

Memórias da Guerra de Troia:

a performance do passado épico na *Odisseia* de Homero

Christian Werner

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

HVMANITAS SVPPLEMENTVM • ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ISSN: 2182-8814

Apresentação: esta série destina-se a publicar estudos de fundo sobre um leque variado de temas e perspectivas de abordagem (literatura, cultura, história antiga, arqueologia, história da arte, filosofia, língua e linguística), mantendo embora como denominador comum os Estudos Clássicos e sua projeção na Idade Média, Renascimento e recepção na atualidade.

Breve nota curricular sobre o autor

Christian Werner (Santa Cruz do Sul, Brasil, 1970) é professor livre-docente de grego antigo na Universidade de São Paulo. É doutor em Letras Clássicas por essa mesma universidade e autor de ensaios críticos sobre a poesia épica e trágica dos gregos e sua recepção na Modernidade. Também tem realizado traduções de Homero, Hesíodo e Eurípidos.

SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ESTRUTURAS EDITORIAIS
SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ISSN: 2182-8814

DIRETOR PRINCIPAL
MAIN EDITOR

Delfim Leão
Universidade de Coimbra

ASSISTENTES EDITORIAIS
EDITORIAL ASSISTANTS

João Pedro Gomes
Marina Gelin Fernandes
Universidade de Coimbra

COMISSÃO CIENTÍFICA
EDITORIAL BOARD

Ana Paula Pinto
Universidade Católica Portuguesa

Nuno Simões Rodrigues
Universidade de Lisboa

José Ribeiro Ferreira
Universidade de Coimbra

Martinho Tomé Martins Soares
Universidade Católica Portuguesa - Porto

Memórias da Guerra de Troia:

a performance do passado épico na *Odisseia* de Homero

Christian Werner

Universidade de São Paulo

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

TÍTULO TITLE

MEMÓRIAS DA GUERRA DE TROIA: A PERFORMANCE DO PASSADO ÉPICO NA *Odisseia* DE HOMERO
MEMORIES OF THE TROJAN WAR: PERFORMING THE EPIC PAST IN HOMER'S *ODYSSEY*

AUTOR AUTHOR

Christian Werner

ORCID

0000-0001-8948-6825

EDITORES PUBLISHERS

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

www.uc.pt/imprensa_uc

Contacto CONTACT

imprensa@uc.pt

Vendas online ONLINE SALES

<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Coordenação Editorial EDITORIAL COORDINATION

Imprensa da Universidade de Coimbra

Conceção Gráfica GRAPHICS

Rodolfo Lopes, Nelson Ferreira

Infografia INFOGRAPHICS

Nelson Ferreira

Impressão e Acabamento PRINTED BY

Simões & Linhares, Lda. Rua 4 de Julho, Armazém
n.º 2, 3025-010 Coimbra

Annablume Editora * Comunicação

www.annablume.com.br

Contato CONTACT

@annablume.com.br

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
www.fct.pt
POCI/2010



Projeto UID/ELT/00196/2013 -

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade
de Coimbra

ISSN

2182-8814

ISBN

978-989-26-1501-1

ISBN Digital

978-989-26-1502-8

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1502-8>

© Janeiro 2018

Annablume Editora * São Paulo
Imprensa da Universidade de Coimbra
Classica Digitalia Vniversitatis Conimbrigensis
<http://classica.digitalia.uc.pt>
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
da Universidade de Coimbra

A ortografia dos textos é da inteira responsabilidade dos autores.

Trabalho publicado ao abrigo da Licença This work is licensed under
Creative Commons CC-BY (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pt/legalcode>)

MEMÓRIAS DA GUERRA DE TROIA: A PERFORMANCE DO PASSADO
ÉPICO NA *ODISSEIA* DE HOMERO
MEMORIES OF THE TROJAN WAR: PERFORMING THE EPIC PAST IN
HOMER'S *ODYSSEY*

AUTOR AUTHOR

Christian Werner

FILIAÇÃO AFFILIATION

Universidade de São Paulo

RESUMO

O enfoque deste livro sobre a *Odisseia* de Homero é a forma como as personagens do poema falam do passado, em particular, de um passado significativo para muitas delas, a Guerra de Troia. Falar do passado em um poema homérico implica algumas noções-chave exploradas neste livro: tradição, memória, fama (*kleos*) e gêneros de discurso. O principal aspecto ligado a todas essas noções é a performance discursiva do falante que constrói o passado para seu interlocutor: o aqui e agora implicado na performance diminui a distância entre passado e presente de uma forma algo homóloga à própria performance do rapsodo que apresentava os poemas homéricos diante de uma plateia na Grécia Arcaica e Clássica.

PALAVRAS-CHAVE

Homero; *Odisseia*; passado épico; performance; gêneros de discurso.

ABSTRACT

The main purpose of this book on the *Odyssey* is to discuss how the characters of the poem talk about the past, particularly of a past that is quite meaningful to many of them, the Trojan War. To talk about the past in a Homeric poem implies some key concepts explored in this book: tradition, memory, fame (*kleos*) and speech genres. The main aspect linked to all these notions is the discursive performance of a speaker that builds the past to his interlocutor: the here and now implied in the performance diminishes the distance between past and present in a way that is arguably homologous to the performance of the rhapsode that presented the Homeric poems to an audience in Archaic and Classical Greece.

KEYWORDS

Homer; *Odyssey*; epic past; performance; speech genres.

AUTOR

Christian Werner (Santa Cruz do Sul, Brasil, 1970) é professor livre-docente de grego antigo na Universidade de São Paulo. É doutor em Letras Clássicas por essa mesma universidade e autor de ensaios críticos sobre a poesia épica e trágica dos gregos e sua recepção na Modernidade. Também tem realizado traduções de Homero, Hesíodo e Eurípides.

AUTHOR

Christian Werner (Santa Cruz do Sul, Brasil, 1970) is associated professor for Ancient Greek at the University of São Paulo. He has a PhD in Classics from this same university and has written extensively on Greek epic and tragic poetry and on its modern reception. He has also produced translations of Homer, Hesiod and Euripides.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
ABREVIACIONES	14
I. POESIA ÉPICA E A PERFORMANCE DO PASSADO	15
1. A performance do rapsodo	18
2. A Guerra de Troia na <i>Odisseia</i>	23
3. O passado absoluto	27
4. O mais-que-passado épico	33
5. O passado dos heróis	35
II. A TRADIÇÃO ÉPICA	43
1. Homero e Hesíodo	47
2. A dicção tradicional da poesia homérica: tema e fórmula	52
3. A história-padrão da captura de uma cidade	57
4. O retorno de Troia	62
III. MEMÓRIA	65
1. A noção épica de memória	69
2. Zeus e Atena tornam Odisseu presente (<i>Od.</i> 1, 26-95)	76
3. Memória, narrativa e choro	84
IV. A FAMA (<i>KLEOS</i>) E O PASSADO QUE SE FAZ PRESENTE	89
1. Telêmaco e Atena/Mentes (<i>Od.</i> 1, 106-68)	93
2. Penélope, Fêmio e a fama de Odisseu (<i>Od.</i> 1, 325-44)	97
3. Heróis de Troia na terra dos feácios (<i>Od.</i> 8)	102
4. Odisseu apresenta-se aos feácios (<i>Od.</i> 9, 1-20)	114
V. NESTOR E TELÊMACO	119
1. Deusa e humanos, jovem e ancião (<i>Od.</i> 3, 1-101)	122
2. A Guerra de Troia segundo Nestor (<i>Od.</i> 3, 102-29)	130
3. Os retornos dos aqueus (<i>Od.</i> 3, 130-327)	145
VI. GÊNEROS DE DISCURSO	155
1. Gêneros de discurso e o <i>mythos</i> épico	159

