (especialmente 2013, *Omero sconfitto. Ricerche sul mito di Troia dall'Antichità al Rinascimento*), Mireia Movellán Luis (2015, *La crónica troyana de Dictis de*

<sup>9</sup> *step by step prepared the field for a more thorough and proper estimation of the two works.*

<sup>10</sup> *Se questo contributo fosse stato scritto trent'anni fa, il suo autore avrebbe avuto alle proprie spalle una ben magra letteratura da consultare: qualche saggio ottocentesco, alcune traduzioni di primo Novecento, l'ampio commento di Andreas Beschorner e poco altro. L'interesse per la De excidio Troiae historia è un fenomeno recente e crescente, legato per un verso al rilievo che la tarda antichità è venuta acquistando agli occhi di storici e filologi, per l'altro alla nuova importanza assegnata alla fiction e più in generale alle forme narrative in prosa, infine alla piena consapevolezza del ruolo decisivo che un testo come quello di Darete, come e più della parallela Effemeride di Ditti Cretese, ha giocato nel Medioevo e in età moderna, quando la Historia ha conosciuto un numero imprecisabile di riprese, riscritture, rimaneggiamenti, accreditandosi per lungo tempo come la versione canonica della guerra troiana.*

<sup>11</sup> *il vuoto è ancora lontano dall'essere colmato.*



*Creta: trama épica y falsa historia*), Elísabet Gómez Peinado (2015, *La Ephemēris Belli Troiani: Edición del texto y estudio de los aspectos filológicos e literarios*) e Nurgül Kivılcım Yavuz (2015, *Transmission and Adaptation of the Trojan Narrative in Frankish History between the Sixth and Tenth Centuries*).

As traduções também devem ser consideradas. Em língua inglesa, destaca-se a tradução de Frazer (1966); em língua francesa, a tradução de Caillot para o texto de Dares e de Achaintre para o de Díctis (1813); e a de Fry (1998) para *Ephemēris*; em língua espanhola, Cristóbal (2001) e Marcos Casquero (2003); em língua italiana, Canali (2014) do texto de Dares e o relevante conjunto sob o nome de *L'altra Iliade* e com edição de Lelli (2015), em que constam traduções para o texto de Díctis, Dares e alguns autores bizantinos relacionados à temática. Em língua portuguesa, Reina Marisol Troca Pereira traduziu tanto *De Excidio* (2009) quanto *Ephemēris* (2016).

No Brasil, até pouco tempo, *Ephemēris belli Troiani* e *De excidio Troiae historia* não contavam com estudos mais detidos. Eram, mais uma vez, citadas como fontes alternativas para o mito troiano ou como “prosificação de Homero”. Devemos destacar, porém, três trabalhos que dedicam certo espaço a essas narrativas. O primeiro é o trabalho de Almeida (2012), em que a pesquisadora estuda e traduz a obra *Ilias Latina*. Outro é a alentada tese de Tresoldi (2016), na qual as narrativas de Díctis e Dares aparecem em seção especialmente dedicada a elas e às “demais narrativas mediolatinas”, antes de o pesquisador entrar no exame da figura de Ulisses no período medieval. Em terceiro lugar, conta-se nossa Dissertação de Mestrado, em que, além de um estudo introdutório, propusemos uma tradução acadêmica comentada da íntegra do texto latino de *Ephemēris*. Ao que nos consta, antes desse trabalho de Mestrado, não havia até então em nosso país estudo que tomasse centralmente essas obras numa perspectiva narrativa.

Quanto à intervenção divina, embora citada *passim* na nossa Dissertação (SILVA, 2019a), ela não foi devidamente formulada e examinada, pois não era, ali, objeto de estudo. As principais ideias foram coligidas principalmente na última seção do trabalho, em que brevemente se tecem comentários sobre o aspecto divino em *Ephemēris*. Esse elemento, desde sempre, é salientado pelos críticos e indicado como ingrediente para o sucesso de *Ephemēris* e *De excidio* na época medieval, porque, em contexto cristianizado, teria sido mais confortável recorrer a fontes que tratavam da herança mitológica clássica sem acenar sinuosamente para, aos olhos dos cristãos, o panteão do paganismo.

Assim, propomos nesta Tese um aprofundamento dessa questão sob o viés literário nas duas obras escritas em latim, pois, a nosso ver, nesses dois romances, ocorre uma *secularização*

*do mito troiano*, já que as obras procedem a uma reescrita da Guerra de Troia com a diminuição da frequência do aparecimento do aspecto divino. Como motores desse processo, dois eixos funcionam a um só tempo: a *desmitologização* e a *historicização*, ou seja, conforme o conteúdo se torna menos mitológico e a forma mais historiográfica, os romances abandonam o caráter maravilhoso do mito. Nesta Tese, portanto, procuramos deixar patentes procedimentos empregados nessas duas obras para realizar esse processo de secularização do mito troiano.

Isso posto, no **primeiro capítulo**, discutimos o cânone acerca da Guerra de Troia com o fito de delinear o lugar que as crônicas troianas ocupam. Nosso objetivo é demonstrar como esses romances são responsáveis não só pela permanência do mito troiano como também pela promoção de uma abordagem secularizadora da narrativa antiga. Nesse aspecto, sondaremos as possíveis fontes que inspiraram os romancistas e como estes inspiraram autores posteriores. Serve-nos, antes disso, uma discussão acerca do conceito de mito e dos principais elementos que serão levados em conta no exame da secularização tal qual aqui propomos.

No **segundo capítulo**, estudamos os dois textos no que tange a forma e conteúdo. Interessa-nos analisar como a estrutura narrativa, em especial o narrador em primeira pessoa, contribui para o processo de secularização. Também apresentamos um excursão sobre o gênero das crônicas troianas.

No **terceiro capítulo**, analisaremos como o aparato divino aparece nas duas narrativas e como, intertextualmente, podemos assinalar o processo de secularização. Procuraremos demonstrar que esses elementos presentes nos textos cumprem função intra e extradiegética no processo de secularização, ou seja, servem para favorecer a coerência interna do enredo e para provocar efeito sobre o leitor.

Por fim, apontaremos os aspectos essenciais da noção de secularização nessas duas obras e abordaremos como essas narrativas fazem o conteúdo mítico migrar do maravilhoso para o terreno do insólito sem passar, efetivamente, para o historiográfico de cunho racionalista ou naturalista. É nosso foco, portanto, demonstrar como esses dois romances, na sua forma e no seu conteúdo, recontam uma Guerra de Troia menos divinizada do que a tradição clássica nos legou.

## 2 SOBRE A TRANSMISSÃO DO MITO TROIANO

Neste capítulo, traçaremos, apenas de modo panorâmico, o percurso da tradição da narrativa da Guerra de Troia, com o objetivo de identificar qual é o papel desempenhado por *Ephemeris belli Troiani* e *De excidio Troiae historia* na permanência e na perpetuação dessa matéria. Procuramos demonstrar como essas duas obras funcionam como elo entre a tradição clássica e a produção medieval de tema troiano. Antes, porém, comentaremos brevemente alguns conceitos cruciais com os quais trabalharemos no decorrer deste trabalho, quais sejam o conceito de mito e alguns modos de secularização do mito (racionalização, evemerismo, alegoria, desmitologização, etc.).

### 2.1 Mito e sua secularização

*un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur,  
dans le monde entier*<sup>12</sup> (LÉVI-STRAUSS, 1974)

A Guerra de Troia figura como uma das histórias mais conhecidas do Ocidente. Parece não existir, depois desse evento, um período sequer em que não se tenha produzido obra sobre o tema. Ela evoca diversas questões ético-filosóficas, paixões e interesses estéticos. Tornou-se, também, símbolo da cidade que resiste, da pátria sitiada, dos bravos heróis que resistem à dominação estrangeira. Figura, igualmente, como um paradigma para as desgraças derivadas da guerra, as perdas inconsoláveis, o poder da astúcia e da bravura, as cóleras irrefletidas e o erro humano por ganância e luxúria.

Tal qual a conhecemos, a Guerra de Troia nasce de mitos oriundos dos fatos históricos por intermédio de sua ficcionalização. Do mito narrado oralmente à escrita, houve um processo de cristalização ao adentrar o campo literário. Dentro da literatura, o mito transforma-se em elemento e mecanismo narrativo, tanto estrutural quanto estético, como arcabouço e ornamento. É desse modo que as epopeias e tragédias gregas buscam nos mitos o seu assunto, e os poetas líricos empregam as personagens míticas para criar as suas imagens poéticas e comparações.

Fenômeno de natureza plural, difícil seria encontrar definição satisfatoriamente ampla e, ao mesmo tempo, categórica que abarcasse todos os aspectos do que se denomina mito. Segundo Powell (2001, p. 1), “Sem dúvida, a palavra mito teve uma intrincada história, tendo diferentes significados para diferentes povos, e continua a invocar uma ampla gama de

---

<sup>12</sup> “um mito é percebido como um mito por qualquer leitor, em todo o mundo”.

significados”<sup>13</sup>. Já Mircea Eliade (1972, p. 11) entende que “O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada por meio de perspectivas múltiplas e complementares”. Na mesma linha, Caldwell (1993, p. 11) afirma que

Existem virtualmente tantas definições de mito quanto definidores de mito, e a tendência nos últimos anos parece ser a de definições cada vez mais complexas (e, portanto, mais variáveis e mais inclinadas a defini-lo de acordo com o conjunto de pressupostos de cada definidor)<sup>14</sup>

Diante dessa multiplicidade de entendimentos do mito, buscamos aqui discorrer sobre alguns conceitos, noções e características a ele inerentes. Vale, ainda, lembrar que o fenômeno “mito” e a palavra que o designa têm, cada um, a sua história. Para fins deste estudo, dentre os aspectos que interessam às crônicas troianas, focalizaremos personagens, tempo e autoridade da narrativa. Esses aspectos também serão analisados do ponto de vista narrativo em seções oportunas.

Como ponto de partida, podemos recorrer a Eliade, expoente no estudo da religião, que, em sua tentativa de definição do mito, parte da noção religiosa: o mito conta uma história sagrada. Considerando a vivência do mito pelas sociedades arcaicas, o estudioso romeno observa que o fenômeno

1) constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais; 2) que essa História é considerada absolutamente verdadeira (porque se refere a realidades) e sagrada (porque é a obra dos Entes Sobrenaturais); 3) que o mito se refere sempre a uma "criação", contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa a razão pela qual os mitos constituem Os paradigmas de todos os atos humanos significativos; 4) que, conhecendo o mito, conhece-se a "origem" das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento "exterior", "abstrato", mas de um conhecimento que é "vivido" ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação; 5) que de uma maneira ou de outra, "vive-se" o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados. (ELIADE, 1972, p. 22)

Na mesma senda religiosa, Karen Armstrong (2005, p. 9-10) elenca cinco aspectos importantes do mito: 1) base na experiência da morte e medo da extinção; 2) ritual; 3) limites

---

<sup>13</sup> *Undoubtedly, the word myth has had an intricate history, meaning different things to different people, and it continues to invoke a broad range of meanings.*

<sup>14</sup> *There are virtually as many definitions of myth as there are definers of myth, and the tendency in recent years seems to be toward more and more complex definitions (and, thus, more variables and more inclination to define in accordance with one's set of presuppositions).*

da vida; desconhecido; 4) molde de comportamento; 5) trata de outro plano paralelo ao nosso mas ambos conectados.

Observe-se que há congruências nas duas análises do sentido mítico e, de fato, em outras definições prevalece o mesmo núcleo. Cite-se, por exemplo, a síntese de Carlos García Gual (1999, p. 18): “mito é um relato tradicional que conta a ação memorável e exemplar de personagens extraordinários em um tempo prestigioso e longínquo”<sup>15</sup>. Posteriormente, García Gual (2014) acrescenta a essa definição que esses personagens são “deuses e heróis”, dado importante, já que os distingue do ser humano comum. Também Northrop Frye (1963, p. 30), buscando a qualidade essencial do mito, afirma que ele é “uma história na qual algumas das personagens principais são deuses ou outros seres com mais poder que a humanidade”<sup>16</sup>. Por sua vez, o antropólogo E. W. Count (*apud* KIRK, 1970, p. 9) assevera que “em um único ponto têm concordado os estudiosos: os mitos são uma forma de literatura [...] sobre deuses ou semideuses”<sup>17</sup>. A noção de “deus”, no entanto, não é univalente, pois muitas entidades que, a partir de uma perspectiva deísta, podem ser chamadas de divindades, de outro ponto de vista contariam apenas com um espectro sobre-humano ou extranatural. Kirk (1970, p. 10) alega que

Se olharmos para fora da Grécia, há muitos mitos de sociedades selvagens<sup>18</sup> que não têm nenhuma ligação conhecida ou provável com o culto, e dizem respeito a seres que, embora possam existir fora do tempo histórico e realizar ações fantásticas e sobrenaturais, não são deuses e nada têm a ver com religião: são homens, muitas vezes os primeiros homens, que estabeleceram costumes e práticas e são classificados por observadores externos como “heróis culturais”.<sup>19</sup>

Todavia, não é possível apagar na sua totalidade essa propriedade do mito. Concordamos com a opinião de Ernst Cassirer (*apud* KIRK, 1970, p. 30) a esse respeito, pois ele afirma que

No desenvolvimento da cultura humana, não podemos fixar um ponto onde termina o mito ou começa a religião. Em toda a sua história, a religião permanece indissolivelmente ligada a e penetrada por elementos míticos. Por outro lado, o mito, mesmo nas suas formas mais cruas e rudimentares, contém

---

<sup>15</sup> *Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano.*

<sup>16</sup> *It is a story in which some of the chief characters are gods or other beings larger in power than humanity.*

<sup>17</sup> *on only one point have scholars agreed; myths are a form of literature...about gods or demigods.*

<sup>18</sup> A expressão “sociedades selvagens” não é nossa e com ela não concordamos, apenas a mantemos tal qual apresenta o texto fonte.

<sup>19</sup> *If we look outside Greece, there are many myths of savage societies that have no known or probable connexion with cult, and concern beings who, although they may exist outside historical time and perform fantastic and supernatural actions, are not gods and have nothing to do with religion: they are men, often the first men, who established customs and practices and are classified by outside observers as 'culture-heroes'.*

alguns motivos que, de certa forma, antecipam os ideais religiosos superiores e posteriores. O mito é, desde o seu início, potencialmente religioso.<sup>20</sup>

Essa “potencialidade religiosa” do mito parece ser o ingrediente mais denso dentro da conceituação, uma vez que, além das personagens, afeta também o tempo e a autoridade do mito. As personagens míticas são excepcionais, desde heróis até criaturas colossais, e sua excepcionalidade deriva do exagero de uma faculdade ou característica. Sendo assim, Hércules e a Hidra de Lerna são ambos “míticos” porque o primeiro vem de linhagem divina e tem força descomunal; já o segundo é uma criatura híbrida rara e inconcebível na materialidade das ciências biológicas.

O mito tende a dar o protagonismo da narrativa a personagens antropomórficos, cabendo-lhes, pois, a actância no mito. As demais criaturas, não antropomorfizadas, são coadjuvantes, mesmo que tenham muita relevância na história. A título de exemplo, consideremos Belerofonte que, montado em Pégaso, luta contra a Quimera (HESÍODO, *Teogonia*, 319-325). Caso essas criaturas animais fossem protagonistas, a narrativa provavelmente deixaria de ser mito para tornar-se fábula. Assim sendo, entre os actantes de fato há deuses, heróis e humanos. A essa tripla possibilidade se refere Píndaro nas *Olímpicas*, II, 2, quando indaga: “que deus, que herói, que homem devemos celebrar?”. A ordem em que a expressão “τίν’ ἥρωα” (*tín héroa*) aparece deixa patente a situação intermediária do herói, entre o puramente divino e o extremamente humano.

Os heróis são, exatamente, o meio-caminho entre deuses e humanos, podendo assinalar a conexão entre essas duas esferas. E devem ser, como explica Aristóteles em sua *Poética* (1453a, 11-14) quando trata dos objetos de imitação, “daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Edipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto.”. Por isso que não é incomum nas fundações de antigas comunidades a vinculação de uma divindade ao patriarca ou à matriarca de uma família ou de um povo, atestando essa nobreza com discurso mítico.

A prole heroica geralmente é gestada por meio da união entre deuses e humanos, como atestam as variadas investidas de Zeus/Júpiter. Essa linhagem dúplice garante ao herói sua natureza semidivina (ἡμίθεος). De acordo com Gregory Nagy (2017, p. 49), “o significado do termo *hēmítheos* mostra uma compreensão genética do herói, sendo o potencial heroico algo programado de fato por genes divinos”. Nessa genética híbrida há a conferência de poderes

---

<sup>20</sup> *In the development of human culture we cannot fix a point where myth ends or religion begins. In the whole course of its history religion remains indissolubly connected and penetrated with mythical elements. On the other hand myth, even in its crudest and most rudimentary forms, contains some motives that in a sense anticipate the higher and later religious ideals. Myth is from its very beginning potential religion.*

sobre-humanos aos heróis, mas não lhes é atribuído o que há de puramente divinal, o que é próprio dos deuses: a imortalidade. Resta no corpo do herói a mortalidade como gene dominante (NAGY, 2017, p. 50). Mais do que isso: o morrer figura como ponto justificador da vida do herói, já que é no seu morrer, sempre cumprindo belamente um labor ou uma expiação, que ele encontraria a sua perfectuação. Por vezes, posteriormente, há sua apoteose.

Segundo José Antônio Alves Torrano (2022, p. 66), essa proximidade com os deuses

confere aos heróis um conhecimento próprio dos Deuses e, com este, um destino individual, enquanto os mortais têm todos um destino comum e um comum conhecimento dos Deuses dado pela tradição. O trato individual com os Deuses e o consequente destino individual distinguem o herói e determinam a vida heroica.

A vida heroica, mais sublime que a humana, mas menos transcendental que a divina, serve de paradigma educacional. Os heróis são louvados e inspiram os homens que ouvem cantados os célebres feitos dos grandes varões a empreenderem realizações semelhantes ou quicá maiores. É assim que, como explica Torrano (2022, p. 66),

As figuras dos heróis, personagens do drama trágico, são objeto da veneração popular, muitos deles têm santuário e culto e assim recebem as chamadas "honras heroicas" (heroikai timai), sacrifícios funerários do mesmo tipo que os oferecidos às Divindades íferas, às quais pertence o reino dos mortos.

Não é incomum, também, que os vestígios dos heróis, como sua tumba ou estátuas em sua homenagem, sejam venerados e que o povo tenha para com esses objetos um sentimento de amuleto. Nas palavras de Nagy (2017, p. 61), “O ‘sinalizador’ do *sōma* do herói cultuado era o *sēma*, que usualmente tinha a forma física de uma ‘tumba’. O ‘sinalizador’ do *sōma* poderia ser também um signo, sinal, símbolo ou imagem que recebia o nome de *sēma*”.<sup>21</sup> A esse respeito, de acordo com Junito de Souza Brandão (1987, p. 65), após a morte, um herói se torna um δαίμων (*daímon*), oficializando a sua intermediação entre os homens e os deuses, por vezes tornando-se uma espécie de “escudo poderoso” a proteger a pólis contra ataques e adversidades, como invasões e pestes.

A condição do herói contém alguns conceitos-chave. De acordo com Brandão (1987), a ἀρετή (*areté*), a “excelência”, ou seja, “a superioridade em relação aos outros mortais”, e τιμή (*timé*), a “honorabilidade pessoal”, são duas virtudes inerentes ao herói. Assim, o herói mitológico

---

<sup>21</sup> O autor faz um jogo de linguagem com as palavras gregas *soma* (“corpo”) e *sema* (“sinal”, “símbolo”), que se diferenciam apenas por uma vogal.

excede os limites da sua condição e tenta igualar-se aos deuses, pelo que se torna culpado de insolência (ὕβρις), que a divindade castiga. É a noção de justa medida (μέτρον), a mesma afinal, que, cerca de um século antes, Sólon exprimira através da sentença de Delfos que lhe era atribuída: «nada em excesso» (μηδὲν ἄγαν) (PEREIRA, 2014, p. 21).

O herói luta pela conquista da κλέος (*kleos*), a “glória”, para que exista a lembrança póstuma e eterna de seus feitos enquanto vivo, feitos que atestem sua “coragem” (ἀνδρεία, *andreia*). Por vezes, os heróis flertam com os limites da “moderação” (σωφροσύνη, *sofrosyne*) e da “justiça” (δικαιοσύνη, *dikaiosyne*) ou mesmo os ultrapassam, pelo que recebem a paga por seu erro (ἁμαρτία, *harmatía*). É esse, porém, sempre seu fado, sua natureza. Para Torrano (2022, p. 67),

O traço distintivo do herói é que ele não recua ante sua própria ruína, como se seus desígnios e aspirações lhe importassem mais que sua própria vida; nisto definitivamente se distinguem os pontos de vista heroico e humano. O simples mortal recua ante a destruição e morte, e assim vê sua vida esvaziada de sentido; o herói não recua, mantém-se fiel a si mesmo e à posição determinada por seu modo de ser, e assim cumpre o seu destino.

Por fim, Nagy (2017, p. 63-64) considera três elementos básicos do *hērōs* no contexto grego:

1. O herói não se ajusta a determinado tempo.
2. O herói é extremo: positivamente (por exemplo, ele é o “melhor” em dada categoria) ou negativamente (o aspecto negativo pode ser uma função da primeira característica mencionada).
3. O herói é antagonista em relação ao deus que aparenta ser parecido com ele. O antagonismo não exclui um elemento de atração (geralmente uma “atração fatal”), que pode ser manifestada de várias maneiras.

Os deuses, por sua vez, são seres antropomorfizados. São extrapolações da forma e dos sentimentos humanos, tanto positivos como negativos. Uma vez que se entenda o ser humano como o criador da ideia de “deus”, fica claro que foi esse ser racional que fez os deuses à sua imagem e semelhança, motivo pelo qual Xenófanes (576-480 a.C.), em um fragmento supérstite (Frg B 15), alega que

Mas se mãos tivessem os bois, cavalos e leões,  
ou pudessem desenhar com as mãos e fazer obras como os homens,  
então os cavalos, símeis a cavalos, e bois, símeis a bois,  
desenhariam as formas dos deuses e comporiam seus corpos  
tal qual o porte que eles próprios têm.  
(RAGUSA; BRUNHARA, 2021, p. 226-227).



Assim, segundo Pierre Chantraine (*apud* LOPES, 2009, p. 14),

Os deuses são essencialmente antropomórficos, primeiro porque se crê ter encontrado deuses sob forma humana, em seguida porque a forma humana é o aspecto sob o qual parece mais natural – e mais reconfortante – representar-se as potências superiores. O antropomorfismo homérico é uma forma de racionalismo. A intervenção dos deuses de forma humana na *Iliada* e na *Odisseia* pode dever-se em parte à imaginação dos aedos; ela se baseia, apesar de tudo, numa concepção fundamental.

Walter Burkert (1993, p. 357-358) é categórico ao afirmar que os deuses, para a mentalidade grega, são pessoas:

Essas pessoas, tal como os poetas as representam, são humanas quase até às últimas consequências. Elas não são de modo algum um “espírito” puro. Elementos essenciais da corporeidade fazem parte inalienável do seu ser, pois na personalidade o corpóreo e o espiritual são inseparáveis. O seu saber ultrapassa o saber humano em muito, os seus planos são feitos para alcançar fins distantes e a maior parte das vezes são consumados. [...] Os deuses podem atravessar espaços gigantescos, mas não são omnipresentes. Eles visitam os seus templos, mas não estão vinculados à sua imagem de culto. Os deuses não são visíveis de modo imediato, só se manifestam a pessoas isoladas, transformam-se ora nesta, ora naquela figura humana. Não obstante, um deus pode ter contacto físico com um homem. [...] O sangue dos deuses é diferente do sangue dos homens, bem como a comida e a bebida dos deuses são diferentes, são substâncias divinas. Mas a ferida de um deus também dói, faz com que o deus grite e se lamente. Em geral, os deuses podem sofrer. [...] Os deuses podem manifestar a sua cólera e o seu rancor, mas também podem ser abalados por um «riso inextinguível». Obviamente, os deuses possuem a sua sexualidade.

Em todos os aspectos, os deuses míticos remetem à esfera humana, exatamente porque o mito, conforme afirmação de Armstrong citada anteriormente, trata da relação entre esses dois espectros, paralelos, mas não dissociados. Nas narrativas míticas, os deuses são atuantes, tanto como protagonistas de histórias (e.g. teomaquia) quanto como adjuvantes ou antagonistas de heróis. Nesse sentido, no âmbito diegético, “eles se manifestam por intervenções mais ou menos espetaculares, mas que têm sempre um impacto efetivo.” (LOPES, 2009, p. 13), porquanto “Um deus é um deus na medida em que se revela.” (BURKERT, 1993, p. 363). As formas como as divindades se dão a ver ou manifestam sua presença serão consideradas posteriormente, focalizando as crônicas troianas em sua manifestação diegética.

As criaturas míticas são, em resumo, sempre prodigiosas, por se apresentarem monstruosas. Camila Aline Zanon (2016) explica que a ideia de “monstro”, na poesia hexamétrica arcaica, não pode ser confundida com o conceito moderno, uma vez que no pensamento mítico estão estritamente imbricados o mundo empírico e a esfera divina. Em

relação a “monstro”, como sói ser traduzido um conjunto de termos específicos de denotam esse aspecto, a pesquisadora afirma que tais vocábulos (a exemplo de *πέλωρ/πέλωρον* e *τέρας*) relacionam-se a três noções basilares:

primeiro, a noção de algo extraordinário e, por isso, espantoso e impressionante, podendo ou não infundir o sentimento do terror; segundo, e derivada da primeira, a noção de portentoso ou prodígio enquanto manifestação do ato comunicativo da divindade com o âmbito humano, considerado, portanto, uma mensagem enviada pelos deuses; terceiro, uma noção de enormidade espantosa (ZANON, 2016, p. 57).

As criaturas míticas situam-se nos limiares teriomórficos, são explorações das junções entre animais, extrapolações grotescas da figura humana, personificação de acidentes da natureza ou da fusão insólita de humanos e animais. Todos esses limiares, sem exceção, seguindo parâmetros de Eliade (1977), se revestem do universo do estranho, do perigoso, do insólito e do novo; eles quebram a lei natural e manifestam uma interdição, no sentido de que riscam um ser-limite, irrepetível, antinatural.

Seres, criaturas e elementos são circunscritos pelo espaço e pelo tempo. Os seres e criaturas míticas só podem habitar um tempo e um espaço que lhes sejam propícios. No mito, esses dois eixos caracterizam-se, segundo Eudoro de Sousa (1988), pela “lonjura” e pelo “outrora”. O problema de lidar com esses dois conceitos é o fato de eles serem incomensuráveis, pois fogem à compreensão humana. Armstrong (2005, p. 12), por exemplo, afirma que “Um mito era um evento que, em certo sentido, só ocorrera uma vez, mas que também ocorria o tempo todo”, num paradoxo explicativo que remete à ideia mítica do “eterno retorno”. Eliade (1972, *passim*) qualifica esse tempo como “primordial”, “fabuloso”, “prodigioso”, ou, usando uma expressão latina, explica que os eventos míticos ocorrem *in illo tempore*, que designa um tempo inatingível, inalcançável, somente conhecido graças ao saber tradicional. Sendo assim, só se entende o tempo e o espaço míticos por meio da alheação desses conceitos, já que são “secretamente heterogêneos aos nossos” (VEYNE, 1984 p. 23). Nessa senda, Sousa (1988, p. 18), de maneira profundamente filosófica, entende que

o distante e o antigo perdem-se na lonjura e no outrora, que são indimensionais dimensões do mítico. Esse também é o momento em que se passa de qualquer agora distante, do só humano, para a outra hora do mais que humano.

O afastamento temporal (e, por vezes, espacial) do mito permite que as balizas do real, do verossímil, sejam ampliadas, uma vez que o evento na “lonjura” e no “outrora” míticos pode

ter deixado de encontrar hora e lugar no tempo presente daquele que recebe a história mítica, em consequência da degradação do divino na fluência das eras.

A geografia do mito, seu espaço, contém os sítios culturais, no caso, o universo cultural em que é veiculado. Os mitos gregos têm como cenário paisagens gregas ou estrangeiras reais, de maneira que essa geografia se torna “um princípio chave da organização do sistema mitológico”<sup>22</sup> (DOWDEN; LIVINGSTONE, 2011, p. 4), ao lado das genealogias, o que garante também certa ordenação temporal entre as narrativas e personagens míticos.

Por fim, cabe comentar a instância “autoral” do mito. Ela se relaciona à autoridade tanto de quem se coloca a narrar o mito quanto do próprio mito em si. Vale lembrar que o mito é uma história na qual, primordialmente, não há instância autoral, mas narrativa. O “autor” do mito, por assim dizer, é mais um “ator” que coloca em sua voz as palavras de outrem. Ora, o exemplo dos aedos hesiódico e homérico calha bem, uma vez que seus primeiros versos servem de indício de autoridade, que vem das musas:

A fúria, deusa, canta, do pelida Aquiles,  
fúria funesta responsável por inúmeras  
dores aos dânaos, arrojando magnas ânimas  
de heróis ao Hades, pasto de matilha e aves.  
(HOMERO, *Ilíada*, I, 1-4; trad. Trajano Vieira)

A voz do poema pede no imperativo que a deusa cante e indica qual objeto do canto. O mesmo ocorre na *Odisseia* homérica:

O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas  
errâncias, destruída Troia, pólis sacra,  
as muitas urbes que mirou e mentes de homens  
que escrutinou, as muitas dores amargadas  
no mar a fim de preservar o próprio alento  
e a volta aos sócios. [...]  
(HOMERO, *Odisseia*, I, 1-6; trad. Trajano Vieira)

A *Teogonia* começa com uma primeira pessoa e, mais à frente, fica conhecido quem instruiu o próprio Hesíodo:

Começamos a cantar pelas Musas Heliconíadas,  
Que habitam no divino e grande monte Helicón,  
Ao redor de uma fonte violácea e de um altar do mui poderoso Crônida,  
Com seus pés delicados dançam.  
[...]  
Elas ensinaram, um dia, a Hesíodo um belo canto,  
Quando ele apascentava ovelhas aos pés do divino Helicón.  
(HESÍODO, *Teogonia*, 1-4; 22-23; trad. Henry Bugalho)

---

<sup>22</sup> is a key principle of the organization of the mythological system.

Essa estratégia de introdução será não somente marca da épica como também se encontrará, de certa maneira, nas tragédias, na escrita histórica e, mais tarde, no romance. É como se fosse um paratexto, um proêmio embutido, no qual se adiantam ao público as linhas gerais da história e na qual se estabelece, via de regra, a autoridade do que será narrado. Sendo assim, o mito tem mais um narrador do que um autor, uma vez que a história contada deriva da tradição, resguardada pela memória. Não à toa, as Musas, inspiradoras das artes, são filhas de Mnemósine, a Memória.

A esse respeito, Paul Veyne (1984, p. 34) indaga-se e responde-se:

Em que se reconhecia formalmente o mito? No fato de o exegeta falar desse mundo superior apresentando seu próprio discurso como um discurso indireto: “diz-se que...”, “a musa canta que...”, “um logos diz que...”, o locutor direto não aparecendo jamais, pois a própria musa não fazia outra coisa senão “redizer”, trazer à memória este discurso que era pai de si mesmo.

Em larga medida, dessa relativa autonomia do mito deriva a sua autoridade, já que a repetição garante a perpetuação, embora, como Hesíodo ouve das próprias musas, elas sabem dizer “muitas mentiras semelhantes a verdades” (*Teogonia*, 27; trad. Bugalho). Por consequência, pende dessa instância locutora o critério de “verdade”. Para não nos delongarmos na exposição sobre um tópico tão espinhoso como é o da definição de *verdade*, aqui se a toma como aquilo que é tido como real (embora a própria ideia de *real*, como definição, tenha igualmente seus espinhos). O mito porta o real da imaginação; a história, o real interpretado dos fatos; a ficção narrativa, por sua vez, constrói poeticamente seu real, que é um real alusivo. Desse modo, a verdade da narrativa precisa ser, também, construída, e isso se dá por meio da coerência entre narrador e narrado, bem como pela aceitação do pacto ficcional por parte do narratário. Congregadas essas premissas, há na narrativa a fiabilidade, o estabelecimento da predisposição à crença naquilo que é narrado.

Nesse sentido, na análise das crônicas troianas, a instância autoral-narradora apresenta-se-nos importante para entendermos o processo de secularização que há nelas ao manifestarem-se em primeira pessoa no registro de testemunha dos fatos. De igual maneira, sendo Díctis e Dares considerados testemunhas da guerra, há uma mudança do *in illo tempore* mítico para o *hic et nunc* histórico. Intimamente ligada à instância autoral-narradora, a temporal se manifesta nas obras a serem examinadas como um “ontem bem próximo de um hoje já vivido”, um passado bem presente, do qual se pode falar com propriedade porque experimentado e experienciado. As personagens e elementos míticos nas crônicas recebem, de maneira vária, um apagamento não integral de sua acepção divina. Por exemplo, mesmo retomando um mito

heroico famoso e importante, *Ephemeris* e *De excidio* tanto não elevam os heróis quanto, o mais das vezes, retêm sua qualidade em limites naturais e até mesmo os rebaixam a mesquinhos. Se os homens e mulheres que habitam os dois romances são humanos que vivem num tempo humano, eles são movidos por sua natureza, por seu caráter, por seus interesses, por suas devoções, por seus princípios e por suas emoções. Sobre as criaturas míticas, na maioria dos casos, paira o silêncio dos autores ou apenas esbabelece-se uma pura naturalização. Os deuses, por sua vez, são entidades invisíveis, afastadas do plano humano, porém se apresentam por meio de prodígios diversos, veículo próprio da comunicação entre a divindade e a humanidade.

Diante do exposto, resume-se: a secularização do mito empreendida nas crônicas troianas atinge a autoridade, o tempo e as personagens do mito. Assim o é para que o mito se desfaça em história. Essa última afirmação traz a ideia de que dentro do mito há História, com H maiúsculo, e de fato há, malgrado não seja a disciplina que se estabelece metodologicamente ao longo dos muitos séculos. O mito é, por assim dizer, uma arqueologia imaginativa.

Importante é compreender que a secularização nas crônicas troianas, assim como em qualquer obra, figura como um contradiscurso, haja vista que o mito as precede no âmbito de cronologia e de autoridade. Diversos são os meios pelos quais se tentou destronar o mito como discurso mestre. Todos eles, *grosso modo*, atacam em parcialidade o mito, minando pilares antes de derribá-lo completamente no fosso da descrença.

Primeiramente, cabe lembrar, citando Junito de Souza Brandão (2010, p. 25), que

Os mitos gregos só se conhecem através da forma escrita e das imóveis composições da arte figuradas, o que, aliás, é comum a quase todas as mitologias antigas. Ora, a forma escrita desfigura, por vezes, o mito de algumas de suas características básicas, como, por exemplo, de suas variantes, que se constituem no verdadeiro pulmão da mitologia. Com isso, o mito se enrijece e se fixa numa forma definitiva.

Essa certa rigidez permite uma análise mais profunda e singular dos mitos. Segundo Eliade (1972), os gregos se dedicaram a essa tarefa com afinco, de maneira que o mito sai desse processo de degradação “desmitificado”. Armstrong (2005) coloca no centro da degradação do mito a organização da vida urbana. Para a pensadora, os suprimentos materiais e filosóficos que a cidade oferecia a homens e mulheres faziam ser cada vez mais desnecessária a busca pela conexão com o reino divino; no mesmo passo, crescia a impressão de que os deuses cada vez mais se afastavam do reino humano. As revoluções intelectuais, espirituais e sociais levam a uma revisão da mitologia. Contudo, como explica Veyne (1984, p. 150), “Para os gregos, não existe o problema do mito, há apenas o problema dos elementos inverossímeis que o mito contém”. Permanece, pois, como discurso, mesmo que remodelado em alguns pontos.

O conhecimento dos mitos coligidos forma um repertório a que se dá o nome de mitologia. Primeiramente oral, posteriormente escrito. E é a escrita que marcaria a cisão do mito com a religião, fazendo dele material para as artes. Angelo Brelich (1978) assevera que a mitologia grega passa por uma “profanação” efetuada pela poesia, pela arte figurativa e pela literatura erudita. Brandão (2010), embora discorde disso em certa medida, afirma que os poetas e artistas da Grécia tinham no mito seu material, guiando-se mais pelas exigências estéticas do que pelos ditames religiosos. Para esse autor, a narração mítica, uma práxis religiosa, não se confunde com obras artísticas que narram mitos ou deles se valem para construção de enredo. Acrescentamos que a religião também lança mão de arte para veicular sua doutrina, de maneira que se distinguem obra de arte e obra religiosa pela intencionalidade admitida. Seja como for, o mito gravado em paredes, vasos, estátuas ou em caracteres torna documentado o que antes era rarefeito, de modo que, aos poucos, forma-se a possibilidade de um cânone. “Não só é o fim da palavra viva como base da memória, mas também o começo da crítica e da dissolução do caráter mítico” (GARCÍA GUAL, 1999, p. 32).<sup>23</sup> Dissolução essa que nunca encontrou, de fato, êxito plano.

Se, por um lado, toda a literatura antiga teve como terreno fértil a mitologia sobre o qual fundar os diferentes gêneros, em contrapartida a filosofia, a história e as investigações científicas escudaram-se na razão demonstrativa e na empiria para constituir seus alicerces explicativos. É daí que nasce a tão fadada discussão opositiva entre “lógos” e “mito”.

Em Homero, *mythos* e *logos* são sinônimos, ambos indicando um tipo de discurso, uma “narrativa”, seja fictícia ou real. A primeira designação especializou-se em referir-se a um “conto tradicional” enquanto a segunda a um “relato” guiado pela razão. Para García Gual (2014), na época dos primeiros filósofos a oposição se torna acentuada, de maneira que se pode entender que a frase aristotélica “o homem é um animal dotado de lógos” pode vir compreendido o termo “lógos” tanto como “palavra” quanto como “razão”. Ainda segundo o autor, a palavra *mythos* em Platão aparece para assinalar um relato fabuloso. Maria Helena da Rocha Pereira (2014, p. 7) recorda que

Um dos primeiros esboços desta distinção pode ouvir-se na I.<sup>a</sup> Ode Olímpica de Píndaro (28-29), quando o poeta, acumulando uma série de gnomai, prepara a nova versão que vai apresentar da vida de Pélops: ..... Muitos prodígios há,

---

<sup>23</sup> Walter Benjamim observa processo semelhante. Em “O narrador – Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, o pensador descreve uma importante mudança de uma tradição narrativa calcada na figura do contador de histórias para outra, esta moderna, baseada no narrador. Perde-se, pois, certa aura mística que envolve o ato de narrar. Essa passagem de uma para outra tradição tem a ver também com a migração da preferência da arte de narrar do registro oral para o escrito.

e muitas vezes as histórias dos mortais excedem a realidade (ὀλαθῆι λόγον). Desiludem-nos as fábulas (μῦθοι) buriladas com mentiras de matriz variegado.

O passo final é bastante reforçativo, o que poderia levar a pensar uma distinção não muito tensa, haja vista que o termo “fábulas” vem com complementação, “buriladas com mentiras de matriz variegado”, que, se não agrega, acentua o caráter “ilusório” desses relatos. E Pereira ainda retoma:

Um século depois, a distinção aparece claramente estabelecida em mais do que um passo de Platão. Escolhamos este exemplo do Górgias 523 a: Escuta então, disse ele, um λόγος muito belo, que terás na conta de μῦθος, segundo julgo, e eu, na de λόγος; pois é como coisa verdadeira que te farei a narrativa que me proponho contar. (PEREIRA, 2014, p. 7)

A distinção se dá na chave da crença da verdade, numa valorização do λόγος. Assim, enquanto os artistas da palavra mantinham conservado o mito, os pensadores críticos da razão, como muitos Pré-Socráticos, “tentaram desmitizar ou dessacralizar o mito em nome do λόγος, da razão” (BRANDÃO, 2010, p. 27). Segundo Antonio Ruiz de Elvira (1982, p. 14), a investida contumaz sobre essas narrativas míticas já ocorre desde o século VI a.C. A crítica se dava na linha moral, sob a égide de uma ideia elevada da divindade. Armstrong (2005, p. 88) relata que

o logos grego aparentemente se opunha à mitologia, mas os filósofos continuavam a usar o mito, seja para considerá-lo um precursor primitivo do pensamento racional ou um discurso religioso indispensável. E, realmente, apesar dos avanços monumentais do racionalismo grego durante a Era Axial [800 a 200 a.C.], ele não afetou a religião grega. Os gregos continuaram a oferecer sacrifícios aos deuses, participar dos mistérios eleusinos e celebrar seus festivais até o século VI da Era Cristã, quando sua religião pagã foi reprimida à força pelo imperador Justiniano e substituída pelo mito da Cristantade.

Alguns mitógrafos e genealogistas como Hecateu de Mileto (550 a.C. - 480 a.C.) escreveram suas versões de maneira mais “aceitável”. Esse teria gravado em seu trabalho hoje perdido: “Eu escrevo essas coisas como elas parecem verdadeiras para mim. Porque as histórias dos gregos são muitas e ridículas, na minha opinião.”<sup>24</sup> (GARCÍA GUAL, 2006, p. 20). Porém, como expõe Kim (2010, p. 24), “o único critério que podiam usar era sua própria avaliação subjetiva da relativa plausibilidade de um relato individual; nesse sentido, a história

---

<sup>24</sup> *Hecateo de Mileto relata lo siguiente. Escribo estas cosas según me parecen verdaderas. Porque los relatos de los griegos son muchos y ridículos, en mi opinión.*

‘verdadeira’ era o que sobrava após a eliminação do “mítico” ou improvável.”<sup>25</sup> Crates, por sua vez, definiu que “mito é uma representação do que não sucedeu e das coisas falsas” (fr. 18 Mette *apud* PEREIRA, 2016, p. 147). Brandão (2010, p. 30), nesse sentido, refere que,

Na realidade, a mitologia deixou o século V a.C. meio coxa, “depurada” e cambaleante. De saída teve, no século IV a.C., um encontro dramático com o Epicurismo. Epicuro (341-270), retomando o atomismo materialista de Demócrito, procurava libertar o homem do temor dos deuses e da necessidade inexorável da Moíra.

Parece, no entanto, que descartar na totalidade a tradição mítica nunca esteve nos planos do racionalismo, “não significa a abolição da mitologia da sua proficiência e do seu cariz simbólico. Apenas se substitui uma explicação por outras.” (PEREIRA, 2016, p. 157), havendo uma tendência de enxergar nos mitos uma forma metafórica de expressar alguma realidade oculta que não aquela presente na superfície do texto. Por exemplo, muito produtiva foi a corrente alegorista, que tendia a examinar os mitos narrados como uma forma linguística ornamentada para caracterizar de modo especial fenômenos naturais (as deidades elementais como Hélio/Sol, deus solar; Éolo, guardião dos ventos; Posídon/Netuno, senhor dos mares) e as qualidades ou faculdades morais humanas (Afrodite/Vênus, deusa do amor; Hipnos/Somno, personificação do sono; Ares/Marte, divindade da guerra). Esse é o caso de Teágenes de Régio, que, já no século VI a.C., arriscava uma leitura de Homero na linha da *hypónoia*, uma mensagem subjacente e escondida, em que os deuses eram personificações de qualidades e defeitos. No século IV a.C., a investida alegórica passa a pensar os deuses como representações de fenômenos naturais. Os deuses como recurso atemorizante para quem em segredo violasse as leis humanas foi a explicação dada por Crítias (465 ou 450 a.C.), enquanto, para o sofista Pródico (465 ou 450 a.C.), foi a mentalidade dos homens primevos a dar às coisas que lhes eram úteis um valor divino: assim Deméter era o pão, Dioniso, o vinho; Hefesto, o fogo (SANZ MORALES, 1999, p. 404).

Outra tendência que ganhou ampla aceitação foi o evemerismo, cuja doutrina se baseia na obra de Evêmero, *História Sagrada*. De conhecimento fragmentado e indireto, o texto de Evêmero teria sido um relato de viagens com informações que esclareceriam, por exemplo, como Zeus tornou-se “deus”: havia sido um rei que, orgulhoso de seus feitos, instituíra ainda em vida um culto em sua própria homenagem, costume que acabou por ser conservado depois

---

<sup>25</sup> *But the only criterion they could use was their own subjective appraisal of the relative plausibility of an individual account; in this sense the ‘true’ story was what was left over after the ‘mythic’ or improbable was eliminated.*



de morto (RUIZ DE ELVIRA, 1982, p. 17). Assim, nessa vertente, os deuses seriam homens que, pelo poder da poetização mítica, tornaram-se deuses na tradição narrativa passada de geração em geração. Essa corrente racionalista ou pragmática tendia, então, a sondar ou elucubrar acerca da suposta causa real do mito. Paléfato (c. IV a.C.), por exemplo, tenta desbastar o verniz mítico das histórias de várias maneiras (Cf. SANZ MORALES, 1999). Veja-se, a título de exemplo, como desmitifica a narrativa do rapto de Europa após narrá-la como a tradição consagra:

Eis a realidade. Existia um homem de Cnosso chamado Tauro, o qual se encontrava a combater na zona de Tiro. Acabou por levar um grande número de raparigas de Tiro, incluindo a filha do rei, Europa. Então as pessoas afirmaram: “O boi fugiu com Europa, a filha do rei.” Foi a partir disto que o mito foi criado. (PEREIRA, 2016, p. 190)

De outra forma, o grego Tucídides (c. 460 a.C.-400 a.C.), seguindo os filósofos jônios como Empédocles, Anaxágoras e Leucipe, caracteriza-se como um historiador “muito mais racional e humanista” e, em consequência disso, “na sua obra não há lugar para a divindade, apenas para os homens.” (SOARES, 2010, p. 409). Nesse sentido, embora o historiador ainda manifestasse respeito pelas normas morais e religiosas, coloca em exame oráculos, eclipses, fenômenos atmosféricos, epidemias, etc. como provenientes de um fator sobrenatural. Outrossim, Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.):

Quando comecei a escrever a minha história, estava inclinado a considerar estas lendas como absurdas, mas, ao chegar à Arcádia, ganhei um maior apreço por elas, que é este: nos antigos tempos, os que eram considerados sábios entre os Gregos expunham os seus dizeres não de forma directa, mas por enigmas. (PEREIRA, 2016, p. 146)

Em outro lugar, o mesmo Plutarco trabalha novamente a questão de como fazer história a partir de histórias antigas:

Oxalá esteja as minhas mãos que, depurando com a razão, o fabuloso ceda e receba um aspecto de história; se em algum momento, com presunção, desdenhar da credibilidade e não aprovar a mistura com o verossímil, necessitaremos que sejam benevolentes e com calma admita as histórias antigas (Teseu, 1.3 *apud* CERDAS, 2016, p. 90)

Cite-se, ainda, o exemplo de Pausânias (110 d.C. –180 d.C.), que escreve:

contam-se muitas coisas nada verdadeiras entre a multidão, que não compreende nada da história e que acredita digno de fé o que ela escutou desde a infância nos coros e nas tragédias. Narram-se tais coisas a propósito de Teseu, por exemplo; mas, na realidade, Teseu foi um rei que subiu ao trono

com a morte de Menesteu, e seus descendentes conservaram o poder até a quarta geração. (Pausânias, I, 3, 3 *apud* VEYNE, 1984, p. 25)

Deve-se notar, mais uma vez, que as abordagens lidam com o mito sem cancelá-lo na sua totalidade. Seja pelo viés moral ou histórico, o mito desmitificado vira narrativa outra, uma *contranarrativa*, que nega a narrativa mítica ou no conteúdo, ou na forma, ou em outra parcialidade.

Eliade (1972) considera que a literatura e a arte, assim como, de outro lado, o alegorismo e o evemerismo, foram baluartes dos mitos, protegendo-os do olvido, mesmo sob longo processo de desmitificação. Como escreve Brandão (2010, p. 35), “Camuflados sob os mais inesperados disfarces”, evemerizados e despojados de suas formas clássicas, deuses e heróis conseguiram, embora a duras penas, atravessar toda a Idade Média. Jean Seznec (1961) considera que o despojo das formas clássicas permitiu que os deuses permanecessem durante o medievo, despojo esse que será, na Renascença, de certa forma revertido pelo desejo de restauro do Clássico. As crônicas troianas, que ora se aproximam da corrente evemerista, em razão do modo como tratam o mito troiano, tornaram-se fonte para a época medieval.

[elas] eram populares desde a decadência grega: com sua aparência de documentação exata, elas, por assim dizer, secularizaram as maravilhas da antiguidade e dão-lhes a cor da verdadeira história. “Esses *procès-verbaux* de deuses e heróis apresentavam esses personagens de tal maneira que pareciam mais convincentemente históricos do que Carlos Magno, Rolando ou Oliver...”<sup>26</sup> (SEZNEC, 1961, p. 19-20)

*Ephemeris* e *De Excidio* fazem parte dessa tradição racionalista e com ela dialogam, mas o fazem em forma de literatura de cariz contrafactual. Portanto, para apreciar o projeto proposto nas crônicas troianas, o leitor precisaria ter o conhecimento do repertório mitológico referente à Guerra de Troia, em especial o veiculado pela literatura, sobretudo épica e trágica.

---

<sup>26</sup> [they] had been popular ever since the Greek decadence: with their appearance of exact documentation they, as it were, secularized the marvels of antiquity and gave them the color of true history. “These *procès verbaux* of gods and heroes presented them in such a light that they seemed more convincingly historical than Charlemagne, Roland, or Oliver...”.

## 2.2 Cânone troiano

Nunca existiu uma versão única e ortodoxa de um mito. À medida que as circunstâncias mudam, precisamos contar as histórias de modo diferente, para expor sua verdade intemporal. (ARMSTRONG, 2005, p.16)

Palavra de origem grega, cânone em sua origem seria uma vara que servia como instrumento de medida, de onde, posteriormente, passou a significar figurativamente modelo a ser aplicado. Segundo João Ferreira Duarte (2009), no século VI, o sentido crucial para a noção futura do termo se dá por meio da seleção e homologação dos livros sacros da Igreja cristã.

a ideia de que canónica é uma selecção (materializada numa lista) de textos e/ou indivíduos adoptados como lei por uma comunidade e que lhe permitem a produção e reprodução de valores (normalmente ditos universais) e a imposição de critérios de medida que lhe possibilitem, num movimento de inclusão/exclusão, distinguir o legítimo do marginal, do heterodoxo, do herético ou do proibido. Neste sentido, torna-se claro que um cânone veicula o discurso normativo e dominante num determinado contexto, teológico ou outro, e é isso que subjaz a expressões como “o cânone aristotélico”, “cânones da crítica”, etc.

Duarte ainda esclarece que a noção religiosa de cânone passa pela secularização cujo clímax é o Renascimento e desemboca no terreno literário sob termos como “os clássicos” ou “obras-primas”, não obstante reminiscências do sentido semântico-ideológico estabelecido pela igreja. Assim, no campo das letras, modernamente o cânone figura como instituição social por servir à escolarização. Debates vários existem acerca de sua formação e composição, em cada época e em cada nação, e como esse cânone reflete discursos da própria sociedade e seus valores.

Numa definição simples e inicial, poderíamos recorrer a Antoine Compagnon (1999, p. 33), para quem “o cânone é composto de um conjunto de obras valorizadas ao mesmo tempo em razão da unicidade da sua forma e da universalidade (pelo menos em escala nacional) do seu conteúdo; a grande obra é reputada simultaneamente única e universal”. Seguindo essas considerações, objetivamos aqui chamar de “cânone troiano” o conjunto de textos e autores literários que tomam ou retomam a Guerra de Troia como material artístico. Um cânone troiano definitivo, que congregue antigos e modernos, em diferentes gêneros de arte, é projeto natimorto, haja vista ser insondável. Se, por um lado, perdemos boa parte da produção antiga, por outro, nos tempos modernos, a profusão de produções sobre a temática troiana impede qualquer arroubo individual de coligir a totalidade desse campo. Por conseguinte, um cânone literário sobre a Guerra de Troia será como qualquer outro cânone: mais guiado pela exclusão

do que pela inclusão. A despeito de exceções, a crucial exclusão, neste trabalho, ocorre em referência à literatura posterior à obra de Shakespeare.

Diante de tais circunstâncias, na sequência, procuramos apenas listar as obras literárias concernentes à Guerra de Troia que, desde Homero, puderam estar cronológica e materialmente disponíveis para os anônimos romancistas e para os supostos tradutores romanos das crônicas troianas. Não serão tecidos longos comentários sobre os autores e seus textos, uma vez que a intenção é apenas fornecer um panorama literário hipo e hipertextual que orbita as obras aqui estudadas.

Para as noções de intertextualidade, seguimos Gérard Genette (2010), que propõe o termo transtextualidade, definida como a transcendência textual do texto, “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (p. 11). O crítico francês enumera cinco tipos de transtextualidade em ordem crescente de abstração, implicação e globalidade: Intertextualidade, Paratextualidade, Metatextualidade, Hipertextualidade e Arquitextualidade. Contudo, Genette (2010, p. 20) admoesta que não se deve considerar essa divisão como classes estanques, pois elas podem apresentar intercomunicações ou interseções. Portanto, deve-se ponderar “seus diversos componentes (intertextualidade, paratextualidade, etc.) não como categorias de textos, mas como aspectos da textualidade.” (GENETTE, 2010, p. 21). Para o panorama aqui empreendido, interessa mais de perto a hipertextualidade, que se entende como toda relação que liga um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) do qual ele surge pelo processo de Transformação ou Imitação (e não na forma de comentário<sup>27</sup>).

Entendemos haver uma tensão entre esses dois processos, não funcionando eles isoladamente, mas dialogicamente, porque a Transformação se liga, *grosso modo*, à ideia de inovação, modificação de forma/conteúdo, ao passo que, por sua vez, a Imitação se ligaria à ideia de permanência, conservação de elementos de forma/conteúdo. Um hipertexto, pois, não é uma cópia ou mero refazimento nem mesmo a transformação ou deformação completa de seu hipotexto. Ele é, com efeito, a tensão entre o imitar e o transformar, residindo a originalidade, em nossa análise, na dosagem particular de uma e de outra prática e, conseqüentemente, na coerência/coesão dos elementos jungidos à leitura.

Assim, quando se tenta abordar um campo tão amplo como o é o mito troiano, duas linhas parecem despontar. A primeira é a de comentários pontuais sobre autores e obras, sem

---

<sup>27</sup> O “comentário” a que Genette se refere é o ligado, segundo sua lição, ao tipo Metatextualidade, o qual explica nas seguintes palavras: “une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo: é assim que Hegel, na *Fenomenologia do espírito*, evoca, alusiva e silenciosamente, *O sobrinho de Rameau*. É, por excelência, a relação crítica.” (GENETTE, 2010, p.15).

aprofundamento analítico, mas abrangente o suficiente para salientar características de conteúdo e forma (cf. YOUNG, 1948). A segunda, de comentários particulares, em que há certo fôlego analítico, mas, assim como o anterior, há dificuldade em estabelecer de maneira meticulosa a relação histórica da dinâmica entre os textos comentados (cf. THOMPSON, 2004). Isso não é resultado da ineficiência de quem se arrisca a uma empreitada dessas, mas consequência da tortuosa jornada nesse mar de (im)possibilidades.

Dentro dessa raia, procedemos à exposição de autores e textos antigos que tratam de alguma maneira da Guerra de Troia, tentando situar minimamente a forma como cada texto apresenta o conteúdo. Objetivando um desenho de um quadro geral dentro do qual se instalam as crônicas troianas, partimos dos textos clássicos e paramos no fim do período medieval. Os tempos posteriores até os dias atuais ficam à parte, a não ser por algumas alusões *en passant*. Nosso interesse não será, nem poderia ser, esgotar a análise e os comentários sobre cada obra, porque cremos que nem um trabalho de quatro algarismos de páginas seria suficiente para tarefa tal (e até correria o risco de se transformar não em um trabalho acadêmico-científico mas em um aparato enciclopédico). Cientes disso e de que intencionalmente superficiais seremos em variados pontos, começaremos por onde se crê dar-se o início: Homero.

### 2.2.1 Hipotextos: literatura grega e romana<sup>28</sup>

*la chute de Troie est donc le grand événement de l'histoire universelle.*<sup>29</sup> (JUNG, 1997, p. 186)

Começemos com a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, embora elas também tenham seus precedentes dos quais extraem forma e conteúdo. Como bem se sabe, a *Ilíada* é um poema épico dos anos 700 a.C. composto de cerca 15 mil versos, subdivididos em vinte e quatro cantos na forma tradicional de hexâmetros datílicos. Tem como pano de fundo o cerco dos gregos a Ílion (de onde provém o título da obra), cidade na região de Troia (noroeste da atual Turquia)<sup>30</sup> e relata a desavença entre Aquiles e Agamêmnon quanto à posse de uma escrava e suas consequências na guerra. Registros hititas noticiam que, por volta do séc. XIII a.C., havia sido criada uma liga de cidades da Ásia Menor, dentre as quais se encontraria Troia, para resistir a

---

<sup>28</sup> As seções 1.2.1, 1.2.2 e 1.2.3 foram construídas a partir de aprimoramento da exposição feita em nossa Dissertação (SILVA, 2019a).

<sup>29</sup> “a queda de Troia é, portanto, o grande acontecimento da história universal.”

<sup>30</sup> O local foi incluído na lista de Patrimônio Mundial da UNESCO em 1998.

um invasor grego (BRYCE, 2005, p. 359ss). Nesse sentido, Brandão (2010, p. 122) considera que a *Ilíada*

descreve um fato histórico, se bem que revestido de um engalanado maravilhoso poético. Na expressão, talvez um pouco "realista", de Page, o que o poema focaliza são os próprios episódios do cerco de Ílion e ninguém pode lê-lo sem sentir que se trata, fundamentalmente, de um evento histórico. Os pormenores podem ser fictícios, mas a essência e as personagens, ao menos as principais, são reais. Os próprios gregos tinham isso como certo. Não punham em dúvida que houve uma Guerra de Troia e existiram, na verdade, pessoas como Príamo e Heitor, Aquiles e Ájax, que, de um modo ou de outro, fizeram o que Homero lhes atribui. A civilização material e o pano de fundo político-social, se bem que não se assemelhem a coisa alguma conhecida ou lembrada nos períodos históricos, eram considerados pelos gregos como um painel real da Grécia da época micênica, aproximadamente 1.200 a.C., quando aconteceu o cerco de Troia.

Essa suposta indistinção entre o que de fato é história e o que é ficção consagra as obras homéricas como fontes de História, embora subposta a um véu mítico. A esse respeito, Eric Havelock (1996) comenta que os gregos tinham em Homero o seu primeiro Historiador e que as suas epopeias se assenhoraram do imaginário arcaico, exercendo um predomínio aceito que vai de Hesíodo e além, passando por Aristóteles, que não economiza nos elogios nem hesita em encontrar nas obras desse poeta germens de outros gêneros literários da Grécia, como a tragédia.<sup>31</sup>

A seleção que Homero faz para sua produção é centrada na “cólera funesta de Aquiles”, um dos episódios dentro do grande ciclo troiano. Essa unidade temática é elogiada por Aristóteles, que o contrapõe a outros poetas épicos:

Se houver uma só personagem, isso não implica, como pensam alguns, unidade de enredo. Com efeito, numa só pessoa concentra-se uma infinidade de acontecimentos, alguns dos quais não se podem reduzir a uma unidade; e também há muitas acções de uma só pessoa com as quais não se forma uma acção única. Por isso, parece terem errado todos os poetas que compuseram uma *Heracleida*, uma *Teseida* ou outros poemas do mesmo género. Pensam eles que, sendo Hércules um só homem, a sua história deveria ser também una. Mas Homero, assim como se distingue no mais, também parece que compreendeu isto bem, devido à sua arte ou ao seu talento: ao compor a *Odisseia*, não narrou tudo o que aconteceu a Ulisses como, por exemplo, que ele foi ferido no Parnaso e que fingiu estar louco na assembleia, acontecimentos entre os quais não existia qualquer ligação necessária ou

---

<sup>31</sup> Leia-se: “Homero, ao mesmo tempo que era o maior autor de obras elevadas (foi o único a fazer imitações não só belas mas também dramáticas), foi também o primeiro a conceber a estrutura da comédia, não fazendo sátira mas sim dramatizando o ridículo. Realmente, o *Margites* tem para a comédia um papel análogo ao que têm a *Ilíada* e a *Odisseia* para a tragédia.” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1448b 34-40).

aparente. Pelo contrário, compôs a *Odisseia* e igualmente a *Ilíada* centradas numa acção una, como nós o entendemos. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a)

Todavia, mesmo focalizando o décimo ano da Guerra de Troia, “Homero dá a impressão de cobrir a totalidade da guerra, até mesmo os períodos anterior e posterior a ela.” (JONES, 2005, p.10). A despeito dessa aparência, Homero não narra a guerra na totalidade. Peter Jones (2005, p. 9-10) afirma que “a *Ilíada* se distingue por uma rigorosa economia de acção. Quatro quintos dos eventos se desenrolam em meros quatro dias e noites (a totalidade dos cantos XI-XVIII ocorre em apenas 24 horas)”. Essa unicidade homérica vem contrastada pela suposta completude de *Ephemeris* e *De excidio*, que contariam toda a história, não parcializando o evento sobre um ou outro herói, conquanto se restrinjam a tratar dos nomes célebres em contraposição a uma massa sob designação de tipo (e.g. *exercitus*, *populus*).

Também deriva dessa noção de incompletude da narrativa homérica a afirmação de que a poesia elaborada pelos poetas cíclicos de tema troiano serve de complemento a fim de tornar total a história da Guerra de Troia que é parcial em Homero. Nessa linha, vale resgatar as ideias de “suplemento”, “sequência” e “continuação” de Genette (2010). Essas obras, segundo afirma Albin Lesky (1989, p. 102) a partir da sua apreciação da tradição comentada dessas epopeias, eram dependentes de Homero e, quanto ao seu conteúdo, complementavam-no. A própria *Odisseia* figuraria como uma produção sequencial, autógrafa, pois dá sequência ao macroenredo do mito troiano. Embora, como se sabe, focalize as andanças e aventuras de Odisseu, na *Odisseia* encontram-se diversas alusões prolépticas, analépticas e paralelas, o que permite compreender que a audiência teria (ou isso dela era esperado) um repertório sobre esse conjunto de episódios míticos acerca da Guerra de Troia, de seus prelúdios, epílogos e ramificações.

Grande parte da produção poética do ciclo troiano (e, também, de outras temáticas, atinentes a Tebas, aos Argonautas e à caça do javali de Cálidon) não nos chegou senão em estado fragmentado e, como informa Lesky (1989, p. 102), sequer aos alexandrinos o conhecimento dessa poesia parece robusto. O acesso a essa produção dá-se por intermédio de notícias de comentadores e por poucos fragmentos, a exemplo da *Crestomatia* de Proclo (II ou V d.C.), conservada na *Biblioteca* (códice 239) de Fócio (810 d.C.-891 d.C.).<sup>32</sup> Na anotação de Fócio, entende-se que o ciclo de epopeias cobriria todos os eventos míticos desde a união de Céu e Terra até a morte de Ulisses. A conservação e recepção dos poemas cíclicos ocorrem, conforme apreciação de Proclo reportada na *Biblioteca* fociana, não muito em razão da

---

<sup>32</sup> cf. GATTI, 2012, para estudo, texto grego e tradução para o português do códice 239 e excertos da *Crestomatia* referentes a Homero (p. 128-132) e ao resumo do ciclo épico (p. 132-147).

qualidade deles, mas da sequência de ações que apresentam.<sup>33</sup> De fato, à semelhança do já citado Aristóteles (cf. *Poética*. 23. 1459 b 1), Poliano, poeta do século I ou II d.C, atesta tanto o caráter episódico dos poetas cíclicos como a sua apreciação de menores que Homero, conforme se observa nos seguintes versos:

Esses cíclicos, esses que falam “e então, depois...”,  
eu odeio, larápios são de verso alheio.  
É por isso que prefiro a elegia: pois nada tenho  
a roubar de Partênio ou mesmo de Calímaco;  
“igual a orelhuda besta” eu seria, se escrevesse:  
“pálidas andorinhas que dos mares vêm”.  
Mas eles roubam Homero tão descaradamente  
que já escrevem até “A ira, Deusa, celebra”  
(BRUNHARA, 2019, p. 89)

Também, em um escólio ao *Protréptico* (2, 30) de Clemente de Alexandria, o agrupamento dos poemas cíclicos efetua-se nocionalmente pela temática e pela disposição em referência a “antes” ou “depois” da *Ilíada* (LESKY, 1989, p. 102). Seguindo mesma estratégia, vale mencionar os seis outros poemas que, juntados à *Ilíada* e à *Odisseia*, abrangeriam todo o argumento do evento de Troia.