2. O discurso de instrução (<i>Od.</i> 1, 206-324)	163
3. O discurso de lamento (<i>Od.</i> 4, 1-185 e 715-94)	178
4. O discurso etnográfico (<i>Od.</i> 4, 78-91 e 219-32)	193
VII. COMUNICAÇÃO OBLÍQUA, <i>AINOS</i> E O SIMPÓSIO	199
1. Fronteiras entre as vozes narrativas	202
2. Comunicação oblíqua	207
3. O <i>ainos</i> a Eumeu como performance simposial (<i>Od.</i> 14, 459-517)	216
VIII. DISCURSOS AGONÍSTICOS	227
1. Lágrimas perturbam um banquete (<i>Od.</i> 4 e 8)	231
2. As histórias de Helena e Menelau e o gênero da disputa heroica (<i>flyting</i>) (<i>Od.</i> 4, 235-305)	240
3. A jactância do mais forte e o discurso de triunfo (<i>Od.</i> 8 e 9)	255
IX. HERÓIS DE TROIA NO HADES	267
1. Aquiles, Odisseu e o valor de Neoptólemo (<i>Od.</i> 11, 473-540)	270
2. Aquiles, Agamêmnon e o valor de Penélope (<i>Od.</i> 24, 1-202)	283
APÊNDICE: OS “SOLERTES CONTOS” (<i>HAIMULIOI LOGOI</i>) DE CALIPSO (<i>Od.</i> 1, 56)	293
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	295
INDEX NOMINVM	325
INDEX LOCORVM	328
INDEX RERVM	333

APRESENTAÇÃO

Como indica o título, este livro não trata da *Odisseia* como um todo. Assim, alguns elementos fundamentais do poema quase não são explorados, como a participação de Penélope na história do retorno de Odisseu e a narrativa da vingança desse herói contra os pretendentes, que se desenrola na segunda metade do poema.¹

Seu enfoque é a forma como as personagens do poema falam do passado, em particular, de uma parte do passado significativa para muitas delas, a Guerra de Troia. Falar do passado em um poema homérico implica uma série de variáveis, e diversas delas são exploradas neste livro. A principal é a performance discursiva do falante que confere certa forma a um episódio do passado para seu interlocutor: o aqui e agora necessariamente implicado na performance quebra, às vezes mais e às vezes menos, a distância entre passado e presente de uma forma algo homóloga à própria performance do rapsodo que apresentava os poemas homéricos diante de uma plateia na Grécia Arcaica e Clássica.²

No primeiro capítulo, contextualiza-se o tópico central do livro, as menções à Guerra de Troia na *Odisseia*, na discussão mais ampla acerca da representação e performance do passado por meio da poesia homérica. A homologia parcial entre a forma como as personagens homéricas trazem o passado para o presente em uma situação concreta de comunicação que muitas vezes exige domínio de certa arte verbal por parte do falante, de um lado, e a performance do rapsodo diante de seu público, de outro, relativiza, em alguns aspectos, a concepção do passado épico como absoluto, infinitamente distante do presente do público, que Mikhail Bakhtin desenvolveu ao diferenciar o gênero épico em relação ao romance. Não há um muro separando passado e presente, já que o passado, no contexto da performance da poesia épica, é, pelo menos em parte, aberto. Isso é sugerido de diversos modos nos poemas, mas de forma particularmente aguda em dois episódios, respectivamente, na *Iliada* e da *Odisseia*, a destruição da muralha no acampamento aqueu por Poseidon e a menção de uma montanha que talvez tenha passado a cobrir a terra dos feácios a partir de uma deliberação conjunta entre Zeus e Poseidon.

¹ Via de regra, os nomes clássicos seguem a tradição brasileira e/ou a solução adotada na minha tradução da *Odisseia* (Homero 2014).

² Ao se levar em conta tais condições de produção e recepção dos poemas homéricos nesse período, a distância entre esse tipo de poesia e a poesia lírica coetânea que também se ocupa do passado mítico deixa de ser abissal como tantas vezes tem sido afirmado, por exemplo, em Sigelman (2016).

No capítulo dois, explora-se a noção de tradição e como se pode compreender aquela pressuposta pela *Odisseia*. Para conceitualizar a tradição épica, inicia-se discutindo as formas como os gregos distinguiram as figuras de Homero e Hesíodo, mais especificamente, os poemas a eles atribuídos. Em um segundo momento, apresentam-se brevemente as ferramentas heurísticas principais para se pensar a linguagem tradicional dos poemas homéricos, quais sejam, fórmula, tema e história-padrão. Por fim, exemplifica-se essa discussão por meio de dois temas centrais na tradição mitológica grega, a captura de uma cidade e o retorno dos heróis da Guerra de Troia.

O terceiro capítulo aborda a noção da “memória” em seu contexto épico, a qual é explorada na *Odisseia* a partir da conceitualização proposta por Egbert J. Bakker. Trata-se de um fenômeno que não é somente mental, pois implica uma ação ligada ao desejo de uma repetição.³ Nesse capítulo, confere-se atenção particular ao diálogo entre Zeus e Atena que abre o canto um e aos instantes de lamento distribuídos ao longo de todo o poema, em particular, em um contexto fúnebre. O diálogo entre os deuses torna Odisseu presente, um movimento quase homólogo à ação do próprio rapsodo no mundo do receptor: o herói está ausente desse mundo, mas o desejo de sua presença, portanto, de uma ponte entre passado e presente, se realiza na própria performance poética. Algo semelhante se dá por meio dos lamentos, que têm, como seu reverso, a fama (*kleos*), tema do capítulo seguinte.

O tema principal desenvolvido no capítulo quatro é a relação entre a noção épica de “fama” e a forma como um herói ausente no tempo ou no espaço é tornado presente por meio da performance discursiva de uma personagem. Essa questão é explorada sobretudo por meio de duas cenas no canto um, o diálogo entre Atena/Mentes e Telêmaco e a reação de Penélope à performance do aedo Fêmio. A representação da fama dos heróis que lutaram em Troia subjaz à forma como Penélope solicita do aedo Fêmio que interrompa o canto que narra o “retorno funesto dos aqueus”, aos dois cantos “troianos” de Demódoco, ao canto que as Sirenas apresentam a Odisseu e, por fim, à forma como Odisseu inicia a narrativa de suas desventuras aos feácios.⁴ Essa fama nunca é algo estabelecido e conquistado de uma vez por todas, pois depende sempre de uma performance no presente.