Os *Cantos Cíprios* ou *Cíprias* teriam sido uma epopeia em onze livros que narram prelúdios à guerra. Possivelmente compostos no séc. VI a.C., costumam ser atribuídos a Estásino de Chipre, a Hegésias de Salamina ou ainda a Cíprias de Halicarnasso. Começam com a discussão de Zeus e Têmis sobre a Guerra de Troia como meio para aliviar a terra do excesso de seres humanos. Depois, narram as bodas de Peleu e Tétis, oportunidade em que Éris/Discórdia suscita querela entre Atena/Minerva, Hera/Juno e Afrodite/Vênus. Narram-se então o episódio do julgamento de Páris, o rapto de Helena, a imortalidade de Cástor e Pólux, o estratagema de Palamedes para cooptar o auxílio de Odisseu, o prodígio da serpente e dos pássaros interpretado por Calcas, ataque a Teutrânia, ferimento e cura de Télefo, casamento de Aquiles com Deidamia, filha de Licomedes, rei de Esquiro, o ferimento de Filoctetes, o primeiro ataque às praias de Troia e a conseqüente morte de Protesilau, o assassinato de Cicno, filho de Posídon, efetuado por Aquiles, a primeira embaixada grega a Troia para reaver Helena e as riquezas sarrupriadas, a resposta negativa dos troianos e o estabelecimento da guerra. Ainda se contam o encontro de Aquiles com Helena por intermédio mágico de Afrodite e Tétis e os feitos

<sup>33</sup> [20] Λέγει δὲ ὡς τοῦ ἐπικοῦ κύκλου τὰ ποιήματα διασώζεται καὶ σπουδάζεται τοῖς πολλοῖς οὐχ οὔτω διὰ τὴν ἀρετὴν ὡς διὰ τὴν ἀκολουθίαν τῶν ἐν αὐτῷ πραγμάτων. Na tradução de Gatti (2012, p. 113): “20. Fala como os poemas do ciclo épico têm se conservado e recebido atenção de muitos não tanto por sua virtude quanto pela sequência das ações nele contidas.”.



desse herói, como roubar as vacas de Eneias, pilhar Lirnesso e abater Troilo. Há ainda apresentação das cativas Briseida e Criseida, da morte de Palamedes e do afastamento de Aquiles da aliança grega. Finaliza o enredo com catálogo dos aliados troianos.

O passo final, que já apresenta o motivo do litígio entre Agamêmnon e Aquiles, é a ponte entre os *Cantos Cíprios* e a *Ilíada*. Por esse motivo, a voz poética homérica pede para a filha da Memória trazer ao presente da elocução qual teria sido o motivo da cisão entre os dois chefes. Essa invocação consiste, pois, em uma clara sinalização para uma intertextualidade. A *Ilíada* percorre a história troiana da ira de Aquiles até o funeral de Heitor. Em seguida, deveria ser lida a *Etiópida*. O poema, em cinco livros, atribuído a Arctino de Mileto e composto possivelmente no séc. VIII a.C., conta as últimas façanhas de Aquiles, sua vitória sobre Pentésiléia e Mêmnon e sua morte nas mãos de Páris e Apolo, assim como seu funeral. Ájax e Odisseu, os dois que recuperaram o corpo de Aquiles, entram em disputa pelas armas do filho de Tétis.

Na *Pequena Ilíada*, poema atribuído a Lesques de Pirra (da ilha de Lesbos), do século VII a.C., ou a Cíneton de Esparta do século VIII a.C., narra-se a última parte da Guerra de Troia. Em quatro livros, o poema narra o julgamento da disputa entre Odisseu e Ájax, com vitória do primeiro por intenção de Atena. Ájax enlouquece e se imola. Continua a narrar Odisseu capturando Heleno, a volta de Filoctetes, a morte de Páris, o casamento de Deífobo e Helena, a chegada de Neoptólemo e a construção do cavalo de madeira seguindo plano de Atena. Ainda se narra Odisseu entrando às escondidas em Troia, encontrando-se com Helena e combinando a tomada da cidade. Fazem parte ainda da *Pequena Ilíada* o roubo do Paládio e o ingresso do cavalo de madeira na pólis troiana.

Em *O Saque de Troia* ou *Iliupersis*, poema atribuído a Arctino (séc. VIII a.C.), narra-se a última noite de Troia. Relatam-se a discussão sobre o cavalo de madeira, a morte de Laocoonte e de seus filhos, a fuga de Eneias e de seus companheiros, o ataque dos gregos, a morte de Príamo em mãos de Neoptólemo, a morte de Deífobo em mãos de Menelau, a captura de Helena, de Andrômaca e de Cassandra, a morte de Astíanax, filho de Heitor e último troiano, a repartição dos espólios e a imolação de Políxena sobre o túmulo de Aquiles.

Em *Retornos (Nostoi)*, poema em cinco livros atribuído a Hágias de Trezena (séc. VII ou VI a.C.), conta-se o retorno dos heróis gregos para casa, exceto o de Odisseu. Na linha seguinte dessa lista viria a *Odisseia*, de Homero, seguida pela *Telegonia*. Este último é atribuído a Cíneton de Esparta (séc. VIII a.C.) ou a Êugamon de Cirene (séc. VI a.C.), em que se contam as últimas aventuras de Odisseu até a sua morte pelas mãos de Telêgono, seu filho com Circe.

Proclo não resumiu os textos de Homero pelo fato de serem muito conhecidos. Segundo Gatti (2012, p. 88),

Quanto à sequência temporal dos eventos, *Cíprias* precedem a *Ilíada*; *Etiópida* sucede. Na introdução àquelas, lê-se “Sucodem-se a esses eventos [a isso] as chamadas *Cíprias*...”; na introdução a esta, “Sucede-se ao que foi dito anteriormente (no texto antes deste) a *Ilíada* de Homero; depois dela há a *Etiópida*...”. O texto a que o fragmento de Proclo refere-se são as *Cíprias*; a elas sucedem-se, na cronologia, os eventos da *Ilíada*, e então os eventos da *Etiópida*. A julgar por essa passagem, postos em sequência, o início de ambos os fragmentos indicaria que, por deveras conhecida e copiada, a *Ilíada*, bem como a *Odisseia*, não eram resumidas no texto de Proclo.

O conjunto uno que esses poemas descrevem dá a sensação de completude do relato transmitido via epopeia. Lesky (1989, p. 107) relata atestar-se um verso final da *Ilíada* modificado, conservado no escólio T a 24, em que sairia “domador de cavalos Heitor” e entraria em seu lugar “porém chegou a amazona” a fim de estabelecer na recitação uma fluida transição entre o poema homérico e a *Etiópida*, transição que se observa igualmente em um dos assim conhecidos “vasos gregos”, no qual a sucessão de cenas mostra Príamo na tenda de Aquiles, depois o rei junto ao túmulo de Heitor recebendo Pentesileia e, então, a rainha das amazonas enfrentando Aquiles.

Jonathan Burgess (2001) também considera que a arte traz à tona a popularidade dos poemas épicos conhecidos, pelo menos, desde o início do século VII a.C., o que o faz suspeitar que, em larga medida, os poetas cíclicos remontem a uma tradição passada pré-homérica.<sup>34</sup>

Os poemas da Guerra de Troia no Ciclo não foram os primeiros poemas a contar a história dessa guerra lendária e o subsequente retorno dos heróis ao país de origem, e não precisam ser considerados os melhores. Mas eles remontam à Era Arcaica, quando a tradição da Guerra de Troia ainda era viva. À medida que o tempo passava e a alfabetização crescia, um número limitado de épicos foi registrado e começou a ser visto como representante da tradição da Guerra de Troia. Os poemas da Guerra de Troia do ciclo épico são exemplos desses espécimes registrados. Por volta século V a.C., eles podem ter sido uma fonte para autores como Píndaro e os trágicos quando estes escreveram sobre o mito troiano. Eventualmente, o ciclo épico forneceu os únicos exemplos sobreviventes de poesia épica inicial sobre a Guerra de Troia (além dos poemas homéricos), e assim as eras posteriores confiaram no Ciclo como fonte para a tradição. Por essas razões, os poemas de tema troiano no

<sup>34</sup> Burgess (2001, p. 132ss) ainda revisa e discute a questão acerca dessa tradição a ideia de antecedência e dependência desses poemas em relação a Homero. Para efeitos do nosso objetivo, basta saber que tanto Homero quanto os outros poetas referiam-se a um conjunto mais ou menos coeso, a que estamos chamando de “mito troiano”, um repertório mitológico com temática da Guerra de Troia. “So it is enough to think of the texts within the Homeric and Cyclic traditions as generally resulting from the mythical tradition of the Trojan War as it was known in the Archaic Age” (BURGESS, 2001, p. 5).

ciclo épico são centrais para nossa compreensão da história da Guerra de Troia na Antiguidade. (BURGESS, 2001, p. 7)<sup>35</sup>

Burgess (2001, p. 45) lista ainda Díctis e Dares na relação daqueles que recontaram a guerra troiana, mesmo que, como alerta, seja difícil asseverar se esses e outros autores tardios retomam exatamente aqueles poemas ao montarem seus projetos literários. Ao lado do *Heroico* de Filóstrato no veio anti-homérico, *Ephemeris* e de *De excidio*, embora sejam “conscientemente sofisticadas, exuberantemente inventivas e perversamente idiossincráticas”<sup>36</sup>, como as caracteriza Burgess (2001, p. 45), é possível alocar paralelos entre o material tradicional veiculado nos poemas cíclicos com a narrativa “realista” operada nesses romances, como o fazem Griffin (1906), Peinado (2015), entre outros.

Chamam a atenção, pelo resumo dos poemas, a intervenção e a atuação dos deuses em vários momentos. Isso se dá porque, como é amplamente sabido, tradicionalmente pesa na épica e faz parte de sua convenção a presença personificada dos deuses. Para não estender muito esse ponto, tomemos a explicação de Mark W. Edwards (2005, p. 311) sobre os deuses na *Ilíada* como espelho conceitual amplo para as demais épicas, no sentido de como o aparato divino é empregado. Estamos cientes, porém, de que cada poema apresentaria seu particular, até mesmo com dissemelhanças nesse ponto entre *Odisseia* e *Ilíada*<sup>37</sup>:

Além de sua importância para a vida dos humanos, na *Ilíada* o poeta faz uso dos deuses de três maneiras: para contrastar – muito próximo do alívio cômico – a severidade e a tragédia da história humana; trazer à tona o *pathos* da transitoriedade humana em contraste com sua imortalidade; e às vezes para capacitá-lo a lidar com a trama de maneiras que de outra forma seriam difíceis ou impossíveis. A família divina habita o Olimpo, vivendo em estreita proximidade e passando muito tempo juntos, festejando ou em assembléia, e em suas divergências e alianças, suas brigas entre irmãos e desventuras

<sup>35</sup> *The Trojan War poems in the Cycle were not the first poems to tell the story of this legendary war and the subsequent return of heroes homeward, and they need not be regarded as the best. But they do reach back to the Archaic Age, when the tradition of the Trojan War was still a living one. As time passed and literacy grew, a limited number of epics were recorded and began to be viewed as representatives of the Trojan War tradition. The Trojan War poems of the Epic Cycle are examples of these recorded specimens. By the fifth century B.C.E. they may have been a source for authors such as Pindar and the tragedians when they wrote of myth about the Trojan War. Eventually the Epic Cycle provided the only surviving examples of early epic poetry about the Trojan War (besides the Homeric poems), and so later ages relied on the Cycle as a source for the tradition. For these reasons the Trojan War poems in the Epic Cycle are central to our understanding of the story of the Trojan War in antiquity.*

<sup>36</sup> *works are self-consciously sophisticated, exuberantly inventive, and perversely idiosyncratic.*

<sup>37</sup> A título de exemplo, veja-se o que Brandão (2010, p. 141) afirma sobre a comparação entre *Odisseia* e *Ilíada*: “Na *Odisseia*, embora os deuses sejam os mesmos, com as excelências e torpezas inerentes à sua concepção antropomórfica, tem-se nítida impressão de que eles subiram alguns degraus em sua escala divina. Mantêm-se, com efeito, mais afastados dos homens e atuam mais à distância, sobretudo por meio de sonhos não enganadores, não mentirosos, como o ‘Sonho funesto’: de Agamêmnon, enviado por Zeus no canto II da *Ilíada*, mas como aquele em que Atená manifesta realmente seu desejo a Nausícaa, no canto VI da *Odisseia*.”. Esse afastamento nos interessa, pois nos romances troianos ele é fortemente acentuado.

conjugais, eles nos divertem com uma exibição constante de loucuras e fraquezas demasiadamente humanas.

Seu envolvimento constante com o que tem sido chamado de seu esporte favorito do espectador, a luta heroica diante de Troia, traz à tona uma das emoções humanas mais profundas da *Ilíada*, a justaposição da força dos humanos em enfrentar os problemas de seu destino e sua inevitável derrota no final pela morte.<sup>38</sup>

Sendo assim, os deuses, *lato senso*, além de cumprirem a função do ornamento mítico-maravilhoso, servem para ajustamento da narrativa. Esses deuses, como já mencionados, são antropomorfizados, carregam a semelhança humana em sua constituição. Segundo formulação de Károly Kerényi (1980, p. 275), o mundo grego com seus deuses é um mundo do ser humano. A religião grega não é apreendida em sua totalidade na narrativa homérica, nem se pode desconsiderar o sincretismo temporal e religioso identificável nas epopeias. No entanto,

Seja como for, os deuses homéricos antropomorfizados, se bem que por vezes se nivelem até por baixo com os seres humanos, constituem um grande progresso para os séculos IX e VIII a.C. Tomando-se por base as epopeias homéricas, o que de saída se pode assegurar é que o poeta criou o “Estado dos deuses” subordinado à soberania de um deus maior, Zeus, já possuindo tanto aqueles quanto este algumas funções mais ou menos definidas. (BRANDÃO, 2010, p. 139)

Nesse “Estado dos deuses”, cada divindade tem um papel, uma função, um meio pelo qual intervém no mundo humano. Em Homero<sup>39</sup>, os deuses são funcionais, não apenas assistem do alto, o que fazem de fato, mas se envolvem na lida a defender um lado, um herói ou um interesse. Há episódios e cenas na epopeia homérica cujos protagonistas são as divindades, à semelhança do que ocorre com epopeias e contos mitológicos do Oriente Próximo. Como descreve Bruce Loudon (2006, p. 6),

a *Ilíada* tem episódios de teomaquia<sup>40</sup> (deuses lutando entre si), conselhos divinos e até alusões ao mito da criação, todos os quais são motivos padrão ou subgêneros míticos nas tradições anteriores do Oriente Próximo. Outros

---

<sup>38</sup> *Besides their importance for the lives of humans, in the Iliad the poet makes use of the gods in three ways: to provide a contrast – very close to comic relief – to the grimness and tragedy of the human story; to bring out the pathos of human transience by contrast with their immortality; and sometimes to enable him to handle the plot in ways which would otherwise be difficult or impossible. The divine family dwells on Olympus, living in close proximity and spending much of their time together, feasting or in assembly, and in their disagreements and alliances, their sibling squabbles and marital misadventures, they amuse us with a constant display of all-too-human follies and foibles. / Their constant involvement with what has been called their favorite spectator-sport, the heroic struggle before Troy, brings out one of the deepest human emotions in the Iliad, the juxtaposition of the strength of the humans in facing the troubles of their lot and their inevitable defeat in the end by death.*

<sup>39</sup> Para uma visão geral, cf. PIRONTI, Gabriella; BONNET, Corinne (org.). *Gli dèi di Omero*. Politeísmo e poesia nella Grecia antica. Roma: Carocci editore. 2016.

<sup>40</sup> cf. *Ilíada*, XX, 32: βᾶν δ’ ἴμεναι πόλεμον δὲ θεοὶ δίχα θυμὸν ἔχοντες; “Coração dividido, os deuses vão à guerra” trad. Trajano Vieira.

episódios apresentam assembleias, profetas e arautos, novamente figuras recorrentes no mito do Oriente Próximo.<sup>41</sup>

Os deuses constantemente “estão imiscuídos, sobretudo na *Iliada*, com os heróis: combatem, protegem, aconselham, mas suas *teofanias*, suas manifestações divinas, se fazem sob forma *hierofânica*, sob o disfarce, e não *epifânica*, isto é, como realmente são.” (BRANDÃO, 2010, p. 140). Valeria lembrar que, contudo, junto com Claude Mossé (1984, p. 54), “tais intervenções directas revelam-se raras” e quase sempre “os deuses contentam-se em inspirar os actos dos seus protegidos e, quando estes se encontram em perigo, em os furtar aos olhos dos adversários ou em desviar a lança ou seta que os iria atingir”.

Sem levar em conta aqui as obras paródicas, como a *Batracomiomaquia*, ou históricas, como a de Heródoto (II, 113-120),<sup>42</sup> passemos a tratar brevemente de outros gêneros, partindo da lírica grega. Nesse campo, o mito troiano entra como alusão e concerne a uma ilustração imaginativa de problemas cívicos e pessoais. Píndaro (518-438 a.C.) é um bom exemplo. Os mitos são evocados de duas formas, segundo Ken Dowden e Niall Livingstone (2011, p. 9), como abreviação poética alusiva, evocando na simples menção ao mito todo um conteúdo significativo e narrativo; e como um mundo virtual retoricamente carregado de potência, seja de prestígio, seja de embelezamento, seja de autoridade, de modo que há analogia, pela semelhança e pela diferença, entre o mito evocado e a realidade cantada. Veja-se o exemplo da *Pítica* I, 46ss, na tradução de Ricardo Brito e Christian Werner (2018, p. 135-136):

Possa todo o porvir assim conduzi-lo  
à felicidade e à dádiva dos bens  
se fornecer o esquecimento das fadigas.

Por certo ele recordaria em quais batalhas nas guerras  
com espírito firme perseverou, quando  
pelas mãos dos deuses encontraram honraria  
tal que nenhum dos helenos colhe,  
coroa altiva de riqueza. Mesmo agora,  
à maneira de Filoctetes,  
foi para a guerra. Por necessidade, alguém,  
embora sendo orgulhoso, bajulou-o como amigo.  
Dizem que vieram heróis  
divinos para levar de Lemnos

o arqueiro filho de Peante, angustiado pela ferida:  
ele destruiu a pólis de Príamo e findou os trabalhos dos dânaos,

<sup>41</sup> *the Iliad has episodes of theomachy (gods fighting with each other), divine councils, even allusions to creation myth, all of which are standard motifs or mythic subgenres in earlier Near Eastern traditions. Other episodes feature assemblies, prophets, and heralds, again recurring figures in Near Eastern myth.*

<sup>42</sup> Outrossim, a *História de Troia*, de Hegesíanax de Alexandria (fins do século I a. C.) e a obra homônima de Dionísio Escitobráquio (século II ou III a.C.); também Helânico (V a.C.).

caminhando com o corpo fraco, mas era o destino.  
 Que assim o deus seja protetor de Hierão,  
 no tempo que se aproxima, dando a medida justa do que deseja

Há menção ao episódio da ferida de Filoctetes. Conta-se que, uma vez ferido, esse herói se tornou fardo para tropa e foi isolado numa ilha. No entanto, ele teve que ser reintegrado à expedição, pois suas armas eram um dos amuletos que, segundo uma profecia, assegurariam a derrota de Troia. Toda essa carga de enredo, simbologia e caracterização é lançada sobre o louvado Hierão, por ter este vencido nas competições délficas na modalidade quadriga e por ter fundado uma nova cidade, Etna.

Também o reconhecido rival de Píndaro, Baquílides (516 a.C- 451 a.C), ocupa-se com o mito troiano, como na ode 15 (cf. MELO, 2012, p. 22-23), em que coloca em cena a embaixada grega para reclamar Helena. Cite-se Arquíloco (680-640 a.C.) e assim chamada “Elegia a Télefo”<sup>43</sup>. Safo (630 a.C./ 604 a.C-c.570 a.C.), por sua vez, no Fragmento 16, retoma essa mesma personagem para dar caráter hiperbólico ao amor apaixonado:

D]izem uns que exércitos e uns que barcos  
 e uns que carros sejam o se[r] mais belo  
 s]obre a terra negra- por mim seria o  
 ser que se ama

c]omo é fácil logo explicar o fato  
 p]ara t[o]dos pois que já todos sabem  
 que a [mor]tal mais bela da terra Helena [a]o  
 [nob]re marido

des[denho]u e foi vele[jar] em Troia  
 se[m seq]uer lembrar-se da fina [fil]ha  
 dos queridos [pa]is seduzida pela .]  
 [..... ]sa [

pois [...] in]flexível mente  
 .....(.) levemente e[..... ] pensa  
 me] recordo agora da plen[a aus]ência  
 de Anactória

quero ver passar o [seu] passo amável  
 quero o lustre intenso que traz no rosto  
 mais que as carruagens da Lídia e armadas  
 in]fantarias  
 ]assim não será possível  
 ]. ao morta[l d]esejar partilha  
 ]e por mim mesma  
 [  
 (SAFO, *fragmento 16*; trad. Guilherme Gontijo Flores)

<sup>43</sup> Para a leitura e discussão desse fragmento, cf. RAGUSA e BRUNHARA, 2021, p. 87-92.

De igual maneira evocam o mito troiano em suas produções Íbico (c. VI a.C) e Alceu (620 a.C- 580 a.C).<sup>44</sup>

Especial lugar se deve dar a Estesícoro (630 a.C.-555 a.C.). Uma anedota consagra que ele, ao ter insultado Helena em um poema homônimo, recebeu dela uma punição: a cegueira. A solução para reverter a situação seria desfazer o mal pelos mesmos meios que causou. Sendo assim, Estesícoro teria composto sua *Palinódia*, a recantação, um poema retratação a respeito de Helena.<sup>45</sup>

No período clássico, aproveitando-se do material mítico, a tragédia grega teria tornado os heróis épicos mais emocionalmente intensos e vívidos (YOUNG, 1948, p. 30-31). Cite-se, então, a tríade do teatro grego com Ésquilo (525 a.C. - 455) e suas obras *Agamêmnon*, *Coéfora* e *Euménides*, que compõem a trilogia *Oresteia*; com Sófocles (497 - 405 a.C) e suas obras completas *Filoctetes*, *Ajás* e *Electra* e as incompletas ou perdidas *Políxena*, *Antenoridas* e *Laocoonte*; e, por fim, com Eurípides (480 a.C. - 406 a.C) e suas obras *Ifigênia em Áulis*, *Ifigênia em Táuris*, *As troianas*, *Hécuba*, *Andrômaca*, *Helena*.

No âmbito da prosa, Górgias (c. 485 a.C -380 a.C) e Isócrates (436 a.C. – 338 a.C) escreveram, cada, um elogio a Helena. Também sobre essa personagem, Teócrito (c. 310 a.C.-250 a.C) escreve seu idílio XVIII.

Muito diferente, porém, é a obra de Lícofron, *Alexandra*, um obscuro poema em forma de profecia no qual Antenor aparece aludido como traidor de Troia.

Ainda em grego, mas já estando a Grécia sob domínio romano, listam-se o mitógrafo (Pseudo-)Apolodoro (*Epítome* de III a VI), Ptolomeu Queno (*Nova história*, resumida na *Biblioteca* de Fócio), Dião Crisóstomo com seus discursos<sup>46</sup> e Luciano de Samósata em seus diálogos dos mortos. Também se contam os autores Flávio Filóstrato (*Heroico*), Quinto de Esmirna (*Pós-homéricas*), Libânio (*Declamações* 3, 4 e 5), Trifiodoro (*O Saque de Troia*) e Coluto (*O rapto de Helena*).

Da Grécia para Roma, estabeleceu-se a tendência de verter para a língua e cultura latinas aquela literatura que, segundo os romanos, era digna da maior admiração. Assume-se que, exatamente nesse ato de tradução da tradição, nasce a própria literatura latina, com Lívio Andronico e sua adaptação com fins didáticos da *Odisseia* homérica. Exponente máximo, Virgílio (70 a.C.-19 a.C.) torna-se “Homero romano” ao plasmar a forma das epopeias

<sup>44</sup> Cf. YOUNG, 1948, p. 29; para leitura de fragmentos com tema troiano, cf. BETINI, 2022.

<sup>45</sup> Para a leitura dos fragmentos e comentários, cf. BETINI e RAGUSA, 2021.

<sup>46</sup> Discurso 11: Troia não foi tomada; Discurso 52: sobre Ésquilo, Sófocles e Eurípides, ou “O arco de Filoctetes”; Discurso 56: Agamêmnon, ou a realeza; Discurso 57: Nestor; Discurso 58: Aquiles; Discurso 59: Filoctetes; Discurso 61: Criseida.

homéricas em sua *Eneida*, o poema épico romano *par excellence*. Essa obra máxima da literatura latina configura-se como uma sequência, segundo definição genettiana, haja vista que não busca dar mera continuação ao que cantara Homero rumo ao considerado termo do enredo, mas, sim, partir do que essa obra deixou de possibilidade legada para fazê-la transbordar para além do que era então considerado seu fim. Seguindo a unidade louvada por Aristóteles, Virgílio centra seu canto em Eneias, sobrevivente da ruína troiana, que, movido pelo destino e impelido pelo divino, busca fundar uma “nova Troia”. É nesse herói refugiado em busca de uma terra onde se abrigar que se configurará o devir não só da *gens Iulia*, ligando-a à deusa Vênus, como também a descendência dos gêmeos Rômulo e Remo, por consequência sendo Eneias o ancestral primevo do povo Romano. Diante disso, toda a *Eneida* se deve contar como cânone troiano, embora se narre especialmente no canto II eventos ocorridos em solo troiano.

Ainda entre os romanos, devem vir citados o *carmen 64* de Catulo (87/ 84 a.C. – 57/54 a.C.), em que há o epitalâmio de Peleu e Tétis, e as *Fábulas* do mitógrafo Higino (64 a.C.-17 d.C.). Destaque maior, no entanto, deve ter Ovídio (43 a.C.-17 d.C.), que, em diferentes versos seus, traz ao canto as figuras envolvidas no prélio entre gregos e troianos. Especial menção merecem as *Heroides*, cartas das heroínas (Penélope, Dido, Laodamia, Helena, Enone e Briseida) a seus amantes, e as *Metamorfoses*, que aludem a diversos elementos constituintes do universo mítico troiano, mas que também narram episódios inteiros, como no livro XII, representando Ifigênia em Áulis, e os combates e morte de Aquiles; e no livro XIII, com a querela de Ulisses e Ájax.

Já no primeiro século de nossa era, Sêneca (c. 4 a.C.-65) aborda o material tradicional e produz as tragédias *As troianas*, *Agamêmnon* e *Tiestes*. Também no romance antigo em latim<sup>47</sup> o mito troiano aparece. No *Satíricon*, de Petrônio, há uma passagem interessantíssima<sup>48</sup> em que um quadro representando a tomada de Troia incita o canto para “explicar a pintura”. Eumolpo

---

<sup>47</sup> No romance grego, as figuras da Guerra de Troia, como Aquiles, servem, em larga medida, a alusões, evocações e balizas de caracterizações.

<sup>48</sup> Petrônio parodia sistematicamente o *epos* em suas figuras, sua tópica, seu teor e sua temática. Por exemplo, o muito conhecido episódio chamado “A matrona de Éfeso” também retoma conteúdo da Guerra de Troia ao remeter a personagem central à rainha Dido, amante de Eneias, por meio de citações de trechos da *Eneida*, como demonstra Aquati (2022). Por vezes, personagens míticas são usadas simbolicamente, como é o caso da frase de Encólpio a Gitão, recuperando o potente Aquiles para parodiar a impotência que sofria o próprio Encólpio: *Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram* (“Morta e enterrada está a parte do meu corpo que antes fazia de mim um Aquiles”; *Satíricon*, 129). Há, ainda, a vã tentativa de Trimalquião de demonstrar um repertório mítico (PETRÔNIO, *Satíricon*, 52, 1-2), pois ele confunde Medeia com Cassandra, atribuindo a esta última a ação de matar os filhos efetuada pela primeira, e mistura os mitos de Dédalo, Níobe e o Cavalo de Troia. Novamente confusão ocorre quando se tenta explicar a apresentação dos homeristas (PETRÔNIO, *Satíricon*, 59), em que se misturam personagens, ordem de eventos, genealogias e episódios mitológicos diversos, além de relações equivocadas de causa-consequência serem atribuídas de maneira a causar riso pela falta de perícia no uso do repertório mítico.



então recita versos, pelos quais recebe pedrada como resposta do público. Aquati (2021, p. 107) anota que esses versos remeteriam ao canto II da *Eneida* e que Suetônio reporta Nero<sup>49</sup> cantando poema de mesma temática enquanto Roma fervia no famoso incêndio. Já nas *Metamorfoses* (X, 30-35), de Apuleio, há representação de um mimo do julgamento de Páris junto ao monte Ida. O autor da *Tebaida*, Públio Papínio Estácio (c. 45-c. 95), retomando a personagem Aquiles cantado por Homero, compôs também a *Aquileida*, que nos chegou parcialmente, cujo tema central deveria ser a vida do pelida. Há ainda notícia de que Lucano (39 d.C.-65 d.C.), autor da *Farsália*, teria também escrito uma obra com a temática troiana, hoje totalmente perdida.

À certa altura, todavia, Homero, até então a pedra fundamental da literatura de temática troiana, experimentou ostracismo. Segundo explica Gilbert Highet (2015), as línguas (e a ela atreladas suas culturas) grega e romana, que em certo momento haviam convivido em um bilinguismo da população, de uma dúplice cultura, começaram a se distanciar uma da outra. O idioma grego espalhou-se por todo o Mediterrâneo oriental, falado não só pelo povo da Grécia, mas também pelo do Egito, da Palestina e demais lugares, como um grego standard destinado a intercomunicação (daí o *Novo Testamento* ser escrito em grego). Já o idioma romano era falado em grande parte da Itália, da Europa Ocidental e norte da África. Diane P. Thompson (2013) descreve que houve uma gradual transição do mundo clássico de Augusto e Virgílio ao universo cristão da Europa latina medieval, na qual operaram dois elementos cruciais para a permanência do mito troiano. O primeiro, explica, é o próprio estabelecimento do Cristianismo como religião oficial do Império Romano (312 d.C.). O público crescentemente cristianizado rechaçava os deuses homéricos em seu sentido potencialmente religioso. O segundo evento foi a cisão Ocidente-Oriente. A esse respeito, Highet (2015) relata que o Império Romano, em razão da incapacidade de administração e de conservação da unidade regente, culminou na bidivisão em 364 d.C.: o lado ocidental com a capital em Milão e o lado oriental com capital em Constantinopla. Assim, apesar de ainda haver contatos, as diferenças entre um e outro lados cresciam progressivamente. Em 476 d.C., com o último imperador do ocidente deposto por um rei bárbaro, acentua-se gravemente a distinção. Dividiram-se, também, as igrejas cristãs em 1054, travando dissensões que levaram mais tarde às cruzadas em 1204. Segundo Jones (2005), fora com a ruína do império do Ocidente que o conhecimento da literatura grega no hemisfério ocidental esvaneceu-se por quase mil anos, sendo que até mesmo a Bíblia era lida na tradução latina de Jerônimo (iniciada em 380 d.C.). O Oriente grecófono continuou a ler Homero como parte de sua herança cultural, explica Thompson (2013), enquanto no Ocidente latino o

---

<sup>49</sup> O apreço de Nero pelo tema de Troia é atestado na *Domus Aurea* e ele teria inclusive escrito um poema sobre o tópico. Cf. BRUNETTI, 2015.

expoente era Virgílio, mesmo com deuses “pagãos”, já que os cristãos o consideravam honorificamente um “quase cristão”. Na visão de Alberto Manguel (2007, p. 75),

Intelectualmente, o Oriente considerava essencial o estudo tradicional dos clássicos gregos e latinos; no Ocidente, a erudição clássica era julgada parte integrante das crenças pagãs. Portanto, enquanto Homero continuava a ser publicado, estudado e lido em Constantinopla, em Roma ele praticamente desapareceu da memória dos leitores.

Highet (2015) afirma que a cultura grega fora totalmente subtraída do Ocidente durante a Idade das Trevas e só retornaria efetivamente centenas de anos depois quando da ofensiva turca-otomana contra cidade de Constantinopla, evento que provocou a fuga para o oeste de eruditos gregos no século XII d.C., os quais levaram consigo os manuscritos. As consequências dessa movimentação são apontadas por Jones (2005, p.36):

A Europa Ocidental tomou conhecimento de Homero nessa época, obviamente, porque os autores romanos o mencionavam com frequência (a *Eneida* de Virgílio era uma espécie de *Ilíada-Odisseia* romana). Foi uma época palpitante para os eruditos da Itália, quando os gregos começaram a chegar com grandes obras das quais já tinham ouvido falar, mas nunca haviam lido.

Com pouco público capaz de ler a *Ilíada* na língua de Homero, no Ocidente, já no século I a.C., poetas houve que vertessem e transmitissem Homero no período pós-Augusto, dos quais “sabe-se pouco mais além do nome: Pompeu Macro, Lupo, Camerino, Júlio Antônio” (ALMEIDA, 2012, p. 33). É ainda da época neroniana a *Iliada Latina*, espécie de resumo literário da *Ilíada* homérica, elaborada por Bébio Itálico em 1070 versos hexâmetros datílicos, com linguagem despreziosa e clara e culturalmente próxima aos romanos. Para Elizabeth Hazelton Haight (1947, p. 262):

O autor não era pretensioso ou ambicioso como Lívio Andronico quando traduziu toda a *Odisseia* em versos saturnianos, ou Gneu Mácio, que traduziu toda a *Ilíada* em hexâmetros latinos, ou Átio Labeu, que traduziu toda a *Ilíada* e a *Odisseia*. Este Itálico visava algo muito mais modesto: apresentar de forma simples aos jovens "o conto da divina Troia".<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> *The author was not pretentious or ambitious as was Livius Andronicus when he translated the whole of the the Odyssey into Saturnian verse, or Cn. is Matius who translated the whole of the Iliad into Latin hexameters, or Attius Labeo who translated all the Iliad and the Odyssey. This Italicus aimed at something far more modest: to present in simple form to the young "the tale of Troy divine."*

Todavia, pondera María Sanz Julián (2010, p. 39), essa obra se mostrava muito insuficiente para aqueles que “queriam conhecer integralmente a história de Troia, enquanto Virgílio resultava cada vez menos compreensível dada a sua complexidade estilística”.<sup>51</sup>

É nessa situação linguístico-cultural-literária que, na literatura latina tardia<sup>52</sup>, duas obras receberão grande apreço, *Ephemeris belli Troiani* e *De excidio Troiae historia*.

### 2.2.2 Díctis e Dares, autores-fonte

[...] *quae deinceps insecuta sunt, quoniam ipse interfui, quam verissime potero exponam.* (*Ephemeris*, I, 13)<sup>53</sup>

A materialidade histórico-literária descrita, que envolve circunstâncias linguísticas, estilísticas e ideológicas, é o contexto perfeito para que as crônicas troianas de Díctis e Dares em latim tivessem sucesso. *Ephemeris belli Troiani*, datada do século IV d.C., é uma tradução de um texto grego do século II d.C., o que permite cogitar para o texto latino de *De excidio Troiae historia*, do século V d.C., um precedente grego, provavelmente da mesma época que a *Ephemeris* grega. Conflui para essa aceitação o fato de que o movimento da Segunda Sofística explica razoavelmente o espírito dessas obras. A reformulação da narração e a busca pela verdade histórica parodiada nas duas narrativas assemelha-se ao que exhibe Luciano de Samósata, Filóstrato e Dião Crisóstomo. Valentina Prosperi (*apud* TRACHSEL, 2014) realça que, em comparação a essas obras, as crônicas troianas mostram-se mais efetivas nessa forja narrativa, haja vista que passam a ser creditadas como História e se revestem de autenticidade, contadas inclusive entre os *Libri Manuales* (de caráter histórico e documental). Dessa forma, na opinião de José Ángel García Landa (2004), mesmo que Homero estivesse disponível para leitura durante o período medieval, os leitores teriam preferido essas obras, pois elas tornaram o que era épico, por um lado, histórico e, por outro, romance.

De fato, alinhadas à produção crítica a Homero, as duas obras já foram consideradas por alguns “prosificação das obras homéricas”, o que é reducionista. A proposta dos romances troianos parece ser mais complexa do que isso, porque, dadas as modificações no modo de

<sup>51</sup> *querían conocer íntegramente la historia de Troya, mientras que Virgilio resultaba cada vez menos comprensible por su complejidad estilística.*

<sup>52</sup> Não entrará em nosso escopo, mas vale mencionar Ausônio (310 d.C.-395 d.C.), com *Periocha iliadis* e os epitáfios dos heróis da Guerra de Troia, e Fulgêncio (final do século V - início do século VI d.C.), com episódios em seu *Livro de mitologias* e, também, *Exposição sobre Virgílio*. De igual maneira, algumas obras que constituem comentários, alegorias e afins, assim como parte da poesia dos séculos XII e XIII com temática troiana são, neste momento, alijados de nosso foco. Remetemos às listagens feitas no site [https://mediterranees.net/mythes/troie/troie\\_medievale.html](https://mediterranees.net/mythes/troie/troie_medievale.html), uma de nossas fontes para este compilado.

<sup>53</sup> “o resto que aconteceu depois, porque eu mesmo estive presente, poderei com maior verdade expô-lo”.

narrar e no enredo, figura como um jogo labiríntico de intertextualidade, numa tensão entre manutenção e ruptura frente à tradição canônica do mito troiano. O uso da primeira pessoa e a apresentação de sua voz como pertencente a um partícipe da guerra faz com que as narrativas de Díctis e Dares consolidem-se no terreno dos documentos históricos de primeira-mão. Como correspondentes de guerra, seu relato em prosa torna-se digno de fé em comparação aos bardos e aedos, que contavam o que ouviam das Musas, narrando-o em verso e em terceira pessoa. Essa “transvocalização” (GENETTE, 2010, p. 62), passagem do discurso de uma pessoa do discurso para outra, tem resultados pragmáticos, que serão oportunamente estudados, essencialmente para o efeito de veridicção. Para além dessa estratégia, a própria mudança de gênero deve ser levada em conta, pois, como aponta Ernst Robert Curtius (1996, p. 232),

Com a *Ephemeris belli Troiani* de "Díctis" (século IV) e a *De excidio Troiae historia* de "Dares" (século VI), chegamos à forma final, no fim da Antiguidade, da epopéia homérica e da epopéia "cíclica", que nasceu da primeira. Dares e Díctis introduzem uma inovação: a epopeia transforma-se em romance em prosa.

No campo da religiosidade, para Arthur M. Young (1948, p. 51), a decadência do conceito politeísta e o triunfo da fé cristã encontraram na racionalização dos elementos supernaturais e na abordagem romântica das crônicas troianas percussores dos traços das narrativas medievais sobre a Guerra de Troia. A extensa e profunda recepção que essas obras tiveram no medievo faz delas “os transmissores principais durante muitos séculos da matéria troiana — que inunda a literatura medieval”<sup>54</sup> (VEJA; LÓPEZ, 2001, p. 120). Apesar da qualidade estilística esperada por alguns, as crônicas troianas “não são estritamente joias literárias”, porém são “textos importantíssimos por sua fortuna posterior” e, nesse sentido, “são clássicos, mas por valores quase unicamente extrínsecos” (VEGA; LÓPEZ, 2001, p. 120-121).

Os dois romances também têm diferenças na recepção. Díctis tem influência sobre os bizantinos, o que, acerca de Dares, contudo, é difícil afirmar. A explicação, para Frazer (1966), pode ser elucubrada a partir do ponto de vista de cada um, já que Díctis é filo-helênico, porque participa do exército grego, e Dares, filotroiano, porque frígio.

Prosperi (2013, p. 2-3), em seu estudo da transmissão do mito troiano do Ocidente europeu, foca principalmente nos dois romances. Para a autora,

anões, para não dizer gnomos, sobre ombros de gigantes, esses textos derrotaram Homero, contestaram Virgílio e colocaram-no em crise. Por

---

<sup>54</sup> *los transmissores principales durante muchos siglos de la materia troyana — que inunda la literatura medieval.*

séculos, alimentaram uma tal massa de literatura e de história que quem a ouve ser evocada hoje tenta liquidar o fenômeno como pura ilusão de ótica de poucos, os devotos especialistas. Quando, porém, uma outra ilusão de ótica há de se combater: aquela que nos faz observar o passado desde o alto Olimpo dos cânones e das taxonomias adquiridas e que frequentemente provoca o efeito de luneta invertida, em que vemos maior só o que está mais perto.<sup>55</sup>

A crítica de Prospero (2013) lança luz à já mencionada ideia de cânone, que varia conforme varia o tempo. A estudiosa considera que, ainda na Renascença, Homero demorou para de fato ser bem-recebido. Os valores que as crônicas troianas veiculavam e que seus predecessores seguiram ainda tinham espaço nessa época. Muito posteriormente, mas já de maneira paulatina a partir do século XIV, no seio do movimento do renascimento dos clássicos, Homero estará de volta à cena (em grego, em traduções e em comentários antigos e modernos) e será valorizado como farol a iluminar o universo antigo que residia às sombras. O interesse filológico e filosófico pelas obras homéricas, assim como a sua consideração de monumento literário, estabelecer-se-á novamente e ele voltará a ser “o autor máximo”, régua que perdura até os dias atuais. Segundo a autora,

tão extraordinário quanto controvertido: Díctis e Dares não só condicionaram como também controlaram a difusão do mito troiano por todo o Medievo, o Humanismo, o Renascimento; eles levaram sua impudência a ponto de superar um Homero agora circulante e difundido que mostra as primeiras rachaduras apenas em meados do século XVII, pronto para ressurgir em nosso século XIX. É esse fenômeno de muito longa duração que deve nos guiar na análise, e não, inversamente, a pouca ou nenhuma consideração em que foram tidas no século passado.<sup>56</sup> (PROSPERI, 2013, p. 11; tradução nossa).

Essa colocação de Prospero, encontrada também em outros autores já mencionados, com os quais este trabalho se alinha, busca contribuir com a realocação das crônicas troianas ao interesse de um público mais amplo, assinalando-lhes o importante papel na recepção homérica, a que chamamos de função vicária, por servirem de alternativa a Homero (SILVA, 2019a), mas

---

<sup>55</sup> *Nani per non dire gnomi sulle spalle dei giganti, questi testi hanno sconfitto Omero, hanno contestato e messo in crisi Virgilio e per secoli hanno alimentato una tale massa di letteratura e di storia che chi la senta evocare oggi è tentato di liquidare il fenomeno come pura illusione ottica di pochi, devoti specialisti. Quando è invece un'altra illusione ottica da combattere: quella che ci fa osservare il passato dalle olimpiche vette dei canoni e delle tassonomie acquisite e che spesso sortisce l'effetto di un cannocchiale rovesciato, in cui vediamo più grande solo ciò che è più vicino.*

<sup>56</sup> *straordinario quanto incontrovertibile: Ditti e Darete hanno non condizionato ma controllato la diffusione del mito troiano per tutto il Medioevo, l'Umanesimo, il Rinascimento; hanno spinto la loro impudenza fino a prevaricare un Omero ormai circolante e diffuso mostrando le prime crepe solo all'altezza del Seicento, pronti a risorge ancora nel nostro Ottocento. È questo fenomeno di lunghissimo periodo che deve guidarci nell'analisi, non, viceversa, la scarsa o nulla considerazione in cui sono stati tenuti nel secolo scorso.*

também lhes conferindo uma história de recepção própria. Parte essencial dessa recepção das narrativas de Díctis e Dares são seus hipertextos.

### 2.2.3 Hipertextos: literaturas bizantina e medieval

*Ainsi libérée de la contrainte d'une tradition littéraire figée, la mémoire de Troie redevenait vivante et le mythe pouvait être adapté à une nouvelle réalité: les royaumes barbares d'Occident.* (COUMERT, 2005)<sup>57</sup>

A produção literária<sup>58</sup> bizantina em grego sobre a Guerra de Troia pode ser consultada em variadas obras históricas, que consideram esse evento parte da cronologia universal. Citem-se a *Cronografia* (V), de Ioannis Malalas, *Crônica histórica*, de João de Antioquia, o compêndio histórico de George Cedreno (123ss), o *Breviário* (v. 1107ss), de Constâncio Manasses, e a *História constantinopolitana* (9), de Nicetas Coniates. Segundo Nurgül Kivılcım Yavuz (2014), a versão grega de *Ephemeris* serviu de fonte para esses autores. Peter Gainsford (2012, p. 58) explica que a literatura e a historiografia bizantinas preferiram Díctis em vez de Homero porque ele se adequava mais a seus intentos em razão de uma característica que, por muito tempo na academia, foi recebida como defeito: sua simplicidade (*his plainness*). Para esse autor, a importância de Díctis no lado oriental grecófono é inquestionável:

Dos séculos V ao XV d.C., *Ephemeris* teve mais impacto no mito sobre a Guerra de Troia do que quase qualquer outro texto. Para os bizantinos, Díctis foi classificado como o relato mais confiável da matéria troiana, seguido por Homero, Eurípides e Virgílio.<sup>59</sup> (GAINSFORD, 2012, p. 60)

Se amplo sucesso *Ephemeris* teve em sua versão em grego, como indica ser hipotexto de tantas outras produções, a tradução latina figurou no Ocidente sempre acompanhada por *De Excidio*, a ponto de alguns acreditarem que a menção a Dares deveria evocar de pronto o conhecimento de Díctis, ao que Yavuz (2014) se opõe, explicando que o monge beneditino Orderico Vital (1075-1142) faz uma lista de autores e se refere a Dares como *gentilium*

<sup>57</sup> “Assim, já liberta do constrangimento de uma tradição literária fixa, a memória de Troia voltou a viver, e o mito pôde adaptar-se a uma nova realidade: os reinos bárbaros do Ocidente.”

<sup>58</sup> Para não ampliar mais nosso panorama, optamos por não trazer outras produções, como os centões de Eudócia e Proba e a poesia tardo-antiga, embora devam ser consideradas essas obras como importantes fatores da manutenção do mito troiano.

<sup>59</sup> *From the fifth to the fifteenth centuries CE, the Ephemeris had more impact on the Trojan War legend than almost any other text. For the Byzantines, Diktys ranked as the most authoritative account of the Troy matter, followed by Homer, Euripides and Virgil.*

*historiographus* (“historiador dos gentios”), sem mencionar, porém, Díctis. Já antes, Isidoro de Sevilha (560-636) havia perfilado Dares entre os historiadores:

#### XLII. DOS PRIMEIROS HISTORIADORES

[1] Entre nós cristãos o primeiro a escrever uma história desde o início do mundo foi Moisés. Entre os gentios, o primeiro foi o frígio Dares, que produziu a história sobre gregos e troianos e a transmitiu escrevendo de próprio punho sobre folhas de palmeira. [2] Depois de Dares, houve na Grécia o primeiro historiador, Heródoto.<sup>60</sup>

Pela lógica, teria sido mais coerente o grego Díctis ser nomeado antes de Heródoto, uma vez que teria vivido na mesma época que Dares e escrito obra de natureza semelhante.

Yavuz (2014) afirma que, à luz das evidências a partir da análise da circulação dos manuscritos (cf. D’ARCIER, 2001), o texto de Dares teve maior profusão em termos tanto de qualidade quanto de alcance geográfico. Essa diferença na fortuna dos dois textos deve, segundo Fabio Guidetti (2015, p. 155-156), ensejar cuidado ao tratar como díade inseparável “Díctis e Dares”, como se automaticamente fossem gêmeos siameses. Entendemos, portanto, seguindo Proserpi (2013), que somente a partir da metade do século XII, esses textos começam a figurar como pares, cuja complementaridade na cultura tardomedieval é primeiramente atestada, e posteriormente difundida, pelo *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure, que foi o primeiro a citar ambos os autores conjuntamente. A passagem em que os dois nomes dividem canto é atinente à traição de Antenor e Eneias.<sup>61</sup> Na confluência dessas duas narrativas, Benoît de Sainte-Maure tem de lidar com as dissemelhanças. Caso interessante é apresentado por Aristide Joly (1870, p. 219) e concerne ao personagem Palamedes, que morre de modo diferente em Díctis e em Dares. Querendo narrar ambas, para evitar esse choque de versões, Benoît salva as contradições dos dois autores de forma bastante original. Na narrativa de Dares, como já observara Griffin (1906), Palamedes tem ampla participação, e igual importância há em Díctis. Na narração deste último, porém, a morte do herói se dá de modo mais dramático do que em Dares: Palamedes é morto em uma curiosa trama de Ulisses, que o atraira a um poço,

<sup>60</sup> XLII. DE PRIMIS AVCTORIBVS HISTORIARVM. [1] Historiam autem apud nos primus Moyses de initio mundi conscripsit. Apud gentiles vero primus Dares Phrygius de Graecis et Troianis historiam edidit, quam in foliis palmarum ab eo conscriptam esse ferunt. [2] Post Daretum autem in Graecia Herodotus historiam primus habitus est. Post quem Pherecydes claruit his temporibus quibus Esdras legem scripsit.

<sup>61</sup> Riches chevaliers fu Ditis / E clers sages e bien apris / E sciëntos de grant mémoire : / Contre Daire rescris l’Estoire. Cil fu defors en l’ost Grezeis, / Chevaliers sages e corieis; / Les uevres, si come les sot, / Mist en escrit come il mieuz pot (*Roman de Troie*, 4301-24808). Homero também é citado na abertura do poema: Mais tant fu Omers de grant pris / E tant fist puis, si com jo truis, / Que sis livres fu receüz / E en autorité tenuz. (*Roman de Troie*, 67-70); mas lá, na sequência, apenas Dares aparece como contraponto, por meio do nome de Cornélio Nepos, que consta da epístola que prefacia a narrativa deretiana.

convencera-o a descer, momento em que Ulisses soterra-o com pedras. Em Dares, Palamedes é vitimado por Páris. Joly (1870, p. 220-221) assim explana a solução:

A imaginação de um menestrel não está em apuros por tão pouco. [Benoît] supõe que o pai de Palamedes foi informado incorretamente da morte de seu filho e irritado contra os gregos por um relato falso. Foi-lhe dito que ele havia morrido vítima do ódio de Ulisses. E assim a história de Díctis, complementada por outras memórias, encontra naturalmente seu lugar no poema de Benoît.<sup>62</sup>

Em resumo, com a extensão de mais ou menos 30 mil linhas, começa-se pela navegação argonáutica em busca do velocino de ouro, durante o que descem em Troia para saqueá-la, raptando nessa oportunidade a irmã de Príamo, Hesíone, e, em resposta, os troianos mandam uma expedição que acaba por arrebatrar Helena, dando assim o início à guerra. Essa é a mesma sequência de *De Excidio*. O poema descreve a queda de Troia e, em seguida, o retorno das tropas gregas à terra natal. Fecha-se o relato com a morte de Ulisses pela mão do seu próprio filho com Circe, Telêgono. Como essa sequência final falta em Dares, certamente o autor de *Roman de Troie* obteve-a de *Ephemeris*. Benoît declara explicitamente em relação a Homero que, mesmo cheio de cultura e talento, o seu relato do assédio contra a cidade troiana não era verdadeiro, porque nascido muitos séculos depois da guerra.

Hight (2015), além de sinalizar a facilidade de acesso a esses dois textos, a totalidade da matéria troiana que eles promoviam e a representação rarefeita dos deuses gregos, coloca a ênfase no amor como motivo de Benoît ter recorrido a Díctis e Dares. Thompson (2013) colabora com essa colocação ao afirmar que, em *Roman de Troie*, há traçada a inevitável destruição de homens e mulheres pelas forças do irrefletido, do acaso e do amor, motivos caros aos romances troianos aqui estudados.

Benoît conta quatro histórias de amor trágicas: Jasão e Medeia, Páris e Helena, Troilo e Briseida e Aquiles e Políxena. Apenas Troilo e Briseida surgem como criação de Benoît, sendo os três outros casais frutos da tradição. Mais do que apenas entretenimento, essas histórias de amor são as engrenagens que estruturam a narrativa (LUMIANSKY, 1958) em coesão com a guerra e sob os domínios da malícia inexplicável da Fortuna, que causa inevitavelmente degradação e desastre (ADLER, 1960).

---

<sup>62</sup> *L'imagination d'un trouvère n'est pas en peine pour si peu de chose. Il suppose que le père de Palamède a été inexactement informé de la mort de son fils et irrité contre les Grecs par un récit mensonger. On lui a dit qu'il avait péri victime de la haine d'Ulysse. Et alors le récit de Dictys, complété par d'autres souvenirs, trouve naturellement sa place dans le poème de Benoît.*



Também em Benoît, conforme aventa Highet (2015), há a pretensão de ligar genealogicamente famílias e nações modernas ao povo antigo, como de maneira semelhante que procedeu Virgílio, e que se tornará comum, como é o caso dos francos e bretões (cf. POUCKET, 2003; YAVUZ, 2015). Highet (2015) aponta que, como a época virgiliana, também o medievo e a renascença eram pró-Troia.<sup>63</sup>

Fundador de uma nova fase, o poema de Benoît foi amplamente traduzido e imitado. Dentre seus sucessores está um que despontou em fama na camada erudita europeia porque, explica o mesmo Highet (2015), escrevera em latim, língua ainda mais prestigiada que os romances. Em 1287, Guido de Columnis, um juiz siciliano, realizou uma adaptação em prosa de *Roman de Troie* em sua *Historia Destructionis Troiae*. Segundo Thompson (2013), o italiano não cita o poeta francês e assume que suas fontes são Dícitis e Dares. Depois de citar Virgílio e Homero como ficção,<sup>64</sup> Guido assim escreve:

Mas vicejam junto aos ocidentais em todo o tempo, futuro e sucessivo, aqueles mesmos que fiéis forem em escrever uma história verdadeira, para a utilidade sobretudo daqueles que leem literatura, a fim de que saibam separar verdadeiro do falso sobre aquilo que se diz história nos livros, aquela que por meio do grego Dícitis e do frígio Dares, que à época da Guerra de Troia estavam eles em pessoa presentes e tudo o que viram foram no mais fidelíssimos relatores, tendo-a recebido, eu, o juiz Guido de Columnis de Messena, transmito-a.<sup>65</sup> (*Historia Destructionis Troiae*, Prologus, Guido de Columnis, p. 4)

Fato é que, nas palavras do escritor italiano, tanto Dares como Dícitis eram *fidelissimi relatores*. Essa caracterização revela a já mencionada natureza retórica dessas obras, qual seja a de se passar por documento histórico.<sup>66</sup> É a partir de Guido e Benoît que as relações

<sup>63</sup> Para o estudo das pretensões genealógicas no que tange ao povo francês, cf. Yavuz (2015).

<sup>64</sup> *Virgilius etiam in opere suo Eneydos, si pro maiori parte gesta Troum, cum de eis tetigit, sub ueritatis luce narrauit, ab Homeri tamen fictionibus noluit in aliquibus abstinere.* (*Historia Destructionis Troiae*, Prologus, Guido de Columnis, p. 4).

<sup>65</sup> *Sed ut fidelium ipsius ystorie uera scribentium scripta apud occidentales omni tempore futuro uigeant successiue, in utilitatem eorum precipue qui gramaticam legunt, ut separare sciant uerum a falso de hiis que de dicta ystoria in libris gramaticalibus sunt descripta, ea que per Dytem Grecum et Frigium Daretem, qui tempore Troyani belli continue in eorum exercitibus fuere presentes et horum que uiderunt fuerunt fidelissimi relatores, in presentem libellum per me iudicem Guidonem de Columpna de Messana transsumpta legentur, prout in duobus libris eorum inscriptum quase una uocis consonantia inuentum est in Athenis.*

<sup>66</sup> Hayden White (1991), colocando a questão literária da escrita da História, considera que a análise estruturas tropológicas “nos permitem ver mais claramente as maneiras pelas quais o discurso histórico se parece com e de fato converge para a narrativa ficcional, tanto nas estratégias que usa para dotar os eventos de significados como nos tipos de verdade com que lida”. Paul Ricoeur (1984) considera que esse tipo de aproximação corre o risco de apagar a linha divisória entre ficção e História. Reconhecer espaço da ficcionalização dentro da escrita da História é tema longo e ainda em debate, no campo da História e da Teoria literária. Parte desse tema tratamos em nossa Dissertação (SILVA, 2019a), na qual endereçamos a questão da construção de “verdade” e “efeito de real” em *Ephemeris*.

hipertextuais vão se tornando ainda mais complexas, numa rede que entremeia tradução, criação e diversas línguas. Sobre essa concatenação de influências que se alonga, Vega e López (2001, p. 150-151) completam que

[...] a cadeia segue complicando-se e acrescentando novos enlaces. Um exemplo visível de tal progressiva complicação sublinha-o Highet [em *A tradição clássica*] com luminosa espirotuosidade: uma vez que o *Roman* foi traduzido para o latim por Guido, e a obra de Guido traduzida novamente para o francês por Raoul Lefevre em 1464 com o título de *Le recueil des hystoires troyennes* [Antologia de histórias troianas], e a obra de Lefevre traduzida para o inglês [...] e essa tradução foi fonte de Shakespeare para seu *Troilo e Créssida*, diz o autor de *A tradição clássica* que a mencionada obra de Shakespeare é uma “dramatização de uma parte de uma tradução francesa de uma imitação latina de uma antiga ampliação francesa de um resumo latino de um romance grego”. Não há exemplo algum melhor que este de intertextualidade, uma intertextualidade em cadeia; poucos casos mais patentes que nos falem da contínua metamorfose dos temas e da autofagocitose e autorregeneração constante da literatura.<sup>67</sup>

Antes de Shakespeare ainda se poderia citar Geoffrey Chaucer, que também tem uma obra dedicada ao par romântico inaugurado por Benoît: *Troilus and Criseyde*. Sobre a biblioteca desse autor, Curtius (1996, p. 330) dá uma informação curiosa:

Chaucer possui dois catálogos de autores. Na Casa de Fama, vemos sobre pilastras - o que é genuinamente medieval - os mais célebres escritores (versos 1419 e ss.). O poeta combina nesse trecho dois ou três princípios de classificação, mas sem realizá-los. Josefo está sozinho como representante do judaísmo. Um número estranhamente heterogêneo de sete autoridades da Guerra de Troia compreende Estácio (por causa da *Aquileida*), Homero, Dares, Díctis, Lólio<sup>68</sup>, Guido delle Colonne e Godofredo de Monmouth.

Guido acompanha suas fontes, Dares e Díctis, que, por sua vez, dividem espaço com o rival épico, Homero. Estácio e Monmouth estão ali por também tocarem no tema troiano, este último em sua *Historia Regum Britanniae*. Textualmente no seu poema, Chaucer escreve que

---

<sup>67</sup> y la cadena sigue complicándose y añadiendo eslabones nuevos. Un ejemplo vistoso de tal progresiva complicación lo subraya Highet con luminosa ironía: puesto que el *Roman* fue traducido al latín por Guido, y la obra de Guido traducida de nuevo al francés por Raoul Lefèvre en 1464 con el título de *Le recueil des hystoires troyennes*, y la obra de Lefèvre traducida al inglés por William Caxton, y esta traducción fue fuente de Shakespeare para su *Troilo y Crésida*, dice el autor de *La tradición clásica* que dicha obra de Shakespeare es «dramatización de una parte de una traducción inglesa de una traducción francesa de una imitación latina de una antigua ampliación francesa de un epítome latino de una novela griega». Ningún ejemplo mejor acaso de intertextualidad que éste, una intertextualidad en cadena; pocos casos más paladinos que nos hablen de la continua metamorfosis de los temas y de la autofagocitosis y autorregeneración constante de la literatura.

<sup>68</sup> Pode-se considerar esse Lólio o referido por Horácio em sua *Epístola* (I, 2): *Troiani belli scriptorem, Maxime Lolli*.

sua fonte de matéria troiana para criar o seu canto está em Homero, em Díctis e em Dares,<sup>69</sup> colocando os dois supostos autores novamente como autoridades no assunto ao lado do poeta épico.

Essa autoridade de que gozaram Díctis e Dares logrou êxito um bom tempo, uma vez observado que em 1819 terão sido esses dois autores (recorde-se, autores ficcionais) a inaugurarem uma coletânea de antigos historiadores gregos vulgarizados para língua italiana (assim mesmo intitulada: *Collana degli Antichi Storici Greci Volgarizzati*). Nessa mesma série estariam, logo em sequência, Heródoto, Tucídides, Xenofonte, Estrabão, Pausânias, entre outros. No entanto, essa credibilidade histórica passava por revisão já em uma edição das crônicas de 1702 por Ludovico Smids e pela *Dissertatio* de Jacob Perizonius, reproduzida novamente na edição elaborada por Dederich em 1837, na qual o estudioso trata delas como “falsificações tardias”.

Enfim, com o reaparecimento das obras homéricas, pouco a pouco elas reassumem o lugar primordial de fonte e, em consequência, *Ephemeris* e *De Excidio* são descentralizadas. Mesmo assim, os vestígios de sua influência ainda podem ser observados, como acredita Gainsford (2011) em relação ao filme *Troia* (2004)<sup>70</sup> e acrescentamos a série *Troy: fall of a city* (2018), mas também em outras obras literárias de tema troiano que evocam o mesmo recurso de transvocalização.

---

<sup>69</sup> *But how this town com to destruccion / Ne falleth naught to purpos me to telle; / For it were here a long disgression / For my matere, and yow to long to dwelle. / But the Troian gestes, as they felle, / In Omer, or in Dares, or in Dite, / Whoso that kan may rede hem as they write.*

<sup>70</sup> Para um estudo dessa relação: Cf. Martin M. Winkler (2007).

### 3 ESTUDO NARRATIVO DAS CRÔNICAS TROIANAS

*e Dare e Dite fra lor discordi e non è chi 'l ver cribri;  
cosí rimansi ancor l'antica lite  
di questi e d'altri e gli argomenti interi,  
ché le certe notizie son fallite.  
(PETRARCA, *Trionfi*, IIa)<sup>71</sup>*

Dedicamo-nos, neste capítulo do estudo da narrativa das crônicas troianas, a examinar, além das informações preliminares e gerais, o gênero, o narrador e os dispositivos da narração. Evidentemente, não é nosso objetivo esgotar a análise estrutural nem mesmo abarcar todos os elementos necessários para uma leitura completa das obras, mas abordar alguns aspectos essenciais para as intenções deste trabalho.

Apesar de compartilharem muitas semelhanças, o que permite tratar das duas obras em um estudo conjunto, as dissemelhanças entre *Ephemeris* e *De excidio* também são reveladoras, motivo pelo qual, neste primeiro momento, serão comentadas separadamente, conquanto façamos menção comparativa.

Cabe afirmar, de saída, que a discussão desses textos para estabelecimento de suas informações preliminares é uma invocação a um labirinto filológico, uma vez que a pretensão de verdade, o caráter pseudo-documental e as estratégias ficcionais empregadas obnubilam a visão da série literária na qual se encaixam. Como já demonstramos, Díctis e Dares passaram para a posteridade como reais autores, e mais do que isso: como historiadores. Nesse sentido, o apagamento do real autor grego<sup>72</sup> e a tradução para o latim participam da ficcionalização dessas narrativas e colaboram com sua autorização.

#### 3.1 *Ephemeris belli Troiani*: o diário da Guerra de Troia

Ao tratar de *Ephemeris belli Troiani*, deve-se ter em mente que se trata de uma obra figurativamente palimpséstica, uma vez que é uma tradução de um original grego já confirmado. A partir disso, algumas premissas são colocadas, a saber: em primeiro lugar, há dois contextos, o da obra de partida e o de sua tradução; depois, há considerações a se fazerem atinentes ao cotejo entre texto de partida e texto alvo; em terceiro lugar, há de se perguntar se não seriam os mesmos fatos a se aplicarem sobre a circunstância de *De Excidio*.

---

<sup>71</sup> “Dares e Díctis discordam entre si, e não há quem possa discernir a verdade. / Assim, ainda permanece a velha disputa / destes e de outros tantos argumentos, / uma vez que notícias precisas foram perdidas”.

<sup>72</sup> Confirmado para *Ephemeris*, suposto para *De excidio*; esse apagamento permite assumir Díctis e Dares como autores, porque são assim apresentados nos paratextos e na narrativa.

De partida, no contexto grego, o texto relativo a *Ephemeris belli Troiani* estaria entre o final do primeiro e início do segundo século, pois, para além das especulações e certezas que os papiros gregos nos permitem afirmar, a narrativa demonstra a impregnação cultural da Segunda Sofística e revela semelhanças com textos da mesma época (PEINADO, 2015, p. 257). Nesse momento, havia um crescente interesse pelo revisionismo homérico e despontavam em diferentes gêneros também obras em que a “testemunha ocular” era recurso para renarrar o mito troiano, como *Heroico*, de Filostrato (MERKLE, 1999, p. 137). Seu enquadramento no gênero romanesco contribui para que o texto grego seja situado nesse período de efervescência da narração de prosa de ficção. Já a versão latina, que é veridicamente uma tradução, se deve localizar no IV d.C, segundo Stefan Merkle (1999), momento em que se enxerga mais claramente a popularidade de tópicos históricos patenteada pelo largo e variado número de obras em latim e traduções para essa língua do grego nesse nicho, como é o caso das adaptações do tema de Alexandre, o *Breviário*, de Festo, a *História Augusta*, de Eutrópio, e o *Corpus Aurelianum*. Merkle (1999) considera que é esse interesse pela história que molda o caráter “histórico” da narrativa de *Ephemeris*. Ao se “ficcionalizar a história”, segundo Joachim Latacz (1994), há assinalação para a perda do significado histórico-crítico na antiguidade tardia, o que parece exagerado a levar-se em conta, como já mencionamos, a existência, no percurso da Antiguidade, de um movimento inverso, da “historicização da ficção” quando das investidas sobre o mito a fim de desbastar dele o que havia de mítico para fazer de lá brotar história verídica. Acrescente-se a isso que, à época, muitos eram os escritores que demonstravam, assim como a *Ephemeris* latina, sua filiação ao estilo de Salústio (MOVELLÁN LUIS, 2015, p. 21; cf. SILVA, 2019a). Salústio não é o único imitado. Frazer (1966, p. 8) lista ainda Plauto, Terêncio, Cícero, Lívio, César, Cornélio Nepos e Virgílio, o que demonstra a erudição do tradutor latino assim como uma tendência a complexificar a intertextualidade previamente existente no original grego (SILVA, 2019), que já apresenta imitação de obras gregas (PEINADO, 2017).