O capítulo seguinte é uma leitura detalhada do diálogo entre Nestor e Telêmaco no canto três. Para isso, são retomadas as noções discutidas nos capítulos anteriores e essas são aprofundadas, especialmente a forma como uma situação presente determina a construção de um discurso de louvor. Nestor, ao articular o todo que é a tradição da Guerra de Troia, constrói discursos que ocupam uma

³ Cf. Bakker (2002) e (2008a).

⁴ Opto por “Sirenas” para lembrar o leitor de que essas criaturas pouco se assemelham às sereias da mitologia nórdica.

posição intermediária entre a onisciência e a isenção usualmente atribuídas pelos críticos modernos à Musa (e, muitas vezes, por extensão, ao aedo) e a finalidade prática imediata dos relatos exemplares do ancião desenvolvidos na *Iliada*. Essa ambivalência também transparece na tensão entre os elogios equívocos que Nestor faz de Odisseu e a imagem idealizada e ultra-elogiosa que o ancião produz de si mesmo como exímio conhecedor do mundo divino. Esse será o primeiro exemplo de uma estratégia discursiva na qual o falante, ao parecer elogiar um terceiro em uma narração, de fato elogia-se a si mesmo: veremos isso na narrativa de Helena diante de Telêmaco e no relato dos feitos troianos de Neoptólmo feito por Odisseu para Aquiles no Hades.

No capítulo seis, introduz-se a noção de gênero de discurso para se discutirem performances discursivas na *Odisseia* nas quais o falante demonstra seu domínio na arte oral. Diversos gêneros são incorporados pela grande matriz que é o gênero épico ele mesmo, de sorte que são particularmente relevantes para se discutir a recepção de um poema como a *Odisseia* em seu contexto primeiro de produção. Nesse capítulo, três gêneros serão discutidos tendo em vista a questão maior deste livro, a performance do passado e sua relação com o presente, quais sejam, o discurso de instrução, o de lamento e o etnográfico, este último, um tipo de discurso que demonstra o domínio do espaço pelo falante, e não do tempo, como nos outros dois.

No capítulo sete, discutem-se formas de o rapsodo se comunicar indireta ou obliquamente com o receptor. Na primeira seção, examinam-se algumas passagens nas quais a crítica costuma apontar uma espécie de fusão entre a voz de Homero e a de uma personagem, por esta parecer usar um conhecimento exclusivo daquele e, eventualmente, do receptor. Na seção seguinte, exploram-se diversas formas de o rapsodo exigir do receptor que esse recupere seu conhecimento de outros instantes da narrativa para interpretar a fala de uma determinada personagem que parece estar em contradição com o que fora narrado anteriormente. Em última instância, o rapsodo convida ou mesmo força o receptor a mimetizar Odisseu, não só um ouvinte atento às eventuais segundas intenções de seus interlocutores mas um herói que sempre de novo reavalia suas experiências passadas quando está diante de um novo obstáculo. Certas particularidades da narrativa fazem com que o receptor igualmente atento reavalie eventos já narrados. Por fim, examina-se o *ainos* – no contexto homérico, talvez antes uma estratégia discursiva e não um gênero de discurso – que o Cretense desenvolve na cabana de Eumeu: as condições da performance e a própria performance narrativa – uma tocaia em Troia – evocam o ambiente do simpósio, o que, aliado à sequência do episódio, parece criar uma espécie de paródia do próprio gênero épico, ou seja, estamos diante de um exemplo notável dos limites da noção de “passado absoluto” para a *Odisseia*.

No capítulo oito, continua-se a explorar a evocação das práticas simposiais no poema, de um lado, e gêneros de discurso, de outro. Para isso, o enfoque

retorna a duas passagens já discutidas nos dois capítulos anteriores, a recepção de Telêmaco em Esparta narrada no canto quatro, e o dia de festa na terra dos feácios, no canto oito. Na primeira seção, discute-se o significado das lágrimas geradas em ambientes nos quais elas não parecem ser adequadas. Na segunda seção, relaciona-se a evocação do simpósio como contexto das histórias narradas por Helena e Menelau no canto quatro com um gênero de discurso tipicamente marcial, a disputa heroica (*flyting*). Por fim, na terceira seção, examina-se outro gênero marcial, o de triunfo, cujos elementos são usados, em particular nos cantos oito e nove, para explorarem-se os limites de certa ideologia épica.

No último capítulo, discutem-se as duas *nekyiai* do poema, as cenas que transcorrem no Hades. Na primeira seção, o foco é a conversa entre Aquiles e Odisseu no canto 11. Dois elementos sobressaem nessa conversa, e ambos estão interligados: o valor relativo do passado e do presente de Aquiles, e de que forma um herói vivo – Odisseu – pode definir esse valor; e o valor de Neoptólemo, que Odisseu constrói por meio de um elogio na forma de uma narrativa. Essa conversa é um momento singular para se investigar até que ponto Odisseu está distante ou não do que é imaginariamente representado pela trajetória heroica de Aquiles e, eventualmente, mais próximo de nós que o herói que morreu em Troia. Pode-se falar de uma crítica ao imaginário (ou à ideologia) épico-heroico, semelhante ao que parece ocorrer na resposta dada por Aquiles a Odisseu na *Ilíada*, ao recusar os presentes de Agamêmnon no canto 9, ou até mesmo à forma como Hesíodo se contrapõe a esse imaginário em *Trabalhos e dias*? Certo é que nessa cena mais uma vez vemos um herói falar sobretudo de si mesmo quando parece elogiar outro, mostrando que é em um sentido forte que o presente confere forma e dá sentido ao passado. Algo distinto ocorre na segunda *nekyia*, quando uma sequência de discursos cuja temática central é a oposição entre louvor e censura culmina, de forma algo surpreendente, em um elogio de Penélope. Entretanto, mais uma vez é a perspectiva do presente que contextualiza ou até mesmo relativiza feitos bélicos no passado, de sorte que de novo os elogios não são construídos de forma inequívoca.

*

Quanto aos agradecimentos às pessoas e instituições que tornaram esse livro possível ou melhor, em primeiro lugar me dirijo ao CNPq, à FAPESP e à CAPES. A maior parte dele foi escrita ao longo dos últimos seis anos no âmbito de duas bolsas de pesquisa financiadas pelo CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. Uma primeira versão dos capítulos um, dois, três e oito foi produzida graças a uma bolsa de pós-doutorado da FAPESP. Parte da análise presente no capítulo cinco foi apresentada em um congresso em Tübingen, onde estive graças a um auxílio da CAPES. Em segundo lugar, agradeço a Delfim Leão por ter acolhido o livro na série *Classica digitalia* e aos pareceristas da IUC pelas valiosas sugestões e correções. Também

sou grato pelo tempo e a atenção que Camila Zanon e Erika Werner dedicaram à leitura de diversos capítulos em seu estágio – quase – final. Os problemas que porventura ainda restam são de minha inteira responsabilidade. A todos que me deram o prazer de com eles discutir Homero ao longo das últimas duas décadas, fazendo-me amiúde rever ou afinar minha interpretação, a eles dedico este livro.

ABREVIACÕES

Para uma referência completa das obras cuja abreviação é informada abaixo, cf. “referências bibliográficas”.

Bernabé: fragmentos épicos em Bernabé (1996).

H. h. n. X. = *Hino homérico* número ‘n’ a ‘X’ (= nome do deus).

Il. = *Iliada*.

LfggE = *Lexikon des frühgriechischen Epos*, editado por B. Snell e outros.

MW = fragmentos de Hesíodo em Solmsen et al. (1990).

Od. = *Odisseia*.

Teog. = *Teogonia*.

T&D = *Trabalhos e dias*.

W = fragmentos jâmbicos e elegíacos em West (1989-92).

I

POESIA ÉPICA E A PERFORMANCE DO PASSADO

(Página deixada propositadamente em branco)

Neste capítulo, contextualiza-se o tema principal do livro, as menções à Guerra de Troia na *Odisséia*, de duas maneiras principais: temática, indicando-se, em linhas gerais, sua importância como parte do passado das personagens do poema, e seu contexto maior, a linhagem dos heróis; e conceitual, explorando-se formas de se definir a matéria que compõe o poema épico como representação do passado.⁵ O foco deste livro são passagens que, segundo a conceitualização de Émile Benveniste, podem ser definidas como “história”, como “discurso” ou então como um misto de ambos, exemplos sendo, respectivamente, o que conta a voz de Homero (na narratologia tradicional, o narrador-focalizador primário), uma personagem (um narrador-focalizador secundário) e certos discursos longos com alto grau de narratividade, o exemplo principal sendo os chamados *apologoi de Alcínoo*, as aventuras que Odisseu conta aos feácios entre os cantos 9 e 12. Uma pergunta que se começa a esboçar neste capítulo é se a construção e o uso do passado nos trechos definidos como “história” obedecem a protocolos distintos daqueles que operam nos “discursos” e, em caso positivo, se a noção de “passado absoluto”, defendida por Michail Bakhtin para certos gêneros poéticos, deve ser relativizada no que diz respeito à *Odisséia*.

⁵ Não estou interessado, portanto, em demonstrações de que a Guerra de Troia de fato ocorreu nem de que o evento teria deixado traços nos poemas homéricos, o foco de Latacz (2001); crítica de alguns de seus pressupostos em Grethlein (2012) e Haubold (2002). Cf. também Haubold (2016) acerca das motivações ideológicas historicamente condicionadas da defesa de Hisarlik como o sítio da Troia dos poemas homéricos.

1. A PERFORMANCE DO RAPSODO

O envolvimento do público é um componente necessário da performance.

(Bauman 2012: 101)⁶

A Guerra de Troia é parte constituinte e fundamental do conjunto de eventos que compõe o passado dos acontecimentos que dão corpo à narrativa principal da *Odisseia*. Considerando o enredo do poema, ou seja, os eventos em sua forma narrativa, a maior parte dele abarca o retorno dos heróis aqueus a suas respectivas cidades após concluída a guerra da qual participaram (Nestor a Pilos; Agamêmnon a Micenas; Menelau a Esparta etc.), nisso incluindo-se o retorno de Odisseu a Ítaca, o esqueleto principal da narrativa. Nesse sentido, a Guerra de Troia propriamente dita tende a ser o ponto de referência principal na representação desses heróis no poema. Trata-se de um conjunto de ações que forma idealmente um todo completo, que, até certo ponto, esses heróis deixam para trás antes de iniciarem uma nova empreitada cujo objetivo final é a reocupação de seu antigo *status* na terra pátria, o qual diz respeito a sua propriedade, família e comunidade.

Esses retornos (em grego *nostoi*, o plural de *nostos*) ganham formas narrativas diversas e podem ser apresentados pela voz de Homero ou de uma personagem. Na recepção da *Iliada* e da *Odisseia* na antiguidade greco-latina, “Homero” é concebido, de forma geral, como o poeta associado ao fenômeno da canonização desses dois poemas, que, pouco a pouco, passaram a ser considerados superiores, inclusive ou sobretudo quanto a uma avaliação que poderíamos chamar de poética, aos demais poemas épicos heroicos arcaicos. Essa concepção é a que perpassa na *Poética* de Aristóteles e nas antigas biografias de Homero. Também pode-se entender “Homero”, levando em conta tanto a performance como a recepção dos poemas, como a voz não marcada que não se confunde com a voz marcada das personagens, diferenciação presente, por exemplo, na discussão acerca da diegese e da mimese desenvolvida por Platão nos livros dois e três da *República*. Essas duas formas complementares de conceber “Homero” a partir do contexto de recepção dos poemas na antiguidade se distingue consideravelmente da noção de narrador-focalizador primário

⁶ Todas as traduções de textos em grego são de minha autoria; o mesmo vale para as citações de obras modernas quando a referência bibliográfica não for aquela da tradução da obra em português. Trechos da *Iliada* provêm de minha tradução ainda inédita, cujos direitos foram adquiridos pelas Edições Sesi - São Paulo. As edições usadas como base para as citações em grego são, para os *Hinos homéricos*, West (2003); para a *Iliada* e a *Odisseia*, van Thiel (2010) e (1991), respectivamente; para a *Teogonia* e *Trabalhos e dias*, Most (2006).

corrente na narratologia moderna.⁷

O cenário histórico principal para minha discussão é o da apresentação oral dos poemas na Grécia Arcaica, na qual um rapsodo desempenha, incorpora ou mimetiza figuras tradicionais, uma delas a de Homero. É comum os poemas homéricos ou citações deles serem associados, em sua recepção, a um único poeta-sábio (*sophos*) que os teria produzido, identificado na antiguidade greco-latina como “Homero”. Quando Simônides (19 W) cita um verso de uma fala de Diomedes (*Il.* 6, 146), ele o vincula a Homero, não a Diomedes, o que está de acordo com o modo como se concebe o cantor ou poeta, a figura responsável pela fixação de certa sabedoria tradicional e/ou pela formulação de algo sábio digno de ser transmitido.⁸

Uma coisa belíssima disse o homem de Quios:
 “como a geração das folhas é também a de varões”.
 Poucos mortais, ao receberem isso com os ouvidos,
 depositaram-no nos peitos. Há expectativa em cada
 homem (...).

Assim, na antiguidade, quando Homero é citado ou analisado como sábio, via de regra, não importa se o enunciado sob escrutínio é dito pela voz de Homero ou de uma personagem.