Em sua análise dos fragmentos gregos e da versão latina, Peinado (2015, p. 392) conclui que Septímio, nome do suposto tradutor junto à epístola que prefacia a narrativa de Díctis,

oferece-nos uma tradução não *ad litteram*, mas parafrástica, que inclui a melhoria no estilo do original, especialmente com expressões salustianas e algumas marcas moralizantes e explicações psicológicas. Essas peculiaridades oferecem uma história mais adaptada à época e talvez mais psicológica e moralizante.<sup>73</sup>

A título de exemplo desse “colorido retórico” (USSANI, 1970 *apud* VEJA; LÓPEZ, 2001, p. 125-126, n. 11), veja-se como Septímio verte o fragmento grego para o latim no lamento de Troilo:

[πέντος δ]έ οὐ μικρὸν τοῖς ἐν Ἰλίου<ι>  
[ἐγένετο Τρωΐλου ἀπολομένου ἦν γὰρ ἔτι  
νέος [κ]αὶ γ[ενναῖος καὶ ὠραῖος .....]<sup>74</sup>

*PTebt.* 268.12-14

Tollunt **gemitus et clamore** lugubri **Troili**  
casum miserandum in modum deflent recordati  
**aetatem eius admodum in maturam, qui in**  
**primis pueritiae annis cum verecundi ac**  
**probitate, tum praecipue forma corporis**  
**amabilis atque acceptus popularibus**  
**adolescebat.**<sup>75</sup>

*Eph.* IV 9.12-17

(PEINADO, 2015, p. 315; grifos da autora)

Note-se, junto a Peinado (2015, p. 315), que Septímio confere maior ênfase à cena ao extrapolar o texto grego em informações. Essa ampliação descaracterizaria, se analisássemos apenas este trecho, o texto latino como uma “tradução” e poderíamos chamá-lo de “versão”. Para Frazer, a liberdade da tradução latina parece suplementar o texto de partida grego com elementos e estilo inspirados em autores latinos. Mesmo assim, avalia Frazer, a obra em latim não se distancia em demasia do texto fonte. Por sua vez, Usani (1970 *apud* CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, p. 131) resume o processo e indica que o tradutor romano, embora não evite grecismos lexicais e sintáticos, quase não translitera a terminologia grega, preferindo, antes, uma adaptação dos vocábulos políticos e religiosos, bem como dos termos militares e civis, à cultura romana, especialmente recorrendo a seu modelo principal, Salústio. Vega e López (2001), em síntese, consideram que o Díctis latino segue bem a norma culta. No nível lexical, por exemplo, citam sua preferência, em alguns pontos, por palavras menos recomendadas pelo uso do latim clássico, como *triticum* no lugar de *frumentum* (“trigo”, “grãos”) e *vado* em lugar

<sup>73</sup> *nos ofrece una traducción no ad litteram sino parafrástica, que incluye la mejora del original estilísticamente, especialmente con expresiones salustianas y algunas marcas moralizantes y explicaciones psicológicas. Estas peculiaridades ofrecen un relato más adaptado a la época y quizás más psicológico y moralizante.*

<sup>74</sup> “E não pequena foi a [dor] dos que estavam em Ílion / [a morte de Troilo], pois era jovem, / nobre e na flor da idade”.

<sup>75</sup> “[Os troianos] irromperam em gemidos e com seus lúgubres prantos lamentaram de forma pesada a morte de Troilo, lembrando-se de sua pouca idade, pois ainda estava no início da adolescência, crescia cativando o povo e gozando de suas simpatias, não só pela discrição e honestidade, mas, acima de tudo, pela beleza de seu corpo.”

de *eo* ou *uenio* (“ir/vir”). Usani também salienta o uso de *per* + *acusativo* para indicação de agente da passiva.

*Ephemeris* é modernamente composto por uma epístola assinada pelo tradutor Lúcio Septímio, um prólogo alógrafo anônimo e a narrativa de Díctis organizada em seis capítulos (*libri*), divididos em seções. A história nele narrada começa com a repartição de bens entre os descendentes de Atreu<sup>76</sup> e acaba com a morte de Ulisses. A maior parte do texto em latim se dedica, pois, à guerra, desde a sua eclosão até o seu encerramento. O último livro, cujo tema são os *nostói* (retornos), configura-se, na verdade, como um resumo condensado levado a cabo por Septímio de outros livros que existiriam no original grego.

A seguir, resumimos o enredo de *Ephemeris*.

**Livro I:** (1) em Creta, repartem-se os bens dos descendentes de Minos, momento do qual participam Agamêmnon e Menelau, considerados filhos de Atreu, mas Díctis explica que são filhos de Plístenes. (2) Enquanto os descendentes são bem acolhidos, (3) na ausência de Menelau, sua esposa Helena, seus bens e algumas parentes são tomados pelo troiano Páris Alexandre.<sup>77</sup> (3-4) Menelau é notificado sobre o ocorrido, sente-se desgraçado, volta para Esparta e começa a reunir os gregos para uma retaliação. (5) A embaixada grega chega a Troia para reivindicar reparação e resolver a injúria cometida por Páris, mas o príncipe não é lá encontrado, pois sua nave se havia extraviado e chegado a Sídon, lugar onde ele perpetra mais um crime de hospitalidade ao matar o rei local. (6) Os embaixadores gregos em Troia professam seus discursos. Palamedes reclama reparação ao crime praticado por Páris, e Príamo solicita que o grego espere até que Páris retorne, de modo a poder defender-se. O povo troiano mostra-se favorável aos gregos, de maneira que, (7) quando chega Páris com Helena, o casal é mal-recebido. Em reunião com os filhos, Príamo abre a discussão e eles decidem não devolver Helena, não só por ela, mas também pela riqueza raptada por Alexandre e em razão da paixão que alguns nutriram pela parentela que acompanhava a rainha espartana. (8) Príamo chama os anciãos para deliberação, mas seus filhos invadem a assembleia e se impõem com ameaças. Em seguida os filhos de Príamo atacam o povo desgostoso e só param quando os nobres liderados por Antenor intervêm. (9) Príamo consulta Helena e ela lhe narra sua linhagem, com o fito de mostrar que compartilhava com eles a mesma estirpe. Quanto aos bens, Helena afirma que lhe

<sup>76</sup> Alguns manuscritos registram Catreu.

<sup>77</sup> O príncipe troiano tem dois nomes. No romance, opta-se por Alexandre, mas neste resumo, para facilitar a compreensão do leitor, utilizo Páris. A duplicidade de nome deriva do fato de o príncipe troiano ter recebido um nome diferente quando nasceu e outro quando foi afastado do palácio e criado por um pastor.

pertencem, e não a Menelau. **(10)** Hécuba abraça a causa de Helena, tendo como apoio nessa decisão apenas Deífobo, que também se apaixonara pela estrangeira. Menelau entra na assembleia exigindo a devolução dos bens e da esposa. Helena, à qual fora dado o direito de escolher, decidiu que não voltaria, tendo ainda afirmado que seu casamento com Menelau acabara. **(11)** Ulisses e Menelau abandonam a reunião prometendo revidar o ultraje. Os filhos de Príamo decidem atacar às escondidas a embaixada grega para que não pudesse retornar com uma frota armada. Antenor descobre a insídia e reprova Príamo pela conspiração de seus filhos. Antenor resguarda os gregos e os libera em segurança. **(12)** A embaixada volta à Grécia e relata o que acontecera. Os gregos decidem preparar a guerra. Argos foi estabelecida para o local de reunião dos gregos para partirem juntos em direção a Troia. **(13-14)** Descreve-se o catálogo dos heróis gregos. **(15)** Já em Argos e com todos os preparativos, Calcas sela o acordo com um sacrifício. Marte e Concórdia são honrados por sacrifícios. **(16)** No templo da argiva Juno, por eleição, Agamêmnon é feito comandante-supremo, não só porque era irmão de Menelau, solicitante da guerra, mas também porque, dentre todos, era o que tinha mais riqueza e poder. Os demais cargos são divididos entre os outros comandantes. Os preparativos levaram dois anos. **(17)** Descreve-se o catálogo dos navios. **(18)** Os gregos não conseguem apoio de Sarpédon. Tempos depois, já com tudo pronto, partem para Áulis, **(19)** onde Agamêmnon inadvertidamente mata uma cabra em bosque sagrado de Diana. Logo em seguida, os animais e os soldados são vitimados por uma praga. Uma mulher inspirada divinamente profetiza que Diana está em fúria pelo ato sacrílego de Agamêmnon e que nada cessaria até ele imolar sua filha mais velha, a saber, Ifigênia. As forças gregas vão reclamar com Agamêmnon exigindo essa reparação e, como Agamêmnon não cedesse, tiraram-no do poder e dividem as forças e o comando entre Palamedes, Diomedes, Ájax, filho de Télamon, e Idomeneu. **(20)** Ulisses prepara um estratagemas para conseguir o remédio para o mal. **(21)** Ulisses, Menelau e Calcas tomam parte no sacrifício de Ifigênia. Há um portentoso. Todos ficam atônitos e uma voz avisa sobre o desejo da deusa em poupar a moça: a punição de Agamêmnon estaria então guardada para quando retornasse da guerra, por meio de uma ação de sua própria esposa. **(22)** Aquiles descobre o engodo de Ulisses e corre para tentar salvar Ifigênia, mas ela já havia sido magicamente trocada por uma corça, que, bem em frente do altar, estava pronta para ser sacrificada no lugar da moça. Imolado o animal, a praga cessou. Aquiles toma a jovem e a confia ao rei dos citas. **(23)** Com tudo sob controle, Agamêmnon é realocado ao seu antigo posto de comandante-supremo e convida todos para um banquete. Vizinhos de Áulis guarnecem a tropa grega. Ânio e suas filhas oferecem grãos, vinho e víveres. Os gregos partem de Áulis.



**Livro II: (1-4)** o vento leva a armada grega para a Mísia, onde os gregos confrontam o rei Télefo. **(5)** Uma delegação grega enviada a Télefo acorda a paz. **(6)** Télefo se reúne com os comandantes gregos e providencia suprimentos para os navios. **(7)** Em razão do mau tempo para se dirigir a Troia, os gregos vão para a Beócia e cada um passa o inverno em seu reino. **(8)** Troia se prepara para a guerra. **(9)** Passados oito anos, os gregos preparam o avanço contra Troia. **(10)** Télefo, que havia sido ferido, é curado e se torna guia dos gregos, que chegam a Troia. **(11)** Sarpédon vem em auxílio de Príamo e resiste ao desembarque dos gregos. Morrem o grego Protesilau e dois filhos de Príamo. **(12)** Destacam-se em combate Aquiles e Ájax. Os gregos repelem os troianos e conseguem desembarcar. Eles montam o acampamento. Télefo parte. Cicno ataca os gregos e Aquiles o mata. **(13)** Os gregos, preocupados com invasões inimigas, assaltam as regiões circunvizinhas de Troia. **(14)** Em razão de um oráculo, Palamedes sacrifica a Apolo Esminteu, fato que agradou a soldadesca e desagradou alguns líderes. Durante o sacrifício, Filoctetes é picado por uma cobra e posteriormente é enviado a Lemnos para se curar com os habitantes locais, consagrados a Vulcano. **(15)** Diomedes e Ulisses tramam e executam a morte de Palamedes. **(16)** Aquiles ataca as cidades vizinhas e retorna ao acampamento cheio de glória. **(17)** O pelida continua sua investida e rapta Astínome, filha de Crises, e Hipodâmia, filha de Briseu.<sup>78</sup> **(18)** Ájax, filho de Télamon, ataca Quersoneso. O rei Polimestor, para render-se, confia Polidoro, filho de Príamo, a Ájax. De volta a terras frígias, Ájax mata Teutrante em uma luta singular, devasta a cidade e toma a filha de Teutrante, Tecmessa, como prisioneira. **(19)** O butim recolhido até então é dividido. **(20)** Em mais uma embaixada, os gregos usam Polidoro como moeda de troca em negociação com os troianos. **(21-23)** Ulisses tece um longo discurso, tentando dissuadir os troianos de manter a guerra. **(24)** Príamo é notificado, desmaia, recupera-se e é impedido pelos filhos de entrar na reunião. Os príncipes troianos comparecem à assembleia e veem Antímaco defendendo a posição hostil contra os gregos e quase chegando a vias de fato com Antenor. Antímaco é retirado do recinto. **(25)** Panto pede a Heitor que os troianos devolvam Helena, além dos bens que com ela haviam sido raptados, mas o príncipe troiano, mesmo sentido com o crime do irmão, defende a permanência de Helena em Troia. **(26)** Menelau eleva o tom da discussão, Eneias responde à altura, e Ulisses propõe, por fim, a guerra. **(27)** Depois de os embaixadores retornarem ao acampamento, os gregos matam Polidoro publicamente. **(28)** Crises tenta reaver sua filha, crente na piedade religiosa dos gregos. **(29)** Agamêmnon recusa e destrata Crises. **(30)** Uma praga, caindo sobre o exército grego, causa grande mortandade. Calcas revela o motivo: Apolo

---

<sup>78</sup> Astínome é Criseida e Hipodâmia, Briseida. Os nomes Criseida e Briseida derivam do nome paterno.

estava furioso com o ato de Agamêmnon contra seu sacerdote Crises; e o remédio era a devolução de Astínome. **(31)** Agamêmnon se recusa a tomar uma atitude, Aquiles o pressiona. **(32)** Observando a crise grega, os troianos realizam um ataque. Os gregos se defendem com dificuldade. A noite chega trazendo o fim do combate e o tempo para os funerais. **(33)** Com medo de perder o comando para Aquiles, Agamêmnon devolve Astínome, mas retém Hipodâmia em prejuízo a Aquiles. Devolvida Astínome e feitos os sacrifícios necessários, contém-se a praga. **(34)** Aquiles se retira. **(35)** Heitor resolve um princípio de motim em Troia. Enumeram-se os aliados troianos e forças mercenárias. **(36)** As tropas de ambos os lados se preparam para combater, mas não travam batalha. **(37)** Por vingança, Aquiles tenta um ataque contra os gregos, mas depois desiste porque sua intenção tinha sido descoberta. Dólón, espião troiano, cai nas mãos de Diomedes, o qual, junto com Ulisses, extrai informações do rapaz e depois o mata. **(38-40)** Em batalha, Páris e Menelau travam combate singular. Pândaro evita a morte de Páris ao flechar Menelau, motivo pelo qual os gregos respondem com indignação. Os troianos conseguem sacar Páris do campo de batalha para um lugar seguro. **(41)** Pândaro é morto. Há uma trégua invernal. Nesse ínterim, Ájax, filho de Télamon, ataca a Frígia. **(42)** Os troianos fazem um ataque surpresa aos gregos a ponto de ser possível queimar os navios; Aquiles é acionado, mas se nega a atender. **(43)** No retorno de Ájax, filho de Télamon, a defesa grega é reforçada e consegue repelir os troianos. **(44)** Ájax é publicamente louvado pelas vitórias. O construtor Epeu repara os navios danificados. **(45)** Reso, aliado troiano, chega, mas é atacado e morto por Diomedes e Ulisses. **(46)** Os trácios tentam atacar os gregos, mas todos são eliminados. **(47)** Há trégua. A essa altura, Crises volta aos gregos agradecido e oferece Astínome a Agamêmnon. Embora ainda enfermo e manco, Filoctetes retorna. **(48-52)** Forma-se uma embaixada cuja finalidade é um pedido de reconciliação com Aquiles. Aquiles se convence e é regiamente tratado por Agamêmnon em festim. Recebe de volta Hipodâmia. Durante todo o inverno, gregos e troianos se misturavam no templo de Apolo Timbreu, livres de qualquer preocupação.

**Livro III:** **(1)** Durante a trégua invernal, os gregos treinam para a guerra enquanto os troianos negligenciam os deveres militares e se dedicam a sacrifícios a Apolo Timbreu. As cidades da Ásia quebram relações diplomáticas com Príamo porque o rei defendia a causa de Páris e, mesmo diante de vitórias consecutivas dos gregos sobre as cidades vizinhas, o supremo troiano mantinha-se nessa posição. **(2)** Em Troia, Hécuba, com suas filhas Políxena e Cassandra, vai, na companhia de outras troianas, realizar cerimônias religiosas no templo de Apolo. Aquiles e alguns companheiros para lá também se dirigiram para assistir às celebrações, ocasião em que o pelida se apaixona por Políxena. Cada vez mais apaixonado, ele pede para

Automedonte pedir a mão da moça em seu favor. Heitor propõe que Aquiles traia os gregos em troca de casamento com Políxena. **(3)** Aquiles perturba-se ainda mais e, inquieto, revela sua paixão pela troiana e a proposta que recebera. **(4)** Volta a época de guerra. **(5-6)** Em meio a lutas, Aquiles procura Heitor, mas acaba ferido por Heleno. **(7)** Pátroclo fere Sarpédon de morte. **(8)** Pátroclo é fortemente atacado pelos troianos, mas Ájax chega oportunamente e os afugenta. Heitor aparece e os troianos se reanimam. A noite dá fim ao combate. **(9)** Os troianos lamentam a morte de Sarpédon e os gregos elogiam o desempenho de Pátroclo. **(10)** Os troianos atacam de surpresa, e Pátroclo encabeça a resistência grega, mas Heitor o mata. O corpo de Pátroclo é disputado. **(11)** Os gregos levam a notícia da morte de Pátroclo a Aquiles, que cai em desgraçada tristeza. Começam os preparativos para o funeral de Pátroclo. **(12)** Dá-se, então, o funeral público de Pátroclo. **(13-14)** Eclodem mais combates. Em desforra contra a mutilação de Pátroclo, os gregos maltratam os inimigos derrotados. **(15)** Aquiles mata Heitor em uma emboscada quando o príncipe troiano se dirigia ao encontro de Pentésileia, rainha das amazonas, que vinha para auxiliar Príamo. **(16)** Troia se lança em profundo lamento. **(17-19)** Alegres por terem vitimado o maior inimigo, os gregos realizam os jogos fúnebres em honra de Pátroclo. **(20-27)** Príamo se dirige ao acampamento grego para suplicar pelo corpo de Heitor. Aquiles o trata honradamente e, depois de trocarem palavras amistosas, o pelida concede o corpo de Heitor ao rei troiano.

**Livro IV:** **(1)** Retorno de Príamo a Troia. A cidade entra em desespero ao ver o grande baluarte morto. Heitor é sepultado junto ao túmulo do rei Ilo e o luto por ele dura dez dias. **(2-3)** Chega Pentésileia para combater Aquiles, mas ela é morta. **(4)** Dá-se a chegada de Mênnon, aliado troiano. Desenvolve-se o episódio do povo de Rode e do guia Falante. **(5-8)** Desempenho de Mênnon e sua morte. Os combates continuam, com mais mortandade. Mênnon é cremado e enviado a sua parentela. **(9)** O príncipe Troilo é morto por Aquiles. **(10)** Dias depois, começam os festivais em honra a Apolo, o que permite trégua entre os combatentes. Príamo envia Ideu para ir falar com Aquiles sobre Políxena. Os gregos começam a suspeitar de Aquiles. Para resolver as dúvidas do exército, Ájax, Diomedes e Ulisses são enviados para falar com Aquiles, que se encontrava no templo de Apolo. **(11)** Aquiles é morto traiçoeiramente por Deífobo e Páris. Ájax ouviu as últimas palavras de Aquiles e resguardou seu corpo. **(12)** Os troianos aproveitam a situação e atacam. Os gregos se defendem. **(13)** Iniciam-se os preparativos para o funeral de Aquiles. **(14)** Os troianos louvavam o ato de Páris. Vindo da Mísia, Eurípilo chega em auxílio de Príamo **(15-16)** Faz-se o funeral de Aquiles e seus ossos junto aos de Pátroclo. Eles são enterrados dentro de uma urna no Sigeu. Quando a tumba estava quase toda construída, chega Pirro, também chamado de Neoptólemo, filho de Aquiles e Deidamia, filha de

Licomedes. Os gregos recebem Neoptólamo. **(17)** Ataque troiano, Eneias se recusa a lutar em razão da profanação do templo. **(18)** Crises informa que Heleno, filho de Príamo, abandonou Troia por causa do sacrilégio cometido por Páris. Heleno explica aos gregos oráculos a respeito da queda de Troia. **(19)** Em combate de flechas, Filoctetes mata Páris. **(20)** Filoctetes segue vitimando inimigos. **(21)** Neoptólamo presta homenagens ao pai. Faz-se o funeral de Alexandre. Quando o viu desfigurado durante a celebração, Enone, primeira esposa de Páris, perdeu as forças e morreu. Com ele ela foi enterrada. **(22)** A situação começa a piorar em Troia e há rumores de sedição. Eneias e Antenor planejam devolver Helena, mas Deífobo toma a frente e casa-se com ela para impedi-los. Príamo envia Antenor aos gregos para tratar de paz. Antenor mostra-se partidário grego e propõe tomar Troia por meio de uma falsa paz. Antenor volta a Troia acompanhado de Taltíbio.

**Livro V: (1-3)** Dissimulando, Antenor discursa sobre a trégua definitiva. **(4)** Helena se encontra em segredo com Antenor sob o pretexto de aliviar as consequências que poderiam recair sobre ela. Antenor e Eneias vão aos gregos, pedem o perdão para Helena e combinam o melhor jeito de trair Troia. Quando os dois embaixadores troianos voltam para sua cidade acompanhados de Ulisses e Diomedes, o povo de Príamo achou que a guerra estava rumando ao fim. Aberta uma assembleia, ato contínuo, decidem exilar Antímaco, julgado como causa dos problemas; depois disso, tratou-se das condições para a paz. **(5)** A assembleia é interrompida por um acidente que vitima os filhos de Helena com Páris. O oráculo sobre o Paládio, amuleto troiano, chega ao conhecimento dos gregos. **(6)** Os troianos se reúnem para estabelecer as condições de paz. **(7)** Infaustos presságios parecem condenar Troia. **(8)** Hécuba tenta aplacar os deuses, mas o prodígio de a oferenda não queimar demonstra que o ritual é vão. Cassandra vaticina que os deuses estão furiosos e que o sacrifício deveria ser feito junto ao túmulo de Heitor. Durante a noite, Antenor vai ao templo de Minerva e fala com Teano, alegando que muito rica ela seria se lhe desse o Paládio; tendo ela lhe concedido o objeto sagrado, ele o escondeu na tenda de Ulisses. **(9)** Inicia-se a construção do cavalo de madeira. Heleno lamenta a sorte de sua parentela. **(10)** Forma-se nova embaixada grega para em Troia ratificarem o pretense trato de paz, a qual, assim, é selada. Antenor ganha louvor dos troianos. Troia baixa a guarda, nada mais temendo. **(11)** Epeu termina a construção do cavalo de madeira conforme indicava Heleno. Para receber o imenso presente dentro da cidade, os troianos derribam os muros. Os gregos recolhem a riqueza combinada, Eneias e Antenor fazem o mesmo. **(12-13)** Os gregos fingem partir, mas depois atacam Troia. Deífobo e Príamo morrem, Cassandra é capturada, e Troia é devastada. **(13)** Os gregos distribuem os despojos entre si. Helena foi entregue a Menelau. Políxena coube a Neoptólamo, para ser sacrificada sobre o

túmulo de Aquiles. **(14-15)** Ajax e Ulisses disputam a quem cabia o Paládio roubado. Ulisses vencendo, Ajax encoleriza-se e promete retaliação, mas logo aparece morto. O exército, lembrando do caso Palamedes, coloca-se contra os líderes Agamêmnon, Menelau e Ulisses. O rei de Ítaca foge, deixando o Paládio para Diomedes. **(16)** Hécuba, preferindo a morte à escravidão, insulta pesadamente os gregos e eles a matam. Cassandra, inspirada por um deus, prediz a desgraça de Agamêmnon. Antenor prepara um jantar para os gregos e os presenteia grandemente. Os gregos oferecem riqueza e reino a Eneias na Grécia. Heleno é recompensado com os filhos de Heitor e com riquezas. Aceita-se a proposta de funeral público em honra a Ajax. Como Agamêmnon e Menelau sofrem críticas e ofensas severas, pedem então permissão para partida e a obtêm, zarpando como se fossem exilados. **(17)** Os gregos partem. Eneias e Antenor disputam o poder. Eneias sofre degredo, Antenor reina. Díctis se apresenta, explica suas fontes e anuncia o tópico dos retornos.

**Livro VI.**<sup>79</sup> **(1)** Uma tempestade atrapalha o retorno dos heróis. Náuplio, pai de Palamedes, vinga-se de Ajax, o rei dos locros. **(2)** Éax, irmão de Palamedes, sabendo que os gregos já retornavam, convence Egíale e Clitemnestra a matar seus maridos, Diomedes e Agamêmnon respectivamente. Agamêmnon é assassinado. Orestes, filho de Agamêmnon e Clitemnestra, é acolhido por Idomeneu. Diomedes sofre exílio. **(3)** Orestes trama e executa vingança contra Egisto e a própria mãe. Menelau chega à ilha de Creta e se intera da morte do irmão. **(4)** Menelau conta suas aventuras. Em tempo propício, volta Menelau para Micenas onde planeja matar Orestes, porém é dissuadido pelo povo, que o aconselha a dirigir a questão ao Areópago. Orestes é então absolvido. Erígone, sua irmã, suicida-se. Menelau e Orestes se reconciliam. Hermíone é prometida a Orestes. **(5)** Ulisses chega a Creta e narra suas errâncias a Idomeneu. O rei de Creta forneceu navios a Ulisses para a viagem à corte dos feácios. **(6)** Na corte desse rei, Ulisses foi bem-recebido. Ele conta ao rei sobre Penélope e os pretendentes e o convence a rumar para Ítaca e ajudá-lo na vingança. Ulisses se vinga. Posteriormente, Nausícaa, filha de Alcínoo, casa-se com Telêmaco. Idomeneu morre e Meríones herda o reino. Laertes morre três anos depois e Telêmaco tem um filho chamado Ptolipoorto. **(7-9)** Neoptólemo reage às injúrias sofridas por seu avô Peleu. **(10)** Mêmnon é sepultado e Himera desaparece magicamente. **(11)** Díctis aventura-se no templo de Apolo, onde procurava cura para uma praga que assolava Creta. **(12)** Por ciúmes de Neoptólemo, Hermíone tenta matar Andrômaca, mas esta foge. **(13)** Orestes quer se vingar de Neoptólemo. Sabe-se, então, da morte de Neoptólemo. **(14)** Ulisses sofre com pesadelos premonitórios. Os intérpretes afirmam que Ulisses há de

---

<sup>79</sup> Cabe lembrar que, conforme exposto no texto do tradutor Septímio, este sexto livro é um resumo de um conjunto de outros que, no original grego, contariam, em espaço maior, sobre a volta dos gregos.

morrer pelas mãos do próprio filho. (15) Telégono, filho de Circe com Ulisses, sai à procura do pai. Telégono, sem reconhecer Ulisses, fere-o de morte, cumprindo o oráculo.

Considera-se, em linhas gerais, que o livro I e parte do livro II são ante-homéricos; a outra parte do livro II e todo o livro III é iliádico; os dois livros subsequentes são pós-homéricos; e o último livro relaciona-se com os *nóstoi* e a *Odisseia*. Ademais, note-se que há uma estruturação da narrativa em composição anelar (*Ringkomposition*), conforme propôs Merkle (1989), em estruturas com sequências similares de eventos ou tópicos que se repetem em momentos diferentes da narrativa, aludindo, assim, a episódios já narrados, às vezes com inversão, servindo de demarcação de ponto de inflexão. Segundo Silva (2019a), destacam-se nesse romance os motivos da ganância e da volúpia (esta ligada essencialmente à figura feminina, *femme fatale*), que parecem guiar e justificar boa parte das ações das personagens principais, bem como o curioso jogo de flutuação da esperança troiana, uma vez que, após a morte de um baluarte, a chegada de outro acende a chama da expectativa de vitória ou, pelo menos, da defesa da urbe priânea. É assim que vemos, por exemplo, os troianos sofrerem e lamentarem seguidamente a morte de Heitor, de Sarpédon, de Pentesileia e de Mêmnon. Por último, outro motivo que vale destacar aqui é a noção de *pietas*, uma vez que parece ser parte desse conceito o evocado para escudar a decisão de Heleno e de Eneias em se contraporem aos próprios compatriotas. A pátria acaba traída, mas os deuses respeitados. Curiosamente, o grande articulador da queda troiana, Antenor, fica com o domínio da cidade.

### **3.2 De excidio Troiae historia: a história da destruição de Troia**

O texto latino de *De excidio Troiae historia*, sempre comparado ao de *Ephemeris*, é por alguns estudiosos considerado o original, enquanto outros cogitam a possibilidade de haver um precedente grego como ocorrera ao texto de Díctis. Encontra-se Dares citado por Cláudio Eliano, em sua *Varia historia* (XI, 2), em que se atribui ao troiano uma *Ilíada Frígia*, que teria antecedido Homero. Nicoletta Canzio (2014) explica que essa informação é posta em dúvida, crendo-se que não seja o mesmo autor, já que o termo *ilias* remeteria a uma obra escrita em verso, e texto em latim que nos chegou foi escrito em prosa. A mesma pesquisadora ainda recorda que Fócio (*Biblioteca*, 190, 147a), no resumo da obra *Nova História*, de Ptolomeu Queno (I d.C.), cita, outrossim, Dares como autor de uma “*Ilíada pré-homérica*”. Já Eustácio, em seus comentários sobre as obras homéricas, indica Dares como traidor dos troianos, que acaba morto nas mãos de Odisseu, porém nada fala acerca de uma obra dessa personagem.

Ferdinand Meister (1873) considera ceticamente essas referências, crendo-as fantasiosas. A ausência de Dares nos escritores bizantinos (e a presença de Díctis) permite, contudo, suspeitar da inexistência de um original grego. Conquanto alguns reputeem que o texto latino de Dares seja um epítome de um original precedente, haja vista sua relativa brevidade, o estilo repetitivo, algumas inconsistências<sup>80</sup> e a semelhança estilística com Lívio, outros críticos a isso se opõem (cf. FRY, 2004) e alegam ser o texto latino, de fato, o original. O tópico ainda divide a crítica e há diferentes razões para defender um e outro lados.<sup>81</sup>

O texto latino, tradução de um original grego ou não, é comumente datado do século V d.C., a que Vega e López (2001, p. 139) apõe como *terminus ante quem* a menção de Isidoro de Sevilha, já citada neste trabalho, o que não permitiria, ao lado da qualidade literária do latim da obra, que se afasta do clássico, datar em época posterior ao século VI d.C., nem precisar mais essa definição.

Quanto ao estilo do latim, Vega e López (2001, p. 142-143) caracterizam-no como “escolar” e repetitivo, quase sem apelo literário. Meister (1873) chega a negar que o texto tenha algum estilo, sequer minimamente uma elegância. Assim como o texto latino de Díctis, recorre-se em Dares a um conjunto de repetições de padrões narrativos, marcados por expressões formulaicas, como *nox proelium dirimit*, por exemplo. Também à semelhança de *Ephemeris*, em *De excidio* encontram-se vulgarismos, mas a língua latina desta obra mostra-se distante da modalidade clássica e bem perto da tardo-antiga.

Embora *De excidio Troiae historia* seja narrada por Dares, um soldado frígio situado em Troia, o relato de seu enredo vem um pouco mais recuado no tempo e no espaço, principiando pela expedição argonáutica. Esse fato, como Graziana Brescia (2014) já estudou, serve a uma reavaliação de *causa belli*: o rapto de Helena seria uma resposta a um rapto precedente. Se em certa altura de *Ephemeris* esse tópico da funcionalidade do rapto de mulheres também aparece, em *De excidio*, contudo, funciona exatamente para lançar a culpa primeira sobre os gregos. Dares também, e coerentemente, não narra o retorno dos gregos nem seus destinos. Talvez pelo mesmo motivo não narre o peregrinar de Eneias, pois não parte em companhia do herói da *Eneida*. O relato de Dares acaba com um balanço do evento bélico. No enredo, outros pontos se afastam tanto da tradição clássica canônica quanto de *Ephemeris*. Uma epístola, certamente fictícia, dirigida a Salústio Crispo por Cornélio Nepos prefacia a narrativa.

---

<sup>80</sup> Canzio (2014) recorda o relato do motim de Palamedes, que se apresenta não linear em relação à ordem dos eventos.

<sup>81</sup> Para esse tópico, veja-se Garbugino (2015, p. 201, n. 29), com bibliografia. Beschorner (1992) tem sido a fonte mais citada para o ponto de vista que indica a existência de um original perdido para Dares latino. Troca Pereira (2009) acredita que o original grego seria datado do século III d.C.

Nela, Nepos explica como achou o texto de Dares e por que decidiu vertê-lo ao latim, repetindo o suposto jogo ficcional apresentado em *Ephemeris*.

A seguir, resumimos o enredo de *De excidio*.

Em (1), narra-se que o rei Pélias, governante sobre o Peloponeso, irmão de Esão, pai de Jasão, vendo a popularidade deste último, decide afastá-lo do reino. Para isso, convence Jasão de que há na Cólquida um prêmio, o velocino de ouro, que, caso Jasão conseguisse conquistar, o reino lhe seria dado. Jasão reúne homens e suprimentos para a aventura na Argo, embarcação construída para a aventura. Remete-se<sup>82</sup> a uma *Argonáutica* para quem quiser saber mais detalhes sobre o assunto.

(2) Jasão chega à Frígia. Laomedonte teme ser um ataque e impede o desembarque. Ofendido, Jasão parte e vai para a Cólquida, onde rouba o velocino de ouro.

(3) Hércules, sentindo-se profundamente ultrajado com o que fizera Laomedonte, convoca Cástor, Pólux, Télamon, Peleu e Nestor para navegarem juntos contra a Frígia. No ataque contra Troia, Laomedonte é morto e sua filha Hesíone é feita prisioneira de Télamon.

(4) Príamo soube da morte do pai e volta para Troia com sua esposa Hécuba e seus filhos Hector, Páris Alexandre, Deífobo, Heleno, Troilo, Andrômaca, Cassandra e Políxena. Príamo reconstrói e amplia a cidade pilhada e reforça a muralha e o exército.

Decidindo recuperar sua irmã, (5) manda Antenor como embaixador a cada um dos heróis gregos a fim de recuperar Hesíone. A tentativa é vã. Antenor volta e orienta Príamo a lidar com a situação por meio de guerra.

(6-8) Príamo reúne seus filhos e companheiros para instruí-los sobre o assunto. Decide-se pela guerra, com Heleno, Cassandra e Panto opondo-se por causa de previsões divinas.

(9) Príamo manda Páris solicitar de Cástor e Pólux a restituição de Hesíone e o pagamento de reparação. Páris e Menelau encontram-se no mar. Páris chega a Citera para oferecer sacrifícios a Diana, onde havia o templo de Vênus.

(10) Enquanto lá estavam, Páris e Helena se encontram e se apaixonam. Helena é raptada.

(11) Príamo recebe bem o filho e pensa em usar Helena como moeda de troca por Hesíone. Cassandra repete a profecia da ruína de Troia e acaba presa. Os gregos se reúnem para retaliar Troia. Agamêmnon é colocado como chefe supremo. Cástor e Pólux descobrem sobre o rapto de Helena e saem à sua procura, mas desaparecem em meio a uma tempestade.

---

<sup>82</sup> O trecho parece mais uma nota parentética, não podendo ser discernido se seria da lavra realmente do narrador ou supostamente de Nepos.



(12) Informa-se que Dares era soldado de Troia e que sobrevivera até a ruína da cidade, motivo pelo qual pôde ver quem participou da guerra. Sobre Cástor e Pólux, soube dos troianos. Descrevem-se física e moralmente figuras como Cástor, Pólux, Helena, Príamo, Heitor, Deífobo, Heleno, Troilo, Páris, Eneias, Hécuba, Cassandra, Andrômaca e Políxena.

(13) Repete-se o procedimento de descrição física e moral, sendo seu alvo figuras como Agamêmnon, Aquiles, Pátroclo, Ájax (filho de Oileu), Ulisses, Diomedes, Ájax (filho de Télamon), Nestor, Protesilau, Neoptólemo, Palamedes, Polidario, Macaón, Meríones e Briseida.

(14) Elabora-se um catálogo das naus gregas.

(15) Gregos e troianos preparam-se para a guerra. Os gregos consultam o oráculo e recebem a resposta de que Troia perderia a guerra em dez anos. Calcas junta-se à tropa grega. Em Áulis, Agamêmnon realiza sacrifício à deusa Diana. Dão-se os primeiros ataques gregos.

(16) Ulisses e Diomedes visitam Príamo em embaixada para a devolução de Helena e os bens roubados por Páris. Aquiles ataca a Mísia e Teutrante morre.

(17) Em Troia, os embaixadores gregos recebem resposta negativa e a guerra é anunciada.

(18) Lista-se o exército formado em auxílio de Príamo. Dá-se a chegada de Palamedes.

(19) Arrecadam-se suprimentos e ataca-se Troia. Morre Protesilau. Em novo combate, Heitor mata Pátroclo e tenta expoliá-lo, mas Meríones o impede ao arrastar o corpo para longe. Heitor o persegue e também o mata. Na ação, acaba sendo ferido por Menesteu, embora consiga ainda matar muitos outros combatentes no mesmo estado em que se encontra. Só cessa quando Ájax intervém. Os dois reconhecem um laço familiar entre si, uma vez que Hesíone, tia de Heitor, era mãe de Ájax, e trocam presentes.

(20) A partir de uma trégua, dão-se não somente o funeral de Protesilau como também os jogos fúnebres em honra de Pátroclo. Logo em seguida, Palamedes lidera uma tentativa de sedição. Dois anos depois, retomam-se os combates.

(21) Menelau e Páris confrontam-se e as batalhas produzem mais mortes.

(22) Depois de um novo combate ininterrupto de oito dias, acorda-se uma pausa para enterro dos mortos. Durante esse período, Ulisses e Diomedes encontram Dólon, que lhes pergunta o motivo de andarem armados e à noite em direção a Troia, ao que eles respondem serem embaixadores. Essa informação chega até Príamo, e este chama os troianos para uma reunião a fim de informar que Agamêmnon pede trégua por três anos. Heitor suspeita da proposta, porém a questão é votada e a trégua, garantida. Nesse ínterim, Troia tem suas muralhas revitalizadas, os mortos são enterrados e muitos feridos são curados.

(23) Finda a trégua, novo massacre alcança os troianos, diante do que Príamo pede novo armistício, que lhe é concedido. Quando sucede outra árdua e sangrenta batalha que dura vinte dias, é a vez de Agamêmnon pedir 30 dias de trégua, o que Príamo acolhe.

(24) Chegada a hora de encetar novo combate, Andrômaca pede para que Heitor não vá ao campo de batalha, pedido que Príamo apoia. Como os gregos se sobressaem na refrega, Heitor decide ingressar na luta. É quando mata Idomeneu e fere Aquiles, o qual, mesmo ferido, vitima o troiano. A tropa troiana foge, apenas Mêmnon e seu exército permanecem como resistência.

(25) Mêmnon estava pronto para novo dia de combate, mas Agamêmnon pede trégua e a obtém. Diante dos portões de Troia, Príamo realiza os ritos sagrados relativos à morte e ao corpo de Heitor e estabelece jogos fúnebres em sua homenagem. Durante essa trégua, Palamedes continua a conspirar contra a liderança grega. Organizada uma assembleia, Agamêmnon permitiu que a soldadesca escolhesse quem queria como líder, oportunidade em que Palamedes, mesmo com a desaprovação de Aquiles, é eleito comandante-em-chefe.

(26) Com o fim da trégua, em novo embate, o lício Sarpédon lidera os troianos; Palamedes, os gregos. Dá-se um novo armistício, de um ano, durante o qual Palamedes envia Agamêmnon para a Mísia em busca de suprimentos.

(27) No primeiro aniversário da morte de Heitor, Príamo, Hécuba, Políxena e os troianos dirigem-se à sua tumba. Por acaso, encontram Aquiles no local e o herói cai de amores por Políxena. Apaixonado então, Aquiles manda um escravo frígio até Hécuba com a proposta de trocar a sua rendição pela mão de Políxena, ao que Príamo se opõe. Agamêmnon volta da Mísia.

(28) Com o fim desse hiato, dá-se nova batalha, na qual Aquiles não acompanha o exército. Palamedes mata Deífobo e Sarpédon, porém Páris Alexandre perfura o grego com uma flecha e os frígios completam a supressão do comandante. Os gregos recuam até ao acampamento; os troianos destroem as tendas e incendeiam os navios. Ájax, filho de Télamon, bravamente permanece nas defesas gregas até o encerramento da luta. Os gregos choram Palamedes; os troianos, Deífobo e Sarpédon.

(29) Por conselho de Nestor, durante uma reunião noturna convocada pelo guerreiro ancião, Agamêmnon é reeleito como comandante. Sucedem-se novas batalhas nas quais o príncipe troiano Troilo se destaca em campo. Após longos dias de combate, Agamêmnon consegue uma trégua de dois meses para realizar um honroso funeral para Palamedes. Cada lado enterra seus mortos.

(30) Durante a trégua, Agamêmnon envia Ulisses, Nestor e Diomedes até Aquiles para tentar convencê-lo a voltar à luta. Aquiles esclarece a situação e recusa o convite, diante do que

Agamêmnon convoca nova reunião de líderes. Menelau afirma que a guerra deveria continuar mesmo sem Aquiles, principalmente porque Heitor já estava morto; Ulisses e Diomedes retorquem que os troianos ainda contavam com Troilo, um bravo em batalha. Calcas, por adivinhação, informa que os gregos deveriam guerrear sem medo do sucesso recente dos troianos.

**(31)** Em diferentes novas batalhas, Troilo fere Menelau, Diomedes e Agamêmnon. Por dias o combate encrudesce. Agamêmnon pede trégua por seis meses. Embora Troilo seja de opinião contrária, a liderança troiana acolhe o pedido do chefe grego. Enterram então os mortos e curam-se os feridos. Depois de uma nova embaixada dirigida a Aquiles, o herói permite que seu exército lute nas fileiras gregas.

**(32)** Quando chega a hora de guerrear, Troilo mais uma vez se destaca nos combates, mesmo com a presença dos mirmidões. Ájax, filho de Télamon, é o único que consegue parar o avanço troiano. Ocorre nova trégua para realização do sepultamento dos mortos.

**(33)** O combate recomeça com grande morticínio e nele Troilo se sobressai mais uma vez. Aquiles decide entrar em combate, mas acaba ferido pelo príncipe troiano. Sete dias depois, já recuperado, Aquiles, retornando ao combate, mata Troilo e tenta arrastar-lhe o corpo, é impedido por Mêmnon, o qual, contudo, é também morto pelo filho de Peleu. Em nova trégua, Príamo faz um funeral em honra a Troilo e Mêmnon.

**(34)** Hécuba lamenta a derrota de Heitor e Troilo, ambos mortos por Aquiles, e decide tramar vingança. Cria-se uma emboscada para Aquiles tendo o desejado casamento de Políxena como pretexto. Atraído para o templo de Apolo, Aquiles e Antíloco, filho de Nestor, são traiçoeiramente atacados e assassinados. Páris ordena que os cadáveres sejam lançados aos cães ou abandonados aos pássaros, o que não ocorre graças à intervenção de Heleno, que roga que se devolvam os corpos. Agamêmnon homenageia os mortos com um funeral digno e recebe trégua para dedicar jogos em honra de Aquiles.

**(35)** Em concílio, os gregos decidem deixar o comando dos mirmidões a Ájax, mas este rejeita e indica o filho de Aquiles. Menelau recebe então a missão de trazer Neoptólemo para Troia. A batalha é retomada. Ájax se sobressai do lado grego. Páris fere Ájax, que, mesmo ferido, consegue matar o oponente. Levado para o acampamento, logo que se lhe retiram a flecha, Ájax morre. Os troianos recuperam o corpo de Páris e voltam para a cidade e suportam toda a noite cerco grego. No dia seguinte, Príamo sepulta o filho.

**(36)** O exército grego estava pronto para o combate, contudo o exército troiano ficou dentro da cidade esperando chegar o reforço de Pentésileia, rainha das Amazonas. Embora

Pentesileia se destaque nos combates e tenha ferido Neoptólemo, ela é por ele vencida e morta. Os troianos fogem e muitos são massacrados.

(37) Diante da difícil situação, Antenor, Polidamante e Eneias convencem Príamo a convocar uma assembleia para discutir o futuro troiano. Antenor fala que, enquanto os troianos tinham perdido os principais guerreiros, os gregos ainda contavam com vários deles, motivo pelo qual a devolução de Helena e dos bens roubados deveria ser considerada. Anfímaco, filho de Príamo, censura Antenor e se opõe à paz. Depois disso, Eneias rebate e convoca-os à pacificação com os gregos, o que Polidamante reforça.

(38) Príamo repreende Antenor e Eneias e os culpa pela guerra, uma vez que tinham sido eles embaixadores e, depois, proponentes da guerra. Dispensada a reunião, Príamo informa Anfímaco que os que pediram paz deveriam ser mortos, já que temia traição ou sedição. Príamo combina uma emboscada.

(39) No mesmo dia, Antenor, Polidamante, Ucalegão e Dólón se encontram às escondidas, uma vez que estavam preocupados com a decisão nociva de Príamo. Antenor diz ter um plano para resolver o problema. Como todos juraram aliança, Antenor então envia mensagem para Eneias e conta o plano para todos: trairiam a pátria em favor da segurança própria. Polidamante foi o escolhido para tratar disso com Agamêmnon.

(40) A traição é pactuada e o modo como agiriam é explicado.

(41) Polidamante reporta a situação aos comparsas troianos. Naquela noite, Antenor e Eneias deixam Neoptólemo entrar na cidade. Antenor guia Neoptólemo até o palácio, onde o filho de Aquiles mata Príamo no altar de Júpiter. Hécuba foge com Políxena, no que se encontra com Eneias e confia-lhe a filha; e este a envia à casa do pai. Andrômaca e Cassandra se escondem no templo de Minerva. Durante a noite inteira, os gregos dizimam e espoliam toda Troia.

(42) Com a chegada do dia, Agamêmnon convoca os líderes e, após agradecer aos deuses, elogia o exército e divide o butim. Honra como combinado Antenor, Eneias e os demais traidores. Antenor pede a palavra, agradece os gregos e intervém em favor de Heleno e Cassandra, ambos partidários da paz. A eles, o concílio grego garante a liberdade. Heleno, por sua vez, intercede por Hécuba e Andrômaca, e novamente os gregos indicam a liberdade. Agamêmnon, depois de fazer sacrifícios aos deuses e dividir o espólio, estabelece em concílio a volta para casa.

(43) Quando estavam prestes a partir, sobrevém uma tempestade. Calcas informa que os espíritos dos mortos estão insatisfeitos. Neoptólemo exige Políxena. A moça é encontrada e degolada sobre a tumba de Aquiles. Agamêmnon exila Eneias pelo fato de ele ter escondido

Políxena. Eneias parte junto com sua família e aliados. Helena retorna para Esparta. Heleno vai ao Quersoneso acompanhado de Cassandra, Andrômaca e Hécuba.

(44) Por fim, Dares Frígio faz o balanço da guerra.

Pelo resumo do enredo, percebe-se a centralidade na gestão bélica, numa sequência de tréguas e retomadas. Mesmo que com caráter repetitivo, essa alternância delinea os dois momentos possíveis para, nesse cenário bélico, desenrolarem-se os eventos de interesse, aqueles que guardam conflitos entre personagens e as situações em que estão enredados. É assim que, durante as batalhas, grandes embates são travados e ilustres nomes tombam sobre a terra. É assim também que, durante os armistícios, assembleias são realizadas e tramas são urdidas, sejam estas de amor ou de morte.

A narração, com efeito, simples, quase apenas apresenta a situação para o leitor, o qual deve, sobre a malha de causas-consequências, estabelecer o seu julgamento de valor, conquanto Dares também o faça. O conteúdo, como se nota, difere em relação a *Ephemeris* e também à tradição épica em alguns pontos, como o caso da morte de Pentésileia e de Ájax, mas confere no caso da morte de Aquiles, não obstante detalhes diverjam. Diante disso, parece-nos rica a abordagem comparativa que estudos futuros podem assumir sobre essas duas obras, na esteira do que fez Ziegler (2012) a respeito da caracterização de Aquiles nas crônicas troianas e ainda na *Ilíada Latina* e no *Excidium Troiae*.

### 3.3 Romances à margem: o gênero narrativo das crônicas troianas<sup>83</sup>

*What's in a name? That which we call a rose  
By any other word would smell as sweet*<sup>84</sup>  
William Shakespeare

Como já mencionamos na introdução desta Tese, uma das posições críticas que permitiram um novo fôlego ao estudo das crônicas troianas foi tê-las encaixado na categoria do romance. No entanto, porque não se situaram perfeitamente no que os críticos já haviam projetado para a construção teórica do romance produzido na Antiguidade greco-romana, *Ephemeris belli Troiani* e *De excídio Troiae historia* foram deslocados para a margem do gênero.

<sup>83</sup> Parte do conteúdo aqui exposto resume discussão empreendida em nossa Dissertação, cf. SILVA, 2019a.

<sup>84</sup> “O que há no nome? O que chamamos rosa / com outro nome exalaria o mesmo aroma”.

Todo e qualquer trabalho que lide com o romance antigo tem, de saída, a tarefa de estabelecer as ressalvas que, por assim dizer, “o nome e a coisa” inspiram. Essa tarefa, não fácil, já foi antes mais difícil, hercúlea mesmo. Havia, e ainda há, críticos que não concedem a alcunha “romance” às produções em latim e em grego da Antiguidade em razão da conceituação do romance como moderno. Quando não há uma recusa absoluta, há indicação da possibilidade de encarar a prosa de ficção em grego e em latim como “protorromances”, “romances *avant la lettre*” ou obras de interesse. Como exemplo, cite-se Aguiar e Silva (2007, p. 672):

O romance é uma forma literária relativamente moderna. Embora na literatura helenística e na literatura latina apareçam narrativas de interesse literário — algumas delas de particular valor, como o *Satiricon* de Petrónio, precioso documento de sátira social —, o romance não tem verdadeiras raízes greco-latinas, diferentemente da tragédia, da epopeia, etc., e pode considerar-se como uma das mais ricas criações artísticas das modernas literaturas europeias.

Um dos problemas reside em atribuir à Grécia, prolífera nas formas artísticas, mais uma herança literária. Assume-se que somente no contexto moderno o romance é capaz de brotar e, a partir de então, florir. O romance, enquanto gênero literário, é o estandarte da modernidade e de seu mundo ideológico em devir e em se afirmar, como era a epopeia para o mundo homérico. Exponente dessa visão é Lukács, com a célebre caracterização, seguindo Hegel, do romance como epopeia burguesa. O sentido dessa caracterização reside no fato de a literatura ser capaz de veicular a ideologia da classe dominante, incluindo em suas letras demandas e questões que a afligem. A epopeia, na Antiguidade, teria esse papel, e Homero seria a síntese e o baluarte dos ideais aristocráticos.

Nesse sentido, poder-se-ia afirmar, com Claudio Magris (2009, p. 3), que o romance “nasce e cresce quando se desfaz a civilização agrária e a ordem feudal, espelho de estruturas perenes – ou ao menos de longuíssima duração – do ser”. Sendo assim o romance vira sinônimo de modernidade, “o romance é o mundo moderno” (MAGRIS, 2009, p. 3).

Se, para Lukács, é *Dom Quixote* o primeiro romance, Magris (2009, p. 4) explica que essa obra assim figura porque ela promove metaliterariamente a desilusão e o desencantamento com o *epos*. De fato, Lukács entende o romance como uma “epopeia degradada”, expressão que pode soar pejorativa. René Martin (1990, p. 75), ao comentar as ideias lukacsianas, explana que o marxista “mostrou que a causa dessa ‘degradação’ deve ser buscada nas circunstâncias históricas em que surgiu esse gênero literário”.<sup>85</sup> Como resume Martin (1990), Lukács

---

<sup>85</sup> *et a montre que la cause de cette «dégradation» est à chercher dans les circonstances historiques où est apparu ce genre littéraire.*

considera a epopeia pertencente ao mundo das civilizações fechadas, nas quais não há interrogação de valores fundamentais que orientam a conduta dos indivíduos e grupos. O herói dessa narrativa conhece seu lugar no mundo e não se coloca perguntas vitais, pois sua vida já está fechada no círculo épico. É assim que, para Lukács, o herói épico é unido com o mundo. Ao contrário do que seria o herói do romance, que é um ser eminentemente problemático, cujo sentido da vida não é dado imediato da consciência, o que culmina, assim, na sua busca por esse sentido. Nessa busca, “vive aventuras cujo propósito ou razão de ser não lhe parece óbvio ele, seja porque ele mesmo não tem um sistema de valores, seja porque o sistema que possui não corresponde ou não corresponde mais à realidade do mundo em qual ele intervém”<sup>86</sup> (MARTIN, 1990, p. 76). O herói do romance moderno é um indivíduo, não um sujeito. Ele é uno, não uma representação coletiva ou potencialmente hiperbólica como um Aquiles, o “melhor dentre os aqueus”, ou seja, o epítome dos predicativos.

Na leitura de Lukács, Martin aponta evidências disso no *Satíricon*, de Petrónio, o herói divorciado do mundo no qual está inserido acarreta o abandono dos deuses na narrativa.

Essa ausência de valores seguros e não problemáticos se expressa em particular, no romance, pela ausência da maravilha divina: o romance é "a epopeia de um mundo sem deuses" (ou sem Deus) ou pelo menos de um mundo em que a presença ativa do divino não é percebida de forma óbvia: os deuses (ou Deus) podem existir, mas também são um problema, e suscitam mais questionamentos do que certezas.<sup>87</sup> (MARTIN, 1990, p. 76)

As crônicas não são, assim como *Satíricon*, um texto sem divindades, há uma diminuição da participação dos deuses como personagens frente às epopeias. Os heróis em *Ephemeris* e *De excidio* mantêm certo círculo fechado de valores, os quais se assemelham, em larga medida, aos da epopeia homérica, porém aquilo que os move não é sublime, mas terreno: são motivos humanos, como ganância, amor e justiça. Esses motivos também estão em Homero e nos demais poetas, mas submetidos aos desígnios divinos. Até mesmo a reverência aos deuses traça, nesses dois romances, um hiato bem maior que na epopeia: se os deuses em Homero habitavam o Olimpo e desciam, quando desejavam, ou mandavam divinos mensageiros, em Dícis e Dares eles estão afastados e escondidos por um véu de invisibilidade,

<sup>86</sup> *vit des aventures dont la finalité ou la raison d'être ne lui apparaît pas avec évidence, soit qu'il ne dispose pas lui-même d'un système de valeurs, soit que le système dont il dispose ne corresponde pas ou plus à la réalité du monde dans lequel il intervient.*

<sup>87</sup> *Cette absence de valeurs sûres et non problématiques se traduit notamment, dans le roman, par l'absence de merveilleux divin: le roman est «l'épopée d'un monde sans dieux" (ou sans Dieu) ou tout au moins d'un monde où la présence agissante du divin n'est point perçue de manière évidente: les dieux (ou Dieu) existent peut-être, mais ils font problème, eux aussi, et suscitent l'interrogation plus que la certitude.*

de onde se comunicam por intermédio de portentos, milagres e mensagens aos peritos nas artes divinas.

Já Donaldo Schüler (1989), apesar de creditar também a *Dom Quixote* papel importante na trajetória do gênero romanesco, tece crítica a Lukács por este ter ignorado “a lenta elaboração da narrativa ficcional com produção de séculos conhecida e admirada e citada pelo próprio cavaleiro da triste figura” (SCHÜLER, 1989, p. 80). Magris (2009) também assinala essa história pregressa do “gênero moderno” quando explica o termo romance. Segundo ele,

Decerto, o termo “romance” remonta a época medieval, e há os romances gregos, mas se poderia dizer que estes, quando merecem ou justificam o nome, já trazem traços — em formas embrionárias e com todas as características culturais sociais e estilísticas e suas épocas — aquelas características de modernização, para bem e para mal, e de ambivalência que definem o verdadeiro romance: sua relação com a dissolução da épica, a ambivalente simbiose de crise epigonal e inovação técnica resíduos do universo épico remodelados e recompostos em novas estruturas, declínio de antigos valores e arrojada construção da realidade; mistura de estratégias narrativas populares *serial* e *feuilletons* que fascinaram o público antigo, como mais tarde o burguês, polifônica contaminação de gêneros — especialmente de registros e temas — altos e baixos (MAGRIS, 2009, p. 3)

Magris, porém, concede mais ao extrapolar a ideia de “moderno”:

De resto, o fim do mundo antigo parece, cada vez mais, um espelho do fim do moderno (também do pós-moderno?) e da elusiva iminência de algum outro, e radicalmente diferente, que percebemos, mas não sabemos definir nem imaginar. (MAGRIS, 2009, p. 3)

Com efeito, não se pode, anacronicamente, estabelecer o conceito de “moderno” na Antiguidade. Contudo, não se pode negar a existência da “modernidade” de cada época. Não à toa, Marília P. Futre Pinheiro (2005, p. 10) considera usar o termo “modernidade” para caracterizar o amálgama cultural em que vicejou o gênero romanesco antigo. A estudiosa assim propõe:

[a questão] é a de saber até que ponto é legítimo irmanar e rotular de forma idêntica obras que estão no dealbar de duas modernidades: a modernidade greco-romana, que surge no fim de um longo e complexo fenômeno cultural, e a modernidade europeia, que se assume como o devir histórico e literário da primeira e no conjunto da qual o romance é justamente considerado como uma das suas mais ricas e produtivas manifestações. (FUTRE PINHEIRO, 2005, p. 10)

Como informa Massimo Fusillo (2006, p. 36-37), críticos houve que assinalassem no romance antigo diversas características consideradas, na perspectiva hegeliana e lukacsiana,



típicas do romance moderno como uma forma burguesa. Dentre elas, citem-se a secularização, o individualismo, o isolamento do herói, a dimensão privada e sentimental e o sincretismo cultural. Para Futre Pinheiro (2014, p. 202),

[...] Esta nova era [grega], marcada por novas forças transformadoras (monetarismo, comércio, internacionalização e imperialismo), é o resultado de complexas mudanças sociais e estabelece um novo conjunto de valores que culmina em uma cultura de mérito pessoal. No entanto, é bastante curioso que, em um contexto hermenêutico moderno, os princípios filosóficos do romance do início do século XVIII sejam discutidos em termos do nascimento da “consciência individual” que aparece quando a “ideia do indivíduo” se torna central e ganha importância. [...].<sup>88</sup>

Esses elementos podem ser mais bem percebidos a partir da descrição feita por Cláudio Aquati (1997), com base em Tomas Hägg (1983)<sup>89</sup> e Carlos García Gual (1972),<sup>90</sup> que passamos a expor a seguir.

À borda do mar na parte oriental, na bacia do Mediterrâneo, os reinos helenísticos estavam subsequentemente fragmentados pelo reinado de Alexandre, pelo governo de monarcas gregos e pela dominação romana. Nesse contexto, composto de grandes polos helenizados há mais de dois séculos, o romance figura cosmopolita e urbano, de uma sincrética formação de reinos orientais cuja cultura e cujos idiomas são gregos, como se observa facilmente pelas origens de escritores como Cáriton, Xenofonte e Aquiles Tácio, por exemplo.

Ainda sobre esse sincretismo, Aquati (1997) explica que a cultura grega se espalhava e se mesclava às locais, o que favorecia uma disputa pelo centro político-cultural. Segundo o autor,

Ambiente de longa tradição literária, Egito, Fenícia, Síria, Pérgamo, Selêucia, províncias da Grécia — o Oriente Próximo — formam uma aparente unidade cultural franqueada por sua língua de expressão, grega helenística, a coiné ou dialeto comum, empregado pelos mais diversos povos ligados em um plano mais culto pela tradição literária grega, comungada por todos. (AQUATI, 1997, p. 75)

Mudanças na vida prática, então, contribuirão para revisão da ontologia social dessa época. Para Aquati (1997), o amálgama cultural de essência grega espalha-se graças à

<sup>88</sup> [...] *This new [Greek] era, marked off by new transforming forces (monetarism, commerce, internationalization, and imperialism), is the result of complex social changes and establishes a new set of values that culminates in a culture of personal merit. Yet, it is rather curious that, in a modern hermeneutic context, the philosophical principles of the early eighteenth-century novel are discussed in terms of the birth of the “individual conscience” that appears when the “idea of the individual” becomes central and gains importance. [...].*

<sup>89</sup> HÄGG, Tomas. *The novel in Antiquity*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.

<sup>90</sup> GARCIA GUAL, Carlos. *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo, 1972.

ampliação e à facilitação de rotas de viagem, que tornavam possíveis itinerários tanto de mercadores e migrantes, que visitavam novos locais em busca de riqueza, quanto de turistas, que viajavam em busca de novas experiências. A tradução para o grego ou mesmo a escrita nesse idioma seria, pois, atestado de sua expansão cultural, a exemplo dos textos sacros dos hebreus e a procura por propagá-los para além do círculo em que nasceram. Conta-se, ainda, o fato de filósofos errantes disseminarem seus pensamentos tanto no Império, quanto em Roma e na Síria. Havia presença das escolas gregas e de seu ensino, que ia da alfabetização a técnicas complexas de retórica, desde cidades do Oriente helenístico até as do sul da Gália. Essa expansão tentacular favoreceu a consolidação de novas rotas, aperfeiçoando o trânsito de riquezas. Consequentemente, também houve o surgimento de riscos e perigos, tanto em terra quanto em mar. A bandidagem praticamente se profissionaliza e, enquanto por terra “encontram-se grupos profissionais de ladrões e tribos nativas semicivilizadas”, por mar, “o grande problema, ao lado das ocorrências naturais como as tempestades, é a pirataria organizada, que atinge enormes proporções e não conhece adversários até por volta dos anos 60 a.C., com a ação de Pompeu” (AQUATI, 1997, p.76).

Várias guerras deixam instáveis as condições políticas. Aumentam a bandidagem, a escravidão e o medo comum que “era capaz de alcançar os mais diferentes setores da população, sobretudo viajantes ou moradores de localidades costeiras ou insulares” (AQUATI, 1997, p.76) e que fazia com que a liberdade fosse algo transitório e incerto. Esses elementos aparecem como ingredientes do romance.

A religião era sincrética. Deuses olímpicos são abandonados, adaptados ou totalmente reformulados. A deusa Ísis é exemplo dessa assimilação religiosa. Interessante, contudo, é observar junto a Aquati (1997, p. 70) que o aspecto da salvação individual presente nas religiões orientais será aceito de bom grado por essas pessoas que se sentem “oprimidas, inseguras, mental e fisicamente sofredoras, que se encontram solitárias ante um mundo que não pára de crescer, desamparadas diante da imensidão das coisas”. Esses sujeitos se veem passivos como submetidas a um destino arbitrário. Por sua vez, a filosofia (escolas cínica, epicurista, estóica) concentrará a sua atenção nos problemas éticos da figura do indivíduo.

Quanto ao interesse pelos assuntos públicos, na descrição de Aquati (1997), torna-se menor, uma vez que o cidadão se sente habitante de cidades mistas e de pouca ou nenhuma autonomia política. Esse indivíduo manifesta uma mudança da disposição moral e religiosa, causada pelo choque de cultura entre o tradicional e o novo (sociedade aberta culturalmente frente às cerradas da época anterior). Vê a si mesmo sempre paciente diante de uma instabilidade socioeconômica, que se agrava periodicamente no Império a partir do século II

d.C. O indivíduo, o ser particular, recebe nesse contexto maior atenção, porque não mais participava de uma coletividade, já que de uma coletividade se esperaria o mínimo de homogenia, situação não ofertada por tal sociedade plural e fragmentada. Nesse ponto, os deuses não mais eram os verdadeiros guias do destino do ser, mas a sorte (*tykhe*) torna-se a responsável pelas vicissitudes da vida. Aquati (1997, p. 78) alerta para o fato de que, decorrente dessa nova configuração do sujeito, “a criação, o desenvolvimento e a consolidação do romance grego deram-se totalmente desvinculados do conceito de 'pólis', dissipado há muito”. O indivíduo é submetido à força da sociedade. Não participando da vida política, resta-lhe apenas voltar-se para o seu interior, ao governo da vida particular e familiar.

Fusillo (2006, p. 37) considera que esses elementos também se encontravam na comédia e na tragédia. Isso não é estranho, pois um gênero surge apenas de outro gênero. E esse compartilhamento de características do romance com outros gêneros já fora notado por Julia Kristeva (1970), que adjetiva o romance como *transformacional*, por Mikhail Bakhtin (1988), que afirma que o gênero está permanentemente em constituição, e por Jacyntho Brandão (2005), que o caracteriza como *gramatofágico*, porque devora e assimila gêneros a ele avizinados. Segundo Bakhtin (1988, p. 398-399), o romance foi um gênero que *romancizou* outros gêneros, outros estilos, outras linguagens, e criou para si uma abertura — assim como fazia a própria sociedade em que nascia — a influências. A narrativa romanesca grega, por exemplo, absorveu certos aspectos estilísticos dos outros gêneros já existentes, ou ainda, a essência deles. Dessa confluência de características, emerge hibridamente o romance, que, nessa mistura, se configura e vai se formando. É dessa multiplicidade que deriva, em grande medida, a dificuldade de estabelecer o cerne daquilo que se entende por romance. Martin (1990, p. 70), comentando as ideias de Bakhtin, concorda com o fato de o romance ser um gênero-síntese que faz dele o mais adaptado à leitura, além do fato da quase inexistência de regras e cânones, que permitiria chamá-lo de “anti-gênero”. O romance é um gênero aberto, fruto de uma sociedade aberta, seja antiga ou moderna. Consequência da abertura do romance é essa citada síntese, a que Pierre Grimal (*apud* MARTIN, 1990, p. 79) considera resultado de confluências de todo tipo. Por isso que, com razão, podemos chamar o advento do romance, quando alinhado à epopeia e à História, como “um evento subversivo” (MARTIN, 1990, p. 77).

Assim, a narrativa de ficção em prosa na Antiguidade, ou seja, o romance antigo, é um gênero inusitado, híbrido e cheio de recursos, que tem, entretanto, o seu próprio paradigma. As similitudes formais e temáticas que há entre os exemplares de romance antigo são consideradas por alguns um problema. Entendem-nas não como coerência e confluência das preferências de um gênero, mas como uma mesmice. A nosso ver, essas semelhanças nada mais são do que o

índice de um paradigma romanescos. São, portanto, as particularidades de cada exemplar que os tornam, a cada um, singular.