A partir de agora, todavia, a não ser que o contexto da discussão indique algo distinto, passo a usar “Homero” como “a voz de Homero que se distingue da voz das personagens do poema na performance do rapsodo”. Uso “aedo” exclusivamente em relação aos bardos representados na *Odisseia*; para o sujeito que executa os poemas homéricos ao longo de sua recepção nos períodos Arcaico e Clássico, uso “rapsodo”. Chamo de receptor o espectador histórico em potencial; no caso do receptor de uma narrativa desenvolvida por uma personagem, refiro-me ao receptor interno ou intradieético. Seguindo Egbert J. Bakker, não utilizo “discurso direto” pois a expressão não se adequa a uma perspectiva centrada na performance e tende a criar uma dicotomia entre Homero e as personagens que é baseada em parâmetros equivocados, em particular, o da citação, própria de uma cultura letrada: Homero citaria *verbatim* o que disseram as personagens míticas de acordo com a Musa. Ainda na esteira de Bakker, o que proponho é explorar a

⁷ Conceitualização de “Homero” ao longo da recepção da *Ilíada* e da *Odisseia* na antiguidade greco-latina: Graziosi (2002), Kahane (2005: 1-64) e Whitmarsh (2009). Esse último insiste nas consequências negativas de se examinar os poemas utilizando a noção moderna de “narrador”. Cf. também Brandão (2015: 21). Biografias antigas de Homero e tradução da *Vida herodoteana*: Werner & Couto-Pereira (2014). Homero em relação aos poemas cíclicos: Burgess (2001) e Fantuzzi & Tsagalis (2015: *passim*), entre outros.

⁸ Poeta como *sophos*: Griffith (1990) e Koning (2010: 14-16). Hábitos antigos de citação: Ford (1997b: 91).

dinâmica, própria da performance de um poema homérico nesse período, entre as vozes que executam papéis diversos, sendo elas, no caso da *Odisseia*, sobretudo as de Homero e Odisseu.⁹

Ao discutir uma narrativa, seja ela de Homero ou de uma das personagens do poema, parto da distinção clássica de Benveniste entre “discurso” e “história” como dois planos distintos de enunciação do passado, esta, idealmente, um relato livre da intervenção do falante, aquele, uma enunciação na qual um falante tenta influenciar um ouvinte.¹⁰ Narrativas desenvolvidas pelas personagens da *Odisseia* quase nunca se aproximam da noção de “história”. As principais exceções são as narrativas de Menelau e de Odisseu, respectivamente, nos cantos 4 e 9 a 12. Embora nelas seja conspícua a presença do “eu”, sua extensão é atípica em relação a outros discursos narrativos de personagens do poema e, mais importante, verifica-se a ausência de uma relação inequívoca e permanente com um “tu”, de sorte que não deixam entrever uma clara intenção retórica.¹¹ A “história” narrada pelo próprio Homero, por sua vez, algumas vezes se afasta de forma evidente de um discurso “objetivo”, como nas vezes em que ele se dirige a um herói por meio de uma apóstrofe.

Narrativas mais ou menos desenvolvidas por personagens do poema não podem ser analisadas de forma independente da performance discursiva que as produz. Com efeito, a noção, antropológicamente definida, da performance é fundamental nos estudos homéricos pelo menos desde a publicação de *The language of heroes*, de Richard Martin. Para avaliar uma atividade verbal literário-convenção como a da poesia épica oral é necessário descrever o sistema de gêneros discursivos em voga na sociedade na qual tal poesia é desenvolvida.¹² Martin parte de Richard Bauman, que entende performance como “um modo de comunicação, um jeito de falar cuja essência reside na suposição da responsabilidade de exibir habilidade comunicativa diante de um público, destacando o modo como a comunicação é realizada acima e para além do conteúdo referencial”.¹³ Portanto, o que uma sociedade vivencia e compreende como “arte verbal” são determinados tipos de comunicação verbal que, em certas ocasiões no contexto da cultura em questão, adquirem e apresentam suas características específicas,

⁹ O aedo/rapsodo e “Homero”: Nagy (1996b) e (2002b), Foley (1998), Bakker (2009), González (2013) e Martin (2015: 17-24). A narrativa apresentada por uma personagem na épica homérica não é conceitualmente equivalente ao discurso direto: Bakker (2009: 126). Dinâmica entre vozes diversas na performance épica: Bakker (2013). Para uma outra abordagem na discussão das narrativas internas da *Odisseia*, cf. Zecchin de Fasano (2004).

¹⁰ “Discurso” e “história”: Benveniste (1966: 238-45).

¹¹ No capítulo cinco ver-se-á que esse não é o caso do primeiro discurso longo de Nestor a Telêmaco, não obstante seu alto grau de narratividade.

¹² Para um exemplo ambicioso recente de um tal mapeamento na Grécia arcaica, confira Maslov (2009), (2012) e (2015).

¹³ Bauman (1986: 3); cf. também Bauman (1977).

“uma exibição verbal especial, marcada, estilizada”.¹⁴

O sentido literal de uma enunciação contrasta com o sentido que lhe é dado ao se levar em conta a matriz interpretativa que é a performance, uma situação de comunicação na qual o falante e o contexto não têm importância menor que a mensagem. O sujeito linguístico não cria o texto sozinho; esse é o resultado direto da interação, no aqui e agora, com a plateia. Os meios que, em várias culturas, costumam marcar a arte verbal são: códigos especiais, linguagem figurativa, paralelismos, componentes paralinguísticos especiais, fórmulas especiais e apelo à tradição. Mestres na arte oral são admirados pela qualidade artística e pelo poder de suas performances e temidos por conta de seu potencial de subverter e transformar o *status quo*. O relativo predomínio da performance em uma situação comunicativa depende do grau em que o sujeito que a realiza assume a responsabilidade, diante do público, de uma exibição de habilidade comunicativa em detrimento de outras funções comunicativas.¹⁵

Em boa medida, a perspectiva da performance paulatinamente passou a ser levada em conta nos estudos homéricos a partir das pesquisas de campo na antiga Iugoslávia realizadas por Milman Parry na década de 1930.¹⁶ O interesse pela performance se acentuou quando os estudiosos do folclore deixaram seus gabinetes. Pesquisas de campo lhes mostraram que tão importante quanto as qualidades diegéticas de uma narrativa era o domínio mimético do agente da performance, que transparece, por exemplo, no acentuado uso de discursos enunciados pelas personagens. O passo seguinte foi uma tentativa teórica e conceitual por parte de folcloristas de orientação etnográfica que entendiam folclore como um processo comunicativo.¹⁷

É desse viés que partirá minha discussão dos discursos das personagens na *Odisseia*. Bakker, na esteira de Platão (*República* 393d-94d) e Aristóteles (*Poética* 1460a 5-11), defende que essas falas ocupam um lugar fundamental nesse tipo de narrativa, de sorte que, em última instância, temos duas modalidades de performance executadas pelo mesmo sujeito, o rapsodo, que abarcam papéis distintos desenvolvidos ao longo da apresentação do poema: de um lado, Homero; de outro, as personagens. Entre as *personae* atualizadas por esses papéis, as quais remetem a instâncias poéticas distintas, constitui-se um diálogo constante, envolvendo complementaridade, reação e competição. Assim, quando uma personagem como Odisseu conta uma história, está em jogo uma dinâmica que torna o evento da apresentação da *Odisseia* algo plural quanto às vozes que enunciam discursos, portanto, às *personae* ligadas a eles. Na *Odisseia*, ainda mais

¹⁴ Citação em Bauman (2012: 95).

¹⁵ Esse parágrafo resume algumas balizas estabelecidas por Bauman (1977).

¹⁶ Neste livro, datas anteriores ao ano 1 ou posteriores a 1500 d.C. não vêm acompanhadas de a.C. e d.C., respectivamente.