Como definir o romance antigo, então? García Gual (2006, p. 7), tendo em mente os exemplares gregos, descreve o romance como relato largo de ficção sem mitos cujo tema é amor e aventuras de jovens amantes. Já Futre Pinheiro (2005, p. 25) estipula três fatores basilares identificadores do gênero: uma estrutura narrativa, a verossimilhança do conteúdo narrado e o tema do amor. Embora os dois anteriores confluem e apontem elementos essenciais do romance, a nosso ver, Jacyntho L. Brandão (2005), no âmbito formal, talvez seja mais feliz, porque mais amplo, em delinear o que se pode entender por “romance”. Explica que o romance é uma narrativa de ficção em prosa com certa extensão. Por narrativa, compreende-se que conta uma história; de ficção, entende-se que não é factual, ainda que busque parecer, assim se afasta da historiografia; por prosa, entende-se que não é em verso, o que o distancia da epopeia; a certa extensão, talvez, seja o critério menos categórico e com menor poder descritivo, haja vista não se ter um parâmetro cabal.

O romance antigo, portanto, terá, minimamente, essas características. Que não lhe tenha sido postulado um espaço na poética antiga se explica pelo fato de ser gênero posterior às leituras de Aristóteles, por exemplo. Por esse motivo, Brandão (2005) o chama de “pós-clássico”. Na explicação de Heinz Hofmann, (1999, p. 3-4) “O gênero do romance, que pela primeira vez ocorre no final do II ou início do século I a.C., era muito tardio para ser levado em consideração pelos estudiosos alexandrinos e nunca mais encontrou acesso a manuais de retórica.”<sup>91</sup>

O fato de o gênero romanescos, por um lado, como fenômeno literário, não ter uma denominação na cultura greco-romana, “as designações podendo variar entre *lógos*, *plásma*, *historía*, *páthos*, *fabula* etc.” (BRANDÃO, 2013, p. 93), e, por outro, não ter quem o descreva teoricamente ainda na Antiguidade, não o faz desaparecer ou não ser reconhecido como certa produção coerente, mesmo que sem uma etiqueta que o identifique. Pela existência dessa produção coerente, vale apresentar, ao menos brevemente, o que entendemos por cópulas do romance antigo. Serão excetuadas algumas obras em estado tal de fragmentação, hoje, que não se poderiam considerar, com uma mínima precisão, romances.

Divide-se a seguir, apenas por questão didática, os romances entre gregos e latinos. Cabe, antes, contudo, um alerta:

---

<sup>91</sup> *The genre of the novel which for the first time occurs towards the end of the second or early in the first century BC, was too late to be taken into account by the Alexandrian scholars and has never since found access into rhetorical handbooks.*

falar de exemplares gregos e latinos, ou mesmo greco-latinos, tomando como referência a língua em que os textos são escritos, esmaece que se trata de uma produção romana, no sentido de que só surge no Império de Roma e deve provavelmente responder a alguma expectativa própria dessa situação. (BRANDÃO, 2013, p. 93)

Na recente crítica, aceita-se que o gênero romanesco antigo em grego seja representado pelas seguintes obras<sup>92</sup>: *Nino* (fragmento), de autoria desconhecida (I a.C. a II d.C.); *Quéreas e Calírroe*, de Cáriton de Afrodísias (I a.C. a II d.C.); *Metíoco e Partênope* (fragmento), autoria desconhecida (I d.C.); *Iolao* (fragmento), de autoria desconhecida (I d.C.); *Sesôncosis* (fragmento), anônima (I a III d.C.), *As efesíacas* ou *Ântia e Habrócomes*, de Xenofonte de Éfeso (II d.C.); *As maravilhas além da Tule* (fragmento), de António Diógenes (II d.C.); *Lúcio ou o Asno*, de Pseudo-Luciano (II d.C.); *Das narrativas verdadeiras*, de Luciano de Samósata (II d.C.); *As Babilônicas* (fragmento), de Jâmblico (II d.C.); *As Fenicíacas* (fragmento), de Loliano (II d.C.); *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio (II d.C.); *Pastorais* ou *Dáfnis e Cloé*, de Longo (II ou III d.C.); *As etiópicas* ou *Teágenes e Caricleia*, de Heliodoro (III d.C.).

Em latim, perfazem o córpus dois romances satírico-cômicos, denominados *Satíricon*, de Petrônio (I d.C.), e *O asno de ouro*,<sup>93</sup> de Apuleio (II d.C.), juntamente com um romance de amor e aventura: *A história do rei Apolônio de Tiro*, de autoria desconhecida (III a VI d.C.)<sup>94</sup>.

As crônicas troianas, tanto em versão grega quanto em versão latina, entrariam pela porta lateral no rol dos romances antigos, uma vez que são caracterizados como “romances periféricos”, “*fringe novels*” (HOFMANN, 1999, p. 12). Esse filão compreende essas narrativas sobre a Guerra de Troia, as versões em latim do *Romance de Alexandre* e um grande número de ficções hagiográficas, pois são exemplares de textos que se avizinham a outros gêneros, como a historiografia, a biografia, entre outros.

Nesse sentido, se superado o problema de designação “romance”, vem à baila a questão dos subtipos do romance. A classificação tipológica do romance, seja para o antigo, seja para o moderno, é um jogo de encaixe que sempre deixa sobrando um ou outro espécime sem nome ou lugar. A título de exemplo, reproduzimos, de acordo com Michael von Albrecht (1997), alguns tipos: romances de viagem, como *Maravilhas além da Tule*, de António Diógenes, e *Histórias verdadeiras*, de Luciano; romances biográficos, como o *Romance de Esopo* e *A vida*

<sup>92</sup> Embora os principais sejam cinco, denominados os *big five*: *Quéreas e Calírroe*, de Cáriton de Afrodísias; *Ântia e Habrócomes*, de Xenofonte de Éfeso; *Dáfnis e Cloé*, de Longo; *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio e *Etiópicas*, de Heliodoro

<sup>93</sup> Ou *Metamorfoses*.

<sup>94</sup> Para um estudo de *A história do rei Apolônio de Tiro*, veja-se OLIVEIRA, 2019.

*de Apolônio de Tiana*; romance de formação, como *Ciropedia*, de Xenofonte; romances como veículo de demitificação, como a *História Sagrada*, de Evêmero, ou de utopia, como o texto de Iambulo; romances de cunho religioso, como *Os atos de São Paulo e Tecla*. Para esse autor, difícil é separar os romances mitológicos, onde localiza Dícitis e Dares, dos romances mais históricos, como a *Ninopedia* e o *Romance de Sesonchosis*. A razão para tal dificuldade, em relação à categoria das crônicas troianas, é exatamente porque são limítrofes entre mito e história, ou, como defendemos, são romances históricos com temática troiana. Exploraremos essa definição a seguir, não sem antes, porém, recorrer à taxonomia de Wolfgang Kayser (*apud* AGUIAR E SILVA, 2007 p. 684-685), a fim de estabelecer logo de partida que as crônicas troianas seriam romances de “ação ou acontecimento”, tipo que se caracteriza por ter uma intriga centrada na sucessão e no encadeamento de situações e episódios, deixando em segundo plano a análise psicológica das personagens ou outros pormenores. As crônicas troianas, com seu narrador em primeira pessoa que simultaneamente é uma personagem partícipe da guerra, compreendem bem essas características.

Primeiramente, cabe lembrar que o texto que a personagem Dícitis compõe é *ephemeris*, enquanto o de Dares é *acta diurna*, que ocorre na epístola, e *historia*, termo este constante no título. Como era e é ainda comum, segundo Genette (2009), em muitos títulos de obras vêm descritos sua forma e seu conteúdo, o que já condiciona a postura do leitor antes mesmo de adentrar ao conteúdo da obra.

*Ephemeris* e *acta diurna* são, *grosso modo*, sinônimos. O dicionário Faria (1994, p. 197, col. 2) registra o primeiro termo da seguinte forma: *ephēmēris*, *-īdis*, subs. f. diário, efemérides (Cic. Quinct. 57). Intitular a obra como *Ephemeris* ou como *Historia* adequa-se perfeitamente ao interesse pseudo-histórico a que se prestam os dois romances, principalmente porque a apreensão dos fatos em cadeia lógica parece ser foco nas narrativas. Movellán Luís (2015), comentando a obra de Dícitis, a esse respeito nos informa que *ephemeris*, no nível genérico-estilístico, trava relações com *hypomnēmata* (ὑπομνήματα), que em português pode ser traduzido como “registro público”, “rascunho”. Ambos os termos, apesar de serem distintos, configuravam-se, em época imperial, teoricamente símiles. Eram os dois textos de anotações pouco formais de feitos históricos ou diários de guerra registrados em linguagem sem pretensões, basicamente rascunhos que serviriam, no futuro, de matéria prima para historiadores (e incluímos aí poetas também). Assim como Merkle (1999), a autora relaciona o gênero *ephemeris* à tradição dos *comentarii*, em cujos predecessores contam-se Cícero, que teria escrito alguns comentários sobre seus consulados (como se pode deduzir de *Cartas a Ático* II.1.1), e César com a sua célebre obra na qual descreve a Guerra da Gália. Os *Commentarii* seriam livros

de notas ou apontamentos, registros, diário ou mais especificamente comentários e memórias, mas também rascunho ou projeto de discurso (FARIA, 1994, p. 209), sentido bem próximo ao descrito para *hypomnēmata* e que bem caracteriza a natureza das crônicas. No Prólogo de *Ephemeris*, a expressão usada é *annales*; já na carta que prefacia o relato de Dares, usa-se *historia*, ambos termos que ainda se mantêm no campo semântico da escrita historiográfica. O próprio termo “crônica”, usado amplamente neste trabalho, remete a seu sentido antigo de compilação de fatos históricos segundo a ordem temporal consecutiva,<sup>95</sup> originalmente limitada a descrever fatos tidos como verídicos e digno de registro. Acrescente-se que, se traduzíssemos

estritamente *commentarius*, trata-se de uma "folha de memória", uma espécie de "diário de viagem" em que os acontecimentos são anotados, paradoxalmente, sem comentários no sentido moderno da palavra... Não estamos na presença de um gênero literário como tal, pois, de acordo com essa definição, a escrita dessas notas não requer nenhuma pesquisa estilística ou estética. De fato, o termo latino *commentarius* traduz o grego *hypomnema*, que, nos reinos helenísticos, designava as coleções de arquivos e várias notas que os monarcas haviam escrito para que os acontecimentos de seu reinado não se perdessem no esquecimento.<sup>96</sup> (MARTIN, 1990, p. 116)

Por fim, cabem, ainda sobre os títulos, a ligação com a ilustre figura de Luciano de Samósata. Em sua obra *Como se deve escrever a história*, esse autor descreve alguns procedimentos à guisa de manual, porém com bastante teor crítico quanto ao gênero histórico. Seguindo o que Valentina Zanusso (2015, p. 17-24) observa acerca de preceitos que Luciano apresenta, é possível traçar paralelos com as crônicas troianas. A certa altura, Luciano demanda: “Aquele que compuser um puro e simples *hypòmnema* de eventos, escrito em prosa muito pedestre, como haveria podido compor um soldado que anotasse os fatos dia após dia”.<sup>97</sup> Se os autores anônimos leram ou não Luciano, é difícil de afirmar; a prática, porém, não é invenção desse romancista grego e, certamente, os inventores de Díctis e Dares teriam em mente algo semelhante a isso quando intentaram criar um soldado pedestre escrevendo durante a guerra.

<sup>95</sup> Cf. <https://aulete.com.br/cr%C3%B4nica>.

<sup>96</sup> *strictement commentarius, il s'agit d'un «aide-mémoire», une \_sorte de «carnet de route» où les événements sont notés, paradoxalement, sans commentaires au sens moderne du mot... Nous ne sommes pas en présence d'un genre littéraire proprement dit, puisque, selon cette définition, la rédaction de ces notes ne requiert aucune recherche stylistique ou esthétique. En fait, le terme latin de commentarius traduit le grec hypomnema, qui, dans les royaumes hellénistiques, désignait les recueils d'archives et de notes diverses que les monarques faisaient rédiger pour que les événements de leur règne ne se perdissent pas dans l'oubli.*

<sup>97</sup> Ἄλλος δὲ τις αὐτῶν ὑπόμνημα τῶν γεγονότων γυμνὸν συναγαγὼν ἐν γραφῇ κοιμῆ πεζὸν καὶ χαμαιπετές, οἷον καὶ στρατιώτης ἂν τις τὰ καθ' ἡμέραν ἀπογραφόμενος συνέθηκεν. Tradução nossa a partir do trecho em italiano: *uno che aveva composto un puro e semplice hypòmnema degli avvenimenti, scritto in una prosa quanto mai pedestre, come l'avrebbe potuto comporre un soldato che annotasse i fatti giorno per giorno* (ZANUSSO, 2015, p. 21).

Sendo assim, asseveramos que, metalinguisticamente, o que escrevem Díctis e Dares é um texto avalizado como subtipo de historiografia.

Outro problema, talvez maior, é caracterizar um romance histórico na Antiguidade.<sup>98</sup> A narrativa histórica e a narrativa romanesca têm características que as define. No entanto, estão ambas debaixo de um grande grupo discursivo, a narrativa. Em busca de distingui-las, Gennaro D'Ippolito (2010) propôs os seguintes critérios para a distinção entre romance e historiografia: i) escolha de meios expressivos e formas externas (poesia/prosa; alto/médio/baixo estilo; extensão do texto); ii) modos enunciativos (monológicos/dialógicos); iii) modos semânticos (ficcionalidade/veracidade); iv) funções sociais (entretenimento/cognitivo-pedagógico). Aplicados esses critérios, vislumbramos aproximações interessantes. Vejam-se: i) são escritos em prosa, têm um estilo médio e uma extensão entre o curto e o longo; ii) são predominantemente narrativos, ainda que tenham diálogos inseridos; iv) embora seja um consenso moderno que a historiografia prima pela função cognitivo-pedagógica enquanto o romance pelo entretenimento, isso não parece ser uma determinação estática, pois ambos participam mais ou menos de cada extremo da dicotomia.

A nosso ver, a grande distinção ficaria por causa do critério ficcional/veracidade porque, via de regra, assume-se a historiografia como interessada no real enquanto o romance, no ficcional.

Esse último aspecto, porém, complexifica-se em alguns pontos. Basta, por exemplo, recorrer ao discípulo de Platão, para quem o poeta era capaz de organizar uma história plausível que, eventualmente, pode até conter a Realidade (GOBBI, 2004, p. 40). Contudo, note-se a contingência dessa colocação. Como explica Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2004, p. 40), Aristóteles entende a mimese poética como a representação do verossímil e da necessidade. Dessa forma, independentemente da ligação com uma “verdade” extratexto, externa ao discurso literário, a verossimilhança corresponde mais a uma coerência interna capaz de efetuar persuasão sobre o ouvinte. Essa persuasão, a nosso ver, está subordinada a capacidade de o leitor conhecer e reconhecer o gênero que lê, operando a cumplicidade do jogo interlocutório contido no texto gravado pelo autor.

Ainda comentando Aristóteles, Gobbi (2004) explica que a palavra *mythos* seria sinônimo de ficção e constituiria conjunto de elementos selecionados e organizados segundo certa ordenação necessária. Os eventos que realmente teriam acontecido seriam matéria de

---

<sup>98</sup> As considerações que apresento derivam tanto da nossa Dissertação de mestrado (SILVA, 2019a), onde se encontra um excuroso sobre as diferenças entre narrativa ficcional e histórica, quanto de artigo publicado (SILVA, 2022), em que aprofundo as discussões encetadas no mestrado.



narração do historiador, de maneira que não obedeceriam necessariamente a critérios de necessidade e verossimilhança. É assim que, infere-se, não é a veiculação da matéria em prosa ou verso que distingue o poeta do historiador, mas o conteúdo da narração. Para Gobbi (2004), a visão aristotélica restitui à ficção uma potência desveladora das aparências e condutora do homem rumo ao conhecimento do essencial, caráter este que Platão lhe havia subtraído ao afirmar que o poeta nunca alcançaria a Verdade, uma vez que sua obra é “cópia da cópia”. Esse poder poético deriva da limitação da história em relatar acontecimentos particulares, enquanto a poesia projeta verdades universais. Para o sucessor de Platão,

a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens. O particular é, por exemplo, o que fez Alcibíades ou que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a, 9-1451b, 12)

Ainda que artífice de representações, o poeta não está proibido de referenciar conteúdos externos, sejam eles presentes ou passados. Essa circunstância complica ainda a tentativa de distinção, já que nem a natureza dos conteúdos narrados (reais ou apenas credíveis) seria a linha a dividir as duas modalidades de narrativa. Para Aristóteles

De tudo isto resulta evidente que o poeta deve ser um construtor de enredos mais do que de versos, uma vez que é poeta devido à imitação e imita acções. E, se lhe acontece escrever sobre factos reais, não é menos poeta por isso: nada impede que alguns factos que realmente aconteceram sejam [possíveis e] verosímeis e é nessa medida que ele é o seu poeta. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b, 28-33)

No mesmo esforço de discernir história e ficção, Brandão (2005) propõe três distinções que separariam a narrativa literária da narrativa histórica em termos de narração. Com base ainda naquilo que distinguira Aristóteles, coloca como referência da narrativa de ficção o universal e o que poderia acontecer, ou seja, no nível hipotético; já à narrativa da História, caberia o particular e serviria o que, de fato, aconteceu (ou o que se julga ter acontecido), sendo, pois, em nível indicativo. Quanto à organização, a narrativa de ficção baliza-se pelos já citados

critérios de verossimilhança e necessidade; já a História, teria que manter a conformidade com as ações de acordo com o modo que elas ocorreram em determinado tempo, manifestando entre elas uma pura conexão causal. Por fim, a função final: a narrativa ficcional visaria o prazer, enquanto a histórica, a instrução. Comentando o verbo que dá origem à palavra poética, Brandão (2005, p. 50) entende que o fabricar, a ação de criar (*poieín*) é a base da narrativa poética, “ainda que tenham em vista fatos particulares, os quais, em princípio, seriam objeto da história”.

Podemos trazer de volta a dicotomia colocada por D’Ippolito, em que os aspectos prazer/diversão estão estritamente ligados à oposição verdade-ficção, o que remeteria à perspectiva platônica. Na opinião de Brandão (2005), a questão da verdade marcou o diálogo entre a Filosofia e a Historiografia com a Literatura desde o século VI a.C. e encontra seu apogeu no século II d.C. O motivo para isso, ainda segundo o autor, é o fato de que desde Aristóteles e pelo menos nos três séculos que lhe foram posteriores, a Literatura canônica esteve circunscrita à forma versificada. Inclusive, as modalidades de métrica serviam de distinção entre tipos de produção. Escrever em determinado verso e ritmo era escrever de determinado modo.<sup>99</sup> Cabe frisar que a própria natureza de uma ficção em prosa causaria então aversão aos paradigmas clássicos, porque se considerava o verso como veículo da ficção por excelência, enquanto a prosa veicularia apenas a verdade. Como afirma Sérgio V. Motta (2006, p. 268):

a narrativa em prosa que segue o fluxo factual, buscando um efeito de “verdade”, dá origem à História, enquanto o outro ramo, de base totalmente ficcional, impulsionado pelo efeito retórico e a busca da beleza, dá nascimento à narrativa de ficção grega, também conhecida como “romance” grego.

Portanto, a narrativa de ficção em prosa na Antiguidade seria, nessa visão quase genética, “a variante lúdica” da História (CANFORA *apud* BRANDÃO, 2005, p.110)<sup>100</sup>. A narrativa de ficção em prosa, ou seja, o romance, ao fundir a intenção ficcional com a forma em prosa, confundiria as expectativas do público. Daí sua novidade, sua modernidade dentro

---

<sup>99</sup> A exemplo disso, Ovídio nos primeiros versos de *Amores* (I, 1-4): *Arma graui numero uiolentaque bela parabam / Edere, materia conveniente modis. / Par erat inferior uersus; rississe Cupido / Dicitur atque unum surripuisse pedem; Armas e guerras violentas, em elevado ritmo, preparava-me / para compor, pois o conteúdo convinha ao metro. / Igual era o segundo verso; mas Cupido teria rido, / dizem, e ao primeiro arrancado um pé.*

<sup>100</sup> Vale citar o apanhado de Peinado (2015, p. 499) “Según Dostálová, no han faltado los que han interpretado la novela como un producto del decaimiento de la historiografía clásica en la época helenística, caracterizadas ambas por la “prosa épica” y la inserción en la obra de discursos, cartas, descripciones de batallas y asedios, y, por otra parte, aludiendo a Ludvíkovsky habla de la relación de la novela con la monografía histórica biográfica, pues existe una gran influencia de la retórica en la historiografía helenística. Añade que fue en época de Polibio cuando la novela se separó de la historiografía, huyendo del pasado y dotando al género de un carácter más popular.”. Cerdas (2016) trabalha bastante essa questão de história e ficção em sua tese. Também dedicamos parte da nossa dissertação à exploração desses pontos de encontro entre romance e historiografia (SILVA, 2019a).

do espectro literário então vigente. Como consequência, sua característica “não oficial”, extracanônica ou mesmo paraliterária.<sup>101</sup>

O romance como gênero “novo” e “inusitado” (BRANDÃO, 2005) implementa algumas questões e alguns desdobramentos no campo da literatura. Diante dessa nova modalidade de ficção, os gregos antigos, por exemplo, não teriam rigorosos critérios para distinguir um romance de um livro de História, considera Momigliano (1978 *apud* D'IPPOLITO, 2010, p. 67). Para este autor, nem gregos nem romanos tinham condições de proceder a tal distinção. Vale lembrar, juntamente com García Gual (2006, p. 118), a carta do imperador Juliano (331-363), na qual se liam instruções para o posicionamento dos padres, a fim de torná-los cientes de tais ficções:

Pareceu-nos bem que eles lessem relatos históricos, compostos de fatos reais. Deve-se, por outro lado, proibir qualquer ficção (πλάσματα) difundida pelos antigos em forma de relato histórico (ἐν ἱστορίας εἶδει παρὰ τοῖς ἔμπροσθεν), argumentos amorosos (ἐρωτικὰς ὑποθέσεις) e, em uma palavra, todos os outros pelo estilo. Pois como nenhum caminho é apropriado para os padres, e também eles devem ser proscritos, também nenhuma leitura é decente para um padre. Pois as leituras produzem na alma uma disposição peculiar e brevemente produzem os desejos, então logo despertam uma chama tremenda, diante da qual, creio eu, deve-se manter distância.<sup>102</sup>

A expressão “na forma de relato histórico” poderia ser entendida como referência à noção puramente de ser narrativa em prosa ampla ou a elementos históricos do romance, não excluindo a hipótese de ser ambas. A diferença apontada na carta é ser uma ficção (*plasmata*), acrescentando a isso um conteúdo característico: história de amor (*erotikas hypotesis*).

O gênero sem nome e igualmente sem musa foi chamado de variegada forma na antiguidade.

Os próprios autores dos romances antigos, para indicar o conteúdo de suas obras (a história das personagens) ou a exposição de tais eventos, utilizaram as palavras διήγημα (“relato”), ιστορία ἐρωτος (história de amor), λόγος, μύθος (παράδοξος, “fora do comum”, ou ἐρωτικός), πάθος ἐρωτικόν, σύνταγα (termo genérico para “composição”). Os críticos e autores antigos, ao

<sup>101</sup> Há quem assuma que o romance antigo foi ainda uma produção com vistas para um público “mais popular”, em contraposição a uma elite afeita aos clássicos em versos ornamentalmente elaborados. Sobre essa questão, conferir seção sobre romance na Dissertação (SILVA, 2019a), em que se apresenta um apanhado acerca de quem seriam os leitores do romance.

<sup>102</sup> *Nos parecería bien que leyeran relatos históricos, de los que están compuestos sobre hechos reales. pero hay que prohibir todas las ficciones (πλάσματα) difundidas por los de antaño em forma de relato histórico (ἐν ἱστορίας εἶδει παρὰ τοῖς ἔμπροσθεν), argumentos amorosos (ἐρωτικὰς ὑποθέσεις) y en una palabra todos los demás por el estilo. Pues como tampoco cualquier camino es adecuado para los sacerdotes, y también hay que proscribirlos, del mismo modo tampoco cualquier lectura es decente para un sacerdote. Pues las lecturas producen em el alma una disposición peculiar, y em breve despiertan los deseos, y luego de pronto avivan una tremenda llama, ante la que, creo, hay que mantenerse em guardia desde lejos.*

referirem-se a esse objeto literário, empregavam, ainda, termos mais genéricos como κωμωδία, μύθευμα (relato com elementos fabulosos), πλάσμα (com valor depreciativo), πονήματα έρωτικά, σύγγραμμα (obra, escrito), σύνταγμα δραματικόν, τερατολόγημα (relato maravilhoso) (RASCHIERI, 2013, p 41)<sup>103</sup>

Brandão (2005) relata que, a partir de Hermógenes, ocorre a especificação de uma divisão tríplice no tocante à narrativa (διήγημα, diégema). Esta consiste em: narrativa mítica (*diégema mythikón*), narrativa histórica (*diégema historikón*) e narrativa plasmática ou dramática (*diégema plasmatikón* ou *dramatikón*). Amedeo Alessandro Raschieri (2013) comenta que a denominação e a definição do gênero romanesco deve muito dos seus contornos à noção qualitativa advinda do substantivo grego δρᾶμα, em especial ao seu sentido “ação”, “fato”; afirma que o uso do termo era menos ambíguo que outros, de maneira tal que em época bizantina foi se ajustando para indicar o romance como gênero literário independente, “em que a especificidade do relato é representada pela ação e pela sua representação espetacular”<sup>104</sup> (RASCHIERI, 2013, p. 41-42).

Quanto ao alternativo *plasmatikón*, conforme explicação de Brandão (2005), esse termo é muito relevante por significar tardiamente “falso, enganoso” e, no plano da retórica, “teatral, dramático”, enquanto a forma substantiva, *plásma*, designa “Um modelo figura ou coisa, a modulação da voz ou som da flauta; o personagem; o estilo, uma aparência simulada”; ele completa afirmando que “em sentido especializado, o *plásma* indica “ficção, a invenção, isto é, um trecho modelado, modulado e simulado em que a atividade do escritor encontra seu paralelo na do escultor que, a partir da pedra, da argila ou de um outro material, compõe uma figura ou uma cena” (BRANDÃO, 2005, p. 70).

A divisão tríplice indicada por Brandão (2005) em grego teria como correspondente latino, em respectivo, os termos *fabula*, *historia* e *argumentum*. Esse entendimento se encontra tanto em Cícero, quanto em Quintiliano.<sup>105</sup> Para ilustrar, cite-se o primeiro:

<sup>103</sup> *gli autori stessi dei romanzi greci, per indicare il contenuto delle loro opere (la storia dei personaggi) o l'esposizione di tali vicende, hanno utilizzato le parole διήγημα (“racconto”), storia έρωτος (“storia d'amore”), λόγος, μύθος (παράδοξος, “fuori dal comune”, o έρωτικός), πάθος έρωτικόν, σύνταγμα (termine generico per “composizione”). Critici e autori antichi, nel riferirsi a questo oggetto letterario, hanno, inoltre, impiegato termini più generici come κωμωδία, μύθευμα (racconto con elementi fantasiosi), πλάσμα (con valore dispregiativo), πονήματα έρωτικά, σύγγραμμα (“opera”, “scritto”), πλάσμα (con valor depreciativo), πονήματα έρωτικά, σύγγραμμα (obra, escrito), σύνταγμα δραματικόν, τερατολόγημα (“racconto di meraviglie”).*

<sup>104</sup> *in cui la specificità del racconto è rappresentata dall'azione e dalla sua rappresentazione spettacolare.*

<sup>105</sup> Quintiliano, *Oratória* (II, 4, 2-3): *Et quia narrationum, excepta qua in causis utimur, tris accipimus species, fabulam, quae uersatur in tragoediis atque carminibus non a ueritate modo, sed etiam a forma ueritatis remota, argumentum, quod falsum, sed uero simile comoediae fingunt, historiam, in qua est gestae rei expositio, grammaticis autem poeticas dedimus: apud rhetorem initium sit historica, tanto robustior quanto uerior.*

[27] Narração é a exposição de coisas realizadas ou como que realizadas. Três são os gêneros da narração: o primeiro é o que em si contém a própria causa e toda a razão da controvérsia; o outro, é aquele em que se interpõe alguma digressão exterior à causa em razão ou de acusação, ou de comparação ou de deleite não distante do processo em discussão, ou então insere uma amplificação. O terceiro não diz respeito a causas civis, porque pronunciado e escrito para o deleite, exercício não inútil, pois. Duas são as partes que a compõem, das quais uma concerne às ações, outra, às pessoas especificamente.

Aquela, que se detém na exposição das ações, três partes têm: fábula, história, ficção. Fábula é a que contém eventos nem verdadeiros nem verossímeis, a exemplo de: “Dragões gigantes alados, unidos por jugo...”. História é o que fora feito e está da memória do nosso tempo; exemplo: “Ápio declarou guerra contra os cartagineses”. Ficção é o que foi inventado, mas que poderia ter acontecido. Um exemplo de Terêncio<sup>106</sup>: “Com efeito, esse, depois que saiu da presença dos efebos,...”<sup>107</sup>

A definição de *argumentum* se encontra com noção aristotélica da tarefa do poeta.

Até o momento, comentou-se sobre a ficção inserir ou não elementos históricos em sua narrativa. Contudo, o inverso também deve ser levado em conta, pois, como pensa Ricoeur (1984, p. 34), História e ficção mantêm entre si uma relação mais imbricada do que imaginamos normalmente.

Segundo Richard Maxwell (1998), a ideia de que a História é uma forma pura sem qualquer elemento ficcional tem origem em alguns séculos atrás, considerando que, por exemplo, em muitos historiadores anteriores ao século XVIII podem ser encontrados suplementos ficcionais, como certos discursos inventados em Tucídides. Devemos afirmar, embora óbvio, que o discurso histórico é um produto da criatividade humana, como o romance também o é. Mas, para alguns, seria tanto a metodologia história, com ênfase na documentação, e sua função (reconstrução fidedigna do passado) a traçarem a linha divisória entre história e ficção (RICOUER, 1984, p. 1). No entanto, essa observação se torna complexa quando se trata de romances históricos, já que o mesmo recurso a documentos é utilizado nesse tipo de narrativa para fazer ficção sobre a reconstrução de um passado.<sup>108</sup>

<sup>106</sup> *Andria* (I, 51).

<sup>107</sup> *Narratio est rerum gestarum aut ut gestarum expositio. Narrationum genera tria sunt: unum genus est, in quo ipsa causa et omnis ratio controversiae continetur; alterum, in quo digressio aliqua extra causam aut criminationis aut similitudinis aut delectationis non alienae ab eo negotio, quo de agitur, aut amplificationis causa interponitur. Tertium genus est remotum a civilibus causis, quod delectationis causa non inutili cum exercitatione dicitur et scribitur. Eius partes sunt duae, quarum altera in negotiis, altera in personis maxime versatur. Ea, quae in negotiorum expositione posita est, tres habet partes: fabulam, historiam, argumentum. Fabula est, in qua nec verae nec veri similes res continentur, cuiusmodi est: "Angues ingentes alites, iuncti iugo...". Historia est gesta res, ab aetatis nostrae memoria remota; quod genus: "Appius indixit Carthaginensibus bellum". Argumento est ficta res, quae tamen fieri potuit. Huiusmodi apud Terentium: "Nam is postquam excessit ex ephebis..."*

<sup>108</sup> Veja-se, por exemplo, Alexandre Herculano, *O bobo*.

É propriamente nesse contexto complexo que acreditamos estarem *Ephemeris* e *De Excidio*. A indistinguibilidade entre romance e narrativa histórica nas crônicas se manifesta em razão da inserção de técnicas da historiografia em sua estrutura. Bernhard Zimmermann (2009, p. 96) afirma que “O romance histórico ocupa o meio-termo entre a ficção e a história, o que pode resultar na assimilação da literatura à historiografia”.<sup>109</sup> Ainda Segundo Zimmermann (2009, p. 96),

A existência de gêneros híbridos pode ser plausivelmente argumentada no caso do romance histórico: é uma história ficcional disfarçada de forma historiográfica, e muitas vezes é apoiada por um modo de narração biográfico ou autobiográfico.<sup>110</sup>

Para alguns autores, não há romance histórico na Antiguidade porque Lukács (2011, p. 33) estabeleceu as condições sociais e históricas para o surgimento do romance histórico no século XIX. Embora ele afirme que haja romances com temática histórica nos séculos XVII e XVIII e aceite a possibilidade de alguém pleitear as adaptações medievais da história clássica ou do mito como “precursores” do romance histórico, somente a partir de Walter Scott se pode pensar em um romance que tenha especificidade histórica (LUKÁCS, 2011, p. 33). Assim como Lukács estabeleceu o romance como uma epopeia burguesa, determinou o romance histórico como o devir da consciência estética e histórica dessa classe (SILVA, 2022).

Por esse motivo, dado o vulto de Lukács, muitos estudiosos do romance antigo encontraram dificuldades para trabalhar com a relação entre ficção e história e, principalmente, a possibilidade de um romance histórico na Antiguidade. Alguns exemplos são Hägg (1987), García Gual (2006) e Zimmermann (2009).

Na mesma linha, Lucia Sano (2015, p. 74), por exemplo, assume que

No período da Antiguidade em que escrevem os romancistas, a relação verdade-ficção é ainda uma via de mão-dupla: não só a ficção se apropria de elementos historiográficos, mas a historiografia pode se valer, em maior ou menor grau, com intuítos diversos, de elementos fictícios e adornos retóricos. Além disso, mais do que de Heródoto, Tucídides e Políbio, uma vertente da historiografia helenística teria se desenvolvido nos moldes de um autor como Ctésias de Cnido, historiador do final do século V a.C. tachado de mentiroso desde a Antiguidade, cuja História Persa e um relato de viagem à Índia são resumidos por Fócio (cod. 72). Hägg (1983, p.14) descreve bem o resumo da primeira obra ao afirmar que nela “os fatos históricos lutam uma batalha inglória com o desejo de chocar, comover, excitar e deslumbrar”. Essa extensa

---

<sup>109</sup> *The historical novel occupies the middle ground between fiction and history, which can result in the assimilation of literature into historiography.*

<sup>110</sup> *The existence of hybrid genres can plausibly be argued in the case of the historical novel: it is a fictional story disguised in historiographical form, and is often supported by a biographical or autobiographical mode of narration.*

obra, escrita em vinte e três livros, se inscreveria no limite entre narrativa histórica e narrativa fictícia.

A evidência mais clara desse limite tênue é, certamente, Xenofonte, autor das narrativas *Helênicas*, *Anábase* e *Ciropedia*. Essas obras são tradicionalmente consideradas pertencentes à historiografia grega, mas, como Cerdas (2016) demonstra, apenas se pode valer de fato dessa etiqueta a primeira, ao passo que a segunda seria uma narração de aventuras e retorno e a última, por ter elementos ficcionais, figura como protorromance. Cerdas, com efeito, caracteriza mais especificamente *Ciropedia* como uma espécie de romance histórico.

Hägg (1987), por sua vez, discute em que medida se pode lidar com o conceito “romance histórico” na Antiguidade. Partindo das narrativas gregas *Quéreas e Calíroe*, de Cáriton, e *Metíoco e Parténope* (ambos séc. I a. C.), ele estabelece alguns parâmetros de análise, os quais são: *tempo*, pois deve haver um período entre o tempo dos eventos narrados e a composição do romance; *personagens*, que são ficcionais em um contexto histórico, havendo o foco nas experiências pessoais e na vida privada individual; *cenário*, que deve ser um *background* reconhecido como histórico; e, por fim, a “verdade” ou “a probabilidade histórica”, que nas palavras de Lukács (*apud* HÄGG, 1987) consiste em “uma imagem artisticamente fiel de uma época histórica concreta”.<sup>111</sup> Em resumo, o autor considera um típico romance histórico aquele que

é ambientado em um período de pelo menos uma ou duas gerações anteriores ao do autor, comunicando um sentido do passado como passado; centra-se em personagens fictícios, mas também põe em cena, misturando-se a estes, uma ou várias figuras conhecidas da história; encenado em um cenário geográfico realista, descreve os efeitos sobre o destino das personagens de (uma sucessão de) eventos históricos reais; é – ou dá a impressão de ser – verdadeiro, no que diz respeito ao quadro histórico. Pode também visar uma reconstrução artisticamente verdadeira do período histórico em questão e seu modo de vida, tornando as personagens representantes típicos de sua época e meio social. Tal objetivo, ou sucesso em alcançá-lo, não é um pré-requisito, entretanto, para a classificação; como Harry Shaw observa pertinentemente, “é mais útil discriminar entre grandes e medíocres romances históricos do que excluir obras imperfeitas do grupo”<sup>112</sup> (HÄGG, 1987, p. 191)

<sup>111</sup> *an artistically faithful image of a concrete historical epoch.*

<sup>112</sup> *is set in a period at least one or two generations anterior to that of the author, communicating a sense of the past as past; it is centered on fictitious characters, but puts on stage as well, mingling with these, one or several figures known from history; enacted in a realistic geographical setting, it describes the effects upon the fortunes of the characters of (a succession of) real historical events; it is – or gives the impression of being – true, as far as the historical framework is concerned. It may also aim at achieving an artistically true reconstruction of the historical period in question and its way of life, making the characters typical representatives of their age and social milieu. Such an aim, or success in achieving it, is not a prerequisite, however, for the classification; as Harry Shaw pertinently remarks, “it is more useful to discriminate between great and mediocre historical novels than to exclude imperfect works from the group”.*

Parâmetros semelhantes são propostos por García Gual (2006, p. 115):

[...] a ação do romance deve se passar em uma época muito distante do presente, seus personagens são indivíduos fictícios, cuja experiência vital é afetada pelos acontecimentos da época, e grandes personagens da mesma costumam aparecer no enredo, silhuetas históricas bem definidas; a geografia do romance também é importante e supõe um contexto essencial para a história; a ação é verossímil e, por não ser verdadeira, por ser uma ficção, deve enquadrar-se bem no período procurado, com referências a acontecimentos característicos do mesmo (algum grande acontecimento ou uma catástrofe notória, seja uma guerra ou um terremoto, por exemplo, chega muito longe para dar *pathos* ao destino dos protagonistas, um destino imerso em eventos históricos.<sup>113</sup>

Por fim, cite-se Zimmermann (2009, p. 97-98), que concentra os requisitos em três:

1. O título ou as primeiras páginas dos romances históricos fazem referências claras à história; podem ser datas, nomes, eventos e detalhes culturais que transmitem a distância temporal do texto dos dias atuais do leitor e enfatizam a diferença entre o texto e o aqui e agora.
2. De fato, a distância e a diferença cronológicas podem ser contornadas em momentos importantes e climáticos. Com anacronismos deliberadamente inseridos, o texto é trazido para o tempo presente do leitor; esta é uma técnica que os filólogos ingleses descrevem na tragédia como o “efeito de zoom”. O texto torna-se um espelho para os dias atuais; pode criticar discretamente a sociedade e agir de forma subversiva. Neste caso, pode-se falar do romance histórico parabólico.
3. Autores de romances históricos tendem a escrever prefácios, nos quais discutem de forma séria, lúdica ou irônica, as dificuldades de aquisição de material, a pesquisa de arquivo, etc., ou, como fizeram Walter Scott e recentemente Elisabeth Plessen, avaliam o gênero muitas vezes de maneira apologética.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> [...] la acción de la novela debe transcurrir en un tiempo alejado del presente, sus caracteres son individuos ficticios, cuya experiencia vital se ve conmovida por los sucesos de esa época, y en la trama suelen aparecer grandes personajes de la misma, siluetas históricas bien definidas; también la geografía de la novela es importante y supone un contexto esencial al relato; la acción es verosímil y, ya que no verdadera, puesto que es una ficción, debe encuadrarse bien en la época buscada, con referencias a sucesos característicos de la misma (algún gran acontecimiento o una sonada catástrofe, sea una guerra o un terremoto, por ejemplo, viene muy al pelo para dar patetismo al destino de los protagonistas, un destino inmerso en el acontecer histórico.

<sup>114</sup> 1. The title or the first pages of historical novels make clear references to history; these might be dates, names, events and cultural details which convey the temporal distance of the text from the present day of the reader and emphasise the difference between the text and the here and now.

2. Admittedly, this chronological distance and difference can be bypassed at important, climactic moments. With deliberately inserted anachronisms, the text is brought into the present time of the reader; this is a technique which English philologists describe in tragedy as the “zooming effect”. The text becomes a looking glass for the present day; it might discretely pass criticism on society and act subversively. In this case, one can speak of the parabolic historical novel.

3. Authors of historical novels tend to write forewords, in which they discuss in a serious, playful or ironic manner, the difficulties in acquiring material, the archival research, etc., or, as Walter Scott and recently Elisabeth Plessen have done, they evaluate the genre often in an apologetic manner.



Hägg considera *Ephemeris* e *De Excidio* como crônicas de guerra pseudo-documentais<sup>115</sup>. Para nós, as crônicas troianas respondem razoavelmente bem aos requisitos apresentados. Defendemos que, à sua maneira, relatam um evento histórico, com personagens que, ao mesmo tempo que são fictícios, também carregam um espírito histórico graças à tradição, localizam-se em um vasto campo geográfico e, no que tange à verdade, elaboram um intrincado jogo retórico-literário que evoca a discussão da validade do mito frente aos eventos históricos; nos critérios de Zimmermann, as obras encontram respaldo, uma vez que, como se consagraram, seus títulos carregam marcas da historiografia na sua formulação e apresentam em seus textos momentos em que as questões metodológicas e materiais do fazer historiográfico são evidenciados. Quanto à distância do autor em relação ao tempo narrado e o tempo da escritura, parece pouco pertinente aplicar tal conceito, haja vista que a forja de um narrador em primeira pessoa necessariamente desmonta esse hiato de tempo. De fato, na linha histórica de Tucídides, o caráter de fidelidade à verdade se dava pela presença aos eventos (*autopsia; in loco*), e nisso os narradores de *Ephemeris* e *De Excidio* se enquadram com perfeição (SILVA, 2022). Por esse motivo, a próxima seção dedica-se à análise dessa instância.

Antes, vale repisar que as crônicas troianas não pertencem a um gênero puro, porque tal não existe, mas a um gênero que, impuro que é, projeta ramificações de influência. Posto isso, devemos frisar nas crônicas troianas se identificam três fluxos genéricos essenciais: épico, historiográfico e romanesco (VEGA; LÓPEZ, 2001, p. 121). E é exatamente esse hibridismo que as impele à marginalidade do gênero romanesco (SILVA, 2019a). Com certo detalhamento, García Gual<sup>116</sup> (*apud* PEINADO, 2015, p. 508) afirma que Díctis (e o mesmo vale para Dares)

buscou o estilo prosaico da historiografia, inventando um testemunho ocular mais verossímil do que a epopeia homérica, inspirado nas Musas e narrando acontecimentos distantes. O autor também acrescentou episódios de amores trágicos e dados mais precisos que, juntamente com seu estilo historiográfico, narram a lenda mítica, do começo ao fim, utilizando um estilo simples, sem a presença de intervenção divina, etc., cuja história a literatura mais tarde (Benoît, etc.) considerou como propriamente histórica.<sup>117</sup>

<sup>115</sup> Para um estudo do tópico, ver NÍ-MHEALLAIGH, Karen. Pseudo-documentarism and the limits of ancient fiction. *American Journal of Philology*, p. 403-431, 2008.

<sup>116</sup> GARCÍA GUAL, C., Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada X (1996) 47-60.

<sup>117</sup> *buscó el estilo prosaico de la historiografía, inventándose un testigo ocular más creíble que la epopeya homérica, inspirada por las Musas y que relata sucesos lejanos. El autor añadió también episodios de amor trágico y datos más precisos que, junto con su estilo historiográfico, cuenta la leyenda mítica, desde el principio hasta el final, utilizando un estilo sencillo, sin presencia de intervención divina, etc., cuyo relato la literatura posterior (Benoît, etc.) consideró como propriamente histórico.*

Vega e López (2001, p. 120) afirmam que os textos de Díctis e Dares são um híbrido de mitologia e ficção, o que, seguindo Ruiz de Elvira, chamam de *superchería*,<sup>118</sup> invenção ficcional que pretende ser verdadeira; assim a época medieval, descrevem os autores, credita Díctis e Dares e lhes confere autoridade, recebendo como se fosse “história e verdade o que em realidade não era nada mais que um híbrido de mitologia e ficção”, nada mais que “jogo retórico, falácia e engano tanto ou mais que o testemunho dos poetas, sempre em suspeição desde Platão”.<sup>119</sup>

As crônicas troianas apresentam-se abertas em um gênero igualmente aberto, gramatofágicas em um gênero igualmente gramatofágico, complicadas de delinear com exatidão do mesmo modo como o gênero a que se vinculam. Se difícil é chamar *Ephemeris* e *De excidio* de romances, já que alguns críticos, como Gainsford (2012, p. 60)<sup>120</sup>, preferem denominá-las por expressões que parcializam sua natureza, como “quase-romance” (*quasi-novel*) protorromance ou romance marginal (*fringe novel*), mais difícil será, senão impossível, caracterizá-las de “romances históricos”.

Cabe-nos, contudo, indagar, evocando paráfrase da epígrafe desta seção, se, mudado o nome da rosa, ela perde sua cor e seu perfume? De igual maneira, propomos considerar as crônicas como romance histórico, mesmo que *sui generis*. Peinado (2015, p. 509) tem a mesma inclinação, baseando-se na predominância da narração biográfica em primeira pessoa, ainda que afirme entender *Ephemeris* como apenas romance histórico, descartando o aspecto legendário-mítico.<sup>121</sup>

A nosso ver, uma vez que nas crônicas troianas se opera a secularização do mito, um contradiscurso, como explicamos, não há como apagar de todo esse aspecto, pois nele subjaz intertextualmente. Por esse motivo, tendemos a considerar *Ephemeris* e *De excidio* como romances histórico-mitológicos ou, pelo menos, romances históricos com temática troiana.<sup>122</sup>

<sup>118</sup> Para todos os efeitos, sinônimo de pseudo-documentalismo.

<sup>119</sup> [...] *historia y verdad lo que en realidad no era sino un híbrido de mitología y ficción [...], juego retórico, falacia y engaño tanto o más que el testimonio de los poetas, siempre sospechoso desde Platón.*

<sup>120</sup> Esse autor, porém, chega à mesma caracterização que ao longo deste texto expusemos: It is a pseudo-documentary historical romance (GAINSFORD, 2012, p. 60). Citando a tese de Merkle, Gainsford (2012, p. 60, n. 6) afirma “Merkle himself concludes that the *Ephemeris* is neither fish nor fowl”. O mesmo, vale lembrar, serve para *De excidio*.

<sup>121</sup> Peinado (2015, p. 509): *Probablemente no sea comparable el concepto de novela histórica actual con el que estamos presentando, pero creemos que corresponde más a este tipo de novela que a una novela de tipo mitológico, pues ni la presentación de los hechos ni los recursos empleados por el autor nos permiten ofrecer esta afirmación.*

<sup>122</sup> Que, em certo sentido, acabam como sinônimos, haja vista a Guerra de Troia ser, tradicionalmente, mitológica.

### 3.4 Díctis e Dares: os narradores nas crônicas troianas

*avidos verae historiae*<sup>123</sup>  
(*Ephemeris, Epistula*)

Nesta seção, dedicamo-nos a discutir o narrador nas crônicas troianas. No exame empreendido, dois elementos se destacarão: a) o amálgama entre as instâncias de narrador, personagem e autor; e b) procedimentos de apresentação, autorização e validação da narrativa.

Como já afirmamos, no mito não há autoria. É marca própria do mito ser uma produção narrativa que remete a um senso de coletividade, é de sua natureza a universalização do elemento narrado, o que, reputamos, colabora com a sua permanência para além dos espaços e tempos em que ele se forma. Quando penetra a literatura, porque a voz é humana, a narrativa mítica precisa de um apoio externo de fiabilidade que garanta a sua correção e validade supra-humana, motivo pelo qual a voz dos poetas recebe auxílio das deusas musas, como as evidenciam invocações hesiódica e homérica já anteriormente citadas.

Em razão de as crônicas de Troia dialogarem com essa tradição poética e com a tradição histórica, bem como com a própria produção romanesca, nossa análise parte, antes, do elemento que apresenta o narrador e seu conhecimento sobre o assunto narrado. Apresentamos em síntese essas tradições, buscando mostrar como o poeta, o historiador e o romancista antigos justificam sua narrativa. Ficaremos restritos a alguns poucos exemplos, para não estender em demasia o preâmbulo à análise do fenômeno nas crônicas troianas.

Primeiramente, o poeta. Jacyntho Brandão (2015), apresentando importantes observações acerca da relação entre a musa e o poeta, comenta que

na Grécia, sempre se apresentou como problemático o estatuto do poeta, do poema e do poético, o que leva à necessidade recorrente de representar o lugar do primeiro, explicitar os processos de composição do segundo e indicar as finalidades dos diferentes gêneros de poesia. (BRANDÃO, 2015, p. 29)

Brandão (2015) passa então a analisar os processos metalinguísticos e metaliterários de representação do poeta, do poema e de seu público, começando pelos proêmios. Citando a abertura da *Ilíada*, o estudioso aponta o fato de esse prólogo começar em segunda pessoa, ao contrário, por exemplo, comenta o autor, da narrativa bíblica, que é narrada em terceira pessoa.<sup>124</sup> Na invocação à musa se instaura o esboço da situação de enunciação: uma primeira pessoa não nomeada dirige-se em vocativo a uma segunda pessoa nomeada (a deusa, θεὰ), a

<sup>123</sup> “ávidos pela verdadeira história”.

<sup>124</sup> Brandão (2015, p. 31) cita Benveniste para caracterizar a terceira pessoa como a “não-pessoa”.

quem ordena que cante (ἄειδε) o assunto (a cólera... do pelida Aquiles, Μῆνιν...Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος). O mesmo se identifica no verso inaugural da *Odisseia*: Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα... (em paráfrase: Do homem a mim canta, ó Musa...). Na *Eneida*, encontramos o mesmo sistema. No primeiro verso, lê-se *Arma uirumque cano* (Armas e varão eu canto), indicando o cantor não nomeado e o assunto a ser tratado; no oitavo verso, aparece a Musa em relação a um eu enunciativo, com remissão também ao assunto: *Musa, mihi causas memora* (“Musa, a mim as causas recorda”).

Estabelecendo oposição à chamada “objetividade homérica”, que tende a ver nessas épicas um narrador impessoal, Brandão (2015, p. 39) entende que

Com efeito, parece que o poeta deseja justamente demarcar o que lhe cabe, explicitando seu lugar, o da Musa e o de seu público, bem como ditando à deusa seu programa narrativo. Não parece ser outra a função do próêmio senão descobrir a função do poeta.

Essa perspectiva é extremamente relevante, porque traça um discernimento em relação ao papel das Musas e dos poetas, não vendo no cantor apenas o canal da voz divina. Pelo contrário, a inspiração das deusas filhas da Memória é um dos requisitos para o cantar justo e correto dos eventos, mas não o único. Dessa forma que, em *memora causas*, o cantor da *Eneida* pede auxílio para que ele (re)conheça, recupere, os motivos (alguns antigos, outros ocultos) pelo qual Eneas partiu de Troia e suas aventuras. O recurso à memória sobre-humana é que permite um cantar igualmente sobre-humano. Sem ajuda da Musa, o cantor só poderia propagar o rumor dos fatos.<sup>125</sup> Veja-se, ainda na *Ilíada*, o testemunho dessa impossibilidade do cantor, que é suprida pelo recurso à Musa:

quem eram os hegêmones e guias dânaos;  
 não poderia nomear a massa imensa,  
 nem se dez línguas e dez bocas possuísse,  
 voz instancável, peito brônzeo, nem assim,  
 a não ser que as olímpias Musas me recordem,  
 filhas de Zeus, o nome de quem foi a Ílion.  
 (HOMERO, *Ilíada*, II, 488-492; trad. Trajano Vieira)

Dessa cumplicidade entre poeta e Musa, Brandão (2015, p. 43) sumariza da seguinte forma o papel de ambos nessa cooperação: “às Musas cabe rememorar, ao poeta cantar o que elas rememoram”. Portanto, o poeta, um agente humano, ou melhor, um humanizador do saber

---

<sup>125</sup> *Ilíada*, II, 486: ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδὲ τι ἴδμεν; nós, pois, a glória somente ouvimos, de nada sabemos

divino, “é não o sujeito da enunciação, mas seu principal sujeito — ou sua primeira pessoa (e não uma pessoa subalterna) — enquanto sua medida e seu limite.” (BRANDÃO, 2015, p. 47).

Apenas para explorar um pouco mais essas questões, vale recorrer ao exemplo de Demódoco na *Odisseia*, que é a representação do poeta dentro do poema, o que favorece a delimitação de seu papel e de seu desempenho. Na corte dos feácios, o chamado “aedo divino” recebe lugar de privilégio entre os convivas, deixando patente, como nota Brandão (2015, p. 54), o seu prestígio social. A performance do poeta é tão avassaladora, que Odisseu lhe tece o seguinte elogio:

Saciada a gana de beber e de comer,  
o pluriastuto herói então disse a Demódoco:  
"Louvo-te muito acima dos demais mortais:  
filha de Zeus, a Musa te instruiu? Apolo?  
Cantas num cosmo de beleza a sina argiva,  
quanto fizeram, padeceram e amargaram,  
como se lá estiveras ou de alguém souberas.  
(HOMERO, *Odisseia*, VIII, 485-491; trad. Trajano Vieira)

O conhecimento do poeta acerca dos fatos divide-se, como aponta Brandão (2015) baseado em Bowie (1993), em duas possibilidades: ou divina (inspiração), ou humana (empíria, *kléos*). Brandão (2015) inclina-se para a posição de que Ulisses reforça o liame entre poeta e Musa, porém não falha em apontar os parâmetros humanos com os quais Demódoco é julgado. Explica o estudioso que o canto desse aedo é divino porque imprime a sensação em quem ouve de que Demódoco esteve presente aos fatos, ou, pelo menos, de que conheceu os acontecimentos por alguém que lá esteve.

Comentando a mesma passagem, Mauro Serra (2012, p. 255) observa que

Parece evidente que o saber do aedo depende inteiramente da intervenção das Musas e da sua onisciência, esta, por sua vez derivada da possibilidade de estarem presentes a todos os eventos e de ter deles, portanto, uma visão direta. O termo que indica o saber das Musas, de fato, é o perfeito derivado da raiz -id que indica exatamente o ver e significa propriamente “sei porque vi”.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> *Appare evidente che il sapere dell'aedo dipende interamente dall'intervento delle Muse e dalla loro onniscienza, a sua volta derivante dalla possibilità di essere presenti a tutti gli eventi e di averne, in tal modo, una visione diretta. Il termine che indica il sapere delle Muse, infatti, è il perfetto derivante dalla radice -id che indica appunto il vedere e significa propriamente “so perché ho visto”.*

Outro aspecto, notado tanto por Serra (2012) quanto por Brandão (2015), é a expressão *katà kósmōn*<sup>127</sup>, que significa “conforme a ordem”. Brandão, novamente citando os proêmios e as invocações secundárias, demonstra que o início (*arché*), o princípio dos fatos, é desejado no narrar, quase sempre começando por um “primeiro” (πρῶτος; cf. *Iliada*, XI, 218-219; XIV, 508-509; o mesmo para *Troiae qui primus ab oris* em Virgílio). Nesse sentido, a ordenação, ou a conveniência (*katà moîran*), testemunham a justeza do narrado, uma atestação do senso de veracidade da narrativa.

O “estar presente” (πάρειμι), portanto, parece, desde as personagens homéricas, um recurso de validação do relato. Compreensão semelhante se pode ter ao ler os versículos introdutórios (1-4) do evangelho de Lucas, na Bíblia:

Porquanto muitos empreenderam *colocar em ordem relato* dos fatos que entre nós se cumpriram, conforme nos transmitiram aqueles que desde o princípio foram testemunhas oculares e ministros da palavra, pareceu-me bem, depois de investigar tudo com esmero desde sua origem, *escrever-te cuidadosa e ordenadamente*, excelentíssimo Teófilo, para que conheças a exata verdade dos ensinamentos em que foste instruído. (tradução nossa, itálicos nossos)<sup>128</sup>

Infere-se, portanto, que tanto a fonte quanto a ordenação do relato propiciam a justeza da informação, ainda mais se advinda de quem viu e conheceu desde a origem, porque partícipe. Essa “justeza” dos fatos narrados será tópico presente também entre os historiadores. Heródoto (484 a.C.- 420 a. C.) e Tucídides (460 a.C.- 400 a.C) tinham interesse em traçar uma investigação partindo do estado de coisas a eles coetâneo. Vavy Pacheco Borges (1993, p. 20) afirma ser o presente o ponto de partida para a investigação dos historiadores gregos, pois eles estariam “ligados à sua realidade mais imediata, espelhando a preocupação com questões do momento”. Nesse ponto, observa o autor, encontra-se a distinção essencial da explicação mítica e da explicação histórica, já que não se manifesta mais “uma preocupação com uma origem distante, remota, atemporal” como era inerente ao mito, “mas sim a tentativa de entender um momento histórico concreto, presente ou proximamente passado” (BORGES, 1993, p. 20). O distanciamento e o outrora do mito são substituídos na história pela proximidade do tempo e do espaço. Assim, a História não buscaria a sua explicação em “causas sobre-humanas”, pois “não

<sup>127</sup> Na citação acima, a expressão λίην γὰρ κατὰ κόσμον foi vertida por Trajano Vieira para “num cosmo de beleza”, o que, para um leitor comum, pode ser complicado entendimento. Brandão (2015) traduz por “pois, tão conforme a ordem”, o que condiz com os fins que ele se propõe a analisar.

<sup>128</sup> Ἐπειδήπερ πολλοὶ ἐπεχείρησαν ἀνατάξασθαι διήγησιν περὶ τῶν πεπληροφορημένων ἐν ἡμῖν πραγμάτων 2 καθὼς παρέδοσαν ἡμῖν οἱ ἀπ’ ἀρχῆς αὐτόπται καὶ ὑπῆρται γενόμενοι τοῦ λόγου 3 ἔδοξε κάμοι παρηκολουθηκότι ἄνωθεν πᾶσιν ἀκριβῶς καθεξῆς σοι γράψαι κράτιστε Θεόφιλε 4 ἵνα ἐπιγνῶς περὶ ὧν κατηγήθης λόγων τὴν ἀσφάλειαν.

são mais os deuses os responsáveis pelos destinos dos homens”, já que esses homens “começam a examinar os fatores humanos, como costumes, os interesses econômicos, a ação do clima, etc.” e nesses fatores encontram a explicação para os fenômenos naturais e sociais, mesmo que ainda assim na história “se encontrem referências aos mitos e aos deuses” (BORGES, 1993, p.20).

Em consequência, o modo como autorizam seu relato também difere, já que não podem recorrer à musa épica. Segundo Martinho Tomé Martins Soares (2010, p. 387),

a história de Tucídides é a primeira história do tempo presente de que temos conhecimento, também ela tem como objecto os horrores de uma guerra e como fonte a observação directa. E também ele teve de lidar com o problema dos testemunhos orais.

Outrossim Heródoto, na formulação de Moacyr Flores (2010, p. 10-11), “estabeleceu duas regras: ver com seus olhos e confiar no depoimento oral”. Diversas são as passagens em que Heródoto cita a sua fonte (e.g. Tersandro, IX, 16). Tucídides mostra-se consciente do gênero em que escreve e propõe em seu texto um projeto narrativo distinguido da tarefa do poeta e do labor do logógrafo:

21 [1] No entanto, quem, tendo em conta as provas mencionadas, considerasse as coisas que eu expus, não se equivocaria, não acreditaria tanto no que os poetas compuseram acerca delas embelezando-as ao máximo, nem nos logógrafos, que escreveram acerca delas mais para agradar ao auditório do que para fins de verdade, pois, sendo coisas impossíveis de comprovar, muitas delas, devido ao tempo transcorrido, passaram incrivelmente para o domínio do fabuloso; por fim, não se equivocaria quem considera que se investigou suficientemente, tendo em conta a antiguidade dos factos, a partir dos indícios mais evidentes. (TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, I. 21-1 apud SOARES, 2010, p. 400)

Ainda segundo Soares (2010), Tucídides e Heródoto apoiavam-se na observação direta (chamada *autopsia*) tanto do historiador quanto de testemunhas oculares, bem como na tradição oral, mesmo tendo acesso a inscrições, cartas e tratados.

Os historiadores assinam sua composição e marcam sua presença em prólogos. Expõem-se as porções a seguir de acordo com Soares (2010, p. 410):

Esta é a exposição das investigações [ἱστορίας ἀπόδειξις] de Heródoto de Halicarnasso, para que os feitos dos homens se não desvançam com o tempo, nem fiquem sem renome [ἀκλεῖα] as grandes e maravilhosas empresas [ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά], realizadas quer pelos Helenos quer pelos Bárbaros; e sobretudo a razão por que entraram em guerra uns com os outros [HERÓDOTO, *História*, I,1].

Tucídides de Atenas reuniu por escrito [ξυνέγραψε] a guerra dos Peloponésios e dos Atenienses, como guerrearam uns contra os outros, começando a escrever logo aos primeiros sinais, por ter pressentido que esta havia de ser a de maiores proporções e mais memorável das guerras havidas até aí [μέγαν [...] καὶ ἀξιολογώτατον τῶν προγεγενημένων] [TUCÍDIDES, I, 1. 1].

Nesses proêmios encontramos as credenciais do autor-narrador. Jacuntho Brandão (1999) considera que essa forma preludia a ficcionalização da apresentação do narrador no romance antigo. Essa apresentação visaria, na prosa de ficção, representar o narrador de modo regulado às necessidades da narrativa. Para Emerson Cerdas (2019, p. 4) trata-se “de um complexo proêmio que inaugura uma nova modalidade nos textos em prosa da Antiguidade, uma narrativa ficcional que finge ser verdadeira.”. Fingir-se verdadeira cabe na descrição dos romances aqui estudados.

Nas crônicas troianas, a apresentação do narrador-autor dos relatos ocorre no corpo do texto e nos paratextos. *Ephemeris belli Troiani* tem uma epístola e um prólogo; *De excidio Troiae Historia*, apenas uma epístola. A epístola em *Ephemeris* repete o conteúdo do prólogo, adicionando ou modificando uma ou outra informação.<sup>129</sup> Leia-se o Prólogo:

#### PROLOGVS

*Dictys, Cretensis genere, Gnoso civitate, isdem temporibus, quibus et Atridae, fuit, peritus vocis ac litterarum Phoenicum, quae a Cadmo in Achaiam fuerant delatae. Hic fuit socius Idomenei, Deucalionis filii, et Merionis ex Molo, qui duces cum exercitu contra Ilium venerant, a quibus ordinatus est, ut annales belli Troiani conscriberet. Igitur de toto bello novem volumina in tiliis digessit Phoeniceis litteris. Quae iam reversus senior in Cretam praecepit moriens, ut secum sepelirentur. Itaque, ut ille iusserat, memoratas tilias in stagna arcula repositas eius tumulo condiderunt. Verum secutis temporibus, tertio decimo anno Neronis imperii, in Gnoso civitate terrae motus facti cum multa, tum etiam sepulchrum Dictys ita patefecerunt, ut a transeuntibus arcula viseretur. Pastores itaque praetereuntes cum hanc vidissent, thesaurum rati sepulchro abstulerunt. Et aperta ea invenerunt tilias incognitis sibi litteris conscriptas continuoque ad suum dominum, Eupraxidem quendam nomine, pertulerunt. Qui agnitas, quaenam essent, litteras Rutilio Rufo, illius insulae tunc consulari, obtulit. Ille cum ipso Eupraxide ad Neronem oblata sibi transmisit existimans quaedam in his secretiora contineri. Haec igitur cum Nero accepisset advertissetque Punicas esse litteras, harum peritos ad se evocavit. Qui cum venissent, interpretati sunt omnia. Cumque Nero cognosset antiqui viri, qui apud Ilium fuerat, haec esse monumenta, iussit in Graecum sermonem ista transferri, e quibus Troiani belli verior textus cunctis innotuit. Tunc Eupraxidem muneribus et Romana civitate donatum ad propria remisit. Annales vero nomine Dictys inscriptos in Graecam bibliothecam recepit, quorum seriem, qui sequitur, textus ostendit.*

<sup>129</sup> Para uma análise dessas diferenças, veja Silva (2019a).



## PRÓLOGO

Houve um Díctis, cretense de origem, da cidade de Cnossos, contemporâneo dos Atridas, versado em linguagem e letras fenícias, as quais foram trazidas por Cadmo à Acaia. Ele foi um dos aliados de Idomeneu, filho de Deucalião, e de Meríones, filho de Molo, comandantes que vieram com um exército contra Ílion. Deles recebera ordens para compor os anais da Guerra de Troia. Por conseguinte, sobre tília dispôs com letras fenícias nove volumes sobre toda a guerra. Retornado a Creta em idade avançada, já perto de sua morte, recomendou que esses volumes fossem enterrados consigo. Então, como mandara, encerraram as tais tília em seu túmulo, depositadas num pequeno cofre de metal. Contudo, tempos depois, ao trigésimo ano do principado de Nero,<sup>130</sup> tendo havido na cidade de Cnossos um tremor de terra, escancararam-se muitos sepulcros e também o de Díctis, de tal modo que o pequeno cofre podia ser visto pelos transeuntes. E, assim, pastores que passavam, como o vissem, arrebataram-no do sepulcro, convencidos de um tesouro. E, tendo-o aberto, acharam tília com escritas em letras estranhas para eles e imediatamente as trouxeram ao seu senhor, um certo homem chamado Eupraxide. Este, tendo, de fato, reconhecido o alfabeto do qual se tratava, apresentou-o a Rútio Rufo, então cônsul daquela ilha. Este, junto ao próprio Eupraxide, enviou a Nero o que lhe havia sido apresentado, pois julgava conter nele alguma coisa muito secreta. Então, Nero, recebendo-os e percebendo que estavam em alfabeto púnico, mandou vir a ele peritos no assunto. Eles vieram e interpretaram tudo. E, como Nero tomasse conhecimento de que aquela era uma obra de um antigo homem que estivera em Ílion, mandou que ela fosse transcrita para o idioma grego, a partir do qual o texto mais verdadeiro sobre a Guerra de Troia tornou-se conhecido a todos. Então, depois de agraciá-lo com presentes e com a cidadania romana, dispensou Eupraxide para casa. Recolheu na biblioteca grega os anais, inscritos sob o nome de Díctis, cujo conteúdo o texto a seguir expõe.

O prólogo não vem assinado e, segundo se supõe, provavelmente foi traduzido para o latim posteriormente a partir de uma edição do texto grego que talvez trouxesse essa porção. Fato é que alguns elementos importantes da apresentação se devem notar. Primeiramente, o Prólogo vem escrito em terceira pessoa e abre o texto com a identificação de Díctis, além de sua função e o propósito de sua obra. Dessa forma, Díctis, criação do autor anônimo de *Ephemeris*, se estabelece no rol de personagens conhecidos, como Idomeneu e Meríones. Sendo assim, ele torna-se partícipe da expedição contra Troia, motivo pelo qual os anais que escreve ganham desde já fiabilidade. Para além disso, note-se que o próprio artefato textual tem um percurso curioso: escrito em “letras fenícias”<sup>131</sup>, mais tarde terá que passar por interpretação, transliteração e tradução até que chegue a ser guardado na biblioteca de Nero. Como já defendemos (SILVA, 2019a), essas diversas mãos que tocam o texto e o transmitem deixam sua digital de autorização. Desde o seu achado por um acaso, o que caracteriza o que Carlos García Gual (2009) chama de tópico do “manuscrito reencontrado”, o texto vai aos poucos

<sup>130</sup> Isto é, 67 d.C.

<sup>131</sup> Cf. SILVA, Gelbart Souza. Os fenícios no “Diário da Guerra de Troia”. *Revista Hêlade*, v. 5, n. 2, p. 229-246, 2019b.

sendo descoberto por diferentes personagens. Ao colocar o nome de Nero como uma das personagens, o Prólogo alógrafo traz da épica (com Idomeneu e Meríones) para a história o texto antigo de Díctis.

A Epístola acrescenta uma digital a esse percurso.

*EPISTVLA (L.) SEPTIMIVS Q. ARADIO RVFINO SALVTEM*

*Ephemeridem belli Troiani Dictys Cretensis, qui in ea militia cum Idomeneo meruit, primo conscripsit litteris Punicis, quae tum Cadmo et Agenore auctoribus per Graeciam frequentabantur. Deinde post multa saecula collapsio per vetustatem apud Gnosum, olim Cretensis regis sedem, sepulchro eius, pastores cum eo devenissent, forte inter ceteram ruinam loculum stagno affabre clausum offendere ac thesaurum rati mox dissolvunt. Non aurum neque aliud quicquam praedae, sed libros ex philyra in lucem †prodierunt†. At ubi spes frustrata est, ad Praxim dominum loci eos deferunt, qui commutatos litteris Atticis, nam oratio Graeca fuerat, Neroni Romano Caesari obtulit, pro quo plurimis ab eo donatus est. Nobis cum in manus forte libelli venissent, avidos verae historiae cupido incessit ea, uti erant, Latine disserere, non magis confisi ingenio, quam ut otiosi animi desidiam discuteremus. Itaque priorum quinque voluminum, quae bello contracta gestaque sunt, eundem numerum servavimus, residua de reditu Graecorum quidem in unum redigimus atque ita ad te misimus. Tu, Rufine mi, ut par est, fave coeptis atque in legendo Dictym <...>*

EPÍSTOLA: (L.) SEPTÍMIO SAÚDA A Q. ARÁDIO RUFINO

Díctis Cretense, que serviu na mesma expedição com Idomeneu, compôs um diário da Guerra de Troia, originalmente com o alfabeto púnico, o qual então estava sendo popularizado pela Grécia pelo trabalho de Cadmo e Agenor. Depois de muitos séculos, por antiguidade, tendo colapsado o seu sepulcro perto de Cnossos, outrora sede do rei, pastores, como para lá se dirigissem, por acaso se depararam em meio às ruínas com um cofre fechado artisticamente com estanho e, convencidos de tesouro, logo o abriram. Apresentaram-se à luz não ouro nem qualquer outro despojo, mas livros feitos de fílira. E, quando se frustrou a esperança, levaram-nos a Práxis, senhor da localidade, o qual os tendo transliterado para o alfabeto ático, pois se tratava da linguagem grega, apresentou a Nero, César romano, pelo que foi grandemente recompensado por ele. Chegando a nossas mãos esses opúsculos, apoderou-se de nós, ávidos de história verdadeira, o desejo de traduzi-los, como estavam, para o latim, não porque confiássemos em nossa capacidade, mas para que dissipássemos a desídia da alma ociosa. Conservamos, assim, o mesmo número dos cinco primeiros volumes, os quais abordam o início e o desenvolvimento da guerra; os demais, sobre o retorno dos gregos, redigimos em um apenas e, dessa forma, enviamos-te. Caro Rufino, sendo conveniente, sê favorável ao meu projeto e, assim, ao ler Díctis <...><sup>132</sup>.

<sup>132</sup> A epístola não conta com a parte final, que se perdeu. Timpanaro (1987 *apud* LELLI, 2015, p. 482 cogita que teriam se perdido poucas palavras, uma frase como *animum publicis negotiis distentum relaxa* (“descanse o espírito afadigado com os compromissos públicos”). Certamente, a sequência do encerramento da missiva seguiria mesmo a estratégia de *captatio benevolentiae*, incluindo o teor prazeroso e uma qualidade relaxante à leitura de uma obra considerada, por Septímio, histórica. Sendo esse o caso, retoma-se a discussão entre o difícil discernimento entre as funções da literatura fictícia e factual.

Repetindo quase o mesmo trajeto, Lúcio Septímio coloca-se como tradutor do texto de Díctis, aumentando uma vez mais a fiabilidade da crônica. Mesmo que seja fato que houve tradução do grego para o latim, não se pode, contudo, afirmar categoricamente quem seja Septímio nem Rufino, embora haja especulações (SILVA, 2019a). Igualmente difícil é determinar se esse suposto Septímio acreditava mesmo na veracidade do texto de Díctis ou se, percebendo a forja literária, apenas desejou contribuir com ela. Fato é que os textos introdutórios de *Ephemeris* corroboram com a autorização da narrativa.

Dentro da narração, Díctis se apresenta, em primeira pessoa:

*Eorum ego secutus comitatum ea quidem, quae antea apud Troiam gesta sunt, ab Vluxe cognita quam diligentissime rettuli et reliqua, quae deinceps insecuta sunt, quoniam ipse interfui, quam verissime potero exponam. (Ephemeris, I, 13)*

Entre eles, seguia eu a comissão, e daquilo que aconteceu antes em Troia, conheci por meio de Ulisses, que com grande diligência eu referi, e o resto, daquilo que aconteceu depois, porque eu mesmo estive entre eles, poderei com fidedigna verdade expô-las.

Note-se que são recuperados os dois elementos empíricos: o ouvir e o ver. São eles os condicionantes da possibilidade de narrar fidedignamente (*verissime*) de Díctis. Semelhantemente:

*Haec ego Gnosius Dictys comes Idomenei conscripsi oratione ea, quam maxime inter tam diversa loquendi genera consequi ac comprehendere potui, litteris Punicis ab Cadmo Danaoque traditis. Neque sit mirum cuiquam, si quamvis Graeci omnes diverso tamen inter se sermone agunt, cum ne nos quidem unius eiusdemque insulae simili lingua sed varia permixtaque utamur. Igitur ea, quae in bello evenere Graecis ac barbaris, cuncta sciens perpessusque magna ex parte memoriae tradidi. De Antenore eiusque regno quae audieram retuli. Nunc reditum nostrorum narrare iuvat. (Ephemeris, V, 17)*

Essas coisas eu, Díctis de Cnossos, da companhia de Idomeneu, escrevi com o estilo que dentre tão diversos modos de se expressar melhor eu pude conseguir e exprimir, com o alfabeto púnico trazido por Cadmo e Dânao. E não seja de se admirar que, embora sejam todos gregos, se valem, entretanto, de língua diversa entre si, quando nem nós, da mesma e única ilha, usamos de língua similar, mas vária e misturada. Portanto, todas essas coisas que aconteceram na guerra aos gregos e aos bárbaros confiei à memória tendo eu conhecido e passado grande parte. Acerca de Antenore e de seu reino, relatei o que ouvira. Agora convém narrar o retorno dos nossos.

Percebe-se claramente que a primeira parte dos textos introdutórios se baseia nesse trecho em que se marca a origem e o gabarito de Díctis. Ademais, o conhecer “pelos olhos e pelos ouvidos” é novamente recuperado, de maneira que Díctis ancora seu conhecimento na

própria experiência e na experiência de outrem, como um historiador *in loco*, ou melhor, como um repórter de guerra. Essa presentificação do narrador permite prescindir das musas épicas, uma vez que a memória da guerra vem em primeira mão. Portanto, pode-se afirmar que se secularizou a voz enunciativa em *Ephemeris*.

Com estratégia não diferente apresenta-se *De excidio*. Contudo, Dares é nome conhecido e ocorre na *Ilíada* e na *Eneida*, embora não seja possível afirmar tratar-se da mesma referência. No texto introdutório de sua narrativa, as menções a pessoas históricas ocorrem já entre emitente e destinatário da missiva. Note-se que ambos são historiadores, o que dá à carta uma atmosfera de realidade. Perceba-se, ainda, o mesmo processo que ocorrera com os anais de Díctis: escrito por um participante da guerra, o texto é reencontrado por um acaso, acaba sendo reconhecido e valorizado e, por fim, é traduzido:

*Cornelius Nepos Sallustio Crispo suo salutem.*

*Cum multa ago Athenis curiose, inveni historiam Daretis Phrygii ipsius manu scriptam, ut titulus indicat, quam de Graecis et Troianis memoriae mandavit. Quam ego summo amore complexus continuo transtuli. Cui nihil adiciendum vel diminuendum rei reformandae causa putavi, alioquin mea posset videri. Optimum ergo duxi ita ut fuit vere et simpliciter perscripta, sic eam ad verbum in Latinitatem transvertere, ut legentes cognoscere possent, quomodo res gestae essent: utrum verum magis existiment quod Dares Phrygius memoriae commendavit, qui per id ipsum tempus vixit et militavit, cum Graeci Troianos oppugnarent; ane Homero credendum, qui post multos annos natus est, quam bellum hoc gestum est. De qua re Athenis iudicium fuit, cum pro insano haberetur, quod Deos cum hominibus belligerasse scripserit. Sed hactenus ista: nunc ad pollicitum revertamur.*

Cornélio Nepos saúda o caro amigo Salústio Crispo.

Como venho desenvolvendo cuidadosamente muitos trabalhos em Atenas, deparei-me com a história de Dares Frígio escrita por seu próprio punho, na qual, como o título indica, ele tratou sobre os gregos e os troianos. Imediatamente, tomado de grande interesse, eu mesmo a traduzi. A ela decidi nada acrescentar nem diminuir a fim de reformulá-la; do contrário, ela poderia parecer de minha lavra. Eu a traduzi assim, pois, da melhor forma possível, conforme ela foi real e simplesmente composta, vertendo-a, dessa forma, ao pé da letra para o latim, a fim de que os leitores pudessem conhecer de que modo as coisas aconteceram: se eles julgam ser mais verdadeiro o que Dares Frígio registrou, ele que viveu e combateu nessa mesma época em que os gregos atacaram os troianos; ou se dão crédito a Homero, esse que nasceu muitos anos depois de que se deu essa guerra. Sobre essa questão, em Atenas a opinião geral foi a de que, pelo fato de ter escrito que os deuses guerreassem com os homens, ele foi tido por insano. Mas isso basta: agora voltemos ao prometido.

Mais explícita que os paratextos de *Ephemeris*, a missiva do suposto Cornélio Nepos cita nominalmente Homero e coloca como filtro de veracidade, além da *autopsia*, o fator divino, já que, para o suposto tradutor, os atenienses acreditavam ser loucura crer de fato que deuses e humanos combateram ombreados.

Seguindo a metáfora de Sérgio Vicente Motta (2006), que compara o prólogo ficcional à moldura de um quadro, podemos entender que o paratexto introdutório, de alguma maneira, antecipa as delimitações e direcionamentos possíveis da leitura do texto emoldurado. Dessa maneira, e levando em conta a importância que Gérard Genette (2009) dá ao paratextos e suas funções, não é descabido acreditar que essas porções textuais tanto fazem parte da ficcionalização dos narradores quanto são reforçadoras do efeito de real pretendido.

Também em *De excidio*, no corpo da narração, o narrador-autor é mencionado. Ocorre antes do catálogo fisionômica das personagens:

Dares Phrygius, qui hanc historiam scripsit, ait se militasse usque dum Troia capta est, hos se vidisse, cum indutiae essent, partim proelio interfuisse, a Dardanis autem audisse qua facie et natura fuissent Castor et Pollux. (*De excidio*, XII)

Dares Frígio, que esta história escreveu, diz ter lutado até Troia ter sido tomada, que os viu quando havia tréguas e que tomou parte no prélio; como eram Cástor e Pólux de aparência e caráter, porém, ouviu dos dardânios.

Novamente no último parágrafo do romance: *Hactenus Dares Phrygius mandavit litteris, nam is ibidem cum Antenoris factione remansit.* (*De excidio*, XLIV; “Até aqui Dares Frígio registrou por escrito, já que ali mesmo permanecera junto ao grupo de Antenor”).

Assim, em primeira pessoa,<sup>133</sup> os nomes de Díctis e Dares amalgamam três instâncias: personagem, narrador e autor. A última, hoje já descreditada, foi assumida por muito tempo, como demonstramos no primeiro capítulo desta Tese. Ademais, a narração segue pelo foco narrativo testemunha, Dares e Díctis sequer têm relevo no campo da ação. Há apenas um

---

<sup>133</sup> Em que pese o nome de Dares aparecer em terceira, o sentido é de primeira pessoa, como ocorre em César. Ademais, o uso da primeira pessoa já, de saída, provoca uma maior cumplicidade do leitor, porque instado como um “tu” receptor. Desde a Antiguidade, essa instância do “eu” tem causado leituras biografistas, mesmo fenômeno ocorreu com as crônicas e foi responsável por sua validação como documentos históricos. Apenas para citar outro exemplo, vale recordar Agostinho, em *De Civitate Dei*, quando comenta sobre a obra de Apuleio: *nec tamen in eis mentem fieri bestialem, sed rationalem humanamque seruari, sicut Apuleius in libris, quos asini aurei titulo inscripsit, sibi ipsi accidisse, ut accepto ueneno humano animo permanente asinus fieret, aut indicauit aut finxit.* (AUGUSTINI DE CIVITATE DEI LIBER XVIII, [XVIII]); “contudo, [a metamorfose] não lhes fazia a mente se tornar bestial, mas manter-se racional e humana, tal qual Apuleio, em seu livro intitulado O Asno de Ouro, relata ou inventa o que lhe teria acontecido: tomou uma poção e virou asno, permanecendo, porém, com a razão humana.”. Dedicamo-nos a discutir esse tópico em alguns trabalhos (cf. SILVA, 2019a; SILVA, 2020b).

episódio no livro VI de *Ephemeris* em que Díctis é protagonista e, assim, passa de homodiegético para autodiegético.

Vale recordar, conforme ensina Gerárd Genette (1979), que o narrador em primeira pessoa tem uma disposição dúplice, porque, via de regra, se narra como personagem em um tempo progresso enquanto sua instância narradora em um tempo posterior. Esse intervalo de tempo, quando suprimido, é um efeito pretendido, qual seja a de “presentificar” os fatos narrados. Também se pode apontar, ainda, o fato de terem Díctis e Dares noção de que estão fazendo um registro, que estão compondo memórias, o que os faz ser conscientes da narração, acentuando, pois, um caráter autoral e, por conseguinte, de autoridade.<sup>134</sup>

Acrescente-se a esse jogo narrativo o fato de, nessas narrações, a primeira pessoa ir se perdendo numa narrativa predominante em terceira pessoa, que finge uma onisciência, pois não adentra a mente das personagens em demasia. Essa circunstância gera um tom objetivo. É, na descrição de Friedman, o foco narrativo “Eu” como testemunha, em que o narrador relata a partir de uma perspectiva exterior ao fato narrado, do qual ele não toma parte como agente, embora presente. De fato, à exceção de um episódio em *Ephemeris* em que Díctis é protagonista, a única ação executada realmente por Dares e Díctis é a relatar os fatos. Nesse sentido, usa-se da primeira pessoa do discurso, mas se mantém à periferia da história narrada (JUNIOR, 2015 p. 42). Porque testemunha, como na lida policial, sua narração recebe grau de confiabilidade, mesmo que parcial. Um narrador disposto nesse foco narra de dentro os acontecimentos e assim pode “dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil” (FRIEDMAN, 1995 *apud* CHIAPPINI; LEITE, 1997, p. 37). Contudo, deve-se atentar para a já assinalada parcialidade, porque, sendo seu ângulo de visão limitado àquilo que presenciou estamos restritos a seu conhecimento, sendo tudo o mais apenas suposições, inferências, deduções (JUNIOR, 2015 p. 42). Nas crônicas, o fato de terem sido “testemunhas” e terem “participado” da guerra, além de ordenados ao registro dos eventos, fortalece o poder de seu discurso. Como lembram Chiappini e Leite (1997, p. 37), “*Testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.”. Como o projeto das crônicas troianas se mostra ser exatamente fazer a Guerra de Troia parecer real e verídica tal qual narram, esse dispositivo narrativo se adequa bem ao propósito.

Por fim, ainda que outros apontamentos possam ser feitos acerca dos paratextos e do estatuto do narrador, ao interesse desta seção, cabe apenas reiterar que os narradores nas

---

<sup>134</sup> Para essa questão da mescla entre personagem, narrador e autor, cf. SILVA, 2019a; SILVA, 2020b, em que analisamos como esse jogo labiríntico se constrói em *Ephemeris*.

crônicas troianas são apresentados como participantes da guerra, testemunhas dos fatos e com acesso a informações mais próximas do evento e dos envolvidos. Essa circunstância, na forja ficcional, reveste as duas personagens como autoridades oficiais, já que sua missão na batalha era o registro.

## 4 O DIVINO NAS CRÔNICAS TROIANAS

Como já assinalamos, compreendemos como “divino” todo o aspecto que, racionalmente, supere a condição natural e humana e assinale para uma transcendente. Embora possamos estabelecer ressalvas no que tange à crença do que seja real e o que dele fuja, instituímos essa categoria para abarcar desde os deuses até eventos portentosos que ocorrem nas crônicas troianas e na tradição mitológica. Neste capítulo, portanto, projetamos um panorama dessa questão e selecionamos alguns episódios para estudo detido. Nossa análise é balizada pelo interesse literário e intertextual. Questões e tópicos que assinalem para a mentalidade religiosa ou contexto histórico da crença podem aparecer esporadicamente, mas não será nossa intenção aprofundá-los. Procuramos estudar como o aparato divino se manifesta nas crônicas troianas, narrativas consideradas racionalizantes do mito clássico sobre a Guerra de Troia.

### 4.1 Manifestações do divino: categorias

Os deuses são hóspedes fugidios da literatura  
(CALASSO, 2004, p. 9)

A crença abarca toda a vida humana. Como explica José Severino Croatto (2010, p. 41), mesmo que a vivência religiosa mire o transcendente, “trata-se de uma experiência *humana*, própria do ser humano e condicionada por sua forma de ser e pelo seu contexto histórico e cultural. Vivência essa que se dá, segundo o estudioso, sempre de modo relacional, tanto com o mundo, quanto com o outro (indivíduo ou coletivo). O assim considerado *homo religiosus* tende a espelhar no seu entorno e no seu interior a transcendência que busca para suprir sua limitação humana. Eliade (1977, p. 35) parece apontar para o mesmo sentido quando afirma que,

Em suma, nós não sabemos se existe *qualquer coisa* — objecto, gesto, função fisiológica, ser ou jogo, etc. — que nunca tivesse sido transfigurado, em qualquer parte, no decurso da história da humanidade, em hierofania. Questão muito diferente é a de procurar as razões que fizeram com que essa *qualquer coisa* se tornasse uma hierofania ou deixasse de o ser em dado momento. Mas é certo que tudo quanto o homem manejou, sentiu, encontrou ou amou, pode tornar-se uma hierofania.

Prenhe de um profundo transcendente, a alma humana, mesmo que não dogmaticamente religiosa, tem em si um sentido de mistério frente ao mundo vivido, o que se pode chamar de, em linhas gerais, religiosidade. Para Vilém Flusser (2002, p. 17), “não há época nem sociedade



inteiramente isentas de religiosidade”<sup>135</sup>. Segundo ainda Flusser (2002, p. 16), religiosidade é a “capacidade para captar a dimensão sacra do mundo”. Nessa afirmação, porém, parte-se *a priori* da sacralidade do mundo, o que já em si é uma visão imbuída de religiosidade. Desse modo, a capacidade religiosa conferiria ao mundo uma profundidade e uma opacidade, porque não seriam os fatos e dados desse cosmo integralmente explicáveis (FLUSSER, 2002, p. 17). Frente a esse priorístico caráter sacro do mundo, duas posições principais se destacariam: a religiosa e a anti-religiosa. Sendo a posição religiosa a hegemônica, a anti-religiosa dá-se como contradiscurso, como resposta e reação. O anti-religioso deve destronar aquele discurso contra qual se levanta. Do outro lado, o ser religioso “é um obscurantista do ponto de vista daquele que não é incomodado pela dimensão sacra do mundo” (FLUSSER, 2002, p. 17), uma vez que se sente encaixado no cosmo, com papel e função prévia e divinamente estabelecidos, posição em que se encontra com sua totalidade.

Essa religiosidade também afeta a percepção do individual acerca do mundo. Para Flusser (2002, p. 13), o “‘senso de realidade’ é, sob certos aspectos, sinônimo de ‘religiosidade’” e “a literatura, seja ela filosófica ou não, é o lugar no qual se articula o senso de realidade.”. A realidade não explicável evoca no indivíduo um sentimento terrível de insegurança porque não há como sondar aquilo em que não se crê.

A dualidade é, com efeito, própria do fenômeno sagrado. Eliade (1977, p. 36) chama-a de “dialética das hierofanias”. A dicotomia sagrado-profano revela a ambivalência desse sentido. Eliade (1977, p. 38) cita o exemplo da palavra *sacer* em latim, traduzível tanto por “maldito” quanto por “santo”, e do termo *hagios* em grego, que significaria tanto “puro” quanto “poluído”. Além das culturas grega e romana, Eliade menciona que vocábulos semelhantes indicariam essa dicotomia na cultura semita e na egípcia.

A secularização, fenômeno aqui estudado, lida com essas duas esferas. Já no primeiro capítulo desta Tese, apontamos que a secularização, tal qual a entendemos, opera dois processos que, malgrado não sinônimos, possuem confluência a um resultado semelhante: desmitologização e historicização. James E. Miller (2014, p. 220), ao definir “desmitologização”, explica que “é o deslocamento do mito por meio da história”<sup>136</sup> e assinala que “A ‘história’ não é necessariamente, no entanto, desprovida de milagres, mas carece de divindades concorrentes, monstros primordiais, sexualidade divina e outras entidades e motivos

---

<sup>135</sup> Até mesmo os pirarrãs, tribo conhecida por não acreditar em seres supremos, concebem, mesmo que minimamente, o nível espiritual nos fatos e objetos com que têm contato na forma de “espíritos”.

<sup>136</sup> *is the displacement of myth with history.*

mitológicos.”<sup>137</sup> Em contrapartida, a historicização demanda que se purguem da narrativa o que é fabuloso ou, no mínimo, venha reconhecido o fato de ser o que se narra pertencente ao campo mítico. Lívio faz um alerta nesse sentido em seu prefácio a *Ab Urbe condita*. Para ele, deve-se desculpar os antigos por terem misturado razões humanas com divinas na narração dos primórdios de Roma, o que fizera dos romanos descendentes direto de Marte.

No que se refere aos acontecimentos que precederam ou acompanharam a fundação de Roma, a essas tradições mais ilustradas por lendas poéticas do que apoiadas no testemunho irrecusável da história, não pretendo afirmá-las nem contestá-las. Concede-se aos antigos a permissão de introduzir a interferência divina nas ações humanas, para tornar mais veneráveis as origens das cidades ... E se alguma nação possui o direito de santificar sua origem relacionando-a com a intervenção dos deuses, a glória militar do povo romano é de tal ordem que, quando ele atribui sua origem e a de seu fundador ao deus Marte [...] (TITO LÍVIO, *História de Roma*, prefácio, p. 17-18)

O modo como tomamos esse processo para analisar narrativas antigas merece uma descrição levando-se em conta como o termo foi e é utilizado transdisciplinarmente. Karel Dobbelaere (2002) localiza o uso produtivo desse termo nas ciências sociais interessadas no fenômeno religioso. Religião, neste ponto, desse ser entendida como instituição social, e não apenas o sentimento piedoso do indivíduo, o que acima definimos como “religiosidade”.<sup>138</sup>

A secularização foi muito discutida durante a grande revolução intelectual e científica que as ciências sociais enfrentaram nas décadas de 1960 e 1970. Sociólogos, filósofos, até teólogos, fascinados pelas oportunidades aparentemente ilimitadas que lhes eram oferecidas intelectualmente, testemunhavam mudanças radicais nas atitudes e comportamentos das pessoas em relação aos valores morais e religiosos. (DOBBELAERE, 2002, p. 11)<sup>139</sup>

Ainda segundo Dobbelaere (2002), a secularização seria a manifestação religiosa do progresso da civilização ocidental moderna, manifestada igualmente no crepúsculo da piedade individual. A ligação entre secularização e o mundo moderno é tamanha, que Dobbelaere (2002, p. 21) acredita que o termo possa “também ser usado no sentido de modernização da religião”.<sup>140</sup>

<sup>137</sup> *The “history” is not necessarily devoid of miracles, however, but it lacks competing deities, primordial monsters, divine sexuality, and other such mythological entities and motifs.*

<sup>138</sup> Religiosidade pode existir sem religião. A religião pressupõe um razoável cerne determinado de doutrinas que padronizem modos de pensar, agir e praticar ritos.

<sup>139</sup> *Secularization has been very much discussed during the huge intellectual and scientific revolution that the social sciences faced in the 1960s and 1970s. Sociologists, philosophers, even theologians, fascinated by the apparently unlimited opportunities which were intellectually offered to them, witnessing radical changes in peoples’ attitudes and behavior towards moral values and religion.*

<sup>140</sup> *also used in the sense of the modernization of religion.*

Essencial para a ideia de secularização é o que Max Weber chama de *Entzauberung*, o desencantamento. O indivíduo se vê imerso num mundo que não lhe oferece mais direção. Modernamente, esse desencantamento o levará a um antropocentrismo. Assim o explica Oscar Federico Bauchwitz (1995, p. 147):

A secularização pressupõe a construção do *saeculum*, designando assim o tempo propriamente histórico em oposição à uma eternidade. Esta oposição, embora crie um antagonismo entre uma existência secular e uma existência eterna, não engendra, necessariamente, uma ética incrédula. Neste sentido uma ética secular não é prerrogativa de uma época que perdeu a fé, a não ser quando se pensa o *saeculum* de uma maneira inversa. Isto é o que sugere Voegelin, na modernidade, notoriamente a época secularizada, ocorre um duplo processo na secularização. Por um lado, a transcendência que se afigura no divino é abandonada, mas, por outro lado, o homem moderno toma para si o caráter do divino, ocorrendo então uma divinização do ser humano e, principalmente, do obrar humano. Neste sentido no *saeculum*, despojado de sua referência transcendente, continuam a vigorar as condições transcendentes absorvidas pela própria imanência humana

Dobbelaere (2002, p. 24) afirma que “essa transformação do domínio sagrado em instituições seculares implica uma ‘dessacralização do mundo’”<sup>141</sup>. Esse mundo, uma vez dessacralizado, pode ser tocado pelo homem, que não é mais tão limitado pela barreira divina. Assim, a “dessacralização ou secularização implica então a possibilidade de crítica, uma vontade de mudar e de controlar” (DOBBELAERE, 2002, p. 27)<sup>142</sup>. Troca-se, por conseguinte, uma visão de mundo (*Weltanschauung*) orientada pelo mágico-religioso por uma guiada pela “orientação empírica”.

A secularização permite, ainda assim, uma gradação em que o divino ainda se faça notar ou seja sentido pelo indivíduo. Seguindo Durkheim (*apud* DOBBELAERE, 2002, p. 30):

Deus, que a princípio estava presente em todas as relações humanas, progressivamente se afasta delas; ele abandona o mundo aos homens e suas disputas. Pelo menos, se continua a dominá-la, é do alto e à distância, e a força que exerce, tornando-se mais geral e mais indeterminada, deixa mais lugar ao livre jogo das forças humanas.<sup>143</sup>

O que antes era explicado apenas dentro do contexto religioso-divino pode ser agora atribuído a causas naturais e racionais. O termo “racionalização”, por vezes, é sinônimo do

<sup>141</sup> *This transformation of the sacred domain into secular institutions implies a “desacralization of the world”.*

<sup>142</sup> *De-sacralization or secularization implies then the possibility of criticism, a willingness to change and to control.*

<sup>143</sup> *God, who was at first present in all human relations, progressively withdraws from them; he abandons the world to men and their disputes. At least, if he continues to dominate it, it is from on high and at a distance, and the force which he exercises, becoming more general and more indeterminate, leaves more place to the free play of human forces.*

processo que estamos descrevendo. Miller (2014) entende, no entanto, que a racionalização é um método da desmitologização, o que, explica, não quer dizer que o material mitológico carece de racionalidade. De fato, concordamos com Miller, uma vez que, como já assinalamos, o mito figura como um modo de pensar sobre os fatos e comporta, dentro de sua configuração, coesão e coerência.

No exame dos textos antigos, o termo secularização também já foi empregado diversas vezes. Maicon Reus Engler (2016), comentando a *Poética*, de Aristóteles, considera que o poeta praticou secularização ou naturalização<sup>144</sup> quando se debruçou sobre a técnica poética. Afirmar ainda que tal expressão já fora usada por Stephen Halliwell, estudioso da obra aristotélica, e que este

defende que Aristóteles suprimiria a participação dos deuses como fatores de causação do infortúnio trágico, permitindo que subsistam apenas causas diretamente inteligíveis através do nexa da trama. No centro de sua concepção de trágico, ao invés do fado implacável e incompreensível dos tragediógrafos, residiria antes o reconhecimento da falibilidade e ignorância humanas. Destarte, tentando aceitar a instabilidade da vida apregoada pela tragédia sem cair em um mundo onde o acaso cego reina soberano, o filósofo reservaria à tragédia a descrição de um mundo que se reduz a eventos humanos e que, pela própria essência universalista e filosófica da poesia, tende a ser mais inteligível e mais universal que o mundo “trágico” dos poetas. A luta de Aristóteles seria a mesma já travada por Platão, apesar de ele aproximar-se muito mais dos trágicos e aprender com eles como contrabalançar seu próprio racionalismo. O mote de tal aproximação é a secularização. (ENGLER, 2016, p. 36)

Engler (2016) aproxima “secularização” a outro termo que concorre com racionalização e com desmitologização, a saber, “naturalização”:

Esse conceito relaciona-se com a redução de fenômenos variados ao mundo humano: muitas vezes a natureza a que se submete um fenômeno é a natureza do homem. A naturalização pressupõe ou implica certa humanização. Neste sentido, a naturalização/humanização é o instrumento da secularização não apenas em Aristóteles e nos sofistas, como em vários movimentos teóricos da Modernidade. Por um lado, ela incentiva o desenvolvimento das ciências e a autonomia do homem no cosmo; por outro, ela visa suprimir todo o tipo de entidade e de explicação que não possam passar pelo crivo da razão humana, como ocorre com os mitos. (ENGLER, 2016, p. 38-39)

---

<sup>144</sup> “Por secularização entende-se aqui o fato de Aristóteles explicar de maneira antropológica e natural temas que antes eram discutidos e elucidados em nível mítico-teológico, como a origem da poesia, a inspiração poética e os demais conceitos tratados na tipologia abaixo.” (ENGLER, 2016, p. 207).

Mas ressalva: “Isso não significa que a secularização nulifique de vez o divino, mas que modifique e cerceie seu papel e sua influência no mundo.” (ENGLER, 2016, p. 39), o que já observamos nas diferentes esferas deste trabalho.

Cabe, por fim, ainda seguindo comentários de Engler (2016), apresentar, em linhas gerais, a atuação da secularização em três níveis: explicação, revalorização e previsão. A *explicação* procura substituir as causas fabulosas por naturais, observáveis e cabíveis dentro de uma ordem empírica. Para exemplificar, Engler (2016, p. 42) cita que,

No início do diálogo, Fedro pergunta ao filósofo o que ele tem a dizer sobre o mito de Orítia, segundo o qual essa rapariga teria sido raptada por Bóreas, o vento do Norte que estava apaixonado por ela. As personagens encontram-se no lugar onde o rapto teria acontecido. Sócrates abstém-se de dar uma opinião própria, mas afirma que, caso fosse um sábio de seu tempo, para o qual não seria absurdo duvidar de tal mito, inventaria algo mais sutil (σοφιστόμενος) e afirmaria que a rapariga estava a brincar perto dos rochedos, quando uma rajada de vento fê-la cair (*Phdr.* 229-c6d2). Ou seja, não foi um deus que raptou a rapariga por conta de seu amor, mas o vento norte que, soprando com força, precipitou uma donzela descuidada do alto da penedia.

A *revalorização*, por sua vez, seria uma nova atitude frente a um evento ou fato considerado divino-mítico, o qual descreveria na alma humana um gesto de reverência. A partir de uma reavaliação, que advém geralmente da explicação secularizada, o evento ou fato encontra agora lugar na ordem natural das coisas, mais perto do humano, desdivinizado (*Entgötterung*). O mesmo Engler (2016, p. 43) aponta que,

No caso da *Poética*, esse nível fica claro na crítica à imagem do poeta, que deixa de ser o *vates sacer* da tradição para tornar-se espécie de técnico, bem como na reavaliação do estatuto ontológico dos poemas, que já não são doações divinas arbitrariamente enviadas pelas Musas, mas produções derivadas da natureza do homem.

Por fim, a *previsão* é consequência dos dois níveis anteriores, uma vez que explicado e revalorizado, ou seja, dominado pela racionalização na esfera empírica, prever um fenômeno ou um fato condiz com essa tomada de poder praticada nos dois níveis anteriores. A previsão reside no “saber”, no “ter conhecido”. Dessa previsibilidade, explica Engler, é que deriva a noção aristotélica de técnica poética, pois ela não mais depende do incutir êxtase das musas<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Essa distinção é importante para compreender o conceito de “verdade” nas crônicas troianas em comparação à obra homérica dentro da dinâmica ficcional baseada na intertextualidade que as duas obras colocam em jogo.

Portanto, pensar a secularização no campo da literatura é considerar como se manifesta o caráter divino no objeto focalizado. Seguimos a noção de Beate Pongratz-Leisten e Karen Sonik (2015, p. 7-8) para os termos “divino” e “sagrado”:

O termo divino, notadamente, é adotado – quando apropriado e possível – em preferência ao termo Deus ou deuses; ele tem a vantagem de ser suficientemente neutro e suficientemente inespecífico para ser amplamente aplicável no tipo de discussão intercultural empreendida aqui. A divindade, além disso, não precisa necessariamente estar localizada em um agente singular, antropomórfico ou não, mas também pode compreender um status relativo em vez de absoluto, um conjunto de qualidades aplicáveis e aplicadas em graus variados a uma série de diferentes tipos de coisas. Da mesma forma amplamente aplicados são os termos sacro ou sagrado, que descrevem coisas que derivam do divino, oferecem um canal ou um portal para o divino, ou estão formalmente associadas à prática religiosa ou mesmo identificadas com o divino. Objetos sagrados, em oposição aos mundanos ou mesmo profanos, foram notoriamente definidos por Durkheim (1964 [1915]: 47) como “coisas separadas e proibidas”. Esta definição pode ser mantida aqui desde que sagrado (como divino) seja reconhecido como um *status* relativo e não absoluto, existindo na última extremidade do *continuum* que se estende entre o comum e o especial, e essa coisa é entendida como abrangendo não apenas objetos materiais ou matéria, mas também pessoas, fenômenos ou eventos.<sup>146</sup>

Destaca-se, em conformidade com a multipresença do divino apontada por Eliade, que nas crônicas troianas são pessoas, locais, objetos, ações<sup>147</sup> e eventos insólitos a conservarem o elo com o divino e fazê-lo presente na narração.

Relativamente a *Ephemeris*, Antoni Bobrowski (2006) entende que o fato de o autor anônimo, em sua história, ter eliminado o aparato dos deuses entendido à maneira homérica foi provavelmente determinado *a priori* pela escolha de uma forma literária de comunicação, distanciando-se dos traços típicos da narrativa do épico heroico. De fato, a Lawrence Kim (2010), ao comentar o revisionismo homérico na literatura grega imperial, mostra que os gregos já tinham noção de que na epopeia se encaixavam certos motivos e determinadas formas. Cita que essa compreensão vem, pelo menos, desde Heródoto, que teria de certa maneira defendido

---

<sup>146</sup> *The term divine, notably, is adopted – where appropriate and where possible – in preference to the term God or gods; it has the benefit of being both sufficiently neutral and sufficiently nonspecific to be broadly applicable in the type of cross-cultural discussion undertaken here. Divinity, moreover, need not necessarily be localized in a singular agent, anthropomorphic or otherwise, but may also comprise a relative rather than an absolute status, a cluster of qualities applicable and applied to varying degrees to a range of different types of things. Similarly broadly applied are the terms sacral or sacred, which describe things deriving from, offering a channel or a portal to, or otherwise being formally associated with religious practice or even identified with the divine. Sacred objects, in opposition to mundane or even profane ones, were famously defined by Durkheim (1964 [1915]: 47) as “things set apart and forbidden.” This definition may be retained here provided that sacred (as divine) is recognized as a relative rather than an absolute status, one existing on the latter end of the continuum stretching between the ordinary and the special, and that thing is understood as encompassing not merely material objects or matter but also persons, phenomena, or events.*

<sup>147</sup> Especialmente rituais e cerimônias.

Homero ao escrever que, mesmo tendo este conhecido a verdade por meio de um relato egípcio, acreditou que não era essa versão a adequada para um poema épico. O gênero condiciona a forma do conteúdo do mesmo modo que o conteúdo e o efeito pretendido sobre o público favorecem a escolha de determinado gênero. Porque as crônicas troianas parecem comungar com um projeto de historicização do mito antigo, elas se escrevem no romance, gênero, como já descrito, aberto a experimentações e à confluência de dispositivos literários paralelos.

Portanto, nas subseções que seguem, estudaremos alguns episódios que trazem luz à presença do divino e à secularização em *Ephemeris* e *De excidio*. As categorias da manifestação do divino são, pois: pessoas (sacerdotes, sacerdotisas, adivinhos), locais (bosques, templos), objetos (estátuas, muralhas, armas), ações (ritos, cerimônias, pactos, reverência) e seres (deuses, criaturas, animais consagrados). Nosso objetivo é demonstrar que nas crônicas há, sim, o divino presentificado, porém não mais em registro antropomórfico, no sentido de corporificado e participante da cena diegética. Nesse sentido, cabe afirmar que os narradores não são ateus, apenas evocam certo ceticismo em relação a alguns fenômenos insólitos.

## 4.2 O aparato divino nas narrativas de Díctis e Dares

Nossa análise segue a ordem do que seria o conjunto cronológico da Guerra de Troia a partir do amalgamento dos textos de Díctis e Dares. Sendo assim, passamos do prelúdio à guerra ao rapto de Helena, depois aos eventos ocorridos durante o assédio e, por fim, os retornos. Nessa organização, se possível, recorreremos a um estudo comparativo entre as duas obras, mas haverá seções em que apenas uma será examinada, isto é, aquela em que o episódio unicamente aparece.

### 4.2.1 A *Argonáutica* de Dares

*sed qui volunt eos cognoscere, Argonautas legant.*<sup>148</sup>  
(*De excidio*, I)

Três são os grandes ciclos míticos que a literatura antiga legou: o ciclo de Tebas, o ciclo de Argos e o ciclo de Troia. Todos os três fazem parte do tempo heroico. Para além do ciclo troiano, evidentemente, as crônicas troianas aludem aos outros dois ciclos de maneira a traçar uma cronologia e uma conexão lógica consequencial. Enquanto *Ephemeris* traz à cena Cadmo como promotor do sistema de escrita grego, *De Excidio* tem resumida no início de sua narrativa a saga argonáutica como uma premissa da guerra, um prelúdio justificador da injúria troiana

---

<sup>148</sup> “Mas quem os queira conhecer, leia os Argonautas”.

contra os gregos. A análise do episódio (isto é, a saga argonáutica resumida) demonstra uma secularização *ex silentio*, ou seja, a partir do eloquente silenciamento sobre os aspectos míticos dos episódios narrados pela tradição. Esse tipo de secularização se dá exclusivamente no nível intertextual, situação que demanda, pois, repertório mitológico do leitor.

Na expressão de Vladimir Propp (1984), a narrativa argonáutica começa com “envio do herói”, sendo — para usar a nomenclatura desse autor — Pélias o “mandante” que impõe a Jasão uma “proibição”, manifesta na forma de proposta: angariar sua glória longe do reino por meio da captura do velocino de ouro:

*Pelias rex [in Peloponneso] Aesonem fratrem habuit. Aesonis filius erat Iason virtute praestans: et qui sub regno eius erant, omnes hospites habebat, et ab eis validissime amabatur. Pelias rex, ut vidit Iasonem tam acceptum esse omni homini, veritus est ne sibi iniurias faceret, et se regno eiceret. Dicit Iasoni Colchis pellem inauratam arietis esse dignam eius virtute: ut eam inde auferret, omnia se ei daturum pollicetur. Iason ubi audivit, ut erat animi fortissimi et qui loca omnia nosse volebat, et quod clariorem se existimabat futurum, si pellem inauratam Colchis abstulisset, dicit Peliae regi se eo velle ire, si vires sociique non deessent. Pelias rex Argum architectum vocari iussit, et ei imperat ut navem aedificaret quam pulcherrimam, ad voluntatem Iasonis. Per totam Graeciam rumor cucurrit navem aedificari in qua Colchos eat Iason pellem auream petiturus. Amici et hospites ad Iasonem venerunt, et pollicentur se una ituros. Iason illis gratias egit et rogavit ut parati essent, cum tempus supervenisset. Interea navis aedificatur et cum tempus anni supervenisset, Iason litteras ad eos misit qui erant polliciti sese una ituros et ilico convenerunt ad navem, cuius nomen erat Argo. Pelias rex quae opus erant in navim imponi iussit et hortatus est Iasonem, et qui cum eo profecturi erant, ut animo forti ad perficiendum irent quod conati essent. Ea res claritatem Graeciae et ipsis factura videbatur. Demonstrare eos qui cum Iasone profecti sunt non videtur nostrum esse: sed qui volunt eos cognoscere, Argonautas legant. (De excidio, I)*

No Peloponneso, o rei Pélias tinha um irmão, Esão. O filho de Esão era Jasão, o qual se destacava pela virtude; aqueles que estavam sob o seu comando, ele os tinha todos como amigos, e era por esses muitíssimo amado. O rei Pélias, vendo-o ser tão aceito por toda gente, temeu que Jasão se insurgisse contra ele e que o destronasse. Diz a Jasão haver na Cólquida um velocino de carneiro todo em ouro, digno do valor do moço: caso ele o traga de lá, promete dar-lhe tudo. Quando Jasão ouviu isso, como era de natureza muito corajosa e queria conhecer todos os lugares, e porque julgava que ficaria ainda mais famoso se ele trouxesse dos colcos o velocino dourado, diz ao rei Pélias querer ir para lá, se não faltassem forças e companheiros. O rei Pélias mandou chamar o construtor Argo e ordenou-lhe que construísse o melhor navio possível, segundo as determinações de Jasão. Por toda a Grécia correu o rumor de que estava sendo construído um navio no qual Jasão iria aos colcos procurar o velocino dourado. Amigos e aliados vieram até Jasão e prometeram que iriam todos juntos. Jasão agradeceu a eles e pediu que se preparassem para quando chegasse a hora. Enquanto isso, o navio é construído e, tendo chegado a época do ano, Jasão mandou mensagens àqueles mesmos que haviam prometido irem juntos e imediatamente todos eles reuniram-se no navio, cujo nome era Argo. O rei Pélias mandou que fosse instalado no navio o equipamento



necessário e exortou Jasão e aqueles que com ele zarpariam para que partissem com firme determinação a fim de que levassem a cabo a sua empreitada. Isso tudo traria fama para a Grécia e para eles próprios. Elencar os que com Jasão zarparam não parece ser tarefa nossa; contudo, os que querem conhecê-los, pesquisem sobre os Argonautas.<sup>149</sup>

Nada de mágico se encontra na nau Argo, nem mesmo a menção de que havia sido construída sob auspícios de Atena, como atesta Apolônio de Rodes nas *Argonáuticas* (I, 18-19: νῆα μὲν οὖν οἱ πρόσθεν ἐπικλείουσιν αἰοδοὶ / Ἄργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνησιν.)<sup>150</sup>, nem de que tinha o dom profético, como atesta Valério Flaco em obra homônima (I, 2: *fatidicamque ratem*; cf. RODES, *Argonáutica*, I, 526: δόρυ θεῖον) já que havia sido formada de um carvalho do monte Dodona, lugar sagrado a Zeus/Júpiter. Esse contorno por meio do silêncio é uma das estratégias de ofuscação do elemento divino, haja vista que não mencionar na narração o fato a que ele, tradicional e mitologicamente, está ligado estabelece um novo estatuto: o navio é apenas obra de mão humana, com a função semelhante a de qualquer navio. Sua singularização se dá, contudo, pelo fato da grandiosidade da missão.

Igualmente, a menção ao velocino de ouro não traz definições maiores sobre o que é ele. Não sabemos, pelas informações disponíveis, se é um objeto mágico ou apenas uma relíquia, um item raro. Nas *Fábulas* (III), Higino, por exemplo, narra que,

Quando Frixo e Hele, enlouquecidos por Líber, erravam pela floresta, diz-se que Nébula, sua mãe, veio até o local trazendo um carneiro dourado, que era filho da união entre Netuno e Teófanos, e ordenou seus filhos montarem sobre o animal e atravessarem até a Cólquida, no reino de Eólo, filho do sol, onde deveriam sacrificar o carneiro a Marte. E diz-se que assim se deu. Uma vez montados no animal, o carneiro os carregava pelo mar. Hele caiu do carneiro, e, desse fato, o mar recebeu o nome Helesponto. O animal, porém, seguiu com Frixo a viagem até a Cólquida. Lá, Frixo, seguindo as instruções de sua mãe, imolou o carneiro e depositou o velo dourado do animal no templo de Marte. Era esse velo, segundo se diz, o buscado por Jasão, filho de Esão e Alcímede. [...]<sup>151</sup>

A expressão latina pela qual se referem, de um lado, o narrador das *Fábulas* e, de outro, o narrador de *De Excidio* ao velocino de ouro é a mesma, *pellis inaurata* (em Flaco, *vellus*

<sup>149</sup> A tradução poderia ser “leiam os argonautas” ou “leiam as argonáuticas”, mas, como não há indicação de qual texto em específico, preferimos ampliar a referência.

<sup>150</sup> Na tradução de Caldas (2010, p. 24): “Os aedos de outrora ainda celebram Argos ter / construído a nau, segundo os preceitos de Atena.”

<sup>151</sup> *Phrixus et Helle insania a Libero obiecta cum in silva errarent, Nebula mater eo dicitur venisse et arietem inauratum adduxisse, Neptuni et Theophanes filium, eumque natos suos ascendere iussit et Colchos ad regem Aeolum Solis filium transire ibique arietem Marti immolare. Ita dicitur esse factum; quo cum ascendissent et aries eos in pelagus detulisset, Helle de ariete decidit, ex quo Hellespontum pelagus est appellatum, Phrixum autem Colchos detulit; ibi matris praeceptis arietem immolavit pellemque eius inauratam in templo Martis posuit, quam servante dracone Iason Aesonis et Alcimedidis filius dicitur petisse.*

*aureum*, ou compostos do núcleo de genitivo subjetivo com Frixo ou Marte; em Rodes, χρύσεος δέρος). A própria terminologia levaria um leitor conhecedor da mitologia a acionar esse repertório e, à vista da narração, tomar uma das duas atitudes possíveis: aceitar que não há nada de divino em um toão dourado ou considerar tacitamente que é um item divino, mesmo que o texto não afirme nem contradiga esse ponto.

Outro elemento secularizado nessa passagem está na motivação do rei Pélias em afastar seu sobrinho do reino. Dares alega que Jasão já era benquisto por todos e ainda angariava mais e mais prestígio, o que levou seu tio ao medo de perder o trono (*veritus est ne sibi iniurias faceret, et se regno eiceret*, “Temia que lhe fizesse algum mal, e mandou-o para longe do reino”). Ocorre que, no cânone mitológico, havia como motivação um encriptado oráculo. Assim o canta Apolônio de Rodes (I, 5-11):

Pélias ouviu tal vaticínio: no futuro, um destino  
odioso o esperava – pela trama daquele homem  
que veria, no meio do povo, com um só pé calçado (οιοπέδιλον), pereceria.  
Pouco depois, conforme tua profecia, Jasão,  
ao atravessar a pé a corrente do Anauro, volumoso no inverno,  
salvou da lama uma das sandálias, mas a outra, contudo,  
deixou lá embaixo, no fundo, presa na correnteza. (CALDAS, 2010, p. 24)

Outrossim, nas *Fábulas* de Higino se lê: “Pélias, filho de Creteu e de Tiro, foi instruído por um oráculo a fazer um sacrifício a Netuno; e, caso um indivíduo monocrepis, isto é, com apenas um pé calçado aparecesse inesperadamente, então sua morte estaria se aproximando.” (ALVES, 2013, p. 165).

A narração de Dares não acompanha a tradição mitológica; pelo contrário, substitui elemento do divino por um mais terreno. Dares troca motivação divina por motivação política, se assim pudermos dizer. Um possível substrato pode ser encontrado em Diodoro Sículo (I a.C.), em sua *Biblioteca histórica* (IV, 40, 2-3), passagem em que Pélias, aproveitando-se da audácia crescente de Jasão em querer realizar façanhas semelhantes às dos heróis que o precede, indica a busca pelo velocino de ouro como uma aventura à altura de seu desejo, conquanto a intenção dele fosse afastar o jovem do reino.

Dentro do episódio da expedição argonáutica, há o desembarque em Troia. Personagem principal é Hércules, que se desentende com o pai de Príamo, Laomedonte, o qual, dentro da cronologia mitológica do governo de Troia, é quem ocupa o penúltimo espaço da realeza, pois seu filho Príamo será o último a deter o trono troiano antes da queda da cidade. Em *De excidio*, Laomedonte impede o desembarque grego, o que ofende os argonautas e termina com a morte do rei troiano e a destruição de sua cidade pelas mãos de Hércules. Hesíone, filha de Laomedonte,

é raptada. Príamo, que estava ausente, quando volta, conhece a desgraça que assolou seu reino e sua família.

A história pregressa, antes de Laomedonte, não a apresenta Dares, ainda que tenha elementos outros importantes para a compreensão mitológica. Ilo e Eurídice são os pais de Laomedonte. Ilo teve uma filha, Temiste, casada com Cápis, filho de Assáraco. Foi Ilo quem fundou a cidade de Ílion. Grimal (2005, p. 249) relata que Ilo foi da Tróade à Frígia a fim de participar dos jogos promovidos pelo rei do país, dos quais conquistou o prêmio formado de cinquenta jovens, escravos e escravas. Sob orientação de um oráculo, o rei deu-lhe também uma vaca malhada que lhe indicaria, onde parasse, o local em que devia fundar uma cidade. O local indicado pelo animal foi uma colina da Frígia chamada Ate<sup>152</sup>. Ilo seguiu a instrução e chamou o novo espaço por seu próprio nome. Mais tarde, rogou a Zeus que confirmasse a escolha do local, motivo pelo qual, em frente a sua tenda, encontra então, o Paládio. Tendo descido do céu como um milagre, essa estátua, de três côvados de altura,<sup>153</sup> representa Palas Atena.

Casado com Calíroe, filha de Escamandro, o pai de Ilo foi Trós, de cujo nome se origina a denominação da cidade de Troia. O pai de Trós era Ericônio, este filho de Dárdano. Filho de Zeus e Electra, esta, filha de Atlas, Dárdano, depois de um dilúvio, sobreviveu numa jangada com a qual atravessou da Samotrácia para a costa asiática, aportando no reino de Teucro, filho do rio Escamandro e da ninfa Ideia. Teucro o recebeu muito bem, tendo-lhe, posteriormente, oferecido a mão de sua filha Batieia, e parte do reino, onde construiu uma cidade. Quando da morte de Teucro, Dárdano anexa a sua parte de terra ao restante dos domínios de Teucro e chama o conjunto de Dardânia. Assim, a grande Troia tem uma sucessão de reis e ainda diversos outros eventos míticos não abarcados nas crônicas.

No mito, por exemplo, segundo Ovídio introduz em *Metamorfoses* (XI, 197-220), Laomedonte recebe ajuda de Apolo e Netuno para a construção da muralha. A muralha é um item divino na narrativa troiana, salvaguarda da cidade priâmea. Conta-se que

A direita do Sigeu, à esquerda do Reteu profundo  
há um antigo altar consagrado ao Tonante Panonfeu.  
Vê daí Laomedonte a construir as muralhas de Troia,  
que começava a surgir. Vê que o magno empreendimento  
se desenvolve com penoso esforço e que exige recursos  
nada pequenos. Com o deus do mar profundo, senhor do tridente,  
assume a figura humana. Depois de, pelas muralhas,  
acordar uma recompensa em ouro, ergue os muros ao senhor  
da Frigia. A obra estava acabada. O rei nega a recompensa

---

<sup>152</sup> Ate, "erro", em grego.

<sup>153</sup> O mesmo que 1m35cm.

e, à mentira, como cúmulo da perfídia, faz crescer o perjúrio.  
(OVÍDIO, *Metamorfoses*, XI, 197-206; trad. Domingos Lucas Dias)

Com a injúria de Laomedonte, o deus dos mares não somente move águas contra Troia, que a inundam, como também envia contra a cidade um monstro marinho que a terroriza. O sacrifício de Hesíone, a filha do rei troiano, é solicitado para aplacar o mal. A donzela já estava presa a um rochedo e pronta para ser engolida pelo monstro quando Hércules a resgata, exigindo pelo salvamento um prêmio: os cavalos mágicos que Zeus dera a Laomedonte, uma reparação pelo rapto de seu filho, Ganimedes. Laomedonte, porém, mais uma vez, para usar expressão ovidiana, “nega a recompensa e, como cúmulo da perfídia, faz crescer o perjúrio”. Hércules então destrói as muralhas de Troia, ataque que, ao nosso ver, é o perfilado por Dares. O narrador, pois, não relaciona nenhum elemento dessa sucessão emaranhada de mitos, preferindo focalizar o que de fato houve em ambas as versões: uma ofensa à honra de Hércules. Ainda na versão mítica, também Télamon recebe Hesíone.

Em *Ephemeris*, há rápida menção a esse aspecto, quando da demolição das muralhas para introdução do cavalo na cidade:

*Ita inviolatum multis tempestatibus murorum opus Neptunisque, ut perhibebatur, atque Apollinis maxima monumenta nullo dilectu civium manibus dissolvuntur. (Ephemeris, V, 11)*

Assim a obra dos muros inviolada durante muito tempo e maior monumento de Netuno, conforme era o boato, e de Apolo se dissolve pelas mãos dos cidadãos sem apreço algum.

Note-se como o narrador se defende da informação mítica com a expressão *ut perhibebatur*, “conforme era o boato”. Não há, da parte de Díctis, engajamento com o mito reportado.

Já em *De Excidio*, nada há a respeito. Laomedonte apenas se nega a dar recepção aos gregos. Hesíone, sua filha, que no mito vai-se levada por Hércules como prêmio, na narrativa daretiana é sequestrada. Apaga-se completamente o motivo divino e se estabelece questão política, o que gera, na sequência, uma crise diplomática. Antenor fará sua excursão de resgate de Hesíone em sentido quiástico em relação à busca de Hércules por apoio contra a ofensa de Laomedonte.

Desse ponto em diante, a busca por Hesíone se torna central das discussões em Troia no texto de *De excidio*. Porém, quando mais tarde se rapta Helena, a crise passa a sobrecarregar Troia e vizinhanças, paisagem que domina todo o resto da narração.

#### 4.2.2 O rapto de Helena e o motivo da guerra

*nam fuit ante Helenam cunnus taeterrima belli causa*  
(HORÁCIO, *Sermones*, I.3.108-9)<sup>154</sup>

Comumente, diz-se que o motivo da Guerra de Troia seja Helena. Contudo, ela é apenas um ato de uma tragédia completa. Tudo começa com o casamento de Peleu e Tétis, pais de Aquiles, episódio relacionado a Páris Alexandre e seu julgamento das deusas, cujo prêmio pela decisão desembocará em Helena.

Começamos pelo casamento entre o ilustre herói que fez parte da expedição argonáutica e a ninfa do mar. Segundo Apolodoro (*Biblioteca*, III.13.5), Zeus e Posídon concorriam para desposar Tétis, mas desistiram quando a deusa Têmis vaticinou que o filho engendrado na ninfa superaria em força o pai.<sup>155</sup> Peleu é o mortal que desposou Tétis. Como não conseguira seduzi-la, sob orientação de Quíron, Peleu consegue enlaçar a fugidia ninfa e não a soltou até que ela desistisse e se entregasse a ele. “O casamento realizou-se no monte Pélion, onde os deuses festejaram as núpcias com suntuoso banquete e com muitos cantos”<sup>156</sup>. Pode-se ouvir o lamento de Tétis na *Ilíada* (XVIII, 433-435): “Entre as ninfas marinhas, deu-me a um ser humano, / o Eácida Peleu, a cujo leito fui extremamente a contragosto. A velhice / triste o domina agora, a mim diversos males.”.

Esse festim, Díctis o relata de maneira curiosa. Em *Ephemeris* (VI, 7), há uma espécie de *flashback* em que se coloca na voz reportada de uma personagem as circunstâncias do casamento de Peleu e Tétis. Nota-se, na passagem a seguir, o claro processo de desmitologização por meio da linguagem:

<sup>154</sup> “A causa de guerra tão terrível foi, antes que Helena, a sua buceta”.

<sup>155</sup> Em Ovídio (*Metamorfoses*, XI, 21-24), é Proteu que vaticina isso a Tétis. Ainda em Apolodoro, outras versões são narradas em seguida: Prometeu desestimula Zeus alegando que o filho de Tétis reinaria no céu; Tétis declinou do casamento por ter sido criada por Hera e, como punição, Zeus tê-la-ia obrigado a casar com um mortal.

<sup>156</sup> γαμεῖ δὲ ἐν τῷ Πηλίῳ, κάκει θεοὶ τὸν γάμον εὐωχοῦμενοι καθύμνησαν.

*Is namque Assandrus iniquitatem tyranni evitans, Peleo consenserat notusque adeo eius domus, uti inter cetera originem etiam nuptiarum Pelei cum Thetide Chironis filia Chrysippo atque Arato narraverit. Qua tempestate multi undique reges acciti domum Chironis inter ipsas epulas novam nuptam magnis laudibus veluti deam celebraverant, parentem eius Chirona appellantes Nerea ipsamque Nereidam; et ut quisque eorum regum, qui convivio interfuerant, choro modulisque carminum praevaluerat, ita Apollinem Liberumque, ex feminis plurimas Musas cognominaverant. Vnde ad id tempus convivium illud deorum appellatum. (Ephemeris, VI, 7)*

Esse Assandro, de fato, evitando os excessos do tirano, havia estado do lado de Peleu e sendo notável até então de sua casa, que, entre outras coisas, narrou também a Crisipo e Arato a origem das núpcias de Peleu e Tétis, filha de Quíron. Na época em que, tendo sido convocados a casa de Quíron muitos reis de todas as partes, celebravam entre os mesmos banquetes à recém-casada com grandes louvores à semelhança de uma deusa, chamando eles o pai Quíron de Nereu e ela mesma de Nereida; e conforme cada um daqueles reis, que se fizeram presente ao festim, com dança e canto melódico se destacavam, assim haviam lhes dado por nome Apolo e Líber; e às muitas mulheres, “musas”. Daí que, até hoje, aquele ser chamado de “banquete dos deuses”.

Destaca-se como o narrador seculariza o sentido da expressão *convivium deorum* (“Banquete dos deuses”) por meio da explicação da causa, o que permite, pois, a revalorização do evento na ordem natural: não havia deuses nem ninfas, mas reis, homens e mulheres que, no afã de comemorar uma boda, foram aproximados à atuação divina. Concordamos plenamente com Miller (2014, p. 215), quando ele destaca que “às vezes a explicação racionalizada baseia-se em um nome ou em um trocadilho ou mesmo numa afirmação mal compreendida”.<sup>157</sup> Outro detalhe é que Quíron é aqui o pai de Tétis, e nem um nem outro recebem qualitativos míticos.

Não se alude em *Ephemeris*, nem em *De excidio*, ao episódio da maçã dourada. O motivo, claro, é de que é totalmente mitológico.

Júpiter, quando chegou a hora de casar Tétis com Peleu, convocou a um festim todos os deuses, exceto Éris, isto é, Discórdia. Mesmo assim, ela veio à festa e, como fora impedida de entrar, lançou pela janela uma maçã em meio ao salão e disse que a mais bela a tomasse. Juno, Vênus e Minerva começaram a reivindicar para si essa beleza, entre elas uma enorme discórdia nasceu. Júpiter ordenou a Mercúrio que as conduzisse até o monte Ida, para junto de Alexandre Páris, e que lhe ordenasse julgar a causa. (HIGINO, *Fábulas, Iudicium Paridis*)<sup>158</sup>

<sup>157</sup> Sometimes the rationalized explanation is based on a name or a pun or a misunderstood statement.

<sup>158</sup> Iovis cum Thetis Peleo nuberet, ad epulum dicitur omnis deos convocasse excepta Eride, id est Discordia, quae cum postea supervenisset nec admitteretur ad epulum, ab ianua misit in medium malum, dicit, quae esset formosissima, attolleret. Iuno Venus Minerva formam sibi vindicare coeperunt, inter quas magna discordia orta, Iovis imperat Mercurio, ut deducat eas in Ida monte ad Alexandrum Paridem eumque iubeat iudicare.

É um episódio dentro de outro, como *mise en abyme*, mas que entrelaça um mito ao outro e forma um conjunto coeso, de modo que a família de Aquiles está ligada à vida de Páris, os dois inimigos dentro de um afresco único e íntegro forjado miticamente.<sup>159</sup>

Do julgamento<sup>160</sup> decorre que cada uma das deusas oferta a Páris um prêmio caso seja a escolhida: Juno oferece terras e reinos; Minerva, habilidade em guerra e invencibilidade; e, por fim, Vênus, a formosíssima filha de Tíndaro, Helena. A última promessa apetece mais ao jovem, Vênus recebe a maçã, e o troiano, a oposição e o rancor das outras duas deusas.<sup>161</sup>

Curioso é o modo como Dares representa essa narrativa mítica. Contextualizando o trecho, cabe lembrar que, uma vez frustradas as tentativas do ancião troiano Antenor de conquistar o resgate da irmã de Príamo em paz, os principais de Troia se reuniam para decidir quais providências tomar. Príamo pediu que seus filhos expusessem suas demandas. Eis que

*Alexander cohortari coepit, ut classis praeparetur, et in Graeciam mitteretur: se eius reiprincipem futurum, si pater velit: in deorum benignitate se confidere, victis hostibus laude adepta, de Graecia domum rediturum esse. Nam sibi in Ida sylva cum venatum abisset, in somnis Mercurium adduxisse Iunonem, Venerem et Minervam, ut inter eas de specie iudicaret. Et tunc sibi Venerem pollicitam esse, si suam speciosam faciem iudicaret, daturam se ei uxorem, quae in Graecia speciosissima forma videretur: ubi ita audisset, optimam facie Venerem iudicasse: unde sperare coepit Priamum, Venerem adiutricem Alexandro futuram. Deiphobus placere sibi dixit Alexandri consilium: et sperare Graecos Hesionam reddituros, et satisfacturos, si, ut depositum esset, classis in Graeciam mitteretur. (De excidio, VII)*

Alexandre pôs-se a encorajar que se preparasse e enviasse uma esquadra contra a Grécia. Ele dizia que representaria as demandas do pai, se este quisesse, e que confiava na benignidade dos deuses: uma vez vencidos os inimigos, da Grécia retornaria à pátria com a glória conquistada. Disse, enfim, que, tendo ido caçar nas florestas do monte Ida, em sonhos Mercúrio lhe trouxera Juno, Vênus e Minerva para que ele decidisse sobre a beleza entre elas. Então Vênus lhe prometera que, se ele se decidisse por sua bela aparência, ela lhe daria como esposa aquela que, na Grécia, era tida como a mais encantadora em razão de sua beleza. Assim que ouviu isso, ele decidiu ser Vênus a de mais bela aparência. Diante disso, Príamo passou a ter

<sup>159</sup> Um dos grandes problemas, inclusive, da mitologia é estabelecer a cronologia e a noção temporal. Pense-se, por exemplo, quantos anos a mais teria Alexandre em relação a Aquiles, supostamente não nascido a essa altura.