¹⁷ Nesse parágrafo resumo Bauman (2012: 95-98).

que na *Iliáda*, o receptor precisa sempre de novo se perguntar o que as personagens e Homero estão, de fato, dizendo. No limite, a polaridade entre “história” e “discurso” estabelecida por Benveniste não dá conta da tessitura do poema.¹⁸

Trata-se, portanto, de aspectos da produção e recepção da poesia homérica que reaparecem sob outra roupagem quando se discute, na antiguidade e na modernidade, a retórica da representação ficcional. Assim, de acordo com Richard Walsh, “um conflito de objetivos quanto à representação tende a ocorrer em qualquer narrativa mediada. Há uma tensão inerente entre as necessidades de representação da transmissão narrativa e aquelas dos eventos narrativos; no caso do discurso direto, quase sempre é a própria linguagem da personagem que é representada, não a representação feita pelo narrador dessa linguagem”.¹⁹ Como se verá, formas dessa tensão também aparecem na *Odisseia*.

¹⁸ Mimese e diegese em Platão e Aristóteles: de Jong (1987: 1-9), Ford (1992: 22), Halliwell (2009) e Whitmarsh (2009: 57-58). Mimese de Homero pelo rapsodo: Bakker (2009: 126-32), que parte de Nagy (1996b). Aquiles na *Iliáda*: Martin (1989). Desconfiança permanente do receptor: Kelly (2008: 177-82).

¹⁹ Citação em Walsh (1997: 16).

2. A GUERRA DE TROIA NA *ODISSEIA*

Quanto ao tempo narrado, Homero conta apenas uma pequena parte do retorno de Odisseu a Ítaca, começando pela partida de Ogígia, a ilha de Calipso, seguida do naufrágio diante da ilha dos feácios, sua condução até Ítaca e a retomada de seu *oikos*. O percurso de Odisseu de Troia a Ogígia e os retornos dos outros heróis que lutaram em Troia são contados por personagens do poema nos cantos 1, 3, 4 e 9 a 12. O passado principal do tempo narrado por Homero, portanto, é composto por narrativas apresentadas por certos heróis, em especial, por Odisseu. No esquema abaixo, distingue-se o que Homero e as personagens contam e qual o passado por excelência dessas narrativas:

	<i>nostos</i> de...	tem como seu passado (recente)
narrativa de Homero	Odisseu: 2ª etapa (Ogígia-Ítaca)	<i>nostos</i> de Odisseu: 1ª etapa (Troia-Ogígia); <i>nostoi</i> dos outros heróis
narrativas de personagens	Odisseu: 1ª etapa (Troia-Ogígia); outros heróis (sobretudo Menelau, Agamêmnon e Nestor)	Guerra de Troia

Isso não significa que a Guerra de Troia seja uma espécie de passado de segunda ordem das personagens da *Odisséia* por anteceder seus *nostoi*, os quais, em conjunto, comporiam um passado de primeira ordem que coloca em perspectiva a história principal contada por Homero, a última etapa do retorno de Odisseu, o arco que vai da partida da ilha de Calipso até a vingança contra os pretendentes. De fato, podemos ter essa impressão em vista do canto que o aedo Fêmio apresenta logo no início do poema (*Od.* 1, 325-27): “Entre eles cantor cantava, bem famoso, e, quietos, / sentados ouviam. Dos aqueus cantava o retorno (*nostos*) / funesto, que, desde Troia, impôs-lhes Palas Atena”. O tema do canto de Fêmio, porém, só nos está sendo informado por Homero bem após o início propriamente dito do canto (153-55), e isso após um intenso diálogo no qual emergem diversos momentos passados – não só a Guerra de Troia – de interesse direto para Telêmaco, ou seja, que afetam seu presente.

Do ponto de vista de Odisseu e daqueles que por ele esperam, seu retorno está em aberto ao passo que a Guerra de Troia é algo acabado no passado. Tal

retorno, além disso, é contrastado com aqueles já concretizados no passado às vezes nem tão recente: quando Odisseu chega em Ítaca, já faz dez anos que Nestor e Agamêmnon chegaram em suas cidades e três anos que Menelau concluiu seu retorno.

As menções a esses retornos costumam incluir sombras de sua razão primeira, a própria Guerra de Troia. Isso não torna essa guerra um passado mais ou menos privilegiado no poema, pois seu receptor tem em vista a tradição épica troiana em seu todo, ou seja, englobando uma série de histórias que se estende, grosso modo, do casamento de Tétis e Peleu, do qual nascerá Aquiles, até o destino final de Telêmaco, Odisseu e Penélope, imortalizados magicamente por Circe.²⁰ Para o receptor e para Telêmaco, tão importante quanto a Guerra de Troia propriamente dita é o retorno malgrado de Agamêmnon e a vingança de sua morte executada pelo filho, Orestes, pois essa constelação familiar complementada por Clitemnestra fornece um multifacetado contraponto para o trio principal da *Odisseia*, Odisseu, Penélope e Telêmaco. A Guerra de Troia, por sua vez, permitiu a Odisseu liderar a tocaia do cavalo de pau e, a Aquiles, conquistar “fama imperecível” (*Il.* 9, 431), contrapontos, respectivamente, à tocaia que Odisseu usa para derrotar os pretendentes de Penélope e à fama que Odisseu já tem antes de voltar a Ítaca (*Od.* 9, 19-20) e que confirmará e aumentará após seu retorno bem-sucedido.

Todavia, meu interesse principal será a Guerra de Troia em sentido restrito pois, em vista dos propósitos retóricos e poéticos diversos que menções a eventos nela ocorridos têm no poema, ela é suficiente para a discussão dos temas selecionados. Sua importância na economia do poema transparece, por exemplo, nas seguintes passagens (entre parênteses, quem enuncia o discurso):

1. *Od.* 1, 1-2 (Homero):

Do varão me narra, Musa, do muitas-vias, que muito vagou após devastar a sacra cidade de Troia.

2. *Od.* 2, 15-23 (Homero):

Dentre eles o herói Egípcio começou a falar,
já encurvado pela idade e com muita experiência.
Também seu filho, o lanceiro Antifo,
para Ílion belos-potros rumara em cavas naus,
com o excelso Odisseu ; mas matou-o o selvagem ciclope
na cava gruta, e por último aprontou-o para o jantar.

²⁰ Acerca do poema *Telegonia*, que contaria essa imortalização, cf. Tsagalis (2015). A prole de Odisseu, respectivamente, com Circe e Calipso finaliza o texto da *Teogonia* transmitido pelos manuscritos (*Teog.* 1011-18). Acerca das diferentes possibilidades de produção e recepção dos ciclos épicos, implicados nesse arco temporal mítico, cf. Fantuzzi & Tsagalis (2015), especialmente a introdução e o capítulo de Burgess.

Tinha três outros filhos: um juntava-se aos pretendentes,
Eurínomo, e dois cuidavam dos campos paternos.
Nem assim daquele olvidou, lamentando-se, atormentado.

3. *Od.* 8, 215-20 (Odisseu diante dos feácios):
Sei bem manusear o arco bem polido;
seria o primeiro a flechar um varão na turba
de inimigos, ainda que vários, muitos companheiros
próximo estivessem parados, flechando heróis.
Somente Filoctetes superava-me com o arco
na terra troiana, quando nós, aqueus, disparávamos.
Quanto aos outros, afirmo ser muito melhor que eles,
tantos mortais quanto hoje sobre a terra comem pão.
Com os varões de antanho não quererei disputar,
nem com Hércules nem com Eurito da Oicália;
esses sim, até com imortais disputavam no arco e flecha.

4. *Od.* 9, 37-38 (Odisseu diante dos feácios):
Vamos, que também meu retorno muita-agrura eu narre,
o que Zeus me enviou quando eu voltava de Troia.

5. *Od.* 18, 257-66 (Penélope, que cita Odisseu):
Sim, quando foi e deixou a terra pátria,
tomou-me a mão direita pelo pulso e me disse:
‘Mulher, não creio que os aqueus belas-grevas,
de Troia voltarão bem, todos incólumes;
pois dizem que os troianos são varões guerreiros,
tanto lanceiros quanto arqueadores de flechas
e montadores de cavalos casco-veloz, que bem rápido
decidem grande justa em guerra niveladora.
Assim não sei se o deus me trará de volta ou serei pego
lá mesmo em Troia; que aqui tudo seja tua atribuição.

6. *Od.* 19, 124-28 (Penélope):
Estranho, minha excelência, aparência e porte
os imortais destruíram quando a Ílion embarcavam
os argivos, e ia com eles meu marido Odisseu.
Se ele viesse e de minha vida cuidasse,
maior seria minha fama, e mais bela a situação.

(O fim d) a Guerra de Troia, por certo uma história que vale por si mesma (5), também demarca a matéria do poema de Homero (1) e o início de uma história, o retorno de Odisseu contado por ele mesmo (4), podendo ser usada por uma personagem para apoiar a proclamação de sua excelência (3) ou reforçar

o lamento presente (6). Mais que isso tudo, a Guerra de Troia é um eixo que articula a *Odisseia* na grande tradição da qual faz parte o poema, o mundo épico-heroico, um de seus subconjuntos sendo o ciclo troiano (3), que, por sua vez, tem na tradição dos *nostoi* uma matéria distinta (2).

Essas passagens exemplificam e fundamentam um dos objetivos principais deste livro, a discussão de algumas características centrais da tradição épica grega e de sua presença na *Odisseia* por meio da investigação das formas como a Guerra de Troia é utilizada por Homero e pelas personagens nesse poema, em particular, como um operador axiológico, tanto das ações narradas como do poema construído. Para isso, inicio por uma noção de passado épico que será uma das balizas da discussão, aquela desenvolvida por Mikhail Bakhtin.

3. O PASSADO ABSOLUTO

Na ação da *Iliada* – sem começo e sem fim – floresce
um cosmos fechado numa vida que tudo abarca.
(Lukács 2009: 54)

O ensaio “Epos e romance” faz parte, com “O discurso no romance”, “Da pré-história do discurso romanesco” e “Formas de tempo e de cronotopo no romance”, de um projeto sobre o romance que Bakhtin desenvolveu na década de 1930, ou seja, pouco depois da publicação de seu *Problemas da poética de Dostoiévski*.²¹ O interesse principal de Bakhtin é o romance e a modernidade, mas uma das tradições à qual o autor se associa, aquela que passa por Goethe, Schiller e Hegel, não prescinde, para essa discussão, de uma investigação do gênero épico. Trata-se de uma tradição na qual também se apoiou Georg Lukács em seu artigo, depois transformado em livro, *A teoria do romance*, de 1916. Do autor húngaro, ele mesmo um importante ideólogo atuante na União Soviética já na década de 1930, pode-se afirmar que, à parte o solo intelectual (romântico e marxista, sobretudo) compartilhado por ele e Bakhtin, em boa medida condicionou a discussão conduzida por Bakhtin nessa época, malgrado importantes diferenças.²²

Para a discussão conduzida por Bakhtin e Lukács, é central a oposição entre épica e romance. Ambos partem de um texto publicado por Goethe, intitulado “Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller” (“Sobre poesia épica e dramática”), cuja gestação, no contexto da troca de cartas entre ele e Schiller em 1797, revela a influência de August Wilhelm Schlegel, em particular a exclusão, no gênero épico, do tempo presente, o que é bem marcado já no início do texto:²³

Tanto o poeta épico como o dramático estão submetidos às leis poéticas gerais, em particular, à lei da unidade e à lei do desenvolvimento; além disso, ambos tratam de objetos semelhantes e podem utilizar todo tipo de motivos; sua grande diferença essencial, contudo, está em que o poeta épico recita os acontecimentos como *completamente passados* e o dramático os apresenta como completamente presentes. (ênfase no original)

²¹ Os quatro ensaios foram publicados em português; a sexta edição é Bakhtin (2010). Uma nova tradução está sendo publicada em vários volumes, o primeiro deles Bakhtin (2015).

²² Comparação minuciosa entre Bakhtin e Lukács: Tihanov (2000).

²³ Goethe em Lukács e Bakhtin: Tihanov (2000: 52). Cooperação entre Goethe e Schiller: Reed (2002). O texto sobre poesia épica e dramática é geralmente atribuído a Goethe: cf. Kornbache (1998), que defende a influência de uma resenha crítica de Schlegel ao poema épico de Goethe *Hermann e Doroteia*. A passagem traduzida na sequência encontra-se em Goethe (1827).

Por sua vez, a oposição entre épica e drama é substituída, em Bakhtin e Lukács, por aquela entre épica e romance. A passagem citada e a presença de sua ideia principal na recepção da poesia épica grega ainda em teóricos do século XX são fundamentais para o presente livro, já que ele parte de uma noção, a performance, que relativiza a separação radical entre passado e presente, pois toda comunicação em ato diz respeito, pelo menos em alguma medida, a um aqui e agora.

Lukács, que também parte de uma oposição entre drama e epos, percebe o mundo épico como homogêneo, perfeito e acabado, em uma chave metafísica na qual “vida e essência são então conceitos idênticos. Pois a pergunta da qual nasce a epopeia como resposta configuradora é: como pode a vida tornar-se essencial?”. A totalidade, que, no romance, está oculta e deve ser buscada e construída pelo receptor, na verdadeira épica – e, em última análise, essa ocorreria apenas em Homero – é imanente e anterior à forma.²⁴

Bakhtin, para discutir o gênero que chama de “sempre em evolução”, o romance, compara-o à poesia épica, usando ambos como categorias hermenêuticas em uma chave que é historicista e essencialista. Ao insistir que a romancização dos gêneros colocou a poética aristotélica em xeque e exigiu um novo paradigma teórico, Bakhtin não está interessado na origem ou na evolução da poesia épica, o que acredita estar para sempre perdido, mas sim em pensá-la e utilizá-la como um gênero já completo, um esqueleto sem vida.²⁵ Diversos trabalhos mostraram nas últimas décadas que esse juízo acerca da origem pode ser considerado taxativo em excesso em relação à poesia grega arcaica e clássica. Um de seus veios mais promissores, tendo em vista a análise de novos e importantes papíros, é a relação entre a tradição homérica e outras tradições poéticas, por exemplo, a elegíaca e a jâmbica.²⁶ Todavia, o núcleo mesmo do pressuposto bakhtiniano continua de pé: os gêneros poéticos gregos arcaicos que conhecemos passaram por um processo, por assim dizer, primordial de formação que não é mais possível documentar. Por isso, tentativas mais ambiciosas de reconstruir o processo de produção, transmissão, canonização e fixação dos poemas homéricos são objeto de uma recepção o mais das vezes cética ou agnóstica.²⁷

²⁴ Lukács (2009: 28-31 e 60); a citação está na página 28. Drama e épica em Lukács: Tiha-nov (2000: 49-52) e Macedo (2009: 197-209).