<sup>160</sup> Para além de menção do julgamento de Páris na *Ilíada* (XXIV, 28-30) e em peças de Eurípides, citem-se *Cíprias*, *Elogio de Helena*, de Górgias, outro *Elogio de Helena*, este de Isócrates, *Fábulas*, de Higino, *Heroides* (XVI), de Ovídio, *Diálogo dos deuses*, de Luciano, e a representação teatral do julgamento no *Asno de Ouro*, de Apuleio. Para um panorama maior, cf. EHRHART, 1987.

<sup>161</sup> Na *Ilíada* (XXIV, 30) caracteriza-se a preferência por uma “luxúria amarga” (μαχλοσύνην ἀλεγεινήν). Ademais, explica-se a conexão entre os dons ofertados e as artes patenteadas pelas deusas. A tríplice divisão entre poder, riqueza e amor é marca desse mito e tem desdobramentos no pensamento filosófico, inclusive em época cristã. Veja, por exemplo, a leitura dessa narrativa feita por Fulgêncio (*Livro das Mitologias*, II, 1; *Philosophi tripertitam humanitatis uoluerunt uitam, ex quibus primam theoreticam, secundam practicam, tertiam filargicam uoluerunt, quas nos Latine contemplatiuam, actiuam, uoluptariam nuncupamus*; “Os filósofos queriam uma vida tríplice da humanidade, da qual queriam a primeira teórica, a segunda prática, a terceira filárgica, que chamamos em latim contemplativa, ativa, voluptuosa”).

esperança de que Vênus viesse a auxiliar Alexandre. Deífobo disse agradar-lhe a opinião de Alexandre e esperar que, se uma esquadra fosse enviada contra a Grécia, como se decidira, os gregos devolveriam Hesíone e se retratariam.

Note-se que o recurso *in somnis* (em sonhos) desvia o episódio de sua aura divina. Não se nega, contudo, que Alexandre tenha recebido a visita dos deuses, apenas se escasseia o divino e se implementa a possibilidade do bom agouro por meio do sonho, sabido canal de conexão com os deuses. Observe-se, ainda, a reação de Príamo, que não só confia na validade do sonho, como acredita piamente que Vênus favorecerá Alexandre. Isso demonstra cabalmente que as personagens não colocam em dúvida a existência dos deuses, nem sua agência. Para eles, os deuses e as deusas podem interferir e o fazem.

Por seu lado, a Heleno, um dos filhos de Príamo, reconhecido profeta investido pelos deuses, nenhum crédito se dá, apenas pelo fato de que seu vaticínio não agrada à assembleia troiana:

*Helenus vaticinari coepit, Graios venturos, Ilium eversuros, parentes et fratres hostili manu interituros, si Alexander sibi uxorem de Graecia adduxisset. Troilus minimus natu, non minus fortis quam Hector, bellum geri suadebat, et non debere terri metu verborum Heleni. Ob quod omnibus placuit, classem comparare, et in Graeciam proficisci. (De excidio, VII)*

Heleno pôs-se a profetizar que os gregos chegariam, derrubariam Ílion, e, intensa violência, matariam os pais e os irmãos se Alexandre para si trouxesse da Grécia uma esposa. Troilo, o mais jovem, não menos corajoso que Heitor, propunha que a guerra fosse declarada e que eles não deveriam se aterrorizar por medo das palavras de Heleno. Dessa forma, agradeceu a todos o seguinte: preparar uma esquadra e partir contra a Grécia.

Mais tarde, Cassandra, filha também de Príamo e profetisa, cairá em descrédito por vaticinar contra a investida troiana: (“Cassandra, depois que soube do plano de seu pai, começou a declarar qual seria o futuro dos troianos se Príamo teimasse em enviar a esquadra contra a Grécia”; *De excidio*, VIII<sup>162</sup>). Quando Helena já estava em terras troianas: “Cassandra, quando viu [Helena], começou a profetizar, recordando tudo aquilo que havia predito. Príamo ordenou que ela fosse detida e enclausurada.” (*De excidio*, XI)<sup>163</sup>. Embora descreditados, o posicionamento de ambos renderá a eles a possibilidade de sobrevivência quando arruinada Troia (cf. *De excidio*, XLII).

<sup>162</sup> *Cassandra, postquam audivit patris consilium, dicere coepit quae Troianis futura essent, si Priamus perseveraret classem in Graeciam mittere.*

<sup>163</sup> *quam ut aspexit Cassandra, vaticinari coepit, memorans ea quae ante praedixerat. Quam Priamus abstrahi et includi iussit.* Como relata Grimal (2005, p. 77), Cassandra recebera a falta de confiança em suas profecias devido a Apolo, rejeitado por ela, ter-lhe cuspidado em boca.



Acrescente-se, ainda, a premonição funesta a respeito de Páris, episódio que antecede, porém, seu julgamento entre as deusas. Em *Ephemeris*, o fato assim se narra:

*Ad ea Priamus renovato fletu quam miserabili non sine decreto divum adversa hominibus inruere ait, deum quippe auctorem singulis mortalibus boni malique esse neque quoad beatum esse licitum sit, cuiusquam in eum vim inimicitiasque procedere. Ceterum se diversi partus quinquaginta filiorum patrem beatissimum regum omnium habitum, ad postremum Alexandri natalem diem, evitari ne dis quidem praecinens potuisse. Namque Hecubam foetu eo gravidam facem per quietem edidisse visam, cuius ignibus conflagravissem Idam ac mox continuante flamma deorum delubra concremari omnemque demum ad cineres conlapsam civitatem intactis inviolatisque Antenoris et Anchisae domibus. Quae denuntiata cum ad perniciem publicam expectare aruspices praecinerent, inter necandum editum partum placuisse. (Ephemeris, V, 26)*

A isso, Príamo, renovando o choro, disse que miserável era não sem decreto dos deuses, que adversidades sobre os inimigos lançam, pois um deus era responsável pelo bem e pelo mal acerca de cada um dos mortais e não, até onde ser beato é lícito que seja, avançam sobre ele a força e as inimizades de alguém. De resto, com cinquenta diferentes partos de filhos, foi tido em todo o reino como o pai mais feliz até o dia que nasceu Alexandre, o qual não se podia evitar nem mesmo com os deuses preludiando. E de fato, estando Hécuba grávida dele, em um sonho pareceu dar à luz a uma tocha, cujo fogo conflagrou o monte Ida e sem demora a chama continuando a abrasar os templos dos deuses e enfim toda a cidade se colapsou às cinzas, ficando intactas e invioladas as casas de Antenor e de Anquises. Denunciadas essas coisas, quando os arúspices previram que delas se esperasse a desgraça pública, pareceu agradável entre eles que uma vez nascido fosse morto.

Note-se o discurso sobre o poder dos deuses sobre o humano e, acima daqueles, o destino, a moira, porque nem mesmo os deuses com seu aconselhar puderam impedir o nascimento lúgubre de Alexandre. Hécuba, pela misericórdia comum das mulheres (*more femineae miserationis*), não matou a criança, mas a enviou ao monte Ida. Lá Páris cresceu e, então, casou-se com Enone, personagem sobre a qual, assim como procedeu com Quíron e Tétis, Díctis silencia a respeito da natureza mítica, haja vista que, na tradição, ela seria uma ninfa.

Na sequência, narra-se em *Ephemeris*, ainda sob voz de Príamo, que em Páris Alexandre infundiu-se um desejo de conhecer as regiões longínquas, oportunidade em que raptou Helena, tendo sido instigado por algum nume (*urgente atque instigante quodam numine*). Assim, na visão de Príamo, foi um deus que propiciou o rapto.

Todavia, na narração propriamente dita do rapto no primeiro capítulo, Díctis descreve outra razão:

*Per idem tempus Alexander Phrygius, Priami filius, Aenea aliisque ex consanguinitate comitibus, Sparta in domum Menelai hospitio receptus, indignissimum facinus perpetraverat. Is namque, ubi animadvertit regem abesse, quod erat Helena praeter ceteras Graeciae feminas miranda specie, amore eius captus ipsamque et multas opes domo eius aufert (Ephemeris, I, 3)*

Enquanto isso, o frígio Alexandre, filho de Príamo, acompanhado de Eneias e de outros de mesma origem, tendo sido recebido como hóspede no palácio de Menelau em Esparta, consumou um crime desonroso: ele, notando a ausência do rei, cativo de amor por Helena, furtou não só as riquezas do palácio mas também a própria moça, a mais bela entre as mulheres gregas.

Páris Alexandre é descrito como “arrebato pelo amor” (*amore captus*). O tópico do desejo pelo feminino como causa de males é reiterado ao longo de toda a narrativa de *Ephemeris* e não se restringe apenas a Helena. Essa discrepância assinalaria que o narrador enxerga e considera uma alternativa mais natural e humanizada do que as personagens.

Páris traz Helena para Troia, Menelau convoca seu irmão e monta uma esquadra para resgatá-la. Das assembleias entre gregos e troianos não se chega a resultado positivo. Nasce, pois, a guerra.

Em *De Excidio*, o encontro entre Alexandre e Helena é assim descrito:

*At Helena vero, Menelai uxor, cum Alexander in insula Cytherea esset, placuit ei eo ire. Qua de causa ad littus processit. Oppidum ad mare est Helaea, ubi Dianae et Apollinis fanum est: ibi rem divinam Helena facere disposuerat. Quod ubi Alexandro nuntiatum est, Helenam ad mare venisse, conscius formae suae, in conspectu eius ambulare coepit, cupiens eam videre. Helenae nuntiatum est, Alexandrum Priami regis filium ad Helaeam oppidum, ubi ipsa erat, venisse. Quem etiam ipsa videre cupiebat. Et cum se utrique respexissent, ambo, forma sua incensi, tempus dederunt ut gratiam referrent. (De excidio, X)*

Em razão do que ela se aproximou à praia. Existia uma cidade perto do mar de Helas, onde havia um santuário de Diana e Apolo: nesse lugar, Helena ocupava-se de realizar ritos aos deuses. Quando se anunciou a Alexandre que Helena chegava ao mar, ciente de sua formosura, pôs-se a caminhar à sua procura, ansiando encontrá-la. A Helena se anunciou que Alexandre, filho do rei Príamo, chegara à cidade de Helas, onde ela mesmo estava. Ela mesma também queria vê-lo. E, quando trocaram olhares, ambos, acesos pela formosura, consideraram ser o momento de se conhecerem.

Como bem observou Brescia (2014), o encontro se enquadra num quiasmo, aumentando assim o caráter recíproco do amor. Quanto à influência dos deuses, não há, aqui, ingerência direta de uma divindade, mas não se pode descuidar do fato de ser um templo o local mencionado e de ser um serviço ritualístico a que se dedicava Helena no momento do enlace. A expressão *forma incensi* denota um motivo humano, a paixão pela beleza. Por último, alude-

se a Vênus com a referência a Citera, um dos locais que lhe dão epíteto (cf. *Teogonia*, 195-198). Na seção anterior, em que se cria o quadro para a cena acima, narra-se que “Àqueles dias, ocorriam festividades em honra a Juno argiva, quando Alexandre chegou na ilha Citera, onde havia um templo de Vênus, e sacrificou à deusa Diana.” (*De excidio*, IX: *Argis Iunonis dies festus erat his diebus, quibus Alexander in insulam Cytheream venit, ubi fanum Veneris erat: Dianae sacrificavit.*)

Na sequência:

*Alexander imperat, omnes ut in navibus sint parati: nocte classem solvant, de fano Helenam eripiant, secum eam auferant. Signo dato fanum invaserunt, Helenam non invitam eripiunt, in navem deferunt, et cum ea mulieres aliquas depraedantur. Quod cum Helenam abreptam oppidani vidissent, diu pugnaverunt cum Alexandro, ne Helenam eripere posset. Quos Alexander fretus sociorum multitudine superavit, fanum exspoliavit, homines secum quam plurimos captivos duxit, in navim imposuit, classem solvit, domum reverti disposuit, in portum Tenedon pervenit, ubi Helenam maestam alloquio mitigat, patri rei gestae nuntium mittit. Menelao postquam nuntiatum est Pylum, cum Nestore Spartam profectus est, ad Agamemnonem fratrem misit Argos, rogans ut ad se veniat. (De excidio, X)*

Alexandre ordena que todos estivessem preparados nos navios: durante a noite, eles levantariam as âncoras da esquadra, arrebatariam Helena do santuário e a levariam consigo. Dado o sinal, invadiram o santuário, arrebataram Helena, nada contrariada, levaram a um navio e, junto com ela, foram tomadas outras mulheres. Como os cidadãos vissem que Helena estava sendo sequestrada, por um tempo combateram Alexandre para que Helena não fosse arrebatada. Apoiado pela multidão de aliados, Alexandre derrotou-os, espoliou o santuário, capturou numerosos homens, colocou-os no navio, levantou as âncoras da esquadra, dispôs que voltassem à nação, chegou ao porto de Tênedos, onde acalmou a abatida Helena com palavras, e mandou que ao pai fosse anunciado o sucedido. Depois que se anunciou o fato a Menelau em Pilo, tendo partido com Nestor a Esparta, enviou o irmão Agamêmnon a Argos, rogando que viesse a encontrá-lo.

Em *De excidio*, o crime é cometido profanando-se um templo. Outro detalhe de interesse é a expressão *non invitam* (“nada contrariada”), que marca certa inclinação favorável de Helena.<sup>164</sup> Já em Troia, o Príamo ficará contente porque agora teria uma moeda forte com a

<sup>164</sup> Sobre isso, concordamos com Brescia (2014, p. 11): *Nella ricostruzione dei fatti resa da Darete non vi è, infatti, ombra di dubbio circa la societas criminis di Elena: la donna non si è limitata ad esporsi ai rischi della seduzione decidendo di recarsi nell'isola di Citera proprio mentre Alessandro si trovava in quel luogo, e per di più in assenza del marito, ma, lungi dal ricoprire il ruolo passivo di vittima delle artiseduttive del principe frigio, si è resa protagonista attiva di un vero e proprio gioco amoroso* (Na reconstituição dos fatos feita por Darete não há, de fato, sombra de dúvida sobre os crimes societas de Helena: a mulher não se limitou a expor-se aos riscos da sedução ao decidir ir para a ilha de Citera assim como Alexandre estava naquele lugar, e ainda por cima na ausência de seu marido, mas, longe de cobrir o papel passivo de vítima das artes sedutoras do príncipe frígio, ela se tornou a protagonista ativa de um verdadeiro jogo de amor.)

qual negociar o resgate de sua irmã. Assim, o rapto de Helena se torna como uma resposta ao sequestro de Hesíone.

Apesar de haver outras variantes na literatura precedente, algumas inclusive que negam a existência do rapto de Helena,<sup>165</sup> parece suficiente não avançar, no momento, em maiores detalhes ou comparações. Fica claro que nas crônicas há um escamoteamento do aparato divino, que passa a ser não presente antropomorficamente, mas notado pelo discurso das personagens e pelo cenário em que elas transitam. Sonhos e profecias, canais de comunicação das deidades, ainda são motivos divinos na narrativa.

#### 4.2.3 O sacrifício de Ifigênia

*irane caelesti an ob mutationem aeris*<sup>166</sup>  
(*Ephemeris*, I, 19)

Esse episódio, conhecido principalmente por intermédio da peça de Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, consiste em um dos momentos cruciais que precedem a chegada dos gregos a Troia. Como bem observa Cornil (2011-2012), esse episódio não é relatado em *De excidio* porque feriria a coerência do narrador o fato de Dares registrar um evento do qual não poderia saber em detalhe o que havia de ter acontecido antes dos gregos entrarem em Troia, dado que esses detalhes não teriam sido reportados por ninguém que lá estivera. O que há, nota ainda Cornil, é uma menção breve: “*Agamêmnon aplaca Diana* e disse aos seus aliados que levantem âncora e pegassem o caminho em direção a Troia.” (*De excidio*, XV; itálico nosso; *Agamemnon Dianam placat dicitque sociis suis ut classem solvant, ad Troiam iter faciant*)

Em *Ephemeris*, o episódio tem um amplo espaço e é uma das passagens em que o divino mais se faz manifesto, motivo pelo qual Cornil (2011-2012, p. 23) afirma que a história narrada por Dares é totalmente secularizada em comparação com a de Dícitis.

Procedamos, pois, à análise do episódio em *Ephemeris*.

Estacionados em Áulis, porto da Grécia, os gregos preparavam a esquadra para então partirem em direção a Troia, período durante o qual o rei de Micenas Agamêmnon, pai de Ifigênia e irmão de Menelau, afasta-se do grupo e com um dardo abate uma cabra (*caprea*). Agamêmnon desconhecia que o local era consagrado à deusa Diana (*lucum Dianae*) e que, por consequência, ele cometera um sacrilégio. Em seguida, narra-se um evento insólito: “E, não muito depois, tendo uma vez invadido os corpos, começa uma peste, seja pela ira celeste ou por

<sup>165</sup> Palinódia, de Estesícoro; *Helena*, de Eurípides; e em Crisóstomo.

<sup>166</sup> “pela ira celeste ou por causa da mudança do clima”.

causa da mudança da atmosfera.” (*Ephemeris*, I, 19; *Neque multo post irane caelesti an ob mutationem aeris corporibus pertemptatis lues invadit.*). Como se pode observar, o narrador apresenta duas explicações possíveis, uma divina (*ira caelesti*) e outra natural (*ob mutationem aeris corporibus*), sem, no entanto, decidir-se por uma ou por outra, mantendo-se, portanto, isento em sua exposição. Contudo, deve-se ter em mente que essa postura cética de Díctis, narrador da história, contrasta claramente com a sucessão dos fatos, uma vez que esse evento ocorre imediatamente após o ato sacrílego cometido inadvertidamente por Agamêmnon. Além disso, pesem-se os eventos que seguiram:

*Quis rebus sollicitis ducibus mulier quaedam Deo plena Dianae iram fatur: eam namque ob necem caprae, qua maxime laetabatur, sacrilegii poenam ab exercitu expetere, nec leniri, priusquam auctor tanti sceleris filiam natu maximam vicariam victimam immolavisset.* (*Ephemeris*, I, 19)

Agitados os comandantes por essas coisas, certa mulher tomada por um deus profetizou a ira de Diana: era por causa do assassinato da cabra, da qual a deusa se alegrava grandemente, e reivindicava do exército grande indenização pelo sacrilégio; e não se abrandaria, antes que o autor de tamanha desgraça não imolasse a sua filha mais velha como substituta da vítima.

Como se observa, esse segundo evento desfigura a dúvida que o narrador instalara no leitor, uma vez que confere maior validade à alternativa divina. Além disso, na sequência narrativa, enquanto Agamêmnon permanece relutante em resolver a questão com a imolação de Ifigênia, a peste só conhece crescimento e, em razão disso, há muitas perdas para o exército grego. Ulisses, preocupado com a situação, resolve forjar uma carta de Agamêmnon e levá-la até Clitemnestra, esposa do rei, com a qual pretendia enganá-la e trazer consigo Ifigênia para, então, poder dar fim à peste conforme explicava o oráculo proferido pela sacerdotisa de Diana. Ele consegue efetuar seu plano com êxito, retorna com a moça e, junto a outros, prepara o ritual sacrificial. Todavia, no momento exato da consumação do sacrifício, ocorre outro evento prodigioso que os impede de assassinar a princesa.

*[...] cum ecce dies foedari et caelum nubilo tegi coepit, dein repente tonitrua, corusca fulmina et praeterea terrae marisque ingens motus atque ad postremum confusione aeris ereptum lumen. Neque multo post imbrium atque grandinis vis magna praecipitata. Inter quae tam taetra nulla requie tempestatis, Menelaus cum his, qui sacrificium curabant, metu atque haesitatione diversus agebatur, terreri quippe primo subita caeli permutatione idque signum divinum credere [...]* (*Ephemeris*, I, 21)

[...] eis que o dia começa a se transfigurar e o céu a se encobrir de nuvens; depois, de repente, trovões, relâmpagos e ademais uma ingente agitação de terra e mar, finalmente com a confusão do ar a luz sumiu. Não muito depois precipitou uma grande quantidade de chuva e granizo. No meio da qual, tão sombria, nenhuma cessação de tempestade, Menelau com aqueles que cuidavam do sacrifício, por medo e hesitação, mudou de ideia, aterrados pela súbita transformação do céu e crentes que era aquilo um sinal divino [...]

A reação do exército frente ao fenômeno é de perplexidade (*inter tantam animi dubitationem*, “no meio de tamanha dúvida de alma”, *Ephemeris*, I, 21). Na sequência, uma voz desconhecida vinda do bosque (*vox quaedam luco emissa*) declara que os gregos não deveriam sacrificar Ifigênia porque Diana a amava. Em contrapartida, a deusa apresentaria uma substituição tanto para o sacrifício quanto para a pena sentenciada a Agamêmnon. Ao fim da declaração, todo o clima voltou ao normal. Por fim, enquanto Aquiles trata de confiar Ifigênia ao rei da Cítia para que ela assim estivesse segura, o exército grego aguarda o cumprimento do oráculo divino.

*Interim deliberantibus cunctis, quidnam vel ubi esset, quod immolari iuberetur, cerva forma corporis admiranda ante ipsam aram intrepida consistit. Eam praedictam hostiam rati oblatamque divinitus comprehendere moxque immolant. Quis peractis sedata lues instarque aestivi temporis reseratum est caelum. (Ephemeris, I, 22)*

Nesse mesmo momento, deliberando-se todas as coisas, o que ou onde estava aquilo que se ordenasse a imolar, parou, em frente ao altar, intrépida, uma corça de formosura admirável. Entendida como a predita vítima e provisão da parte dos deuses, foi tomada e logo a imolaram. Consumado o ato, a epidemia acalma-se e do mesmo modo o céu se descobre em um tempo estivo.

Dessa forma, ao fim do episódio, dá-se como certa a intervenção divina, que ocorre no início, no meio e no fim de toda a problemática instaurada. Intervenção, todavia, não corporificada, mas efetuada por meio de sinais e prodígios, o que denota a piedade divina, porém não o cunho mitológico da estrutura narrativa. Mesmo que o narrador represente uma posição cética frente ao fato e narre a perplexidade das personagens, no fim o leitor não tem outra inclinação senão a de assumir, neste episódio, a existência do divino participando do universo humano descrito na narrativa.

#### 4.2.4 A ira de Apolo

*incertum alione casu, an, uti omnibus videbatur, ira Apollinis*<sup>167</sup>  
(*Ephemeris*, II, 30)

Este episódio transcorre totalmente no cenário grego, motivo pelo qual não constaria em *De excidio*.

De forma estruturalmente semelhante em *Ephemeris*, o episódio de Apolo (*Ephemeris*, II, 28-33), também contido na *Ilíada* (I, 35-53),<sup>168</sup> apresenta um contraste entre o substrato do narrado com o estrato do narrador. Nesse trecho de *Ephemeris*, narra-se que, em razão de uma incursão a terras vizinhas de Troia, Agamêmnon recebera como prêmio Astínome (ou Criseida, como a nomeia a tradição), filha de Crises, sacerdote de Apolo. Este, com a esperança de reaver a filha sequestrada, tentou solicitar a devolução da jovem junto aos reis gregos, mas Agamêmnon o hostilizou, mesmo tendo o sacerdote apelado tanto para o respeito religioso, carregando a imagem de Apolo, quanto para a avareza do rei, oferecendo-lhe numerosos presentes. Humilhado, Crises voltou para casa. No entanto, um evento extraordinário acontece:

[...] neque multi fluxerunt dies, incertum alione casu, an, uti omnibus videbatur, ira Apollinis, morbus gravissimus exercitum invadit, principio grassandi facto a pecoribus: dein malo paulatim magis magisque ingravescente, per homines dispergitur. (*Ephemeris*, II, 30)

[...] não correram muitos dias, uma doença gravíssima invadiu o exército, primeiramente alastrando-se a partir do gado e depois, com o mal paulatinamente se agravando mais e mais, dispersou-se por entre os homens, não se sabe ao certo se por outro fator ou, conforme parecia a todos, por ira de Apolo.

Diferentemente do episódio do “Sacrifício de Ifigênia”, não se aventa para este uma causalidade natural expressada, mas apenas a dúvida (*incertum alione casu*, “não se sabe ao certo se por outro fator”) concomitante com uma possível explicação divina (*ira Apollinis*) para qual o exército se mostrava mais inclinado (*uti omnibus videbatur*, “conforme parecia a todos”). O narrador segue a mesma conduta anterior, não se decidindo por uma ou outra explicação, mas as circunstâncias narradas demonstram que a explicação a que se confere mais crédito é a divina, uma vez que não se observa nenhum rei ser atingido pela peste “Mas, ao todo, nenhum dos reis nem morreu por causa desse mal nem foi por ele tocado.” (*Sed regum omnino nullus neque mortuus ex hoc malo neque adtemptatus est; Ephemeris*, II. 30). Díctis não efetua,

<sup>167</sup> “não se sabe ao certo se por outro fator ou, conforme parecia a todos, por ira de Apolo.”

<sup>168</sup> Uma leitura comparativa entre *Ephemeris* e *Ilíada* foi feita em: SILVA, Gelbart Souza. Peste como punição divina: leitura comparada entre Homero e Díctis. *Scripta Alumni*, v. 23, n. 2, p. 106-121, 2020b.

portanto, nem a explicação secularizada nem mesmo a reavaliação; ele apenas se coloca na posição de dúvida, tal qual registraria o historiador sério, diante de um evento que lhe supera o explanável.

Em seguida, expõe-se que somente a devolução de Astínome aplacaria a ira divina:

*Ceterum postquam nullus morbi modus, et in dies plures interibant, cuncti duces converso iam in se quisque timore, in unum coeunt: ac dein flagitare Calchanta, quem futurorum praescium memoravimus, uti causam tanti mali ediceret. Ille enim perspicere se originem huiusce morbi, sed haud liberum esse cuiquam eloqui: ex quo accideret, uti potentissimi regis contraheret offensam. Post quae Achilles reges singulos adigit, ut interposita iurisiurandi religione confirmarent, nequaquam se ob ea offendi. Hoc modo Calchas, ubi cunctorum animos in se conciliavit, Apollinis iram pronuntiat: eum namque ob iniuriam sacerdotis infestum Graecis, poenas ab exercitu expetere. Dein perquirente Achille mali remedium, restitutionem virginis pronuntiat. (Ephemeris, I, 30)*

De resto, como não havia fim algum à enfermidade e dia após dia uma quantidade maior perecia, todos os comandantes, já tendo cada um se recolhido em si por temor, a uma se reuniram e depois insistiram para que Calcas, o qual lembramos que prediz o futuro, proclamasse a causa de tanto mal. Ele, com efeito, reconhecia claramente a origem de tal enfermidade, mas não estava livre para revelá-la a qualquer um, já que a partir disso aconteceria de ele contrair a ofensa do potentíssimo rei Agamêmnon. Depois que Aquiles forçou a cada um dos reis a assegurar por meio de um juramento sagrado que de forma alguma ele seria ofendido por causa disso, então Calcas inclinou os ânimos de todos para si e explicou a ira de Apolo: o fato era que ele, hostil aos gregos por causa da injúria contra o sacerdote, reivindicava as penas a custo do exército. Depois, com Aquiles bem o indagando, ele declarou que o remédio para o mal era a restituição da virgem.

Ressalte-se como o trecho, centrado na figura do adivinho Calcas, é orbitado por elementos divinos, partindo do próprio vidente. A confiança que as personagens têm na potência divina de fazer mal e de cessar de fazê-lo demonstra haver conservado na narrativa de *Ephemeris* um registro de crença nos deuses. O mesmo, como já demonstramos, ocorre em *De excidio*, seja por meio de sonhos, seja por meio de vaticínios.

Depois de muito relutar, Agamêmnon aceita devolver a jovem com a condição de que Aquiles lhe entregasse como substituta Hipodâmia, sua escrava (nomeada Briseida, na tradição). Aquiles aceita por amor ao exército (*tantus amor erga exercitum*):

*Interim Astynomen Graeci per Diomedem atque Ulixem cum magna copia victimarum ad fanum Apollinis transmisere. Dein perfecto sacrificio, paulatim vis mali leniri visa, neque amplius adtemptari corpora; et eorum qui antea fatigabantur, tanquam sperato divinitus levamine, relaxari. (Ephemeris, II, 33).*



Nesse ínterim, os gregos, por intermédio de Diomedes e Ulisses, levaram Astínome com grande abundância de vítimas ao templo de Apolo. Depois, consumado o sacrifício, via-se que paulatinamente a força do mal ia se abrandando e não mais eram afligidos os corpos; via-se que aqueles, antes fustigados, iam sendo curados como por um alívio esperado dos deuses.

Da mesma maneira que o episódio anterior, também encerrado com o fim da peste, observamos aqui uma relação conflitante entre um grau de ceticismo na exposição do narrador e a validação do aspecto divino no nível do narrado. Esse contraste gera a dúvida necessária para transformar a narrativa maravilhosa contida no texto homérico em insólita no relato dictiano.

#### 4.2.5 A morte de Aquiles

Mas morrer como um homem é o prêmio da guerra  
RACIONAIS MC's

Em que pesem as diferenças,<sup>169</sup> tanto em *Ephemeris* quanto em *De excidio*, Aquiles aparece demasiadamente humano. O seu amor por Políxena e sua morte atestam a dissipação de sua aura heroica, aura que a tradição mitológica criou e incrementou. A morte do pelida está intrinsicamente ligada a esse fato, que já se encontrava em literatura pregressa em latim, como em Higino.

Além do motivo da morte, vale ressaltar a importância do autor do assassinato de Aquiles. Há certa consolidação, na tradição literária, em dois nomes: Páris Alexandre e Apolo. Intercala-se ora ação de um deles, ora ação conjunta. Vale, portanto, passar ao menos rapidamente por algumas ocorrências na literatura antiga que poderiam servir de hipotexto às crônicas troianas.

Em Homero, a *Ilíada* não conta a morte do colérico pelida. No entanto, há predição, uma antecipação, no nível do discurso, de um fato diegético dentro do cânone do mito troiano. No famoso episódio da batalha fluvial, quando já submetido por Xanto vorticoso, Aquiles reclama a Zeus pai que o destino fatal que se avizinhava não era aquele predito por Tétis. Temendo “perecer de morte estúpida, / confinado num rio, como um porqueiro ingênuo” (XXI, 281-182), Aquiles ora:

---

<sup>169</sup> Para uma análise breve dessa variante, ver ZIEGLER, 2012. Publicamos parte das considerações aqui expostas (cf. SILVA, 2023).

Mas nenhum imortal será mais responsável  
que minha mãe, pois me enganou com suas mentiras:  
dizia que sob os muros dos troianos magnos  
Febo me mataria com seus dardos ágeis.  
(HOMERO, *Ilíada*, XXI, 275-279)

Nessa passagem, alega-se que está estabelecido pela moira o perecer pelas flechas apolíneas. Mais tarde, ao lado de Apolo estará Páris, em predição a sair da boca de Heitor à beira da morte. Leia-se:

Elmo brilhante, respondeu-lhe Heitor, à morte  
“Sei bem quem és para supor que poderia  
te convencer, pois tens um coração de ferro.  
Cuidado para que eu não seja o causador  
da ira divina, quando morras junto às portas  
Ceias, embora um ás, nas mãos de Apolo e Páris”  
(HOMERO, *Ilíada*, XXII, 355-360)

Supõe-se, pela lógica do aparato divino nas narrativas mitológicas, que Páris será auxiliado por Apolo nesse assassinato.

Na tragédia, vacila entre atribuição a Apolo e Páris. Lê-se em *Filoctetes*, de Sófocles, (334-335): “NEOPTÓLEMO - Foi vítima das flechas apolíneas, / segundo dizem, não de mãos humanas.”. Note que “dizem” (λέγουσιν) pode ter duas leituras: a primeira, lógica, diz respeito ao fato de que Neoptólemo não estava nas vizinhanças de Troia quando seu pai Aquiles morreu, sendo, pois, notificado por outros de como o pelida morreria; a segunda referir-se-ia, então, à insegurança de Neoptólemo no que tange à agência divina. Uma vez que as tragédias são, *grosso modo*, obras divinizadas, a primeira alternativa é mais plausível. Já em Eurípides, na peça *Andrômaca*, a morte de Aquiles é atribuída a Páris.

Na *Eneida* (VI, 56-58), de Virgílio, lê-se:

[...] Do fundo do peito o Troiano se expressa:  
“Tu, Febo Apolo, que sempre soubeste ser bom para Troia,  
a mão guiaste de Páris e os dardos troianos ao peito  
do neto de Éaco!<sup>170</sup> [...]

Nesse trecho, *qui Paridis direxti tela manusque* atesta a parceria divino-humana e acentua o que Nagy (2017) ressalta sobre a oposição heroica a um deus, o que risca a linha

---

<sup>170</sup> Ou seja, Aquiles.

divisória entre as duas naturezas. Na *Ilíada* e nos textos que a seguem, Apolo, por ser patrono de Heitor e de Páris, torna-se opositor do pelida.

Quinto de Esmirna, nas *Pós-homéricas* (III, 60-89), narra a investida contra Troia que Aquiles efetua. É, nessa narrativa, Apolo com suas flechas a impedir o herói e a matá-lo.

Assim falou [Apolo] e fez-se invisível entre as nuvens;  
 envolto em névoa, disparou o dardo funesto  
 que veloz o feriu no calcanhar. Súbito a dor  
 penetrou seu peito e o derrubou, como a torre  
 que a força de um tufão de subterreos vórtices  
 põe abaixo, no abalo dos abismos da terra.  
 [...]  
 [Aquiles] com suas mãos implacáveis o dardo nefasto  
 arrancou da incurável ferida; o sangue borbotava.  
 Enfraquecendo, seu coração cedia à morte.  
 Aflito, lançou longe a flecha. E súbito movem-se  
 ventos a levá-las pelo ar e devolver a Apolo,  
 a caminho do pátio sagrado de Zeus. Pois não deve  
 uma seta imperecível perder-se de um Deus imortal.<sup>171</sup>

(Pseudo)Apolodoro, em *Epítome*, indica Alexandre e Apolo flechando-o no calcanhar. Ovídio, em *Metamorfoses* (XII, 597-611), retoma a variante de Apolo auxiliando Páris a acertar Aquiles. Higino, em suas *Fábulas* (107, 110), narra em um trecho que Apolo simula ser Páris para atacar Aquiles e, em outro, Aquiles é morto por Deífobo e Páris. Essa última variante, talvez tardia, também é a apresentada por Filóstrato em seu *Heroico*.

Nas crônicas troianas, Apolo não aparece como ajudante. No entanto, ao localizar a morte de Aquiles no templo desse deus, há a presença sutil da divindade e um jogo intertextual nessa racionalização.

Aquiles, em ambos os romances, é morto em uma emboscada. As circunstâncias variam em detalhes, mas há um núcleo narrativo semelhante. Em momentos anteriores, Aquiles havia caído de amores por Políxena em um período de paz quando gregos e troianos se misturavam sem temer o inimigo. Foi no templo de Apolo que o herói viu a princesa e, num golpe de olhar, teve o coração arrebatado. Essa paixão que só crescia o fez afastar-se da peleja e render-lhe propostas de traição à pátria da parte de Heitor. Nas crônicas troianas, inclusive, a morte de Heitor nas mãos de Aquiles é, em larga medida, uma retaliação ao impedimento da consumação do ardente querer do herói grego. Mais tarde, Aquiles recebe um convite para tratar do

<sup>171</sup> BRUNHARA, Rafael. A morte de Aquiles (*Pós-Homéricas*, III.1-89). mimeo. Disponível em: [https://www.academia.edu/53427961/A\\_morte\\_de\\_Aquiles\\_P%C3%B3s\\_Hom%C3%A9ricas\\_III\\_1\\_89\\_Quinto\\_de\\_Esmirna](https://www.academia.edu/53427961/A_morte_de_Aquiles_P%C3%B3s_Hom%C3%A9ricas_III_1_89_Quinto_de_Esmirna).

casamento com Políxena. Animado, o herói vai ao encontro, nada temendo. A postura atual do pelida já levantava suspeitas entre os gregos. Ao chegar ao templo de Apolo, a fatalidade se avizinha.

Em *De excidio*, o clímax desse trecho se dá com a entrada do herói grego no lugar sagrado em que ele perecerá.

*Achilles sequenti die cum Antilocho Nestoris filio ad constitutum veniunt simulque fanum Apollinis ingrediuntur, undique ex insidiis occurrunt, tela coniciunt: Paris hortatur. Achilles cum Antilocho brachio sinistro chlamyde involuto enses dextra tenentes impetum faciunt. Exinde Achilles multos occidit. Alexander Antilochum interimit ipsumque Achillem multis plagis confodit. Ita Achilles animam ex insidiis nequiquam fortiter faciens amisit. Quem Alexander feris et volucris proici iubet. Hoc ne faciat Helenus rogat, tunc eos de fano eici iubet et suis tradi: quorum corpora accepta Argivi in castra ferunt. (De excidio, XXXIV)*

Aquiles, no dia seguinte, com Antíloco, filho de Nestor, chega ao local combinado e logo entra no templo de Apolo; por todos os lados lhes caem armadilhas, Páris encoraja que pelejem com armas. Aquiles junto a Antíloco, com o braço esquerdo coberto por uma clâmide, à destra ambos tendo espadas, os dois fazem uma investida. Em seguida, Aquiles mata muitos. Alexandre golpeia fatalmente Antíloco e, com muitos golpes, transpassa-o. Assim, em vão resistindo fortemente, Aquiles perdeu a vida numa emboscada. Alexandre ordena que ele fosse lançado às feras e aves. Heleno roga que aquilo não fosse feito e, em seguida, ordena que se retirassem do templo os dois e que fossem devolvidos aos seus. Os argivos levaram os cadáveres para o acampamento.

O fato é que Apolo não ajudou Alexandre, mas, sim, se urde um embuste que enreda Aquiles. Apagam-se a intervenção direta e o auxílio divino, secundarizando a presença da deidade ao colocar como única referência o cenário. Embora tenha já em Higino, por exemplo, episódio semelhante, dentro das crônicas esse se reveste do projeto secularizante que engloba as obras, dos paratextos ao ponto final. Note-se, ainda, que Heleno intervém em favor da piedade, mais uma vez apresentando-se em *De excidio* como um partidário da paz e do respeito pio. Pode-se afirmar que há, nas crônicas, representação positiva dos religiosos.

Em *Ephemeris*, o clímax assim se dá, de forma ainda mais dramática:

*Interim Alexander compositis iam cum Deiphobo insidiis pugionem cinctus ad Achillem ingreditur confirmator veluti eorum, quae Priamus pollicebatur moxque ad aram, quo ne hostis dolum persentisceret aversusque a duce, adsistit. Dein ubi tempus visum est, Deiphobus amplexus inermem iuvenem quippe in sacro Apollinis nihil hostile metuentem exosculari gratularique super his, quae consensisset, neque ab eo divelli aut omittere, quoad Alexander librato gladio procurrensque adversum hostem per utrumque latus geminato ictu transfigit. At ubi dissolutum vulneribus animadvertere, e parte alia, quam venerant, prouunt, re ita maxima et super vota omnium perfecta,*

*in civitatem recurrunt. Quos visos Vlixes: "Non temere est, inquit, quod hi turbati ac trepidi repente prosiluere." Dein ingressi lucum circumspicientesque universa animadvertunt Achillem stratum humi exsanguem atque etiam tum seminecem. Tum Ajax: "Fuit, inquit, confirmatum ac verum per mortales nullum hominum existere potuisse, qui te vera virtute superaret, sed, ut palam est, tua te inconsulta temeritas prodidit." Dein Achilles extremum adhuc retentans spiritum: "Dolo me atque insidiis, inquit, Deiphobus atque Alexander Polyxenae gratia circumvenere." Tum exspirantem eum duces amplexi cum magno gemitu atque exosculati postremum salutant. Denique Ajax exanimem iam umeris sublatum e luco effert. (Ephemeris, IV, 11)*

Nesse ínterim, tendo antes tramado com Deífobo a armadilha, Alexandre, cingido de um punhal, avança em direção de Aquiles como se fosse o responsável pelos assuntos que Príamo prometia. E, sem demora, perto do altar ele se detém, virando-se de costas para o comandante, a fim de que o inimigo não percebesse o engano. Então, quando apareceu a chance, Deífobo, abraçando o jovem desarmado – pois, estando Aquiles no templo sagrado de Apolo, nada temia de hostil –, beijou-o e felicitou-o pelo tratado que se firmava. E não se apartou dele ou deixou-o despegar-se até que Alexandre, tendo posto a descoberto o gládio e investindo rapidamente contra o inimigo, traspasa-o com um golpe duplo, de fora a fora. Por outro lado, quando o perceberam destroçado pelos ferimentos, precipitaram-se por uma parte diferente daquela pela qual vieram. Assim, tendo levado a cabo um feito importantíssimo e acima dos anseios de todos, buscam abrigo na cidade. Ulisses<sup>172</sup> os vê e diz: “Não é à toa que esses, perturbados e trépidos, evadiram-se repentinamente”. Em seguida, entra no bosque sagrado e, olhando tudo em volta, constata que Aquiles, esvaído em sangue, está estirado no chão e também, já a essa altura, quase morto. Então Ájax exclama: “Ficou atestado e certo que, entre todos os mortais, nenhum homem pôde existir que te supere na força franca, mas, como está evidente, a tua irrefletida temeridade te traiu.” Ao que disse Aquiles, retendo até ali o último suspiro: “Deífobo e Alexandre cercaram-me com dolo e armadilhas por causa de Políxena.”. Então, Aquiles já à beira da morte foi abraçado e beijado pelos comandantes, que duramente lamentavam; estes, pela última vez, despedem-se de Aquiles. Em seguida, Ájax ergue o pelida já sem vida e sobre os ombros leva-o para fora do bosque sagrado.

Primeiramente, note-se que Aquiles não temia o encontro, porque confiava o herói na piedade do lugar santo. Acrescente-se, ainda, que fora lá que conhecera Políxena em episódio precedente. Assim, Apolo e Políxena são trazidos à mente do leitor de maneira sutil, mas importante.

Ressalte-se que a *temeritas inconsulta* é característica marcante de Aquiles, é seu humor colérico e inclinado antes para ação do que para reflexão, como patente desde sua apresentação, em que é pintado como impulsivo e impaciente (cf. *Eph. I, 14, vis quaedam inconsulta et effera morum impatientia*). Esse caráter é próprio da tradição, que o faz oposto de Ulisses, o cheio de

---

<sup>172</sup> Ulisses, acompanhado de Diomedes e Ájax, havia seguido Aquiles, pois a tropa temia que o comandante entregasse o acampamento grego em mãos troianas (cf. IV, 10).

ardis. Em razão dessa impulsividade, Aquiles não cogitou ser aquele convite um engodo, nem de nada desconfiou até ser atacado. Veja-se que se, em *Ephemeris*, também não há Apolo auxiliador, em seu lugar se encontra Deífobo. O espaço sagrado, o templo, é metonímia do divino Apolo. Dessa forma, podemos afirmar que, mesmo não agindo antropomorficamente, o deus se presentifica no nível espacial.

Assim, tanto numa quanto noutra crônica troiana, morre um herói de grandes feitos sem poder fazer jus à sua vida de glória e de conquistas. Esse episódio demonstra o processo de declínio do heroísmo das personagens nas crônicas troianas, que não morrem por excederem a justa medida imposta pelos deuses, mas, sim, por cederem às paixões e aos interesses mais mundanos.

#### 4.2.6 O Paládio

*maximo exitio civitati fore, si Palladium, quod in templo Minervae esset, extra moenia tolleretur (Ephemeris, V, 5)<sup>173</sup>*

Após a morte de Aquiles, novo fôlego entra no peito dos troianos, porque criam que a vitória estava à vista. Contudo, o ato de sacrilégio executado pelos troianos terá reverberação, principalmente na narrativa de *Ephemeris belli Troiani*. Na narração de Díctis (*Ephemeris*, IV, 18), Heleno, profeta troiano, busca refúgio entre os gregos:

*per Chrysem cognoscitur Helenum Priami fugientem scelus Alexandri apud se in templo agere. Moxque ob id missis Diomede et Ulixé traditit sese deprecatus prius, uti sibi partem aliquam regionis, in qua reliquam vitam degeret semotam ab aliis concederent. Dein ad naves ductus ubi consilio mixtus est, multa prius locutus non metu, ait, se mortis patriam parentesque deserere, sed deorum coactum aversione, quorum delubra violari ab Alexandro neque se neque Aeneam quisse pati. Qui metuens Graecorum iracundiam apud Antenorem agere senemque parentem.*

---

<sup>173</sup> “uma enorme destruição cairia sobre a cidade caso o Paládio, que estava no templo de Minerva, fosse levado para fora das muralhas.”

Por intermédio de Crises, soube-se que Heleno, filho de Príamo, fugira do crime de Alexandre e vivia com ele [Crises] no templo. Em seguida, por causa disso, enviados Diomedes e Ulisses ao local, Heleno entregou-se-lhes, não sem antes pedir que lhe concedessem um local onde passar o que lhe restava de vida, afastado dos outros. Então, levado aos navios, misturou-se entre gregos em assembleia e, depois de longo discurso, declarou que não abandonara a pátria e sua parentela em razão de temer a morte, mas, sim, por ter sido coagido a tal dada a aversão dos deuses, cujos santuários haviam sido profanados por Alexandre, postura que nem ele nem Eneias podiam aturar. Eneias, temendo a ira dos gregos, vivia junto com Antenor e com seu velho pai.

De extrema importância é notar a alegação, em *Ephemeris*, do motivo da deserção de Heleno: o desrespeito com os deuses ao profanar um espaço santificado, o *lucus*. O substantivo *lucus* designa lugar sagrado, consagrado a uma divindade e aparece em outros momentos no texto latino de Dícitis denotando sinônimo de *templum*, como no exemplo da morte de Aquiles no santuário de Apolo. É assim que a religiosidade e a veneração aos deuses formam elemento crucial, maior até mesmo que o apego à pátria e à parentela. Embora já houvesse, na narração de Dícitis, partidários da paz e da devolução de Helena, o estopim para o fim de Troia se dá, de fato, quando o espaço de verenação ao divino é violado. Recorde-se, ainda, o episódio do sacrifício de Ifigênia, em que uma praga cai sobre o exército grego após<sup>174</sup> Agamêmnon profanar um local dedicado à deusa Diana (*lucum Dianae*; *Ephemeris*, I, 19) havendo ignorado seu caráter sacro (*imprudensque religionis*; *Ephemeris*, I, 19), quando o rei abate uma capra, animal também simbolicamente ligado à deusa da caça. No trecho citado, a expressão *delubra violari ab Alexandro* (“os santuários terem sido violados por Alexandre”), o substantivo *delumbrum* deriva do verbo *deluere*, composto do prefixo *de* e do verbo base *luere*, significando “limpar”, “lavar”, segundo o dicionário Oxford (p. 511). Por extensão, entende-se, ritualisticamente, um lugar ungido, consagrado.<sup>175</sup> A violação desse espaço sagrado<sup>176</sup> é ofensa direta às divindades e, por consequência, um sacerdote sairia igualmente ofendido. Esse espelhamento entre um deus e seu fiel é tópico mitológico reconhecido. Além da já recordada

<sup>174</sup> É digno de nota recordar que Dícitis coloca duas opções, a ira de um deus e a mudança no clima. A sequência profanação-peste, contudo, reforça a primeira alternativa, que passa a ser mais fortemente afirmada ao longo do enredo, cheio de mistérios e eventos portentosos. Cf. 3.2.3; *Ephemeris*, I, 19ss.

<sup>175</sup> A relação água (ou líquido) como solvente das impurezas pode ser notada alhures na literatura antiga, uma vez que, em muitas tradições, a água é berço primordial da vida divina e humana. Tanto o conto bíblico quanto o mito grego e sumério relatam, por exemplo, a expurgação da Terra via um dilúvio. Nas *Metamorfoses*, de Ovídio, nos versos 371-374, do livro I, Deucalião e Pirra, sobreviventes da catástrofe aquática, em gesto de purificação, fazem aspersão com água sobre as vestes e a cabeça (*libatos inroauere liquores / uestibus et capiti*), depois dirigem seus passos ao santuário da deusa (*flectunt uestigia sanctae / ad delubra deae*). É de se notar que a primeira ocorrência da palavra *delubrum* nas *Metamorfoses* seja exatamente durante um ritual de purificação, quase a se fazer pensar numa etiologia.

<sup>176</sup> Poder-se-ia distinguir-se “sacro” de “sagrado” na medida em que denotaria, o primeiro, algo santo *a priori* e, o segundo, *a posteriori*, em consequência de um ato. Para fins deste trabalho, não se executa tal rigor.

cabra de Diana, deve ser trazido à memória o caso da ofensa do sempre soberbo Agamêmnon contra o sacerdote Crises, o que, diante do queixume do fiel, Apolo toma partido e lança sobre os gregos uma peste. De igual maneira, Heleno não suporta estar ao lado dos troianos após tal crime (*scelus*), o mesmo sente Eneias. Este último, reconhecido como piedoso na literatura virgiliana, encontra reforçado o seu respeito aos deuses em *Ephemeris*, e será o motivo pelo qual, no decorrer desse arco, pactuará a entrega de Troia aos gregos.<sup>177</sup>

Em seguida, ainda reportando o discurso de filho de Príamo aos aqueus, o narrador conta que Heleno soube de Anquises um oráculo sobre as desgraças que haveriam de ruir Troia (*oraculo imminentia Troianis mala; Ephemeris*, IV, 18). Como se anota em Vega e López (2001, p. 317, n. 192), há fontes que corroboram um Anquises vidente e adivinho, como em um fragmento dos *Anais*, de Ênio,<sup>178</sup> dom dado pela própria Vênus, sua divina amante. Não há, nas crônicas, nenhuma menção da origem divina desse poder de Anquises, nem mesmo de nenhum outro sacerdote ou de sacerdotisa. O serviço ao divino é dado concreto no registro de crença das personagens, não havendo pormenores explicativos do narrador.

Com o relato de Heleno, os gregos ficam ansiosos para conhecer a revelação. Narram-se, então, o oráculo<sup>179</sup> e a proximidade da queda de Troia, que haveria de ocorrer com ajuda de Eneias e Antenor. Os gregos, por conseguinte, recordam da predição de Calcas e encontram convergência.

Ainda em *Ephemeris*, narra-se que, no dia seguinte, a batalha tem início, na qual Filoctetes mata Alexandre em um combate de flechas.<sup>180</sup> As flechas de Filoctetes vencem as de Alexandre porque eram especiais: elas haviam sido banhadas no sangue da Hidra (*quae infectae Hydrae sanguine; Ephemeris*, IV, 19). Não há qualquer discurso de racionalização sobre a criatura mítica. Contudo, também não há, aqui, menção à sua potencialidade sobrenatural. Não é o caso das flechas, pois essas, sim, recebem divinação. Veja-se *Ephemeris*, 1, 14, quando do catálogo dos heróis: “Depois, Filoctetes, filho de Peante, o qual foi companheiro de Hércules; ele recebeu as *divinas flechas* como prêmio por seu valor depois de amigo *subir aos deuses*” (*Dein Poeantis Philocteta, qui comes Herculis post discessum eius ad deos sagittas divinas industriae praemium consecutus est*). Nas *Fábulas*, de Higino, os tópicos da mordida da

<sup>177</sup> Em nossa Dissertação (2019), alegamos haver, em certo grau, a quebra do caráter “piedoso” de Eneias quando ele, por mais apego à religiosidade do que à pátria, prefere trair Troia do que conviver ao lado de agentes sacrílegos.

<sup>178</sup> Na tradução de Natividade (2009, p. 22-23): e o douto Anquises, a quem a belíssima deusa Vênus / ensina a prever o futuro, para que tivesse o dom da profecia (*doctusque Ancisa, Venus quem pulcerrima dia / fata docet fari, diuinum ut pectus haberet*)

<sup>179</sup> Com bastante probabilidade, refere-se ao sonho de Hécuba sobre o nascimento de Páris ligado à devastação de Troia por fogo, poupadas as casas de Antenor e Anquises.

<sup>180</sup> Em *De excídio* (XXXV), quem mata Alexandre é Ajax.



serpente que vitima Filoctetes e o afasta da expedição grega e das divinas flechas congregam-se em um ciclo: a serpente havia sido enviada por Juno como vingança por ele ter sido o único a ousar atear fogo à pira de Hércules, motivo pelo qual foi recompensado com as flechas divinas. Filoctetes em *Ephemeris* (II, 14) também sofre o ataque de uma serpente, em um contexto de sacrifício, e então é enviado a ilha de Lemnos para ser curado, uma vez que lá, explica Díctis, havia sacerdotes de Vulcano que conheciam remédios para tal mal. Mais tarde, Filoctetes retorna, embora ainda mancando (*Ephemeris*, II, 47).

Não há, na narração de Díctis, referência à profecia de que, para Troia ser tomada, as flechas e Filoctetes deveriam estar presentes ao local, tópico esse central da peça sofocliana que leva o nome do herói. Na *Pequena Ilíada*, subentende-se que a presença de Filoctetes em Troia como pré-requisito para destruição de cidade é informada por Heleno, capturado por Odisseu. O mesmo em *Filoctetes* (604-613):

Heleno, um vate nobre da linhagem  
de Príamo, em plena noite, solitário,  
foi abordado pelo herói de péssima  
reputação, que o trata com palavras  
do mais baixo calão. Acorrentado,  
Odisseu mostra a bela fera a aqueus.  
Das antecipações que fez, previu  
que Troia não decai se Filoctetes  
recusar-se a trocar a ilha onde  
habita pelo campo de batalha.

Na narração de Dares, todos esses elementos divinos que gravitam Filoctetes são silenciados. Na de Díctis, embora haja uma órbita divina ao redor de Filoctetes, sua presença como potencializadora da vitória grega se processa mais por ser o herói um exímio arqueiro do que o portador de divino objeto, mesmo que isso seja, em si, um distintivo do herói. Sendo assim, as flechas de Hércules nas crônicas troianas não são, para todos os efeitos, amuletos, conquanto divinas.

Amuleto, contudo, o é o Paládio. Segundo Grimal (2005, p. 346), o Paládio é "uma estátua divina, dotada de propriedades mágicas, que se supunha representar a deusa Palas", cujo formato é a de uma divindade em pé, "denotando a rigidez características dos velhos xoana (ídoloes de madeira da época arcaica). Esse objeto liga-se a Troia, conforme a mitologia consagra que, enquanto Ilo construía a futura Troia, a estátua desceu magicamente do céu como um sinal de aprovação e penetrou o templo ainda inacabado de Atena. Desde então, funcionava como protetora da cidade. A esse respeito, cala-se Dares, mas Díctis reporta. Em *Ephemeris* (V, 5), após Antenor e Eneas firmarem pacto com os gregos (IV, 4) e começarem a

dissimulação de paz (V, 1-4), com a fatalidade do acidente no templo de Minerva que vitima os filhos de Páris Alexandre e Helena, a assembleia a que assistiam gregos e troianos a fim de firmarem acordo é dissolvida. Então:

*[...] duces nostri ad Antenorem abeunt ibique acceptis epulis pernoctant. Praeterea cognoscunt ab Antenore editum quondam oraculum Troianis maximo exitio civitati fore, si Palladium, quod in templo Minervae esset, extra moenia tolleretur. Namque id antiquissimum signum caelo lapsum, qua tempestate Ilius templum Minervae extruens prope summum fastigium pervenerat ibique inter opera, cum necdum tegumen superpositum esset, sedem sui occupavisse; idque signum ligno fabrefactum esse. Hortantibus dein nostris, uti secum ad ea omnia eniteretur, facturum se, quae cuperent, respondit. (Ephemeris, V, 5)*

[...] nossos comandantes se retiram para junto de Antenor e lá, após jantarem, passam a noite. Em seguida, passam a saber, graças a Antenor, de um oráculo revelado há muito aos troianos: uma enorme destruição cairia sobre a cidade caso o Paládio, que estava no templo de Minerva, fosse levado para fora das muralhas. De fato, essa mui antiga estátua descera do céu dentro do templo que Ilo construía para Minerva, chegando quase até o teto; ali no meio da construção, quando ainda não havia sido feito o telhado, a estátua ocupou o espaço. Essa tal estátua era feita de madeira. Exortou os nossos a unir forças como ele para levar a cabo aquilo e respondeu que faria o que desejássemos.

Díctis não tece comentários racionalizantes nesse trecho, contudo se deve observar o aspecto temporal (*antiquissimum signum*), o que remete a uma tradição que o narrador apenas reporta. Na verdade, ele narra o que Antenor<sup>181</sup> teria contado aos gregos, motivo pelo qual se pode afirmar que o caráter mágico do Paládio se deve à crença do ancião troiano.

Em *Ephemeris*, o Paládio era, para todos os fins de crença, um amuleto de proteção dos troianos. As personagens gregas, porque creem nisso, planejam roubar a santa estátua. A oportunidade surgiu certa noite. O traidor Antenor foi até o referido templo de Minerva, onde persuadiu Teano, a sacerdotisa do lugar, que lhe entregasse o amuleto troiano, oferecendo-lhe recompensas em troca. Feito o combinado, os gregos disfarçaram a estátua e a colocaram em um carro, levando-a para a tenda de Ulisses. No dia seguinte, Antenor se reúne com os gregos, pede desculpa por ter, em assembleia em Troia, interpretado seu papel de defensor troiano de maneira dura, pelo que temia o repúdio dos gregos; depois de Ulisses assegurar que era a demora para o acordo que o enfadava, e não o teatro do ancião, fecharam acordo e os gregos

<sup>181</sup> No *Epítome*, de Apolodoro, é Heleno que cita o paládio como terceiro item de uma lista de pré-requisitos para derrotar Troia: “Heleno foi obrigado a dizer como Ílion poderia ser tomada: a primeira condição consistia em trazer os ossos de Pélope; a segunda, que Neoptólemo lutasse a seu lado, e a terceira, que o paládio que havia caído do céu, fosse roubado, pois enquanto se encontrasse em seu interior, a cidade seria inexpugnável.” (CABRAL, 2013, p. 140).

voltaram para os navios. Lá fizeram que os demais soubessem do que ocorrera então até o roubo do Paládio executado por Antenor.<sup>182</sup>

Na sequência da narrativa de *Ephemeris*, liga-se o roubo do Paládio ao cavalo de madeira, de maneira que Minerva, a deusa da sabedoria, é invocada nos dois episódios. O Paládio ainda volta a ser objeto coadjuvante da narrativa quando da morte de Ajax, filho de Télamon, haja vista que, na narração de Díctis (*Ephemeris*, V, 14-15), a tradicional disputa pelas armas de Aquiles é substituída com o litígio pela posse da estátua roubada. Díctis narra que, no pós-guerra, quando da divisão dos bens, o Paládio, na opinião geral, deveria caber a Ajax, porque suas façanhas superavam as de qualquer um.<sup>183</sup> Na mesma disputa entram Ulisses e Diomedes, mas este último tão logo desiste. Os atridas se opunham a Ajax porque o herói teria sugerido dar morte a Helena como punição por tanto sofrimento. O prêmio acaba indo, assim, para as mãos de Ulisses, numa decisão arbitrária dos comandantes. Ajax arde em fúria e promete vingança, mas aparece morto no meio do acampamento, transpassado por uma espada. A tropa grega ensaia um motim contra os reis, Ulisses teme por sua vida e foge; o Paládio sobra para Diomedes.

Não há, porém, menção alguma de Díctis a todo o teor mítico presente na narrativa desse episódio que nos legou a tradição e que lemos, em especial, na peça *Ajax*, de Sófocles. Nesta, o herói, após perder a disputa e jurar vingança aos compatriotas, acaba ferindo a animais crendo estar trucidando seus opositores, dado que Atena, protetora de Odisseu, cegou-lhe divinamente a vista e fez-lhe “subjugado a maligna erronia” (SÓFOCLES, *Ajax*, 123). Quando Ajax nota que sua vingança virara uma ilusão, a vergonha o leva ao suicídio, perpetrado com a própria espada. Em Díctis, a trama é totalmente política, um conflito de interesses, de paixões e de inveja. Nasce, dessa morte, que não se sabe se resultado de suicídio ou assassinato, o reforço da desconfiança nos comandantes gregos, pois Palamedes, que ameaçara antes substituir o comando da tropa, também fora vitimado (cf. *Ephemeris*, II, 15). Resta, como vestígio do enredo divino, apenas a estátua que remete, intertextual e simbolicamente, à divindade que, na peça, age sobre o humano.

Em Dares, por outro lado, apaga-se totalmente qualquer menção ou mesmo presença rarefeita do divino. Ajax morre em consequência de seu embate contra Alexandre, do qual sai

<sup>182</sup> Diversas, porém, são as variantes de quem roubou o Paládio, de como e também do destino da estátua após ter sido retirada de Troia. Cf. RUIZ DE ELVIRA, 1982, p. 431; GRIMAL, 2005, p. 346-348; LAGIOIA, 2007.

<sup>183</sup> Veja-se *Ephemeris*, V, 15, em que, após o sepultamento de Ajax feito por Neoptólemo, filho de Aquiles, o narrador comenta que: *Quae si ante captum Ilium accidere potuissent, profecto magna ex parte promotae res hostium ac dubitatum de summa rerum fuisset.* (“Se isso acontecesse antes da conquista sobre Ílion, com certeza teria sido mais favorável a situação dos inimigos e tornar-se-ia duvidosa a vitória final”).

vencedor mas ferido; sem zelar por sua segurança, já de volta ao acampamento, Ajax retira a flecha que Alexandre lhe havia cravado e perece em consequência desse ato irrefletido. Uma morte deveras prosaica, ou mesmo tola, para homem de tão grandes feitos.

#### 4.2.7 O cavalo de madeira

*Assim, profanou-se o que havia de sagrado: / Troia, cujo destino era a ruína, primeiro perdeu os deuses. (PETRÔNIO, Satíricon, 90.52-53)*

Primeiramente,<sup>184</sup> o episódio, dentro do conjunto dos poemas épicos antigos, teria sido narrado na *Pequena Ilíada*. Segundo se lê no resumo supérstite (GATTI, 2012, p. 141), o autor do cavalo de madeira (*δούρειος ἵππος, doúreios híppos*) é Epeu e o plano é de Atena.<sup>185</sup> Dessa forma, embora feita por homem, a arquitetura do embuste seria divina. Na *Ilíada*, porque não trata da queda da cidade, não há esse episódio. Homero o menciona, em alguns momentos, na *Odisseia*. No canto VIII, o pluriastuto Ulisses pede que Demódoco, a quem ele elogia debalde por seu canto inspirado, troque o tópico de sua canção para o episódio do cavalo:

“[...]  
Altera o tema e canta o cosmo do corcel  
que Epeio construiu com Palas em madeira:  
o dolo que Odisseu introduziu na acrópole,  
pleno de heróis que rasam Ílion. Enumera,  
conforme a moira, os fatos, que eu afirmarei,  
a todos, a seguir, se um imortal alvíssaro  
te concedeu o canto, inspiração divina.”  
(HOMERO, *Odisseia*, VIII, 489-498; trad. Trajano Vieira)

O pedido para que se cante “a beleza do cavalo de madeira” (*híppou kósmon*<sup>186</sup> *áeison / douratéou*; VIII, 492-493) é acompanhado com um programa narrativo que já vem delimitado pelo próprio Odisseu, àquela altura ainda disfarçado. Esse programa estabelece o construtor, o idealizador e o executor, a saber, respectivamente Epeu, Atena e Odisseu. Também define a

<sup>184</sup> O tema do cavalo aparece em diferentes outras obras gregas, como uma *Iliou Persis* de Estesícoro, uma *Sínon* e uma *Laocoonte* de Sófocles (perdidias), descrições de Timeu, Helânico e Eufrorião recolhidas por Dionísio de Halicarnasso, e também romanas, como *Equos Troianus*, uma de Lívio Andronico e outra de Névio, que são citadas por Cícero e Macróbio (ARBULO, 2009, p. 536).

<sup>185</sup> Veja-se a linha 222: κατ' Ἀθηνᾶς προαίρεσιν (*kat' Athenâs proairesin*; “de acordo com plano de Atenas”).

<sup>186</sup> “κόσμος, ó,” tem alguns sentidos possíveis, dentre os quais “ordem”, “ornamento”, “forma”, “medida”, “universo” e “beleza” aqui utilizado, conforme registra o dicionário grego-português (DGP, 2008, p.88).

forma e a função do objeto: um cavalo feito em madeira dentro do qual se abrigam homens. Odisseu, porque disso participou, será o confirmador dos fatos caso Demódoco cante “conforme a moira” (*katà moîran*). Como bem observa Brandão (2015, p. 57-58), essa proposta se dá como um desafio, pois “o que está em causa é a capacidade de cantar *katà kósmon*, em ordem ou de modo conveniente” e Ulisses utiliza para isso a “expressão *katà moîran*, em que a ideia de conveniência se expressa como uma certa conformidade das partes”. Demódoco assim desafiado, “Um deus o inspira e o canto nele aflora” (HOMERO, *Odisseia*, VIII, 499), tendo como princípio de sua narração o embarque nos navios e a queima das tendas, parte essencial para dar fiabilidade ao engano pretendido. O narrador da *Odisseia* reporta (VIII, 500-522) o conteúdo contado por Demódoco e o impacto que este teve sobre Odisseu: “Canta o cantor ilustre, e o herói se desfazia / em pranto, o rio de lágrimas rolando à face.” (HOMERO, *Odisseia*, VIII, 521-522). Para Brandão (2015, p. 60), essas “lágrimas de Ulisses são a prova de que Demódoco cumpriu o desafio de cantar o *kósmos* do cavalo *katà kósmon* ou *katà moîran*”, o que, portanto, reafirmaria positivamente a perícia aedo, já que, em outros momentos, o canto de Demódoco já havia despertado alegria e choro nos ouvintes. Contra a pretensa “redução poética homérica à teoria da inspiração divina”, Brandão (2015, p. 61) demonstra que o processo da narrativa poética do aedo envolve, em sua performance, “a cooperação do poeta, da Musa e dos ouvintes”, em cujo desenrolar cada qual tem essencial função.

É de se notar ainda que, por ser indireto, não ouvimos de Demódoco o que canta, mas um resumo dos tópicos, sequenciados. Tal sequência é: a falsa partida dos gregos; os troianos ingressam o cavalo na cidade; três propostas para lidar com o objeto surgem entre os troianos: destruí-lo com espadas, lançá-lo do cimo da cidade sobre as rochas ou preservá-lo como oferenda divina; a última alternativa é a escolhida; o saque executado pelos aqueus após saírem do cavalo; a destruição avassaladora de Troia; a luta de Odisseu na casa de Deífobo, da qual saiu vencedor com auxílio de Atena. O canto de Demódoco, se representado de fato como teria sido performado, havia de ser interessante, uma vez que conduz um enredo iniciado em um conflito externo (haja vista que, sabedores do enredo, o público entenderia que a partida dos gregos era falsa e que os troianos estavam contraindo sua própria desgraça) e finalizado com um clímax interno ao entrecho, com a *aristéia* de Odisseu.

Mesmo assim resumido, a narrativa de Demódoco permite perceber como, no canto épico (dentro da epepeia) congrega a convenção do aparato divino. Dois pontos valem ressaltar. O primeiro é a escolha pela terceira opção, justificada na narração desta forma: “[...] A última prevaleceu: / era a sina [*αἴσα*] da pólis ser aniquilada, / ao acolher o equino enorme de madeira” (HOMERO, *Odisseia*, VIII, p. 510-512); dessa forma, liga-se o cavalo ao fim da cidade como

sequência do destino. O outro ponto é o apoio de Atena, tanto na ideação do cavalo quanto na desenvoltura de Odisseu em Troia.

Também na *Odisseia* (IV, 264-289), sob a voz de Menelau dirigida a sua esposa, há narrada a tentativa de Helena em persuadir os aqueus a se revelarem de dentro do cavalo. Depois de elogiar a tenacidade de Odisseu e dar-lhe créditos pela vitória final em Troia, Menelau prossegue assim:

[...] E te aproximaste  
desse artefato — um deus-demônio não te guiara,  
simpático aos troianos? Símile divino,  
Deífobo seguia tuas passadas.<sup>187</sup> Três  
vezes rodeaste a emboscada cava, e o nome  
dos dânaos principais chamavas, simulando  
o tom de voz de cada uma das esposas:  
ao lado deles, eu, mais Odisseu, Tideide,  
ouvíamos teus clamores. De repente, todos  
nos levantamos com o intuito de sair  
ou para responder de dentro, mas o itácio  
conseguiu nos conter, embora rumorosos.  
Todos os filhos dos aqueus se imobilizam,  
menos um, desejoso de falar contigo:  
Anticlos. Odisseu aperta as mãos potentes  
em sua boca, preservando o grupo até  
que Atena Palas te levasse para longe."  
(HOMERO, *Odisseia*, IV, 264-289; trad. Trajano Vieira)

Helena executa uma ação fantástica que teria salvado os troianos se lograsse êxito. A heroína, além de sentir a presença dos homens dentro do cavalo, conseguia chamá-los pelo nome, imitando a voz de suas esposas. Menelau custa em acreditar que sua esposa fizesse aquilo por simpatia a Troia e atribui a influência a um *daímon*, uma divindade, partidário dos troianos.

Em Virgílio, o episódio do cavalo é coloridamente narrado. Evoca, ainda, um outro arco, relacionado à personagem Laocoonte. Este também tenta precaver os troianos do mal destinado, mas igualmente não logra êxito. Antes, porém, cumpre perceber no texto virgiliano a construção do cavalo, que tem a presença de Palas. A narração é de Eneias para Dido:

Mas, se realmente desejas ouvir esses tristes eventos,  
breve relato do lance postremo da Guerra de Troia,  
bem que a lembrança de tantos horrores me deixe angustiado,  
princiariarei. Pela guerra alquebrados, dos Fados repulsos  
em tantos anos corridos, os cabos de guerra da Grécia  
com a ajuda da arte de Palas construíram na praia um cavalo  
alto como uma montanha, de bojo com tábuas de abeto.  
Voto de pronto regresso era a máquina, todos diziam.  
(VIRGÍLIO, *Eneida*, II, 10-17; trad. Carlos Alberto Nunes)

<sup>187</sup> Deífobo desposa Helena após morte de Páris.

A expressão “com ajuda da arte de Palas” (*divina Palladis arte*) pode ser entendida ambigualmente, haja vista que a deusa é padroeira da fabricação, das artes manuais, de modo que se pode ter recorrido à arte e não a uma comunicação da deusa. Seja como for, o cavalo de madeira é aqui, mais claramente, indicado como objeto consagrado (*votum*). Os gregos, instruídos ou não pela deusa, usam do caráter sacro do objeto para enredar os religiosos troianos.

Depois de montado o ardil e os troianos tomando conhecimento do objeto, discute-se que fim dar àquele objeto, no que Laocoonte aparece à praia e exorta os troianos:

Nisso, Laocoonte ardoroso, seguido de enorme cortejo,  
da sobranceira almedina desceu para a praia, e de longe  
mesmo gritou: 'Cidadãos infelizes, que insânia vos cega?  
Imaginais porventura que os gregos já foram de volta,  
ou que seus dons sejam limpos? A Ulisses, então, a tal ponto  
desconheceis? Ou esconde esta máquina muitos guerreiros,  
ou fabricada ela foi para dano de nossas muralhas,  
e devassar nossas casas ou do alto cair na cidade.  
Qualquer insídia contém. Não confieis no cavalo, troianos!  
Seja o que for, temo os dânaos, até quando trazem presentes'.  
(VIRGÍLIO, *Eneida*, II, 41-48; trad. Carlos Alberto Nunes)

A indagação, por nomear Ulisses, deixa suspeitar ser esse que, pelo ponto de vista de Laocoonte, exatamente estava por trás daquele fato suspeito, versão encontrada em Apolodoro (*Epítome*, 5, 14)

Mais tarde, **Odisseu planejou a construção do cavalo de madeira** e a sugeriu a Epeu, que era arquiteto. Este, tendo cortado madeira no monte Ida, construiu um cavalo oco, com aberturas nas laterais. Odisseu persuadiu cinquenta ou, conforme o autor da *Pequena Ilíada*, três mil, dos mais intrépidos a entrar nele, e os restantes, para que, ao chegar a noite, queimassem suas tendas e que depois zarpassem e ancorassem nas proximidades de Tênedo, para fazer a travessia de volta na noite seguinte. Eles obedeceram e introduziram os mais intrépidos no cavalo, após designarem Odisseu como seu líder e terem gravado no cavalo **a inscrição “Os helenos, em agradecimento a Atena por seu retorno à pátria”**. Eles próprios atearam fogo em suas tendas e, tendo deixado Sínon, que deveria acender uma tocha como sinal, zarparam à noite e ancoraram nas proximidades de Tênedo. (CABRAL, 2013, p. 140-141, grifo nosso)

Também em Apolodoro o cavalo é, para todos os efeitos, mesmo que falsamente, um item religioso, nominalmente endereçada a Atena em favor do retorno à casa. A fabricação fica

a cargo de Epeu.<sup>188</sup> Em *As Troianas*, de Eurípides, atesta-se Epeu (ou Epeio) como construtor do cavalo, bem como Atena como ajudadora<sup>189</sup>:

Um grego, Epeio, usando um artifício insólito  
 inspirado por Palas, construiu enorme,  
 fatal cavalo, encheu-lhe os flancos de armamento  
 e introduziu esse funesto simulacro  
 em Tróia, que lhe abriu as portas; o futuro  
 relembrará o monstro feito de madeira  
 repleto de pugnazes lanças em seu bojo.  
 (EURÍPIDES, *As Troianas*, 11-15; trad. Mário da Gama Kury)

Voltando à narrativa virgiliana, cabe observar que Laocoonte lista as formas possíveis daquilo ser uma arma, dentre elas, a efetiva. Essa multiplicidade levou a muitos cogitarem de que se tratava, de fato, o cavalo de Troia. Muitas são as versões e tentativas de explicação. Com “fabricada ela foi para dano de nossas muralhas” menciona Pausânias (I, 23, 8), quando discute uma das estátuas votivas conservadas em Atena

Entre as oferendas, há um cavalo de bronze, chamado “de pau”. Que esta obra de Epeu fosse uma artimanha para penetrar nas muralhas é o que pensa quem faz dos Frígios uma gente completamente estúpida. Segundo a tradição, os Gregos mais valentes ter-se-ão metido dentro desse cavalo, e a sua representação em bronze está de acordo com essa versão. (PAUSÂNIAS, *Descrição da Grécia*, I, 23, 8; trad. Maria de Fátima Sousa e Silva)

Plínio, o Velho, em sua lista de invenções na *História Natural* (VII, 202), indica que o objeto era, de fato, um aríete. Também Sérvio, em seus comentários acerca da *Eneida*, teria indicado o cavalo de Troia como um possível tipo arma. Há, modernamente, quem sustente ser o cavalo de madeira, na verdade, um barco (ou, pelo menos, feito a partir dos navios), confiados em costumes náuticos antigos (cf. ARBULO, 2009). Esse gesto de deixar um barco como oferenda seria religioso e funcionaria como elemento votivo em favor de uma propícia viagem pelo mar:

<sup>188</sup> Nas traduções do grego, prefere-se Epeio; nas de latim, Epeu, mas designando ambos a mesma personagem. O próprio nome poderia indicar, como sói acontecer, a função ou característica essencial dessa personagem, haja vista a possibilidade de seu nome derivar de *épō* (ἔπω), “prover”, “preparar”.

<sup>189</sup> Odisseu, em visita ao Hades, em colóquio com Aquiles, conta sobre os feitos do filho do Pelida e menciona Epeio como construtor do cavalo (HOMERO, *Odisseia*, XI, 523-524), sem mencionar, porém, Atena. Pode ser uma economia do texto ou, por ser outro personagem relatando, uma escolha de elementos.



mesmo reconhecendo a possibilidade considerar para si o grande cavalo como simplesmente um escultura votiva (*xóana*), acreditamos relações muito sugestivas que se podem estabelecer entre a narrativa literária do cavalo de Troia comparada à iconografia, lógica votiva e os costumes náuticos da Antiguidade. (ARBULO, 2009, p. 549)<sup>190</sup>

Seja como for, o cavalo acenava para um caráter religioso e apelava para a religiosidade troiana a fim de enganá-los. Laocoonte, que tentou avisar sobre o embuste, acaba punido. Depois de pronunciar aquela exortação, lança um venábulo no dorso do cavalo, que “geme”. Eneias, narrando esse passo, exclama: “Oh! Se não fosse a vontade dos deuses e a nossa cegueira, / com o ferro, então, deixaríamos frustra a malícia dos gregos” (VIRGÍLIO, *Eneida*, II, 54-55). O sacerdote realizava um ritual no altar de Netuno quando duas serpentes vindas do mar atacam, vitimando Laocoonte e seus filhos. Depois de executá-los, as serpentes se refugiam no templo de Palas, aos pés da deusa. Diante desse assombro, os troianos inclinam-se ao aceite do presente, o que é o começo do fim.

[...] A uma voz declararam ter sido Laocoonte  
muito justamente punido; ultrajara o sagrado madeiro,  
por disparar contra o grande cavalo sua lança impiedosa.  
Em coro clamam que ao templo de Palas o bruto removam  
e a divindade com preces se aplaque.  
Muros deitamos por terra; o recinto do burgo franqueamos.  
À faina todos concorrem; debaixo dos pés lhes põem rodas;  
cordas de cânhamo forte ao redor do pescoço lhe passam.  
Assim transpôs as muralhas de Troia o fatal maquinismo,  
prende de fortes guerreiros. Meninos à volta, donzelas  
hinos cantavam, folgando de as mãos encostar no cabresto.  
Ameaçador, avançava até ao centro da bela cidade.  
Ó pátria! Ó Ílio, morada dos deuses, famosa na guerra,  
forte baluarte dos dardanos! Por quatro vezes o monstro  
para na entrada, por quatro no ventre se ouviu tinir armas.  
Mas, esquecidos de tudo, o levamos — cegueira incurável! —  
e colocamos o monstro no próprio sacrário de Troia!  
(VIRGÍLIO, *Eneida*, II, 228-245; trad. Carlos Alberto Nunes)

Embora, na sequência, Cassandra tente persuadir os troianos a abandonarem o objeto, segundo Eneias, Apolo os impediu de dar ouvidos à sacerdotisa.

Sínon, um grego, também em Virgílio (*Eneida*, II, 57-144), tem participação importante no ardil, haja vista que serviu para agregar mais força ao engano, convencendo os inimigos de que o objeto não era doloso. O próprio Príamo, convencido pelo grego, manda soltá-lo e indaga-

---

<sup>190</sup> *aun reconociendo la posibilidad de considerar por sí mismo al gran caballo como una simple escultura votiva (xóana), resultan creemos muy sugerentes las relaciones que pueden establecerse entre la narración literaria del caballo de Troya comparada con la iconografía, la lógica votiva y las costumbres náuticas de la Antigüedad.*

lhe razão de terem construído o cavalo, quem teria sido o inventor, a função e a natureza, se religioso ou bélico. Sínon alega que Palas estaria zangada com Ulisses e Diomedes por eles terem roubado o Paládio e sujado de sangue as faixas virgíneas da deusa. O Paládio roubado manifestou prodígios e Calcante anuncia que a fúria divina impediria a partida segura, de modo que se deveria renovar os votos com o nume.

E mais: em vez do Paládio, lhes disse, do nume ofendido,  
um simulacro levantem, à guisa de pia oferenda.  
Em desagravo da deusa, Calcante esta máquina imensa  
mandou alçar até as nuvens, porque não passasse nas portas,  
nem conseguísseis jamais para dentro dos muros levá-la,  
e desse modo alcançásseis o amparo perdido dos deuses.  
Pois, se violásseis com as mãos o presente fatal de Minerva,  
praga iminente cairia — que os deuses o triste presságio  
contra ele próprio convertam! — no império de Príamo e os teucros.  
Mas, se essas mãos a pusessem sem dano no centro de Troia,  
a Ásia todinha baixara, a arrasar a cidade de Pélope,  
triste fadário que iria cair sobre os nossos bisnetos'.  
(VIRGÍLIO, *Eneida*, II, 183-194; trad. Carlos Alberto Nunes)

Com essas mentiras, apelando para a religiosidade dos troianos e para uma promessa de reino próspero, Sínon move os ânimos dos inimigos.

Como se mostrou, o embuste do cavalo de madeira na literatura épica de cunho mitológico cristalizou-se com viés divino, tanto na narração, quanto na crença das personagens e no motivo. Outrossim, o próprio objeto era considerado “divinizado”, de maneira que, na narração de Sínon, não podia ser danificado. Decorre daí o suposto sacrilégio de Laocoonte, que lançou arma contra o cavalo e pereceu posteriormente. Portanto, o próprio objeto é, narrativamente, compreendido como “consagrado”, uma vez que se qualifica, dentro do plano, como (pseudo)oferta a uma divindade.

Em *Ephemeris*, esse episódio segue a linha clássica, narrando um ingente cavalo de madeira, mas alguns detalhes mudam, tanto no como a trama se desenvolve quanto na finalidade do objeto. Liga-se, como em Virgílio, ao roubo do Paládio e segue exatamente narrado depois a construção do cavalo.

*Ob quae placet universis mitti Minervae donum quam honoratissimum. Tum accitus ad eam rem Helenus cuncta, quae clam se gesta erant, ac si praesens adfuisset, ordine exponit additque finem iam advenisse Troianarum rerum, quippe quo maxime sustentaretur summa civitatis eius, Palladium fuisse; quo ablato exitium ingruere. Ceterum donum Minervae fatale Troianis esse, equum ligno fabrefactum forma ingenti, cuius magnitudine muri solvendi essent, adnitente atque administro Antenore. (Ephemeris, V, 9)*

Pelo que todos decidiram enviar uma oferenda a Minerva, a mais honrosa possível. Então, chamado Heleno para esse fim, este lhes expõe em ordem tudo o que havia sido realizado às escondidas como se estivesse presente, e lhes agrega que já chegava o fim do reino troiano, porque aquele em que se sustinha o destino da cidade tinha sido o Paládio; este, uma vez roubado, fazia iminente a ruína troiana. Ademais, uma oferenda a Minerva com nefastas consequências para os troianos seria um cavalo, feito em madeira, de tamanho colossal, diante de magnitude tal que os muros teriam que ser derrubados. Nisso tudo, Antenor seria cúmplice e colaborador.

Como se observa, Díctis narra a crença de que o Paládio servia de proteção troiana, que, uma vez roubado, deixava a cidade de Príamo pronta para ser tomada. Note-se que Heleno não estava presente, mas é capaz de, mesmo assim, as coisas expor em ordem (*cuncta... ordine exponit*), à semelhança da exatidão e da conveniência daqueles que conhecem a verdade sem dela estar a par, como se discutiu acima quanto a Demódoco narrando *katà kósmon/moîra*.

A filiação ao divino não se dá de maneira direta, apenas pelo fato de a oferenda de Minerva ser “fatal” para os troianos (*donum Minervae fatale Troianis esse*). Contudo, deve ser salientado que o material e o excomunal tamanho do objeto são mantidos como na tradição, o tamanho, porém, tem finalidade clara: a destruição dos muros troianos.

Por fim, observa-se que há dois traidores envolvidos, Antenor e Heleno, e o terceiro já mencionado Eneias. Como bem recorda Movellán Luis (2012, p. 144), já havia em algumas obras a sinalização de um traidor. Cita como principal a *Alexandra*, de Lícofron, que teria uma velada menção à traição de Antenor, que sinalizaria com uma tocha para os gregos por onde entrar para saquear Troia; Dionísio de Halicarnaso, que nas *Antiguidades Romanas* (I, 45, 4-48,1) indicaria duas possibilidades: o cavalo de madeira como descreve Homero ou a traição, levada a cabo por Antenor ou por outros.

Na sequência, os gregos asseguram a Antenor e Heleno proteção. Então: “assim, como agradara a Heleno, muitas madeiras trouxeram Epeu e Ájax, filho de Oileu, as quais pareciam servir bem àquela finalidade de fabricação” (*Itaque ut Heleno placuerat, multa materies, quae apta huiusmodi fabricae videbatur, per Epium atque Aiace[m] Oilei advecta; Ephemeris, V, 9*). Dessa forma, Heleno torna-se o arquiteto do plano, e Epeu, o construtor.

A narração de Díctis continua e expõe as tratativas de paz, seguidas de amáveis acenos e devidos rituais, com deuses como testemunhas.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> *Ephemeris, V, 10: testesque in eam rem Iovem summum Terramque matrem, Solem, Lunam atque Oceanum fore.*

*Interim apud naves, uti Heleno placuerat, equus tabulatis extruitur per Epium fabricatorem eius operis. Cui edito in immensum ima, quae sub pedibus erant, rotis interpositis suspenderat, scilicet quo adtractu motus facilius foret. Quem offerri donum Minervae maximum omnium ore agitabatur. Ceterum apud Troiam auri atque argenti praedictum pondus per Antenorem atque Aeneam summo studio in aedem Minervae portabatur. (Ephemeris, V, 11)*

Nesse ínterim, junto aos navios, conforme Heleno queria, o cavalo é construído com tábuas, sob comando de Epeu, o construtor da obra. Erguido este até uma altura imensa, sua parte inferior, onde ficavam as patas, recebeu rodas, com a intenção de facilitar a movimentação do objeto. Agitava-se na boca de todos que aquele era um excelente presente a ser oferecido a Minerva. Do outro lado, em Troia, Antenor e Eneias estavam encarregados da importante tarefa de levar ao templo de Minerva a quantidade acordada de ouro e prata.

Na sequência, os troianos levam o cavalo<sup>192</sup> até suas muralhas troianas e os troianos, como na tradição, movem-se pela religiosidade: “acorrem com veneração, porque o objeto estava consagrado e dedicado a Minerva” (*uti cum religione susciperent, Minervae scilicet sacrum dicatumque; Ephemeris, V, 11*). Todavia, quando percebem que o objeto não passaria pelas portas, decidiram derrubar os muros, tal qual acontece na *Eneida* (II, 234). Nesse momento, reporta o narrador a crença de que quem havia erigido aquelas muralhas que ora se derrubavam tinham sido Apolo e Netuno: “Assim, a construção da muralha, inviolável durante muitas épocas, que diziam ter sido excelentes monumentos de Netuno e Apolo, sem nenhum zelo é destruída pelas mãos dos cidadãos” (*Ita inviolatum multis tempestatibus murorum opus Neptunisque, ut perhibebatur, atque Apollinis maxima monumenta nullo dilectu civium manibus dissolvuntur; Ephemeris, V, 11*). Como já observado anteriormente, o narrador narra um mito fundacional, mas se exime por meio da expressão *ut perhibebatur*, “segundo se diz”.

Os gregos intervêm, exigindo que, antes, fosse realizado o combinado. Os troianos param o serviço, reparam os navios dos gregos, equipam-nos e pagam o acordo, então voltam ao ingresso do ingente cavalo. Derribada totalmente a muralha, todos os troianos se alegram.

Como se nota, não há o episódio de Laocoonte morto pelas serpentes, nem o de Helena imitando as vozes das esposas aqueias. Há, pois, um silenciamento quanto a isso. Seria possível uma secularização de ambos os episódios na linha do que o autor de *Ephemeris* executa em outras passagens, apenas descrevendo, por exemplo, que serpentes atacaram Laocoonte e que isso era tido entre os troianos como sinal dos deuses em favor da oferenda dos gregos. Silenciar sobre isso, porém, na economia da narração dictiana, dá mais ênfase ao papel dos traidores da pátria.

---

<sup>192</sup> Vale conferir a exposição de Dião Crisóstomo, em seu discurso XI, 121-123, sobre a versão do cavalo de Troia.

O enredo segue com o incêndio das tendas, a falsa partida dos gregos e a espera para o momento oportuno, atrás do Sigeu.<sup>193</sup>

*Fessis dein multo vino atque somno barbaris, quae utraque per laetitiam securitatemque pacis intervenerant, multo silentio ad civitatem navigant, servantes signum, quod igni elato Sinon ad eam rem clam positus sustulerat. (Ephemeris, V, 12)*

Com os bárbaros já relaxados por muito vinho e pelo sono, coisas a que se dedicaram por alegria e pela segurança da paz, os gregos navegam com bastante silêncio até a cidade, mui atentos ao sinal que, com uma tocha, Sínon havia secretamente colocado em uma posição para aquele propósito.

O papel de Sínon não é o de construir, discursivamente, a trama tal qual se lê no texto virgiliano. A explicação para essa modificação em *Ephemeris* seria o fato de toda a trama contra Troia já ter sido engendrada por Antenor, em cumplicidade com Eneias e Heleno. Dessa forma, Sínon torna-se apenas um agente específico e alheio a todas as complexas maquinações que tinham a função de dobrar os troianos e fazê-los acolher o cavalo, trecho presente ainda em obras como Quinto de Esmirna (XII, 353-386), Trifiodoro (219-304) e retomada com frequência na iconografia (LELLI, 2015, p. 661). Essa retomada iconográfica é, inclusive, atestada em *Satíricon*, quando o poeta Eumolpo canta, inspirado por um quadro, *Troiae Halosis* (89), um poema sobre a queda de Troia.

Ao adentrar Troia, os gregos começam a devastação geral, não importando se os lugares eram santos ou profanos. A exemplo disso, Príamo, escondido no templo de Júpiter, é morto por Neoptólemo, e Cassandra, recolhida no templo de Minerva, é capturada por Ájax Oileu. Deífobo, atual esposo de Helena, é trucidado e esquartejado por Menelau. Os troianos vão sendo dizimados. Apenas as casas de Antenor e Eneias foram poupadas, como antes havia sido pactuado e, também, previsto no sonho de Hécuba. Até mesmo aqueles que haviam suplicado pela própria vida junto dos altares santos são arrastados para fora e mortos. Depois, os próprios templos são destruídos. Por dias ocorre a pilhagem e Troia encontra o seu fim nas chamas, como oráculo funesto já havia anunciado (cf. *Ephemeris*, III, 26). As troianas, então, tornam-se prisioneiras.

Em *De excidio*, a tomada de Troia é mais prosaica ainda e focaliza questões políticas. O tópico do *proditor patriae* está presente e é, também aqui, o crucial da queda troiana. A conspiração tem por cabeça Antenor, mas congrega ainda outros atores:

---

<sup>193</sup> Em Virgílio, porém, é atrás da ilha de Tênedos.

*Eodem die clam conveniunt Antenor Polydamas Ucalegon Dolon, dicunt se mirari regis pertinaciam, qui inclusus cum patria et comitibus perire malit quam pacem facere. Antenor ait se invenisse quod sibi et illis in commune proficiat, quod quo pacto fieri possit dicturum, si sibi fides servaretur. Omnes se in fidem Antenori obstringunt. Antenor ut vidit se obstrictum, mittit ad Aenean, dicit patriam prodendam esse et sibi et suis esse cavendum, ad Agamemnonem de his rebus aliquem esse mittendum, qui id sine suspitione curet, maturandum esse, animadvertisse se Priamum iratum de consilio surrexisse, quia ei pacem suaserit, vereri se, ne quid novi consilii ineat. Itaque omnes promittunt, statim Polydamantem qui ex his minime invidiosus erat ad Agamemnonem clam mittunt. Polydamas in castra Argivorum pervenit, Agamemnonem convenit, dicit ei quae suis placuerint. (De excidio, XXXIX)*

Naquele mesmo dia, às escondidas, reuniram-se Antenor, Polidamante, Ucalegão e Dólón. Eles se diziam admirados com a pertinácia do rei, que preferia morrer preso junto com a pátria e com os compatriotas do que firmar paz. Antenor disse ter tramado um plano que agradaria a todos, mas só o revelaria a ação se os demais lhe fossem fiéis. Todos prometeram fidelidade a Antenor. Assim, quando se sentiu seguro, Antenor mandou alguém até Eneias a declarar que planejava trair a pátria e proteger os seus e a si e que se apressassem a Agamêmnon mandar alguém a fim de tratar desse assunto, alguém que não levantasse suspeita: percebera que Príamo, movido por ira, furtara-se da assembleia, porque ele [Antenor] defendia o pacto de paz e temia que o rei estivesse tramando contra si. Assim todos deram a palavra, e logo mandaram Polidamante às escondidas até Agamêmnon, posto que entre eles era o único que não levantava a mínima suspeita. Polidamante chegou ao acampamento grego, encontrou-se com Agamêmnon e lhe relatou as decisões dos companheiros.

Apesar de longo, o trecho é elucidativo: a traição de Troia se deve à divergência política. Os traidores são nomeados, também se indicam o motivo e a cumplicidade de Eneias. Vale recordar que Príamo, tanto em Díctis quanto em Dares, não é um rei de mão firme e, com frequência, se dobra aos gostos dos filhos e da persuasão de Hécuba. Em *De excidio*, Príamo acredita que Helena era dada pelos deuses, haja vista o sonho que Páris tivera junto ao monte Ida. Assim, o rei não estava inclinado à devolução da moça. Heródoto (*Histórias*, II, 120)<sup>194</sup> já havia observado essa obstinação como uma insânia, porque qualquer rei com mínimo de bom senso, ao ver seu exército, seus cidadãos e até os próprios filhos sendo cotidianamente mortos, teria cogitado imediatamente devolver a mulher ilegítima. O motivo histórico, portanto, havia

---

<sup>194</sup> O trecho é este, na versão de Brito Broca: “Sou da opinião dos sacerdotes egípcios no que se refere a Helena, e eis aqui algumas conjecturas da minha parte: Se essa princesa estivesse em Tróia, tê-la-iam entregue, certamente, aos Gregos, com ou sem o consentimento de Alexandre. Príamo e os príncipes da família real não eram tão desprovidos de senso, a ponto de pôr em perigo sua própria segurança, a de seus filhos e de sua cidade, a fim de que Alexandre permanecesse na posse de Helena. Mas, mesmo supondo que tinham tal propósito no começo da guerra, ao verem que pereciam tantos Troianos em cada combate travado com os Gregos e o sacrifício em vidas que a luta estava custando aos filhos de Príamo, teriam, se Helena estivesse realmente em seu poder, procurado pôr fim à contenda, devolvendo-a aos que a reclamavam. O próprio Príamo, mesmo que estivesse, como muitos afirmam, por ela apaixonado, não hesitaria em entregá-la aos Gregos para livrar-se de tantos males”. Anteriormente nesse mesmo capítulo da *Histórias*, Heródoto discorre sobre algumas versões do rapto de Helena.

de ser outro, mais ligado à geopolítica, como o controle do estreito de Dardanelos. Mas na narração de Dares, o motivo de “muitas vidas por Helena” ainda é extremamente forte e central para a condução do enredo.

Polidamante, ao chegar ao acampamento, conversa com Agamêmnon e firma a trama. Sínon é eleito como emissário e vai até Troia certificar-se dos passos para a invasão. Aos traidores de Troia, assegura-se proteção total, estendida a seus familiares e cúmplices. É assim que:

*Hoc pacto confirmato et iureiurando adstricto suadet Polydamas noctu exercitum ad portam Scaeam adducant, ubi extrinsecus caput equi sculptum est, ibi praesidia habere noctu Antenorem et Anchisen, exercitui Argivorum portam reseraturos eisque lumen prolaturus, id signum eruptionis fore. (De excidio, XL)*

Confirmado esse pacto e selado via juramento, Polidamante aconselha a conduzirem o exército à noite pela porá Ceia, onde estava esculpida a cabeça de um cavalo. Quem ali estaria de sentinela seriam Antenor e Anquises, os quais abririam a porta para o exército grego e levantariam uma luz, sinal para que invadissem.

Assim feito, Neoptólemo guia a devastação, matando Príamo diante do altar de Júpiter. Eneias esconde Políxena junto a Anquises, Andrômaca e Cassandra se escondem no templo de Minerva e “durante toda a noite, os argivos não cessam a devastação nem a pilhagem” (*Tota nocte non cessant Argivi devastare praedasque facere; De excidio, XLI*). Depois, já de dia, Agamêmnon convocou os comandantes, louva o exército, agradece aos deuses (*diis gratias agit*), reúne a pilhagem e permite que Antenor, o traidor, tome a palavra. Antenor intercede por Heleno e por Cassandra, porque estes também eram desde sempre partidários da paz, acrescentando que o corpo de Aquiles só fora devolvido graças a Heleno. A eles deu a liberdade. Heleno intercede por Andrômaca e Hécuba, e a assembleia também lhes concede a liberdade. Enfim, começam a planejar o retorno à pátria.

Como se observa, a narração de Dares apresenta uma secularização mais avançada em respeito à analisada em Díctis. Não há plano mirabolante de um imenso e sagrado objeto, nem divino nem humano. Não há traço nem vestígio religioso concernente à imagem do cavalo. Pelo contrário: é um elemento icônico, que serve para distinguir por que porta haveria o exército grego de atravessar. Não aparecem as cenas fantásticas de Laocoonte e de Helena. Consta, apenas, a participação de Sínon como agente. Sendo assim, pode-se afirmar que, na narração de Dares, há uma anulação do caráter divino que, tradicionalmente, envolvia esse episódio. Resta, em *De excidio*, apenas a trama política de uma pátria traída.

## 4.2.8 As troianas

*muliebre*<sup>195</sup> (*De excidio*, XXXIV)

As personagens femininas no nível religioso e mítico têm prevalência nas atividades sacerdotais. Essa tendência é mantida nas duas crônicas troianas. Nesta seção, passaremos brevemente por esse aspecto, focalizando o exame em duas personagens troianas: Políxena e Hécuba.

Entre as personagens do lado grego conectadas ao universo sacerdotal figuram Ifigênia, cujo sacrifício já foi analisado neste trabalho, e as filhas de Ânio, todas ocorrem apenas em *Ephemeris*. É válido ler a passagem em que essas personagens aparecem:

*Dein haud multis post diebus exercitus ordinatus per duces, cum opportunum iam tempus navigandi ingrueret, ascendit naves repletas multis rebus pretiosissimis, quae ab incolis regionis eius offerebantur. Ceterum frumenta, vinum aliaque cibi necessaria Anius et eius filiae praebuere, quae Oenotropae et divinae religionis antistites memorabantur. Hoc modo ex Aulide navigatum est. (Ephemeris, I, 23)*

Depois de não muitos dias, o exército foi organizado pelos comandantes, quando o tempo favorável à navegação começava a surgir, embarcaram nos navios que estavam carregados de muitos produtos valiosíssimos, doados pelos habitantes da região. Por outro lado, o trigo, o vinho e outros víveres imprescindíveis foram fornecidos por Ânio e suas filhas, as quais eram consideradas enótropas e sacerdotisas de culto divino. Desse modo, partimos de Áulis.

Note-se que a "arte de transformar água em vinho" (*oenotropae*) é uma crença das personagens. Segundo Ruiz de Elvira (1982, p. 465-466), diversas fontes atestam essas personagens com dons mágicos, as quais seriam ou em número de três (cujos nomes seriam Eno, Espermo e Elaide, ou seja, “a do vinho, “a da semente” e “a do azeite”) ou em número de quatro (acrescida à lista uma Lavínia). Ovídio (*Metamorfoses*, XIII, 655-674) conta sobre as filhas de Ânio. Enquanto este recebera de Apolo o dom de prever o futuro, suas filhas receberam de Líber o poder de transformar em pão, em vinho e em azeite as coisas em que tocavam. Nesse conto, relatado pelo próprio Ânio, os gregos não recebem os dons por favor, mas, sim, por violência, fazendo-as prisioneiras.

“Preparavam-se já grilhões para braços cativos. Erguendo  
Ao céu os braços ainda livres, elas chamam: ‘Baco, ó pai,  
vem em nosso auxílio!’ E o deus que o dom lhes concedera  
vem em socorro delas — se perder alguém de modo prodigioso

---

<sup>195</sup> “De mulher”.



se puder considerar vir em seu socorro. De que modo perderam a forma, não o consegui saber, nem hoje o posso dizer. O cerne do mal, eu sei-o: assumiram asas e mudaram-se Em brancas pombas, as aves queridas de tua esposa.” (OVÍDIO, *Metamorfoses*, XIII, 667-674; trad. Domingos Lucas Dias)

Na opinião de Vega e López (2001), a metamorfose não caberia no relato racionalista de Díctis e o uso de *quae memorabantur* (“as quais eram consideradas”) permite ao narrador margear a afirmação do poder mágico das filhas de Ânio. Esse fato corrobora a nossa tese de que os elementos míticos tradicionais se mantêm na narrativa, na maior parte dos casos, por meio do registro de crença das personagens.

Quanto a esse episódio, Dares nada narra, porque, sendo um narrador não onisciente e não tendo sabido informações desse ocorrido, convenientemente silencia-se.

Do lado troiano, cabe começar por Cassandra, já mencionada algumas vezes. Em *De Excidio*, ela é assim descrita: “Cassandra era de média estatura, rosto redondo, ruiva, olhos brilhantes e previa o futuro” (*Cassandram mediocri statura ore rotundo rufam oculis micantibus futurorum praesciam; De excidio*, 12). Não é indicada a mítica origem desse poder, que remontaria a Apolo, conforme Apolodoro:

[...] Cassandra; desejando se unir a esta, Apolo prometeu-lhe ensinar a arte da adivinhação, mas depois que ela aprendeu a arte, recusou-se a se unir a ele, razão pela qual Apolo lhe suprimiu o poder de persuadir de suas profecias (CABRAL, 2013, p. 115)

Essa descrença<sup>196</sup> é observada na narração de Dares, quando Príamo decidia junto ao povo que atitude tomar quanto às ofensas cometidas pelos gregos contra seu pai e seu reino. A decisão fora de se prepararem navios e de enviar Heitor para congregar pela Frígia. Então: “Cassandra, depois de ouvir a decisão do pai, começou a declarar que futuro se reservava aos troianos se Príamo perseverasse em mandar uma frota contra a Grécia” (*Cassandra postquam audivit patris consilium, dicere coepit quae Troianis futura essent, si Priamus perseveraret classem in Graeciam mittere; De excidio*, VIII). Quando Helena é dada como esposa a Páris, Cassandra volta a recordar esses prenúncios, “e Príamo ordena que ela fosse afastada e trancafiada” (*De excidio*, XI, *Quam Priamus abstrahi et includi iussit.*).

<sup>196</sup> Nas *Fábulas* (XCIII), de Higino, também se regista essa descrença: *Cassandra Priami et Hecubae filia in Apollinis fano ludendo lassa obdormisse dicitur; quam Apollo cum vellet comprimere, corporis copiam non fecit. Ob quam rem Apollo fecit, ut, cum vera vaticinaretur, fidem non haberet.* “Dizem que Cassandra, filha de Príamo e Hécuba, brincava no templo de Apolo e acabou dormindo de cansada; quando Apolo desejou tomá-la, ela não lhe permitiu o toque. Por causa disso, Apolo fez com que ela a verdade vaticinasse, mas que ninguém nela acreditasse”.

Em *Ephemeris* (III, 2), Casandra é apresentada como sacerdotisa de Apolo em um momento em que, ao lado de Políxena, serviam ao templo, mas sem indicação, aqui, de seus dons proféticos. Já no Livro V, 8 de *Ephemeris*, em ocasião de uma cerimônia religiosa, algo de portentoso acontece:

*Interim cognoscitur in apparatu rerum divinarum portentum ingens, namque aris composita sacrorum consueta, mox subiectus ignis non comprehendere neque consumere, uti antea, sed aspernari. Qua re turbati populares, simul uti fidem nuntii noscerent, ad aram Apollinis confluunt. Atque ibi superpositis extorum partibus ubi flamma admota est, repente cuncta, quae inerant, disturbata ad terram decidunt. Quo spectaculo percussis atque attonitis omnibus subito avis aquila stridore magno immittit sese atque extorum partem eripit moxque supervolans ad naves Graecorum pergīt, ibique raptum omittit.*

Nesse íterim, tem-se notícia de um grandioso portento na preparação de uma cerimônia religiosa: havia sido colocadas sobre um altar partes de vísceras da vítima sacrificial que, ao serem jogadas ao fogo, não se queimavam nem se consumiam, antes repeliam-no. Diante desse acontecimento, o povo assustado, querendo verificar, acorrem ao altar de Apolo. Lá, estando postas as entranhas sobre onde se havia ateado fogo, de repente todas elas se moveram e caíram ao solo. Todos ficaram impressionados e atônitos vendo tal espetáculo, quando, do nada, uma águia voando,<sup>197</sup> com grande estrépito, arrebatou uma parte das entranhas e, imediatamente alçando voo, se dirigiu aos navios gregos, soltando lá o que havia raptado.

Deve-se notar que o espanto narrado das personagens serve como indicativo do caráter fantástico do ocorrido, no sentido de que perturba a noção natural das coisas. Em outras palavras, essa sucessão de acontecimentos desalinha o sólito e causa impacto sobre a audiência, de maneira que diante de algo portentoso se ative, para a explanação de algo sobrenatural, resposta de mesma natureza, sobrenatural. Esse espanto frente a um evento que foge à normalidade é próprio da experiência religiosa, já que o mistério (*mysterium*, experiência com a força hierofânica) causa “assombro, admiração (é *mirum*), manifesta-se em coisas grandes (magnalia/megaleia), em portentos ou milagres”, cujo caráter *admirável* “gera efeitos aparentemente opostos de atração e temor” (CROATTO, 2010, p. 70). O mistério, via de regra, revela-se criptografado, de maneira que urge interpretação. Assim, enquanto os troianos criam que aquela cena era um sinal pernicioso para eles, os gregos tinham seu ânimo renovado por Calcas, que assegura ser aquele um sinal de bons auspícios.

Na sequência da narrativa de *Ephemeris*, Hécuba vai tentar aplacar Minerva e Apolo, mas as vísceras ainda resistem ao fogo e magicamente sumiam das vistas. É então que Cassandra tem papel decisivo como porta-voz do divino:

<sup>197</sup> Na *Iliada*, XII, 200-250, lê-se sobre um evento similar, em que uma águia preda uma serpente.

*Inter quae tam sollicita Cassandra deo plena victimas ad Hectoris tumulum transferri imperat, deos quippe aspernari iam sacrificia indignatos ob commissum paulo ante scelus in Apollinem. Ita tauris, qui immolati erant, ad rogam Hectoris, sicuti imperabatur, adportatis moxque igni subiecto, consumuntur cuncta. (Ephemeris, V, 8)*

Diante de situação inquietante, Cassandra, cheia de deus, instrui que se levem vítimas até a tumba de Heitor, porque os deuses desprezavam os sacrifícios, indignados que estavam pelo crime há pouco antes cometido contra Apolo. Assim, levaram ao sepúlcro de Heitor, como instruído, touros para serem sacrificados e, logo que foram acesos, consumiram-se por completo.

Cassandra, possuída por um deus (*deo plena*), provavelmente Apolo, resolve a questão, pois consegue, em comunicação com o divino, diagnosticar a causa da recusa. A razão alegada, o crime sacrílego de Alexandre, reforça o peso do aparato divino no enredo das crônicas troianas. Conquanto não sejam personagens e precisem se comunicar via portentos e canais humanos, são os deuses que parecem traçar o destino de gregos e troianos. A isso remetem várias vezes as personagens e reportam os narradores a partir do registro de crença. A religiosidade, caráter inerente dessas personagens, gregas e troianas, que creem nos deuses e em sua agência, emerge ao nível diegético e lá se mantém. O fato de haver cenas iguais (a tentativa de cumprir o ritual) e só a última acontecer como desejado, após instrução de Cassandra imbuída da presença divina, permite o leitor questionar se a narrativa de *Ephemeris* é mesmo racionalizante em sua totalidade ou se ela é, o que defendemos, parcialmente racionalizante. Os deuses estão presentes, mas não corporificados. Nisso reside a secularização como processo. Para comunicação entre esfera humana e esfera divina, não mais descem em forma humana, como sói a acontecer na narrativa homérica, mas lançam suas hierofanias mobilizando o universo natural, turbando-o. Isso quer dizer, por conseguinte, que os deuses nas crônicas são invisíveis e longínquos. Precisam cada vez mais de “intérpretes” que aqui os representem, como Cassandra e Calcas.

Quanto ao destino dessa princesa troiana, ela acaba capturada por Ájax Oileu, arrastada para fora do templo de Minerva, quando Troia já havia sido tomada (*Ephemeris*, V, 12). Mais tarde, quando os gregos repartiam o butim (*Ephemeris* V, 16), Cassandra novamente será possuída pelo divino (*deo repleta*), agora para lançar contra Agamêmnon maus presságios: ele havia de ser morto dentro de casa, por um dos seus. Isso, de fato, ocorre, como a tradição lega (como na peça *Agamêmnon*, de Ésquilo) e narra Díctis (*Ephemeris* VI, 2). Ela também prenuncia fatídica volta dos gregos, cheia de infortúnios e mortes, o que, de fato, ocorre.

Em *De excidio*, Cassandra recebe liberdade graças a Heleno, que intercede por ela. Com ele, Andrômaca e Hécuba, a profetisa vai viver no Quersoneso.

Passemos a Hécuba, personagem que mereceria um estudo mais profundo do que aqui se empreenderá, uma vez que tem proeminência tanto em *Ephemeris* quanto em *De excidio*. Para este exame, interessa-nos apenas o ato de sua morte, narrada apenas por Díctis, já que Dares deixa-a viva. Cabe resumir, em poucas palavras, que Hécuba é uma rainha ativa nas duas narrações. A título de exemplo, é ela a intercessora por Helena, o que faz a espartana entrar de fato no seio troiano em *Ephemeris* (I, 10), e a idealizadora da armadilha contra Aquiles em *De excidio* (XXXIV), em vingança pela morte de Heitor e Troilo. Ela mantém a tradicional figura da “Grande mãe”, que inevitavelmente se torna a *mater dolorosa*. Sua piedade nas crônicas troianas é exatamente aquela conservada na tradição, pois atende a ritos (cf. *Ilíada*, VI, 286-311). O tratamento dos narradores dispensado a Hécuba segue certa misoginia que perpassa as obras e se lê em diferentes momentos.<sup>198</sup> Para isso ser comprovado, basta recuperar os dois trechos exemplificados acima. Em *Ephemeris* (I, 10), após Hécuba abraçar Helena e fazer com que todos se dobrem a sua vontade, lê-se que “Assim, no fim, a salvação pública foi corrompida por causa de uma mãe” (*Ita ad postremum bonum publicum materna gratia corruptum est.*);<sup>199</sup> já em *De excidio* (XXXIV): “Hécuba, abatida porque seus dois filhos, os valorosos Heitor e Troilo, haviam sido assassinados por Aquiles, pôs-se, como típico de uma mulher, a tramar um ousado plano para vingar sua dor” (*Hecuba maesta, quod duo filii eius fortissimi Hector et Troilus ab Achille interfecti essent, consilium muliebre temerarium iniit ad ulciscendum dolorem.*).

Enquanto, em Dares, essa personagem se refugia no Quersoneso ainda com familiares, a grande mãe troiana em Díctis tem a sua paulatina perda de filhos e filhas, que culmina com a tomada de seu reino e sua escravidão, da qual foge de maneira audaciosa.<sup>200</sup> Díctis narra-a nestes termos:

*Ceterum post abscessum Ulixi Hecuba, quo servitium morte solveret, multa ingerere maledicta imprecarique infesta omina in exercitum. Qua re motus miles lapidus obrutam eam necat sepulchrumque apud Abydum statuitur appellatum Cynossema ob linguae protervam impudentemque petulantiam. (Ephemeris, V, 16)*

Ademais, quando Ulisses se fez ausente, Hécuba, para com morte escapar à escravidão, encheu o exército grego de insultos, imprecções e maldições.

<sup>198</sup> Para esse tópico, analisado em *Ephemeris*, veja-se SILVA, 2021.

<sup>199</sup> A noção “uma vida por muitas”, tópico ligado, tradicionalmente, a Helena, é em *Ephemeris* pulverizado nas mais diversas mulheres, cujos amores são quase sempre de perdição (SILVA, 2021).

<sup>200</sup> “audácia” é adjetivo que ocorre para caracterizar as personagens femininas que ousam romper padrões, quando não se usa o campo semântico da “loucura” (cf. SILVA, 2021).

Levado por essa atitude, a soldadesca a matou lapidando-a. Um túmulo foi construído junto a Abido, o qual se chamou *Cynossema*, em razão da audácia de sua língua e de sua petulância impudente.

Seculariza-se, nessa narração, o teor mítico do fim de Hécuba. Ela, em Ovídio, transforma-se em uma cadela, após cumprir vingança contra Polimestor, alívio breve a dores são reparações. Então, o povo, para vingar a morte de seu rei, persegue Hécuba com pedras:

Ela, com surdo rosnar, persegue à dentade uma pedra  
 contra ela atirada e, de boca aberta para falar, ao esforçar-se  
 por fazê-lo, ladra. O lugar existe ainda e tirou o nome  
 deste acontecimento. Lembrada de seus velhos males,  
 durante muito tempo Hécuba uivou lugubrememente pelos campos  
 da Trácia. Os seus infortúnios comoveram seus amigos,  
 Os Troianos, e seus inimigos, os Pelasgos; comovera até,  
 De tal modo, os deuses todos que a esposa e irmã de Júpiter  
 Afirmou que Hécuba não merecia aquelas desventuras.  
 (OVÍDIO, *Metamorfoses*, XIII, 567-575; trad. Domingos Lucas Dias)

Deve-se observar que a metamorfose de Hécuba começa na linguagem, no seu uivar de ira e dor que, nessa perda da capacidade humana, a transforma em um animal. Ela, para citar expressão de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2023, p. 174), “cadelizou-se”, animal esse que, desde a *Ilíada*, tem conotação pesadamente pejorativa, como demonstra Clara Crepaldi (2012). É também pela língua que Hécuba alcança a morte e a qualificação pejorativa em *Ephemeris*. Todavia, não se transforma em cadela efetivamente na narração de Díctis, mas, sim, uma explicação secularizada do caso. Seu túmulo recebe o apelido “Tumba da cadela” (*Cynossema*) exatamente por sua impudência e audácia ao enfrentar o exército. Mais uma vez, recorre-se à explicação etimológica para secularizar-se um episódio mítico.

Apolodoro com detalhes diferentes, mas que parecem congregar as duas vertentes presentes uma em Díctis e outra em Dares acrescidas da mitológica, assim narra o passo:

Como recompensa especial, Agamêmnon recebeu Cassandra; Neoptólemo, Andrômaca e Odisseu, Hécabe; mas alguns dizem que foi Heleno que a recebeu, e que após atravessar com Hécabe para o Quersoneso, ela se converteu numa cachorra, e ele a enterrou em um lugar que agora se chama Túmulo da Cachorra. (CABRAL, 2013, p. 142)

Na peça *Hécuba*, de Eurípides, a transformação e morte de Hécuba é profetizada por Polimestor. Christian Werner (2021, p. 585), com maestria, indica os pontos essenciais dessa referência mitológica:

transformada em cadela, ela irá subir o mastro do navio que deveria levá-la à Grécia, jogar-se do alto e morrer afogada.<sup>201</sup> Trata-se de dois elementos — transformação em cadela, um animal que, associado a uma mulher, costuma ter conotação negativa no imaginário grego (Helena é assim caracterizada em Homero), e a terrível morte por afogamento — que, em si, não têm nada de positivo (Battezzato 2018, 249). Não é impossível que Eurípides esteja utilizando aqui um mito local, pois é afirmado que no local de sua morte, na península do Quersoneso trácio, um monumento seria erigido em sua homenagem, um sinal para os navegantes vindouros (EURÍPIDES, *Hécuba*, 1273).

Hécuba cadeliza-se em *Ephemeris* apenas simbolicamente, mas não deixa de bem caracterizar a ousadia da excelsa mãe dos troianos e troianas.

Por fim, Políxena, que, assim como a mãe, tem destino trágico. Como comentamos, ela é o pivô da morte de Aquiles. O amor que o herói perdidamente nutre por ela é fator essencial para aproximar as crônicas troianas ao romance antigo, já que o motivo amoroso é um dos elementos considerados constituintes do gênero (FUTRE PINHEIRO, 2005). Assim como Cassandra, Políxena é sacerdotisa e nos dois textos auxilia em rituais e protagoniza cerimônias religiosas. É numa dessas ocasiões que Aquiles se perde no amor por ela.

A morte da donzela é consequência da morte de Aquiles. Na tradição mítica, são os manes do grande herói a exigir dos inferos locais o sacrifício da princesa, como consta nas *Pós-Homéricas* (XIV, 209-222). A imolação de Políxena sobre o túmulo de Aquiles ocuparia a parte final do poema *Saque de Ílio*, de Arctino de Mileto, cujo resumo supérstite não deixa espaço para compreender o como. De abrupta e igual maneira, Apolodoro resume a uma frase, apenas indicando que a troiana foi degolada sobre o túmulo do pelida. O episódio consta das peças *Hécuba*, de Eurípides, e *As Troianas*, de Sêneca.

Nesta última, dos versos 168-202, Taltíbio revela um portento, explicando que o espírito de Aquiles reivindicava Políxena como esposa póstuma (v. 195: *desponsa nostris cineribus Polyxene*) e que seria seu filho, Neoptólemo, também chamado Pirro, que executaria o sacrifício da troiana (v. 196: *Pyrrhi manu mactetur et tumulum riget*). Mais tarde na peça (v. 360-361), é Calcas a revelar que Políxena deveria ser imolada: *Dant fata Danais quo solent pretio viam: / mactanda virgo est Thessali busto ducis* (“O Destino oferece aos dânaos uma solução por um preço a que estão acostumados: / a virgem deve ser sacrificada ao túmulo do comandante tessálico”).

---

<sup>201</sup> O mesmo registra Higino (*Fábulas*, CXI): *Vlysses Hecubam Cissei filiam, uel ut alii auctores dicunt Dymantis, Priami uxorem, Hectoris matrem, in seruitutem cum duceret, illa in Hellespontum mare se praecipitavit et canis dicitur facta esse, unde et Cyneum est appellatum.*; “Quando Ulisses levou escrava Hécuba, filha de Cisseu, ou, como dizem alguns autores, de Dimas, esposa de Príamo e mãe de Heitor, ela se precipitou no mar do Helesponto e, dizem, transformou-se em cão, onde então se chama Cyneum”.

Em Ovídio, o próprio Aquiles brota da terra em espírito exigindo Políxena sacrificada. Assim se narra a passagem:

O filho de Atreu fundeara a esquadra na costa da Trácia  
 Até o mar serenar e o vento se tornar mais favorável.  
 De repente, de uma ampla abertura da terra,  
 Grande como era em vida, surge Aquiles com ar ameaçador  
 E mostrando a mesma expressão daquela vez em que,  
 Dominado por ingente furor, atacou Agamêmnon à espada.  
 “Partis, Aqueus, esquecendo-vos de mim?” clama ele.  
 “O reconhecimento do meu valor foi enterrado comigo?  
 Não o façais! E para que a minha sepultura não fique privada  
 De honras, aos manes de Aquiles convém o sacrificio de Políxena”.  
 (OVÍDIO, *Metamorfoses*, XIII,439-448; Domingos Lucas Dias)

Nas *Fábulas*, de Higino, é a voz de Aquiles que vinha do sepulcro (*ex sepulcro vox Achillis*) exigindo sua parte no butim (*praedae partem expostulasse*).

Em *Ephemeris*, quando da separação dos prêmios pós-guerra, Ulisses aconselha a Neoptólemo sacrificar Políxena em honra de seu pai (*dein Polyxena suadente Ulixer per Neoptelemum Achilli inferias missa; Ephemeris*, V, 13). Mesmo com a brevidade dessa menção, nota-se a secularização ao substituir o espírito de Aquiles ou qualquer outro portento pelo conselho de Ulisses. Sacrificar Políxena como ideia do rei de Ítaca, em *Ephemeris*, provavelmente leva o leitor a se lembrar da *causa mortis* de Aquiles, que foi sua paixão pela troiana, motivo pelo qual a morte de Políxena é, aqui, uma punição reparativa à memória de Aquiles. Não há, por conseguinte, motivo ultratumular, como as narrativas tradicionais consignam.

*De excidio*, por outro lado, traz, nesse ponto, a religiosidade. Diante de uma tempestade (*tempestates magnae exortae*) que se levantou no momento de os gregos partirem, Calcas informa sobre a insatisfação dos mortos (*inferis satis factum non esse*), motivo pelo qual não poderiam partir sem antes apaziguá-los. Dares então narra que “Vem à mente de Neoptólemo o fato de Políxena, motivo da morte de seu pai, não ter sido encontrada no palácio” (*Neoptolemo in mentem venit Polyxenam cuius causa pater eius perierat, in regia non esse inventam; De excidio*, XLIII). Reclama com Agamêmnon e este ordena que Antenor a encontre. Eneias a havia escondido em sua casa, a pedido de Hécuba. Encontrada, porém, Eneias ainda resiste em confiá-la a Agamêmnon. O rei supremo dos gregos exila Eneias, irritado com o filho de Aquiles por tê-la escondido. Quanto à personagem fadada ao sacrificio: “Agamêmnon a confia a Neoptólemo, e este a degola junto ao túmulo do pai” (*Agamemnon Neoptolemo tradit, is eam ad tumulum patris iugulat; De excidio*, XLIII).

Portanto, onde Dícitís não reporta o divino, Dares narra, sucintamente, todo um arco. Em comparação com a tradição, no entanto, distoa a narrativa de *De excidio*, haja vista que é somente um intermediário autorizado, um sacerdote adivinho, um porta-voz dos deuses, que chancela a necessidade de aplacar os espíritos. Políxena não é diretamente exigida pelo defunto Aquiles; na verdade, é Neoptólemo que assim entende ser necessário. Se era de fato os manes do pelida que impediam a partida, isso Dares não afirma, nem desmente, mas o fato de ao fim desta seção narrar-se a partida dos gregos deixa vislumbrar que, positivamente, foram os espíritos dos mortos satisfeitos. Isso, porém, é a crença subentendida das personagens, da qual o leitor fica refém.

#### 4.2.9 A *Odisseia*, de Dícitís

*erroris initium narrare occipit*<sup>202</sup>  
(*Ephemeris*, VI, 5)

Porque não se narram os retornos dos gregos em *De excidio*, propomos nesta seção apenas a análise breve do retorno de Ulisses em *Ephemeris*. Dares não narra o que aconteceu com os gregos na volta para casa porque não teria essa informação, já que se entende ter ficado em Troia, sob comando de Antenor. Eneias sofre exílio e sua história também não nos é contada.

Em *Ephemeris*, os *nóstoi* ocupam todo o livro VI, que é, na sua versão latina, fruto de um resumo do que haveria de ter sido o original grego. Por esse motivo, queda prejudicado um exame mais minucioso sobre como se manifestaria o aparato divino nesses trechos. A morte, por exemplo, de Ajax Oileu, a tradição mítica diz ter sido provocada por Atena em retaliação a seu ato sacrílego quando arrastou Cassandra, que estava agarrada aos pés da estátua da divindade, para fora do templo. Na narração de Dícitís, o herói encontra complicações em seu retorno marítimo e acaba sendo emboscado numa armadilha: um raio havia destruído sua embarcação, acidente do qual consegue escapar nadando, mas morrem, ele e outros companheiros, arrastados pelos escolhos Querades. Quem os atraiu para lá fora Náuplio, pai de Palamedes, que, atijando o fogo durante a noite, fingira que o local era um porto. Fizera isso em vingança pela morte de seu filho.

Como observam Vega e López (2001, p. 350, n. 252), aplica-se o viés racionalista nesse ponto ao não mencionar a agência divina, como se lê em Apolodoro:

---

<sup>202</sup> “[Ulisses] começou a narrar o princípio de suas errâncias”.



Atena arrojou um raio contra a nau de Ajax, e este, ao se despedaçar a nau, buscou a salvação em um rochedo e jactou-se de ter sobrevivido, apesar da providência da deusa; no entanto, Posídon, golpeando o rochedo com seu tridente, o partiu, e Ajax, ao cair ao mar, morreu. (CABRAL, 2013, p. 143)

Também racionalizada sai o que poderíamos chamar de *Oresteia* de Díctis (*Ephemeris*, VI, 4), em que, após toda a trama conhecida de assassinatos, Orestes não é perseguido pelas erínias ou fúrias. Ademais, seu julgamento no Aerópago não tem, na narração dictiana, intervenção de Atena. Absolvido, passa por um processo de purgação, conforme necessário, e recebe o reino que lhe era por direito. Mais tarde, Idomeneu consegue conciliar Orestes e Menelau.

Depois, começam a ser narradas as desventuras de Ulisses, por ele mesmo, o que remete ao Ulisses-aedo da *Odisseia*. Na opinião de Vega e López (2001, p. 355, n. 270), a *Odisseia* sofre “uma grosseira racionalização mesclada com toda a sorte de arbitrários acréscimos sem precedente algum na tradição”.<sup>203</sup> Chegado em Creta com apenas dois navios, pois Télamon havia atacado o herói por causa do que ele fizera para seu filho Ajax. Ulisses escapa com custo apenas graças a sua própria astúcia (*vix ipse liberatus industria sui*; *Ephemeris*, VI, 5). Eis que, então, Idomeneu lhe pede que narre os fatos precedentes. Ulisses, conservando o *flashback* épico, começa a relatar suas errâncias. Porém, aqui, a ouvimos sob voz de Díctis,<sup>204</sup> que reporta o que teria dito o itacense.

Os trechos que abaixo discutimos demonstram diferentes estratégias de secularização. Porque, repetimos, este último livro de *Ephemeris* é um resumo amalgamado do que teria sido o original, acreditamos que haveria mais detalhes, de modo que, o que temos, deve ser o essencial, como sói restar de um *digestus* narrativo. De qualquer forma, permite perceber que o cerne da racionalização desmitologizante de Díctis focaliza a humanização e naturalização de tudo o que, na tradição, é maravilhoso. As monstruosidades que passeiam na maravilhosa *Odisseia* homérica aqui não podem habitar:

*quo pacto appulsus Ismarum multa inde per bellum quaesita praeda navigaverit adpulsusque ad Lotophagos atque adversa usus fortuna devenerit in Siciliam, ubi per Cyclopa et Lestrygona fratres multa indigna expertus ad postremum ab eorum filiis Antiphate et Polyphemo plurimos sociorum amiserit. Dein per misericordiam Polyphemi in amicitiam receptus filiam regis Arenen, postquam Alphenoris socii eius amore deperibat, rapere conatus. Ubi res cognita est, interventu parentis puella ablata per vim* (*Ephemeris*, VI, 5)

<sup>203</sup> *una burda racionalización mezclada con toda clase de arbitrarios añadidos sin precedente alguno en la tradición.*

<sup>204</sup> Cabe lembrar, contudo, que não se pode afirmar se no original grego seria, de fato, Díctis narrando ou a personagem Ulisses.

de que forma, depois chegar ao Ísmaro, e uma vez que ele conseguiu um grande espólio de guerra, partiram de lá e chegaram ao país dos lotófagos, e com má sorte chegou à Sicília, onde, depois de suportar muitas abominações dos irmãos Ciclope e Lestrigão, ele, por fim, perdeu muitos de seus companheiros pelas mãos dos filhos daqueles: Antífates e Polifemo; então compassivamente acolhido em amizade de Polifemo, tentou sequestrar Arene, filha do rei,<sup>205</sup> quando esta amou loucamente Alfénor, seu companheiro. Quando o fato foi conhecido, a moça foi tomada a força por intervenção do pai.

A primeira racionalização se encontra na menção nominal aos lotófagos, cujo relato em Homero (*Odisseia*, IX, 82-104) trata da perda de memória dos companheiros de Ulisses após comerem a lótus. A segunda, mais curiosa, junta, emenda e descaracteriza a saga de Ulisses enfrentando os Ciclopes (*Odisseia*, IX, 105-564) e os Lestrigões (*Odisseia*, X, 80-133). Em Díctis, convertem-se as designações dos monstros em nomes próprios, o que promove uma reavaliação por parte do leitor, intertextualmente, sobre os gigantes de um olho só e dos imensos antropófagos. Antífates e Polifemo são nomes de sujeitos, não mencionando nada monstruoso a respeito deles. Não há menção ao artil de Ulisses contra Polifemo.<sup>206</sup> Pelo contrário, há menção de uma “amizade”, o que muito estranha, ainda mais pelo fato de essa ser traída na sequência, que se torna um pouco confusa, talvez em razão da brevidade como o tradutor propõe seu resumo.

Ainda na continuação, mais uma vez se observam mulheres dotadas de poderes mágicos e rituais de comunicação com o sobrenatural:

*exactus per Aeoli insulas devenerit ad Circen atque inde ad Calypso utramque reginam insularum, in quis morabantur, ex quibusdam inlecebris animos hospitum ad amorem sui incientes. Inde liberatus pervenerit ad eum locum, in quo exhibitis quibusdam sacris futura defunctorum animis dignoscerentur.* (*Ephemeris*, VI, 5)

e afastado das ilhas de Éolo, chegou até Circe e depois Calipso, rainhas cada uma das ilhas em que viviam; elas, usando de certos feitiços, faziam os visitantes se apaixonarem; dali, uma vez liberto, chegou em um lugar onde, depois de realizar certos ritos, se podia conhecer o futuro por meio dos espíritos dos mortos.

<sup>205</sup> Cf. HOMERO, *Odisseia*, X, 104ss.

<sup>206</sup> Episódio mencionado algumas vezes, mas narrado em *Odisseia*, IX, 105-564. Por furar o único olho do ciclope Polifemo, Odisseu atrai para si a fúria de Posídon, pai do monstro, como explica o próprio Zeus: “O problema é que o Abraça-terra se enfuria / sempre por ele ter furado o olho único / do Polifemo, par dos deuses, ás ciclópeo [...] Não é que o Abala-terra elimine o herói, / mas o mantém distante do rincão natal.” (HOMERO, *Odisseia*, I, 68-70; 74-75).

Como bem observam Vega e López (2001, p. 357, n. 273), as ilhas de Éolo remete ao episódio dos ventos guardados no odre, presente de Éolo a Ulisses:

Por um mês [Éolo] me acolheu, curioso por saber  
De Ílion, das naus argivas, do retorno aqueu,  
e eu [Odiseu] detalhei, conforme a moira,<sup>207</sup> a história toda.  
Quando o exortei a viabilizar-me a volta,  
Éolo não me negou, a mim cedendo escolta.  
O couro do odre que me deu era de um boi  
Novigenário. Nele armazenou as rotas  
Dos ventos ululantes: Zeus o fez ecônomo  
Da aura, que para e sopra a seu talante. Amarra-o  
Com laço argênteo fúlgido em nau bicôncava,  
De modo a não lacear. A dádiva do sopro  
de Zéfiro ofertou-nos, para nos levar  
e as nossas naves, algo que não se cumpriu,  
pois nossa própria insensatez nos ruinou.  
(HOMERO, *Odisseia*, X, 14-26; trad. Trajano Vieira)

Todavia, dentro do escopo racionalista da narração de Díctis, tal episódio não tem espaço. Não se explica quem ou o que é Éolo, mas se pode subentender que é um rei, humanizado, portanto.

Circe e Calipso, as famosas feiticeiras, também em Díctis têm poderes. Não seria novidade na narrativa de *Ephemeris*, haja vista as habilidades que sacerdotes e sacerdotisas exibem, como as filhas de Ânio, o adivinho Calcas e a princesa Cassandra. Circe, aqui, não transforma a frota de Ulisses em porcos, como lemos em *Odisseia*, X, 275-286:

Já prestes a chegar, cruzando os vales sacros,  
Ao lar de Circe, multifarmacologista,  
Hermes lançou-se à minha frente, caduceu-  
-de-ouro, pouco antes da morada enorme, ícone  
De um moço imberbe cuja adolescência é grácil.  
Tomou-me a mão e dirigiu-me tais palavras:  
'Aonde vais, infeliz, sozinho pelo cimo,  
Ignaro do lugar? Teus nautas foram presos  
Por Circe: porcos, vivem em poculgas torvas.  
Queres livrá-los? Pois garanto que não voltas,  
Mas permanecerás como eles lá. Desejo  
Te poupar, ou melhor, salvar da atrocidade.

Como apontamos, nas crônicas troianas, os deuses não são personagens, não habitam o mesmo terreno que os humanos nem assumem forma humana, como se observa com Hermes na citação anterior. Com rosto de moço imberbe, Hermes ainda mantinha seu atributo icônico,

<sup>207</sup> A notar que, aqui, mais uma vez ocorre a expressão *katà moira*.

o caduceu, sendo assim reconhecível para Odisseu. Em diversas outras passagens homéricas, Atena usa do subterfúgio de disfarçar-se de ser humano para ter colóquios com Odisseu e Telêmaco. A título de exemplo, leia-se: “Transpondo os píncaros olímpios, Palas desce, / paralisada frente ao pórtico do herói, / no umbral do pátio. Segurando a lança aênea, / se assemelhava a Mentos, soberano táfio.” (HOMERO, *Odisseia*, I, 102-105). Calipso é, na *Odisseia*, quem tenta fazer o esposo de Penélope esquecer Ítaca. Atena falando a seu pai Zeus explica: “Ela retém o herói em lágrimas na ínsula / com afago na fala que enfeitiça, a fim / de que deslembre Ítaca, mas Odisseu, saudosos da fumaça que o terreno pátrio / exala, quer morrer.” [...] (HOMERO, *Odisseia*, I, 55-59).

Por fim, ainda nessa curta citação de Díctis, menciona-se a *nekya*, a visita ao Hades (*Odisseia*, XI). A função dessa viagem, aconselhada por Circe, era consultar a alma do vate Tirésias. Lá Odisseu encontra diversas almas, entre elas a de Aquiles, de Agamêmnon e de Ájax Telamônio, com as quais conversa. Todo esse arco é, em Díctis, suprimido. O Hades é secularizado como um *locum*, um lugar, provavelmente geográfico e real, mas não especificado, onde se podia consultar os espíritos dos mortos, ou seja, por meio de rituais se poderia conhecer o futuro. É, pois, uma cerimonia religiosa.

Por fim, as criaturas Sereias, Cila e Caríbdis são reavaliadas na narração de Díctis e consideradas como acidentes geográficos. Supõe-se que, evemeristicamente, são frutos da experiência de marinheiros que enxergavam com assombro esses locais, o que a tradição teria dado conta de metamorfosear em seres mitológicos. Vejamos a passagem:

*Post quae adpulsus Sirenarum scopulis, ubi per industriam liberatus sit. Ad postremum inter Scyllam et Charybdim mare saevissimum et inlata sorbere solitum plurimas navium cum sociis amiserit. Ita se cum residuis in manus Phoenicum per maria praedantium incurrisse atque ab his per misericordiam reservatum. (Ephemeris, VI, 5)*

Depois disso, foi impelido aos escolhos das sereias, dos quais se livrou usando sua astúcia. Então perdeu muitos navios e companheiros entre Cila e Caríbdis, onde o mar é muito perigoso e costuma sugar o que por ali passa. Assim ele, com os sobreviventes, caiu em mãos fenícias que pirateavam pelos mares e, por compaixão destes, foi salvo.

Toda a narrativa homérica sobre o canto das sereias (*Odisseia*, XII, 165-200) e os monstros marinhos Cila e Caríbdis (*Odisseia*, XII, 222-259) é referida apenas como desafios náuticos. Aparecem expressões que remetam à passagem mítica: i) o fato de Ulisses se livrar dos escolhos das Sereias (*Sirenarum scopulis...liberatus sit*) contando com sua astúcia (*per*

*industriam*); ii) a expressão “entre Cila e Caríbdis” (*inter Scyllam et Charybdim*), que é, até hoje, proverbial para referir-se a uma situação difícilíssima.

Não se alude, todavia, à monstruosidade dessas criaturas. Mitologicamente, as sereias são híbrido de humano e animal, metade ave e metade donzela, como em Apolônio de Rodes (IV, 898-89, τότε δ' ἄλλο μὲν οἰωνοῖσιν, / ἄλλο δὲ παρθενικῆς ἐναλίγκται ἔσκον ἰδέσθαι.), Apolodoro (*Epítome*, VII, εἶχον δὲ ἀπὸ τῶν μηρῶν ὀρνίθων μορφή), Ovídio (*Metamorfoses*, V 552-553, *uobis, Acheloides, unde / pluma pedesque auium, cum uirginis ora geratis?*) e Higino (*Fábulas*, CXXV, *tum ad Sirenas Melpomenes Musae et Acheloi filias uenit, quae partem superiorem muliebrem habebant, inferiorem autem gallinaceam*). Seu famoso canto sedutor sequer é mencionado por Díctis, assim como é silenciada a astúcia de Ulisses ter se amarrado ao navio e ter tampado os ouvidos do marujo para que ele, sozinho, pudesse ouvir o divino canto das sereias.

O mesmo ocorre com Cila e Caríbdis. Cila, na *Odisseia*, é assim descrita:

O timbre de sua voz lembra o de uma cadela  
Recém-nascida, mas e um monstro atroz, Ninguém  
Se alegraria ao vê-la, nem que seja um deus.  
Seus doze pés são todos eles bem disformes,  
Longuíssimos pescoços (seis), uma cabeça  
Hórrida encima cada; tríplice fieira  
Da dentição onusta do negror da more,  
Espessa e vasta. Meio corpo gruta adenro,  
As testas protendidas no exterior do báratro.  
Dali escruta o escolho a fim de fisgar cães  
Do mar, delfins ou animal amior, dos muitos  
De que Anfitrite, a urladora, se alimenta.  
(HOMERO, *Odisseia*, XII, 86-97; trad. Trajano Vieira)

Descrição semelhante em Apolodoro, Ovídio e Higino. Também nessas fontes, Cila aparece como par de Caríbdis, como na *Odisseia*, em que, depois de descrita a primeira, descreve a segunda nestes termos, cujo retrato é repetido nas fontes supracitadas:

Verás, herói, um outro escolho nos baixios,  
Tão vizinho que um dardo o poderia atingir.  
Há nele uma figueira enorme amplicopada,  
Por sob a qual Caribde sorve a água negra.  
Vomita-a três vezes num só dia e três  
A absorve, horrível. Não estejas quando a sorva,  
Pois nem o Treme-terra te resgataria:  
Em rápida manobra, opta por margear  
Cila no escolho: menos ruim é lamentar  
A sina de seus homens que plangê-los todos  
(HOMERO, *Odisseia*, XII, 100-110; trad. Trajano Vieira)

Por estarem situadas em dois gigantescos penhascos, não parece difícil a Díctis efetuar uma desmitologização de viés evemerista e tratar desses dois monstros como obstáculos perigosos, a qual estende convenientemente às sereias.

Salvo por fenícios, dado inédito em relação à obra homérica, Ulisses consegue chegar aos feácios onde é recebido amigavelmente e regamente tratado. De lá, acompanhado de Alcínoo (outro dado inédito em Díctis), navega rumo a Ítaca para lidar com os pretendentes que buscavam sua esposa. Ulisses chega em Ítaca, esconde-se e faz Telêmaco, seu filho, participar de um plano para matar os pretendentes. Quando estes estavam já cheios pela comida e pelo vinho, Ulisses efetuou um ataque e os eliminou. Ato nada épico, mas totalmente coerente com um Ulisses “traíçoeiro” descrito por Díctis até então. Ademais, com esse recurso, retira-se a necessidade de narrar a disputa com o arco mágico (*Odisseia*, XXI).

Antes de narrar o fim de Ulisses, cabem dois pequenos desvios para demonstrar que, em *Ephemeris*, os vestígios do aparato divino ainda são bastante presentes. O primeiro vestígio é o que se observa depois do longo relato sobre aventuras de Neoptólemo e narra os restos de Mêmnon. O narrador Díctis alega que soube, quando esteve com Neoptólemo, sobre suas aventuras, fonte da qual também teve notícias<sup>208</sup> acerca das cinzas de Mêmnon. Os ossos de Mêmnon haviam sido levados a Pafos por Palante e outros homens, que, perdendo o capitão, ficaram por ali mesmo. Hímera, irmã de Mêmnon, se esforça para reaver os restos do herói. Conseguindo, voltou à terra natal, sepultou as cinzas do irmão e sumiu de repente. Díctis relata que surgiram, para esse fato estranho, três explicações.

*seu quod post occasum solis cum matre Himera ex conspectu hominis excesserit, sive super modum dolore affecta fraternae mortis ultro praeceps ierit, vel ab his, qui incolebant, ob eripienda, quae secum habuerat, circumventa interierit. (Ephemeris, VI, 10)*

ou Hímera, depois do pôr do sol, desapareceu da vista humana com sua mãe, ou, compungida pela dor da morte fraterna mais do que o natural, cometeu suicídio precipitando-se, ou os autóctones a atacaram para roubar-lhe o que tinha consigo e acabou morta.

Nenhuma das três explicações traz uma alternativa divina, como a narrada em Quinto de Esmirna (II, 547-666), em que é a mãe de Mêmnon, Eos, e não sua irmã, a chorar o herói,

---

<sup>208</sup> Esse é, como já discutimos, uma estratégia para contornar a impossibilidade de estar *in loco*. O trecho em latim assim está: *Haec ego cuncta a Neoptolemo cognita mihi memoriae mandavi accitus ab eo, qua tempestate Hermionam Menelai in matrimontum susceperat. Ab eo etiam de reliquiis Memnonis cognitum mihi [...] Haec de Memnone eiusque sorore comperta mihi per Neoptolemum.; Ephemeris, VI, 10.*

cujo corpo é levado pelos Ventos e os etíopes transformados em pássaros (LELLI, 2015, p. 720). Um pouco diferente seria o narrado na *Etiópida*, de acordo com o resumo de Proclo: “Aurora lhe concede a eternidade por rogá-la da parte de Zeus.” (GATTI, 2012, p. 139). Em *Ephemeris*, resta somente a dúvida pairando sobre as hipóteses.

O segundo é uma aventura na qual Díctis é o personagem principal, narrando, portanto, autodiegeticamente. No trecho de interesse, Díctis participa de uma missão para descobrir um remédio para uma praga que atingia Creta. Na citação abaixo, deve-se notar a importância da piedade religiosa para manter-se salvo:

*Post quae profectus Cretam, anno post nomine publico cum duobus aliis ad oraculum Apollinis remedium petatum venio. Namque nulla certa causa ex improviso tanta vis locustarum insulam eam invaserat, uti cuncta fructuum, quae in agris erant, corrumperentur. Itaque multis precibus supplicisque responso editur, divina ope animalia interitura insulamque propectu frugum brevi redundaturam. Dein navigare cupientes ab his, qui apud Delphos erant, prohibemur: importunum namque et perniciosum tempus esse. Lycophron et Ixaeus, qui una ad oraculum venerant, contemptui habentes escendunt navem medioque fere spatio fulmine icti intereunt. Interim, uti praedictum divinitus erat, eodem ictu fulminum sedata vis mali immersaque mari et regio omnis repleta frugibus. (Ephemeris, VI, 11)*

Depois desses acontecimentos, parti para Creta. Depois de um ano, encarregado pelo povo, fui com dois companheiros para buscar uma solução no oráculo de Apolo. A missão foi-nos dada porque, sem motivo algum e do nada, um número incrível de locusta invadiu aquela ilha e devastou todos os frutos que estavam no campo. E assim, depois de muitas súplicas e rogos, fornece-nos resposta: que os insetos morreriam por intervenção divina e a ilha superabundaria em suas colheitas. Por conseguinte, como desejássemos tomar o mar, fomos proibidos pelos habitantes de Delfos, porque importuno e pernicioso era o momento. Lícofron e Ixeu, que junto comigo vieram ao oráculo, não lhes deram ouvidos, subiram no navio e, quase na metade do caminho, são golpeados por um raio. Nesse ínterim, conforme divinamente previsto, com aquele exato raio a força da praga abrandou e foi lançada ao mar, e toda a região ficou repleta de grãos.

Note-se que Díctis obedeceu, religiosamente, o conselho dos habitantes do lugar santo. Os desobedientes, por outro lado, sofreram as consequências. O leitor pode compreender como uma fatalidade natural a que sofreram, pois, não estando oportuno o tempo para navegar, era um risco ser atingido pela natureza. Por outro lado, curiosamente, com aquele raio e com a morte de Lícofron e Ixeu, a praga avassaladora cessa sua destruição, cumprindo o oráculo. Resta entender se, de fato, o raio fora a materialização da vontade divina. Como a narração desse arco de protagonismo de Díctis se encerra aí e depois volta a serem narradas aventuras de Neoptólemo, pode-se apenas cogitar duas hipóteses. A primeira, que o raio não foi divino, que foi natural, e a conexão sequencial dos eventos não garante a relação causa-consequência. A

segunda (que, a nosso ver, é mais plausível), que o raio é divino (ou entendido assim) e constitui a intervenção sobrenatural prenunciada, de modo que os desobedientes, Lícofron e Ixeu, tornam-se vítimas sacrificiais.

Por fim, vale retornar brevemente a Ulisses, a fim de narrar sua morte, fruto de um destino a que não se pode escapar. Seu fim o atormenta em sonhos:

*Per idem tempus Ulixes territus crebris auguriis somniisque adversis omnes undique regionis eius interpretandi somnia peritissimos conducit. Hisque refert inter cetera visum sibi saepius simulacrum quoddam inter humanum divinumque vultum formae perlaudabilis ex eodem loco repente edi. Quod complecti summo desiderio cupienti sibi porrigentique manus responsum ab eo humana voce sceleratam huiusmodi coniunctionem quippe eiusdem sanguinis atque originis; namque ex eo alterum alterius opera interiturum. Dein versanti sibi vehementius cupientique causam eius rei perdiscere signum quoddam mari editum intervenire visum. Idque secundum imperium eius in se iactum, utrumque diiunxisse (Ephemeris, VI, 14)*

Nessa mesma época, Ulisses, aterrorizado por numerosos augúrios e sonhos desfavoráveis, manda chamar os maiores peritos em interpretar sonhos da região. Ele lhes relata, dentre outras coisas, que frequentemente sonha com um fantasma, entre humano ou divino, de um rosto formoso digno de elogios, que sumia de repente daquele mesmo lugar; e que quando desejava abraçá-lo com grande paixão e estendia os braços em sua direção, a figura dizia-lhe com voz humana que uma união como aquela seria criminosa, porque eram os dois do mesmo sangue e origem; ademais, por causa daquilo, um dos dois haveria de morrer pelas mãos do outro. Logo, quando ele andava de um lado para outro em meio de uma grande agitação, e desejava saber por completo a razão daquilo, pareceu-lhe que uma imagem surgida do mar se colocava no centro, e, seguindo sua ordem, se lançava contra ele e se interpunha entre ambos.

A esse intrigante e intrincado relato, os peritos respondem unanimemente que seria funesto para Ulisses e que então este deveria precaver-se de possíveis ataques de seu próprio filho.<sup>209</sup> Por esse motivo, Ulisses afasta Telêmaco, seu filho com Penélope, e depois ele mesmo se esconde em um lugar secreto, a fim de que os sonhos não se tornassem realidade.

Na *Odisseia*, no canto XI, é Tirésias quem menciona a futura morte de Ulisses quando ao herói declara que ela viria do mar, no momento em que Ulisses estivesse cheio de anos e com paz no espírito. Menção curiosa haveria na peça esquiliana que não nos chegou por inteira: *Os necromantes*. Nela, sempre Tirésias teria previsto de maneira detalhada – mas obscura – a morte de Ulisses: uma garça voando defecaria sobre a cabeça do velho Ulisses, que morreria

---

<sup>209</sup> Um tópico sempre presente, que poderíamos chamar de “medo do rei”, da sucessão forçada, normalmente de algum parente ou herdeiro. Neste trabalho, comentou-se o caso de Jasão e de seu tio. Seria, a nosso ver, o que motiva também a narração das sucessões das gerações divinas nas teogonias.



por causa de uma espinha entremeada no esterco.<sup>210</sup> Os elementos descritos nesta previsão do Tirésia esquiliano conserva, de qualquer forma, com a ideia de “vindo do mar”, em ambos os animais.

Na sequência de Díctis (*Ephemeris* VI, 15), o leitor começará a perceber o clímax desse arco: aparece Telégono, filho que Ulisses teve com Circe. Segundo resumo de Proclo, a *Telegonia* contaria que “Telégono, que navegava à procura de seu pai e desembarcara em Ítaca, devastava a ilha. Odisseu, que viera defendê-la, por engano é morto por seu filho.” (GATTI, 2012, p. 146). O mesmo no *Epítome* de Apolodoro:

Telégono, ao ficar sabendo de Circe que era filho de Odisseu, zarpou à sua procura. Quando chegou à ilha de Ítaca, roubou gado e, quando Odisseu interveio, feriu-o com a lança que brandia na mão, arrematada por uma **espinha de uma arraia**, e Odisseu morreu. (CABRAL, 2013, p. 151, grifo nosso)

O arremate da lança é de um animal marinho e venenoso.

Também em Díctis ocorre a busca do filho pelo pai. Telégono chega a Ítaca portando um objeto semelhante aos narrados: “ele carregava em mãos certa haste, em cujo topo se armava com osso de uma pomba marinha, evidentemente símbolo da ilha na qual nascera (*Ephemeris*, VI, 15: *gerens manibus quoddam hastile, cui summitas marinae turturis osse armabatur, scilicet insigne insulae eius in qua genitus erat.*). Em Lelli (2015, p. 726), informa-se que a expressão empregada pelo tradutor Septímio não parece a mais apropriada, uma vez que em Apolodoro e em Proclo a lança mencionada carrega uma espinha de peixe, identificável com *dasyatis pastinaca*, arma doada a Telégono por Hefesto, segundo um escólio a *Odisseia* XI, 134, a qual Heliano (1, 56) julga ser fatal. Segundo Vega e López (2001, p. 368, n. 307), em uma tragédia de Sófocles, Telégono também mataria Ulisses com uma espinha, como o título indica: *Odysseus Akanthoplex* (“Odisseu ferido por uma espinha”).<sup>211</sup>

Voltando à narrativa de *Ephemeris*: Telégono deseja ver o pai, mas as sentinelas o proibem, nasce um tumulto, temem que seja Telêmaco atacando; Telégono mata e fere muitos, Ulisses fica sabendo do fato, sai e atira uma lança contra o jovem. Telégono, por sorte, não é ferido e atira a sua distinta lança contra Ulisses. Este cai com o golpe, fica feliz por ter morrido sem que se cumprisse o fadado augúrio, já que morria, pensava, em mãos estranhas. Com o

<sup>210</sup> ἐρωδιὸς γὰρ ὑψόθεν ποτώμενος / ὄνθῳ σε πλήξει νηδύος κενώμασιν. / ἐκ τοῦδ’ ἄκανθα ποντίου βοσκήματος / σήψει παλαιὸν βρέγμα καὶ τριχορρυές (“Pois uma garça, em seu vôo para o alto, te ferirá com seu esterco, com as fezes de seu ventre; uma espinha desta besta do mar apodrecherà tua cabeça, envelhecida e com poucos cabelos.”).

<sup>211</sup> Conhecida também como Niptra, “as abluções”, obra que inspira Pacúvio a escrever uma homônima (VEGA; LÓPEZ, 2001, p. 368, n. 307),

último fôlego que tinha, Ulisses perguntou o nome e a origem do assassino que ousou enfrentar o filho de Laertes.

*Tunc Telegonus cognito parentem esse utraque manu dilanians caput fletum edit quam miserabilem maxime discruciatum ob inlatam per se patri necem. Itaque Ulixi, uti voluerat, nomen suum atque matris, insulam, in qua ortus erat et ad postremum insigne iaculi ostendit. Ita Ulixes ubi vim ingruentium somniorum praedictumque ab interpretibus vitae exitium animo recordatus est, vulneratus ab eo, quem minime crediderat, triduo post mortem obiit senior iam propectae aetatis neque tamen invalidus virium. (Ephemeris, VI, 15)*

Então Telêgono, sabendo que era seu pai, dilacerando o topo da cabeça com ambas as mãos, desatou em choro dolorido, atormentando-se terrivelmente de ter dado morte a seu pai. Assim, revela a Ulisses, como desejava, seu nome, o de sua mãe e o da ilha em qual nascera. Por fim, mostra-lhe aquela lança particular. Ulisses, então, lembrando da violência dos sonhos ameaçadores e a morte prevista pelos intérpretes, ferido por quem menos esperava, veio a óbito três dias depois, já velho, em avançada idade, mas ainda não privado de todas as suas forças.

É exatamente a lança com o distintivo atirada por um filho então desconhecido que causa a morte de Ulisses. Tanto Telêgono quanto a insígnia referem-se ao mar, haja vista que o filho de Circe navegava à procura do pai, e a *marina tutur* tem, em sua expressão mesmo, a palavra fadada. Quanto ao animal identificado, essa mistura entre céu e mar remonta à passagem fragmentada de Ésquilo, em que é uma garça que lança sobre Ulisses uma espinha, culminando em seu envenenamento. A arraia também tem, em sua forma, um certo hibridismo com um animal voador, haja vista que, ao nadar, ela faz movimentos que dão a impressão de que voa. Acrescente-se o fato de seu espinho na cauda ser uma arma de defesa, com veneno.

Seja como for, é relevante observar que a morte de Ulisses lhe foi predita e interpretada por peritos, mas ele foi incapaz de evitá-la. Tal fato mostra que há uma noção de destino inelutável, traçado já, sobre o qual se pode conhecer até detalhes, mas não pode ser impedido.

## 5 CONCLUSÕES

Neste trabalho, partimos da premissa de que as crônicas troianas de Díctis e Dares *não eliminavam* completamente a presença dos deuses na narrativa, mas apresentava esse aspecto em um registro diferente em relação ao mito mitológico. Nossa análise buscou demonstrar a consistência dessa premissa examinando *Ephemeris belli Troiani* e *De excidio Troiae historia* em perspectiva com os relatos de poemas e compêndios mitológicos da Antiguidade, a fim de caracterizar a secularização entendida aqui como uma humanização/naturalização de elementos antes considerados divinos, como um processo em devir, que não culmina em uma total extirpação do recurso a deidades nem a negação plena da religiosidade.

Em nosso **primeiro capítulo**, comentamos o conceito de mito, considerando como essenciais os fatores tempo/espço, autoria e personagens, os quais sofrem as investidas racionalistas. Também discutimos algumas empreitadas de racionalização dos mitos, como o evemerismo e o alegorismo, e como essas abordagens se dão em forma de um *contradiscorso*, um discurso que, para ser construído, precisa subentender o mito, de modo a, com efeito, se construir sobre o discurso mitológico e em razão desse. Essas abordagens não negam o mito em seu conteúdo, mas, sim, em sua forma e em detalhes, procurando neles uma *outra verdade*, uma que seja conveniente aos propósitos de cada postura. Nas crônicas troianas aqui estudadas, porque se apresentam como narrativas (pseudo)históricas, o conteúdo da Guerra de Troia recebe, a um só tempo, uma historicização e uma desmitologização, transformação feita, porém, via ficção, o que se caracteriza como uma pseudo-racionalização. Não parece ser, pois, uma revelação de uma verdade subjacente no mito, obscurecida pelos elementos míticos, mas a apresentação, via ficção em prosa romanesca, de um Guerra de Troia “mais real”, “mais histórica”, “mais fidedigna”, porque menos mítica. Para esse efeito, confluem os dispositivos narrativos do narrador em primeira pessoa, que está presente no momento e no local dos fatos (e, quando não, tem informação em primeira mão de quem esteve) e da humanização de personagens e naturalização de seres que habitam a história da Guerra de Troia. Os deuses, personagens vívidos nas narrativas de cunho mítico, ainda se mostram vivos nas crônicas troianas; são, porém, espíritos longínquos que se comunicam com a esfera humana por meio de prodígios, maravilhas e sacerdotes.

Ademais, ainda nesse primeiro capítulo, discutimos o conceito de cânone e estabelecemos diretrizes para nossa pesquisa intertextual ao indicar algumas obras que poderiam ter relações hipertextuais com as crônicas troianas de Díctis e Dares. Objetivamos, ainda, descrever a posição e o papel que *Ephemeris* e *De excidio* assumem na transmissão e

permanência do mito troiano, especialmente na passagem da Antiguidade para o período Medieval.

Já no **segundo capítulo**, estudamos os dois textos no tocante à forma e ao conteúdo. Iniciamos pela exposição das duas obras, apresentando uma síntese de suas características e de seu enredo. Inevitavelmente, detalhes e pormenores foram negligenciados para cumprir tal propósito, bem como se evitou tecer longos comentários sobre a estruturação dos episódios e as inovações em *Ephemeris* e *De excidio* em relação à tradição mitológica, o que deve ser desenvolvido em pesquisas futuras. Todavia, já pelo resumo apresentado, o leitor interessado perceberá que, para além da secularização do mito, as duas obras oferecem objeto de estudo em outros pontos, que são passíveis de análise comparativa com diferentes obras.

Em seguida, tratamos do conceito de romance antigo, gênero em que compreendemos as duas obras. Além de uma revisão da conceituação a partir do conflito entre noção moderna e espécimes antigas, procuramos demonstrar que *Ephemeris* e *De excidio* são romances histórico-mitológicos, uma vez que transmitem conteúdo mítico em forma historiográfica. Consideradas obras à margem do *cópus* romanesco exatamente por serem de difícil classificação, as crônicas troianas assinalam para a característica onívora do gênero *romance*, sua especificidade de romancizar outros gêneros, apropriar-se deles para formar sua ficção.

Por fim, ainda nesse segundo capítulo, interessou-nos analisar como a estrutura narrativa, em especial o narrador em primeira pessoa, promove o processo de secularização. Acreditamos ter demonstrado que o estatuto do narrador nas crônicas favorece a assunção de uma fidedigna fonte, o que fica patente a partir dos testemunhos bizantinos e medievais. Fato é que os narradores em primeira pessoa evocam um pacto mais estreito com o leitor que a terceira pessoa, haja vista que mais próximo é a relação entre um “eu” que informa e um “tu” interlocutor. Acrescente-se a isso o argumento da *autopsia*, do estar *in loco* e poder narrar os fatos que viu, viveu, experimentou e conheceu de pessoas que também viram, viveram e experimentaram. Sendo assim, Díctis e Dares tornam-se repórteres de guerra. Em consequência dessa disposição narrativa, alguns outros fatores podem ser considerados, como a seleção dos elementos narrados e a ideologia do narrador, por exemplo. Embora apontemos essas questões *passim*, cremos ser de extremo interesse o aprofundamento futuro. Por ora, resta evidente que os narradores Díctis e Dares lograram êxito em serem assumidos como “autores antigos e verdadeiros”, quando não passam de “personagens-narradores-autores” constituídos via ficcionalização e estratégias narrativas de autorização. O mais proeminente procedimento para outorgar autoridade a esses narradores, que neste trabalho foi apresentado, é o uso, nos paratextos das crônicas troianas, da apresentação do narrador, executada via tópico do

“manuscrito reencontrado”, configurando um pseudo-documentalismo. Nos paratextos, há o recurso a personagens históricos e uma construção de “marcas de leitura”, que chancela o texto a que o leitor de então terá acesso em latim. Esses procedimentos dão um verniz histórico às narrações de Díctis e Dares e confere a esses autores ficcionados uma posição privilegiada como fonte primária de um evento antiquíssimo. Contribui para essa posição de autoridade a própria secularização, uma vez que se focalizam os humanos e suas relações com os seus pares, com os seus inimigos e também com os deuses.

Por fim, no **terceiro capítulo**, analisamos os elementos divinos que aparecem em *Ephemeris belli Troiani* e *De excidio Troiae historia*. Primeiramente, comentamos a noção de secularização, entendida como processo, e as possibilidades de manipulá-la como instrumento de análise das crônicas troianas. O termo é, aqui, usado de maneira adaptada, haja vista sua certa anacronia e a carga histórica que carrega. Serve, antes de tudo, como termo guarda-chuva dentro do qual se compreendem a racionalização, a naturalização, a humanização, a historicização e a desmitologização, conceitos que, em suma, promovem um contradiscurso ao mito. Sendo assim, observamos os objetos, os lugares, as funções, os ritos e os discursos, além das intervenções diretas dos deuses. Nossa análise demonstrou que esses elementos presentes nos textos cumprem função intra e extradiegética no processo de secularização, porque favorecem a coerência interna do enredo e provocam efeito sobre o leitor, favorecimento e provocação que objetivam tornar o relato mais crível e promover um “efeito de real”. Como examinamos, em diversos momentos o aparato divino é acionado, como nas passagens em que os deuses, irados, punem os humanos até que estes aplaquem devidamente as deidades. Todavia, no mais das vezes, essas passagens se apresentam como crença das personagens frente a eventos insólitos que os deixam atônitos. Ademais, em algumas passagens, as tradições míticas são silenciadas ou destituídas de seu caráter mítico. Também interessante foi observar como as personagens acreditavam, por meio da religiosidade, em objetos, lugares e pessoas consagrados aos deuses, os quais não podiam ser ultrajados ou violados; se o fossem, quem cometia o ato sacrílego evocava para si retaliação. Especialmente em *Ephemeris*, como se demonstrou, esses elementos estão bastante presentes e têm grande relevância no enredo. Tanto na narração de Díctis quanto na de Dares, mencionam-se sonhos premonitórios, augúrios, oráculos, vaticínios e rituais, todos concretizados ao longo das narrativas, confirmando que há uma esfera divina, paralela à humana, que é capaz de, em certa medida, influir na vida dos homens e das mulheres. Contudo, essa influência disputa, nas crônicas, espaço com os desejos e interesses das personagens, movidas quase sempre pelo amor, pelo desejo, pela ambição e por

princípios. A queda de Troia, por exemplo, é resultado de uma sucessão de acontecimentos que culmina na traição da pátria, perpetrada por Antenor e Eneias.

Também mostramos que as personagens são demasiadamente humanas. O grau de heroísmo não é sobrenatural e não tem nada de mágico, a não ser aqueles dedicados aos serviços santos, como sacerdotes, sacerdotisas e iniciados em cultos. São estas últimas personagens que garantem a presença do divino no mundo humano e a comunicação entre as duas esferas. As criaturas míticas, por sua vez, não se encontram nas narrações de Díctis e Dares. A análise da “Argonáutica” de Dares e da “Odisseia” de Díctis atesta o silenciamento e a naturalização efetuados no processo de secularização.

Portanto, dessa discussão, observamos que permanece o divino, porém de maneira diferente da forma como a tradição o apresenta, pois está em um segundo plano, num plano invisível, numa esfera que se comunica com o humano, mas não corporalmente. Demonstramos que há, de fato, a *descorporificação* dos deuses, ou seja, eles não aparecem na narrativa como personagens, nem mesmo assumindo uma forma humana como disfarce, recurso usado por Homero, por exemplo. A comunicação do divino e com o divino se processa por portentos, prodígios, sonhos, oráculos e quase sempre por via de sacerdotes e sacerdotisas. Das demais sobrenaturalidades, como a origem mítica dos heróis e heroínas, paira o silêncio ou se desenvolve uma desmitologização, ou ainda se reporta o fantástico como registro de crença das personagens. Os narradores, sendo também personagens, narram o insólito e o espanto causado. Sendo assim, reitera-se que o divino é registro de crença: as personagens acreditam haver uma esfera divina que influi na vida humana. Estruturalmente, porém, os elementos míticos são silenciados, amenizados ou mesmo racionalizados na narração das crônicas quando comparadas com o cânone clássico. Isso não leva, contudo, os narradores às raias de um ateísmo, nem mesmo a um ceticismo completo. Apenas parecem não aceitar, na sua narração romanesca que simula registro historiográfico, aquela mesma modalidade do divino tão apropriada à poesia de cunho mitológico.

Acreditamos ter ficado demonstrado que não ocorre uma secularização completa do mito troiano, apenas uma diminuição da pujante presença divina. O caráter mítico é substituído por um (pseudo)histórico. A Guerra de Troia deixa de ser uma batalha entre deuses e heróis contra outros deuses e heróis e passa a ser uma disputa de interesses humanos, como amor, ódio e ganância. Isso não significa, porém, que a sobrenaturalidade seja extinguida por completo da narrativa. Ela ainda serve à narrativa, presentificada no espaço, em objetos, em eventos, em crença e discurso das personagens, em argumentos recuperados dos mitos como tradição, assim

como a presença de sacerdotes e afins religiosos certificam o traço divino na terra humana, pelo menos no âmbito da religiosidade.

A secularização nas crônicas é, portanto, um processo em devir. Em *De Excidio*, esse processo é mais aprofundado, como demonstramos, principalmente pela via do silenciamento. Em *Ephemeris*, ao contrário, ainda há passagens que, se não maravilhosas, são insólitas, pois perturbam as personagens e não encontram explicação plausível, nem permitem que o leitor conclua com concretude.

Como adicional, cabe apontar que os recursos literários estudados aqui servem também para análise de obras modernas que recontam a Guerra de Troia. As já citadas *Troia*, filme de 2004, dirigido por Wolfgang Petersen, e *Omero, Iliade*, texto de Alessandro Baricco, também utilizam uma abordagem, cada um de seu modo, secularizante, ao propor uma recontagem do mito menos mitificada. Processos semelhantes ao que observamos neste trabalho a respeito do narrador em primeira pessoa podem ser encontrados em *A canção de Aquiles*, de Madeline Miller, *A odisseia de Penélope*, de Margaret Atwood, e *A Guerra de Troia*, de Lindsay Clarke. Neste último, na voz de Fêmio, o bardo de Ítaca, reconta-se a saga grega contra Troia, que o cantor conhece principalmente das histórias narradas por Odisseu. A apresentação desse narrador começa já indicando a relação mítica do *in illo tempore* em relação a um *nunc*:

Naquele tempo o reino dos deuses ficava mais perto do mundo dos homens e os deuses frequentemente apareciam entre nós, ora se manifestando como eles mesmos, ora sob forma humana e ora sob a forma de animais. As pessoas que viviam naquela época também estavam mais perto dos deuses do que nós e eram mais comuns os grandes feitos e maravilhas; por isso, a história daquela gente é mais nobre e mais rica do que a nossa. Assim, para que essas histórias não desapareçam da terra, eu decidi assentar tudo o que me contaram sobre a Guerra de Troia: como começou, como foi travada e como terminou. (CLARKE, 2005, p. 9)

Diante disso, nosso trabalho contribui não só para os estudos de textos antigos sobre a Guerra de Troia, mas também para a produção moderna acerca do tema, já que demonstramos a possibilidade de encontrar, nas obras modernas, alguns procedimentos literários utilizados em obras antigas. Dessa forma, é possível estreitar ainda mais o diálogo entre a produção narrativa antiga e a moderna por meio de temas, estratégias e procedimentos literários e observar, nesse cotejo, as similaridades entre os recursos empregados em ambos os contextos, sobretudo quanto ao gênero romanesco. Nesse sentido, nosso trabalho contribui para uma história da narrativa do mito troiano e da sua permanência nas obras pós-clássicas e para a ampliação dos estudos sobre o romance antigo.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, Alfred. *Militia et Amor in the Roman de Troie*. *Romanische Forschungen* 72, 1960, p.14–29.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2007.
- ALBRECHT, Michael von. *A history of Roman Literature*. From Livius Andronicus to Boethius. Leiden/Nova Iorque/ Köln: E. J. Brill, 1997.
- ALMEIDA, Priscilla Adriane Ferreira. *Íliada latina: tradução e estudo literário da adaptação da Íliada de Homero na Antiguidade latina*. Dissertação (Mestrado em Letras). UFMG: Belo Horizonte, 2012. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8RWJXR/1/disserta\\_o\\_priscilla\\_almeida.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8RWJXR/1/disserta_o_priscilla_almeida.pdf). Acesso em: 13 fev. 2023.
- ALVES, Diogo Martins. *Ciclos mitológicos nas Fabulae de Higino: tradução e análise*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Campinas, SP, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2013, [s.n.].
- AQUATI, Cláudio. Eumolpo, Gitão e Encólpio: um triângulo de amor, humor e literatura no *Satíricon*, de Petrônio. *Classica-Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 35, n. 2, p. 1-32, 2022.
- AQUATI, Cláudio. *O grotesco no Satíricon*. USP, São Paulo: Tese (Doutorado em Letras Clássica), 1997.
- ARBULO, Joaquín Ruiz de. Los navegantes y lo sagrado. El barco de Troya. Nuevos argumentos para una explicación náutica del caballo de madera. In: *Arqueologia nàutica mediterrània*. 2009. p. 535-550. Disponível em: [https://www.ua.es/personal/juan.abascal/Ruiz\\_de\\_Arbulo\\_2009\\_Barco\\_de\\_Troya.pdf](https://www.ua.es/personal/juan.abascal/Ruiz_de_Arbulo_2009_Barco_de_Troya.pdf). Acesso em: 15 ago 2021.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. (trad. Celso Nogueira). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ATWOOD, E. Bagby; WHITAKER, Virgil K. *Excidium Troiae*. Medieval Academy Books, No. 44, 1944.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. UNESP, 1988.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Hécuba e Polixena: maternidades. SANTOS, Elaine Cristina Prado dos; AZEVEDO, Katia Teonia Costa de; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (org.). *O feminino na literatura grega e latina*. Teresina: EDUFPI, 2023, p. 164-188.
- BARICCO, Alessandro. *Omero, Iliade*. Feltrinelli Editore, 2004.



- BAUCHWITZ, Oscar Federico. A questão da secularização. *Revista Princípios - Dept. Filosofia UFRN, RN*, vol. II, nº I, junho, p. 143-157, 1995.
- BESCHORNER, Andreas. *Untersuchungen zu Dares Phrygius*. Gunter Narr Verlag, 1992.
- BESSI, Giancarlo. Darete Frigio e Ditti Cretese: un bilancio degli studi. *Bollettino di Studi Latini*, v. 35, n. 1, p. 170-209, 2005.
- BETINI, Paloma Flavio. Helena e Páris entre as vozes da poesia mélica grega arcaica: seis fragmentos, quatro poetas. *Phaos*, v. 22, p. e022005, 2022.
- BETINI, Paloma Flavio; RAGUSA, Giuliana. As quatro Helenas de Estesícoro: A representação da heroína nos fragmentos de Helena, Palinódia (s), Saque de Troia e Retornos. *Codex: Revista de Estudos Clássicos*, v. 9, n. 1, p. 74-93, 2021.
- BOBROWSKI, Antoni. *Racjonalizacja tradycji mitologicznej w Dzienniku wojny Trojańskiej Diktysa z Krety*. Wydawnictwo UŁ, 2006.
- BORGES, Vavy Pacheco. *O que é história*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Qual romance? (Entre antigos e modernos). *Eutomia*, Recife, 12 (1): p. 80-99, Jul./Dez. 2013.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Invenção do Romance*. Brasília: UNB, 2005.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa* (arqueologia da ficção). 2 ed. ver. ampl. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. O narrador no romance grego. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, n. 1, p. 31-56, 1999.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol I. Petrópolis, RJ: 2010.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol.3. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BRELICH, Angelo. *Gli eroi greci*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1978.
- BRESCIA, Graziana. La vera storia del rapimento di Elena nel *De excidio Troiae historia*. *Atlantide 2*. Cahiers de l'EA 4276 – L'Antique, le Moderne. ISSN 2276-3457, 2014.
- BRITO, Ricardo Tieri de; WERNER, Christian. *Pítica 1 de Píndaro: Pindar's Pythian 1. Rónai–Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 6, n. 1, p. 129-140, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/23262/12869>. Acesso em: 24 fev. 2020.
- BRUNETTI, Marco. I Troica di Nerone e la Volta Rossa della Domus Aurea. *Ocnus 23*, p. 137-152, 2015.
- BRUNHARA, Rafael de Carvalho Matiello. Antologia grega de Rafael Bunhara. Cadernos de tradução (Porto Alegre). Porto Alegre, RS, 2019.

BRUNHARA, Rafael. A morte de Aquiles (*Pós-Homéricas*, III.1-89). [sl]. Disponível em: [https://www.academia.edu/53427961/A\\_morte\\_de\\_Aquiles\\_P%C3%B3s\\_Hom%C3%A9ricas\\_III\\_1\\_89\\_Quinto\\_de\\_Esmirna](https://www.academia.edu/53427961/A_morte_de_Aquiles_P%C3%B3s_Hom%C3%A9ricas_III_1_89_Quinto_de_Esmirna). Acesso em 3 ago 2022.

BRYCE, Trevor R., Ahhiyawans and Mycenaeans: an Anatolian viewpoint, *Oxford Journal of Archaeology*, 8, p. 297-310, 1989.

BURGESS, Jonathan S. *The tradition of the Trojan war in Homer and the Epic Cycle*. JHU Press, 2001.

BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução de Jônatas Batista Neto. Editora Companhia das Letras, 2004.

CALDAS, Thais Evangelista de Assis. *O Canto I de Os Argonautas, de Apolônio de Rodes: tradução e comentários*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

CALDWELL, Richard S. *The origin of the gods: a psychoanalytic study of Greek theogonic myth*. Oxford University Press on Demand, 1993.

CANALI, Luca. Darete Frigio. *Storia della distruzione di Troia*. Roma: Le Navi, 2014.

CANZIO, Nicoletta. Note. In: CANALI, Luca. Darete Frigio. *Storia della distruzione di Troia*. Roma: Le Navi, 2014.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol.1. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CERDAS, Emerson. A Ficcionalização da autoridade na *Ciropedia*, de Xenofonte. *Calíope: Presença Clássica*, v. 2, n. 38, p. 4-31, 2019.

CERDAS, Emerson. *A história segundo Xenofonte: historiografia e usos do passado*. 2016. 301f. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Araraquara, 2016.

CHIAPPINI, Ligia; LEITE, Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

CLARKE, Lindsay. *A guerra de Tróia*. Tradução de Laura Alves e Aurélio Barroso rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CORNIL, Jonathan. *Dares Phrygius' De Excidio Trojae Historia: Philological Commentary and Translation*. 2012.

COUMERT, Magali. La mémoire de Troie au haut Moyen Age en Occident. Les villes capitales en Occident, Jun 2005, Istanbul, Turkey. publications de la Sorbonne, XXXVIe congrès de La SHMESP, p. 327 -347.

CREPALDI, Clara Lacerda. Entre cães e cadelas: a Helena da *Ilíada*. *Nuntius Antiquus*, v. 8, n. 1, p. 51-65, 2012. Disponível em: [https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius\\_antiquus/article/download/17216/14000](https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/download/17216/14000). Acesso em 22 ago 2017.

CROATTO, José Severino. As linguagens da experiência religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião. Tradução de Carlos Maria Vásquez Gutiérrez. 3ª ed. São Paulo: Paulinas, 2010.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1996.

D'ARCIER, Louis Faivre. La circulation des manuscrits du De excidio Troiae de Darès le Phrygien au Moyen Âge. *Labyrinthe*, n. 9, p. 108-110, 2001.

DARES FRÍGIO. *Da história da destruição de Tróia*. Tradução, estudo introdutório e notas de Reina Marisol Troca Pereira. Mem Martins, Portugal: Europa-Ámerica, 2009.

DÍCTIS CRETENSE. *Efeméride da Guerra de Tróia*. introdução e tradução de Reina Marisol Troca Pereira. - 1ª ed. - Lisboa: Edições 70, 2015.

DICTYS DE CRÈTE. Histoire de la guerre de Troie. Traduite du latin par N.L. ACHAINTE (avec notes et éclaircissements). DARÈS DE PHYGIE. L'Histoire de la ruine de Troie. Traduite par Ant. Caillot. Paris: Brunot-Labre, 1813. Disponível em <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/dictys/troie.htm>. Acesso em 08/04/2015.

D'IPPOLITO, Gennaro. Storiografia e romanzo nella Grecia antica: gli incerti confini di due sottogeneri della prosa narrativa. *Studia philologica valentina*, n. 12, p. 49-70, 2010.

DOBBELAERE, Karel. *Secularization: An Analysis at Three Levels*. "Gods, Humans and Religions". No.1. Peter Lang, 2002.

DOWDEN, Ken; LIVINGSTONE, Niall (Ed.). *A companion to Greek mythology*. John Wiley & Sons, 2011.

DUARTE, João Ferreira. CÂNONE. In: E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/canone#:~:text=Importante%20para%20a%20hist%C3%B3ria%20posterior,crit%C3%A9rios%20de%20medida%20que%20lhe>. Acesso em: 11 mar. 2021.

EDWARDS, Mark W. Homer's Iliad. In. FOLEY, John Miles (Ed.). *A companion to ancient epic*. John Wiley & Sons, 2005, p. 302-314.

EHRHART, Margaret J. The judgment of the Trojan prince Paris in Medieval literature. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

EISENHUT, Werner. *Ephemeridos belli Troiani libri a Lucio Septimio ex graeco in latinum sermonem translati*. 2ª ed. Leipzig: Teubner, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

ENGLER, Maicon Reus. *Secularização e Praticidade: a Poética de Aristóteles em sua relação com a teoria da arte grega e com a filosofia do trágico*. 2016. 391f. Tese (doutorado em Filosofia). Universidade Federal de Santa Catarina Centro de Filosofia e Ciências Humanas Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/167800/340426.pdf?sequence=1>. Acesso em: 5 ago 2022.

EURÍPIDES. *Medéia, Hipólito, As troianas*. Tradução, apresentação e notas, Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6ª ed. Rio de Janeiro: FAE, 1994.

FERREIRA, Luciano Alves. *Da mitologia para o mundo do entretenimento: o mito de Aquiles na Ilíada e no filme Tróia*. 2008. Monografia (Bacharelado em História). Uberlândia, 2008. 92f.

FLORES, Moacyr. Heródoto e a construção da História. *Historiæ*, Rio Grande, 1 (3): p. 9-16, 2010. Disponível em: <https://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/7563/Her%C3%B3doto%20e%20a%20constru%C3%A7%C3%A3o%20da%20Hist%C3%B3ria.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 set. 2020.

FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade: A literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

FRAZER Jr., R. M. *The trojan war*. The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian. Translated with an introduction and notes by R. M. Frazer. Indiana: Indiana University, 1966.

FRY, Gérard, *Récits inédits sur la guerre de Troie*, Paris 1998.

FRYE, Northrop. *Fables of identity: Studies in poetic mythology*. HarperOne, 1963.

FUSILLO, Massimo. Epic, Novel. In.: MORETTI, Franco. *The Novel*. Vol 1: History, Geography, and Culture. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

FUTRE PINHEIRO, Marília P. The Genre of the Novel: A Theoretical Approach. In. CUEVA, Edmund P. & BYRNE (ed.), Shannon N. *A Companion to the Ancient Novel*. 1 ed. John Wiley & Sons, Inc: 2014, p.201-216.

FUTRE PINHEIRO, Marília Pulquério. Origens gregas do género. In: FEDELI, Paolo; LEÃO, Delfim Ferreira. O romance antigo: origens de um género literário. Instituto de estudos clássicos da Universidade de Coimbra, Centro de estudos clássicos e humanísticos da Universidade de

Coimbra, Dipartimento di scienze dell'antichità, 2005, p. 9-32. Disponível em: [https://www.academia.edu/65075411/O\\_romance\\_antigo\\_origens\\_de\\_um\\_g%C3%A9nero\\_liter%C3%A1rio](https://www.academia.edu/65075411/O_romance_antigo_origens_de_um_g%C3%A9nero_liter%C3%A1rio). Acesso em: 12 ago 2022.

GAINSFORD, Peter. Diktys of Crete. *The Cambridge Classical Journal*. No. 58, p. 58-87, 2012.

GAINSFORD, Peter. Satire and the marginal text: Lucian parodies Diktys (VH 2.25–26). *Hermes*, v. 139, n. H. 1, p. 97-105, 2011.

GARBUGINO, Giovanni. Il tradimento di Troia in Ditti Cretese e Darete Frigio. Euphrosyne, v. 43, p. 197-210, 2015. Disponível em: <https://www.brepolonline.net/doi/pdf/10.1484/J.EUPHR.5.125476>. Acesso em: 17 set 2021.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Historia mínima de la mitología*. Los mitos clásicos y sus ecos en la tradición occidental. Madrid: Turner Libros, 2014.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Historia, novela y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Alianza editorial, 1999.

GARCIA GUAL, Carlos. *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo, 1972.

GATTI, Ícaro Francesconi. *A Crestomatia de Proclo*: tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). USP. São Paulo: 2012. 155f.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. trad. de Cibele Braga *et al.* Edições Viva Voz: Belo Horizonte, 2010.

GLARE, Peter GW (Ed.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Itinerários*, Araraquara, 22, p. 37-57, 2004. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2736/2473>. Acesso em: 27 out. 2020.

GRIFFIN, Nathaniel Edward. The Greek Dictys, *AJP* 29 n.3, p. 329-335, 1908.

GRIFFIN, Nathaniel Edward., *Dares and Dictys. An introduction to the study of medieval versions of the story of Troy*, Baltimore, 1907.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUIDETTI, Fabio. Appunti sulla fortuna del mito troiano: riflessioni a margine di un libro recente. *Status Quaestionis*, n. 8, 2015.

- HÄGG, Tomas. *The novel in Antiquity*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- HAIGHT, Elizabeth Hazelton. The Tale of Troy: An Early Romantic Approach. *The Classical Journal*, Vol. 42, No. 5 (Feb.), 1947, p. 261-269.
- HAVELOCK, Eric. A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HERÓDOTO. *História*. tradução de J. Brito Broca. São Paulo: Ediouro, 2001.
- HESÍODO, *Teogonia*. Tradução de Henry Alfred Bugalho. Curitiba: Kotter Editorial, 2020.
- HIGHET, Gilbert. *The Classical Tradition*. Greek and roman influences on western literature. Oxford University Press, 2015.
- HOFMANN, Heinz. *Latin fiction: The Latin novel in context*. London: Routledge, 1999.
- HOMERO, *Ilíada*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2021.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.
- HYGINUS. *Fables*. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/hyginus/hyginus5.shtml>. Acesso em: 23 jun. 2022.
- JOLY, Aristide. *Benoît de Sainte-More et le roman de Troie ou Les métamorphoses d'Homere et de l'épopée gréco-latine au moyen-âge*. 2 vols., Paris: A. Franck, 1870.
- JONES, Peter. Introdução. In.: HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.
- JUNG, Marc-René Jung. *L'histoire grecque: Darès et les suites*. In: BAUMGARTNER, Emmanuèle; HARF-LANCNER, Laurence. *Entre fiction et histoire: Troie et Rome au moyen âge*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.
- JUNIOR, Arnaldo Franco. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005, p. 33-56.
- KERÉNYI, Károly. *Miti e misteri*. Torino: Boringhieri, 1980.
- KIM, Lawrence. *Homer between history and fiction in imperial Greek literature*. Cambridge University Press, 2010.
- KIRK, Geoffrey Stephen. *Myth: its meaning and functions in ancient and other cultures*. University of California Press, 1970.
- KRISTEVA, Julia *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Walter de Gruyter, 1970.

LAGIOIA, Alessandro. Diomede e il Palladio: il mito repubblicano, la revisione augustea e l'esegesi tardoantica. AA. VV., *Auctores nostri: studi e testi di letteratura cristiana antica IV. Interpretare e comunicare: tradizioni di scuola nella letteratura latina tra III e IV secolo*, Bari, p. 39-67, 2007.

LANDA, José Ángel García. "Homer in the Renaissance: the Troy stories". [web version]. 2004. Disponível em [http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/troy.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/troy.html). Acesso em 29/03/2015.

LATACZ, Joachim. *Achilleu: Wandlungen eines europäischen Heldenbildes*. Stuttgart/Leipzig: 1994.

LELLI, Emanuele (Coord.). *L'altra Iliade*. Ditti di Creta. Il diario di guerra di un soldato greco. Con la Storia della distruzione di Troia di Darete Frigio e i testi bizantini sulla guerra troiana. Milano: Bompiani, 2015.

LENTANO, Mario. Come si (ri) scrive la storia. Darete Frigio e il mito Troiano. *La légende de Troie de l'Antiquité Tardive au Moyen Âge. Variations, innovations, modifications et réécritures*, p. 1-19, 2014.

LENTANO, Mario; ZANUSSO, Valentina. Ditti Cretese e Darete Frigio: rassegna degli studi (2005–2015). *Revue des études tardoantiques*, v. 6, p. 255-296, 2016.

LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon, 1974.

LOPES, Antonio Orlando Dourado. A Força e o Antropomorfismo dos deuses Gregos: considerações sobre a religião dos poemas homéricos. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 19, n. 3, p. 11-27, 2009.

LOUDEN, Bruce. *The Iliad: structure, myth, and meaning*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Boitempo Editorial, 2011.

LUMIANSKY, Robert M. Structural Unity in Benoit's "Roman De Troie". *Romania*, v. 79, n. 315 3, p. 410-424, 1958.

LUMIANSKY, Robert M. The Story of Troilus and Briseida according to Benoit and Guido, *Speculum*, 29–4, p. 727–733, 1954.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, v. 9, 2009.

MANGUEL, Alberto. *Ilíada e Odisséia*. Uma biografia. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MARBLESTONE, Howard Jeffrey. *Dictys Cretensis; a Study of the Ephemeris belli Troiani as a Cretan pseudepigraphon*. Brandeis University, 1969.

MARTIN, René. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Éditions Nathan, 1990.

MAXWELL, Richard. Historical Novel. In: SHELLINGER, Paul. *Encyclopedia of the novel*. London: Fitzkoy Dearborn Publishers, 1998, p. 10-13.

MEISTER, Ferdinand (ed.). *Daretis Phygii De Excidio Troiae Historia*, Leipzig, 1873.

MELLO, Mariana do Amaral. *Os ditirambos de Baquilides: um poeta entre dois mundos*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26102012-101335/publico/2012\\_MarianaDoAmaralMello\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26102012-101335/publico/2012_MarianaDoAmaralMello_VCorr.pdf). Acesso em: 31 jul. 2022.

MERKLE, Stefan. *Die Ephemis belli Troiani des Dictys von Kreta*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1989.

MERKLE, Stefan. News from the past. Dictys and Dares on the Trojan War. In. HOFMANN, Heinz. *Latin fiction: The Latin novel in context*. London: Routledge, 1999.

MERKLE, Stefan. The Truth and Nothing but the Truth: Dictys and Dares. In GARETH, Schmeling (ed.). *The Novel in the Ancient World*. Leiden: E. J. Brill, 1996, p. 563–580.

MILLER, James E. Ancient Greek Demythologizing. In: CALLENDER JR, Dexter E. (Ed.). *Myth and scripture: contemporary perspectives on religion, language, and imagination*. Society of Biblical Lit, 2014, p. 213-227.

MOSSÉ, Claude. *A Grécia arcaica de Homero a Ésquilo*. Edições 70, 1984.

MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

MOVELLÁN LUIS, M. *La crónica troyana de Dictis de Creta: trama épica y falsa historia*. 374f. 2015. Tese (Doutorado em Filologia Grega) – Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/33227/1/T36401.pdf>. Acesso em: 13 mar 2017.

NAGY, Gregory. *O herói épico*. Tradução Félix Jácome. Coimbra: Pombalina, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1477-9>. Acesso em: 28 set 2020.

NATIVIDADE, Everton da Silva. *Os Anais de Quinto Ênio: estudo, tradução e notas*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-02022010-162128/publico/EVERTON\\_SILVA\\_NATIVIDADE.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-02022010-162128/publico/EVERTON_SILVA_NATIVIDADE.pdf). Acesso em: 13 jun. 2022.

NÍ-MHEALLAIGH, Karen. Pseudo-documentarism and the limits of ancient fiction. *American Journal of Philology*, p. 403-431, 2008.

OLIVEIRA, Nicolas Pelicioni de. *Hipótese acerca do desenvolvimento do romance antigo greco-latino a partir de uma análise da tópica do romance História do rei Apolônio de Tiro*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas,



Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/181593>. Acesso em: 23 jun. 2021.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PEINADO, Elísabet Gómez. *La Ephemēris Belli Troiani*: Edición del texto y estudio de los aspectos filológicos e literarios. 636f. 2015. Tese (Doutorado em Antiguidade) - Faculdade de Filosofia e Letras, Universidad de Alicante, Alicante, 2015. Disponível em: [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/54016/1/tesis\\_gomez\\_peinado.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/54016/1/tesis_gomez_peinado.pdf). Acesso em: 20 abr 2017.

PEINADO, Elísabet Gómez. La influencia de la tragedia griega en la *Ephemēris belli Troiani* de Dictis Cretense. *Tycho: revista de iniciación en la investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición*, n. 5, p. 67-92, 2017.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira II: Estudos sobre a Grécia Antiga: Artigos*. Coimbra: Pombalina, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0829-7>. Acesso em 12 set 2020.

PEREIRA, Reina Marisol Troca. ΠΕΡΙ ΑΠΙΣΤΩΝ (Sobre Fenómenos Inacreditáveis). *Journal of Ancient Philosophy*, v. 10, n. 2, p. 140-302, 2016.

PETRÔNIO. *Satíricon*, Tradução de Cláudio Aquati. São Paulo: Editora 34, 2021.

PIRONTI, Gabriella; BONNET, Corinne (org.). *Gli dèi di Omero*. Politeísmo e poesia nella Grecia antica. Roma: Carocci editore. 2016.

PONGRATZ-LEISTEN, Beate; SONIK, Karen (ed.). *The Materiality of Divine Agency*. Boston/Berlin: Walter de Gruyter Inc., 2015.

POUCET, Jacques. Le mythe de l'origine troyenne au Moyen Âge et à la Renaissance: un exemple d'idéologie politique. *Folia Electronica Classica*, v. 5, 2003.

POWELL, Barry B. *A short introduction to classical myth*. Longman Publishing Group, 2001.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1984.

PROSPERI, Valentina. *Omero sconfitto: ricerche sul mito di Troia dall'antichità al Rinascimento*. Temi e testi, 125. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2013.

RAGUSA, Giuliana; BRUNHARA, Rafael. *Elegia Grega Arcaica*. Uma antologia. Araçoiaba da Serra, SP: Editora Mnema, 2021.

RASCHIERI, Amedeo Alessandro. Il romanzo latino: alcune questioni terminologiche. In: CASARINO, Stefano; RASCHIERI, Amedeo Alessandro. *Figure e autori del romanzo*. Aracne, 2013. p. 41-54.

RICOEUR, Paul. *The Reality of the Historical Past*. Milwaukee: Marquette University Press, 1984.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1982.

SAFO. *Fragmentos completos*. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2020.

SANO, Lucia. História e ficção no romance grego eo caso de Siracusa em Quéreas e Calíroo, de Cáriton de Afrodísias. *Eutomia*, v. 1, n. 15, p. 69-91, 2015.

SANZ JULIÁN, María. De la Ilíada a Ein Hübsche Histori: Panorámica de la materia troyana en Europa. *Troianalexandrina*, v. 10, p. 35-70, 2010.

SANZ MORALES, Manuel. Paléfato y la interpretación racionalista del mito: características y antecedentes. *Anuario de estudios filológicos*, p.403-424, 1999.

SCHÜLER, Donald. Teoria do Romance. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SERRA, Mauro. Narrare e argomentare: percorsi della verità nella Grecia antica. *Testi e Linguaggio*, 6, p. 253-268, 2012.

SEZNEC, Jean. *The survival of the pagan gods: The mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art*. Princeton University Press, 1995.

SILVA, Gelbart Souza. Aquiles nas crônicas troianas de Díctis e de Dares. *Olho d'água*, v. 14, n. 1, 2023.

SILVA, Gelbart Souza. Díctis: a questão do narrador/autor em "Ephemeris belli Troiani". *Anais do IV Congresso Internacional do PPG-Letras e XVIII Seminário de Estudos Literários*, São José do Rio Preto, UNESP-IBILCE, 2020b, p.48-59. Disponível em: [https://www.academia.edu/62228917/D%C3%8DCTIS\\_A\\_QUEST%C3%83O\\_DO\\_NARRADOR\\_AUTOR\\_EM\\_EPHEMERIS\\_BELLI\\_TROIANI](https://www.academia.edu/62228917/D%C3%8DCTIS_A_QUEST%C3%83O_DO_NARRADOR_AUTOR_EM_EPHEMERIS_BELLI_TROIANI) . Acesso em: 12 mai 2021.

SILVA, Gelbart Souza. *Ephemeris belli Troiani Dictys Cretensis*: estudo e tradução. 407f. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2019a. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/182250/silva\\_gs\\_me\\_sjrp.pdf?sequence=8](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/182250/silva_gs_me_sjrp.pdf?sequence=8). Acesso em: 14 jul 2020.

SILVA, Gelbart Souza. Os fenícios no “Diário da Guerra de Troia”. *Revista Hêlade*, v. 5, n. 2, p. 229-246, 2019b.

SILVA, Gelbart Souza. Peste como punição divina: leitura comparada entre Homero e Díctis. *Scripta Alumni*, v. 23, n. 2, p. 106-121, 2020b.

SILVA, Gelbart Souza. Uma mulher no campo de batalha: Penteseleia em Ephemeris belli Troiani, de Díctis Cretense. *Olho d'água*, v. 12, n. 2, 2021.

SILVA, Gelbart. History and novel in antiquity: the chronicles of Dictys and Dares. *Revista de Letras-Juçara*, v. 6, n. 1, p. 399-415, 2022.

SILVA, Maria de Fátima de Sousa e. Pausânias: descrição da Grécia, livro I. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022. Disponível em: [https://www.academia.edu/73830697/Pausanias\\_I](https://www.academia.edu/73830697/Pausanias_I). Acesso em 5 ago. 2023.

SOARES, Martinho Tomé Martins. *História e ficção em Paul Ricoeur e Tucídides*. 2010. Tese (doutorado em Estudos Clássicos) - Universidade de Coimbra (Portugal), 2010. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/18183/1/Tese%20Martinho.pdf>. Acesso em 13 out. 2017.

SÓFOCLES. *Ájax*. Tradução de Jaa Torrano. Cotia, SP: Ateliê Editorial, Mnema, 2022.

SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009.

SOUSA, Eudoro de. *Mitologia II: história e mito*. 2 ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988.

THOMPSON, Diane P. *The Trojan War: literature and legends from the Bronze Age to the present*. 2 ed. Jefferson: McFarland, 2013.

TIMPANARO, Sebastiano. Sulla Composizione e la tecnica narrativa dell'Ephemeris di Ditti-Settimio. *AAVV., Filologia e forme letterarie*. Studi offerti a Francesco Della Corte, VI, Urbino: Università degli Studi, 1987, p. 169–215.

TITO LÍVIO. *História de Roma*. Tradução de Paulo M. Peixoto. São Paulo: Editora Paumape, 1989.

TORRANO, J. A. A. O certame Homero-Hesíodo (texto integral). *Letras clássicas*, n. 9, p. 215-224, 2005.

TRACHSEL, Alexandra. Review: Valentina Prospero, Omero sconfitto: ricerche sul mito di Troia dall'antichità al Rinascimento. *Temi e testi*, 125. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2013. *Bryn Mawr Classical Review*, 2014.

TRESOLDI, Tiago. *O Ulisses dos muitos retornos: uma história do clássico*. 2016. 363 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2016. Disponível em: <https://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/9342/TESE%20TIAGO%20TRESOLDI.pdf?sequence=1>. Acesso em: 16 jun. 2020.

VEGA, María Felisa del Barrio; LÓPEZ, Vicente Cristóbal. Introducción. In. ANÔNIMO. *La Ilíada Latina, Diario de la guerra de Troya de Dictis Cretense y Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*. Introducciones, traducción y notas de Ma. Felisa del Barrio Vega y Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos, 2001.

VENINI, Paola. Ditti Cretese a Omero. *Instituto Lombardo (Memorie Lett.)* 37, 1981, p. 161-198.

VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Ensaio sobre a imaginação constituinte. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

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

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

WERNER, C. Hécuba. In: SILVA, S. C.; BRUNHARA, R. & VIEIRA NETO, I. *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade: a presença das mulheres na Literatura e na História*. Goiânia: Tempestiva, 2021, p. 581-586.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. *Estudos históricos*, v. 7, n. 13, p. 21-48, 1991.

WINKLER, Martin M. (coord). *Troy: from Homer's Iliad to Hollywood epic*. Blackwell Publishing Ltd: 2007.

YAVUZ, Nurgül Kivilcim. *Late Antique Accounts of the Trojan War: A Comparative Look at the Manuscript Evidence*. *Pecia*, v. 17, p. 149-170, 2014.

YAVUZ, Nurgül Kivilcim. *Transmission and Adaptation of the Trojan Narrative in Frankish History between the Sixth and Tenth Centuries*. Tese (Doutorado em História). The University of Leeds: Institute for Medieval Studies, 2015. f.298.

YOUNG, Arthur M. *Troy and her legend*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1948.

ZANON, Camila Aline. *Onde vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia hexamétrica arcaica*. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-13022017-130921/publico/2016\\_CamilaAlineZanon\\_VOrig.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-13022017-130921/publico/2016_CamilaAlineZanon_VOrig.pdf). Acesso em: 12 set. 2020.

ZANUSSO, Valentina. Introdução. In: LELLI, Emanuele (Coord.). *L'altra Iliade*. Ditti di Creta. Il diario di guerra di un soldato greco. Con la Storia della distruzione di Troia di Darete Frigio e i testi bizantini sulla guerra troiana. Milano: Bompiani, 2015, p. 13-148.

ZIEGLER, Judith. *Die Gestalt des Achilles in den lateinischen nachklassischen Trojadarstellungen der Antike: Ilias Latina, Dictys Cretensis, Dares Phrygius, Excidium Troiae*. 142f. 2012. Tese (Doutorado em Latim). Universität Wien. Disponível em: <http://othes.univie.ac.at/18654/>. Acesso em: 12 jul 2018.

ZIMMERMANN, Bernhard. Chapter Six. The Historical Novel In The Greek World: Xenophon's Cyropaedia. In: *Fiction on the Fringe: Novelistic Writing in the Post-Classical Age*. Brill, 2009. p. 95-103.