²⁵ Bakhtin (2010: 399-407). Ao falar da épica, Bakhtin também tem em mente a taxonomia de Aristóteles: Bakhtin (2010: 399-401) e Nagy (2002a). Acerca da “romancização”, cf. Hitchcock (2016).

²⁶ Cf., por exemplo, Boedeker & Sider (2001), Barker & Christensen (2006) e Swift (2012).

²⁷ Origens dos gêneros literários arcaicos gregos como inacessíveis: Bakhtin (2010: 397). Tentativas de reconstrução: mais recentemente, sobretudo Nagy (1996a) e (2001) e West (2001) e (2011); cf. também a recente defesa de González (2013) das teses centrais de Nagy, bem apoiada em reconstruções históricas e análises sociológicas do período, e a tentativa de Frame (2009).

Não obstante os problemas enfrentados e gerados pelas diferentes tentativas de se estabelecer parâmetros para se pensar a interação de gêneros na Grécia Arcaica e mesmo Clássica, em especial, e para definir-se os objetivos dos próprios teóricos e poetas antigos, sobretudo em vista da exiguidade das fontes disponíveis, o ensaio de Bakhtin, uma vez que se reconheça seus propósitos, ainda pode ser frutífero para a discussão dos gêneros literários gregos.²⁸ Da mesma forma como o primeiro capítulo de *Mimesis*, de Erich Auerbach, outro ensaio do século XX que tem sido fundamental para a localização da poesia homérica em histórias da literatura de fôlego mais amplo, precisa ser lido a partir de seus próprios parâmetros hermenêuticos e de seu contexto cultural, o ensaio de Bakhtin ainda mantém seu valor mesmo depois das críticas pelas quais tem passado.²⁹

Tendo como foco a *Odisseia*, uma das chaves de leitura canônicas do poema que será explorada, direta e indiretamente, neste livro é a forma como Bakhtin defende que ocorreria a representação do passado na poesia épica. Para ele, assim como para Goethe, o passado épico encontra-se como que separado do presente do leitor por um muro, sendo esse passado completo e acabado, inacessível a quem dele fala e a quem dele ouve falar e impermeável ao presente do receptor como presente, à medida que é matéria de um gênero elevado: para a representação desse passado, a própria experiência e o pensamento de quem enuncia o discurso poético não tem validade, somente a tradição, no seio da qual impera uma linguagem totalmente homogênea. A distância épica entre o presente e o passado é absoluta. “Absoluto”, porém, precisa ser entendido como indicativo ideológico de um passado valorizado ao máximo, o qual, por isso mesmo, ao ser aproximado do presente, aponta para uma idealização do presente da elite. Tem-se, portanto, um processo que ignoraria a presentidade do presente porque, em certo sentido, a classe dominante já pertence ao passado; de fato, é uma parte do presente que é aproximada do passado. A leitura de Bakhtin, portanto, é estética e ideológica.

O primeiro canto da *Odisseia* fornece um ótimo estudo de caso para o modelo bakhtiniano, e a ele retornaremos diversas vezes nos próximos capítulos. Nele são dramatizados os efeitos no presente de Telêmaco do que é percebido como o passado de Odisseu; a vitória em Troia do pai é totalmente apagada pelo seu retorno fracassado. Compare-se essa situação dramática com o início da *Iliada*, no qual o desejo de vingança de Aquiles após a briga com Agamêmnon só se relaciona de forma bastante indireta e lenta com a ação que começa a se desenrolar a partir do canto dois por conta do desígnio (*boulê*) de Zeus.

²⁸ Cf., por exemplo, Kurke (2011), para quem a separação entre gêneros altos e baixos é uma ferramenta hermenêutica fundamental ao modo de Bakhtin.

²⁹ Acerca das reformulações da proposta bakhtiniana, cf. sobretudo Nagy (2002a), Peradotto (2002) e Kahane (2005). Auerbach: discussão e bibliografia em Werner (2016b).

O *telos* da *Iliada*, embora nunca deixe de ser regido por Zeus, é como que posto em modo de espera enquanto, de forma indireta, o receptor se depara, por vários cantos, com virtualmente toda a história da Guerra de Troia, eventos do passado e, em menor quantidade, do futuro inscritos na ação presente. Dois casos evidentes são o catálogo das naus no canto 2, que obviamente reflete muito mais a reunião da esquadra aqueia em Áulis que um ataque qualquer dos aqueus, e o duelo entre Menelau e Páris, que, de várias maneiras, reflete o rapto de Helena por Páris, instante primordial da guerra. Essa forma narrativa só se altera quando os troianos começam a ameaçar de fato os aqueus, justamente o que Aquiles pediu a Tétis e, essa, a Zeus. Além disso, se passado e presente se espelham nos cantos iniciais da *Iliada*, nos cantos finais, especialmente a partir do 16, quando morre Pátroclo, o presente como que prefigura o fim da Guerra de Troia. Tamanha coesão temática e, sobretudo, temporal é indício de uma totalidade fechada.³⁰

É discutível se tal coesão se verifica na *Odisseia*.³¹ Desde o início do poema, a relação entre passado e presente é, às vezes mais e às vezes menos, problematizada por diversas personagens. A ausência de Odisseu – de Ítaca e, no início do poema, da história principal – e a dificuldade de Telêmaco estabelecer laços positivos e efetivos com o que representa o passado de seu pai expõem a abertura do presente, malgrado o papel mediador e pleno de autoridade de Atena, que, porém, não é total.³² Deve-se discutir, portanto, se a carência, que prepondera no presente do jovem, é atenuada pelo contato com o passado mediado pelas narrativas de seus interlocutores, ou seja, se e como o presente de Telêmaco está ligado a formas do passado (de seu pai) e até que ponto a representação das experiências do jovem abre o mundo épico para o mundo presente do receptor, que, por outro lado, por conta de seu conhecimento da tradição, pode estabelecer ligações, no que diz respeito à narrativa principal, entre presente, passado e futuro que são inacessíveis para as personagens.

³⁰ A vontade de Zeus (*Dios boulē*) na *Iliada* e na *Odisseia*: Allan (2008), Marks (2008) e Bakker (2013: 124-26). Os primeiros cantos da *Iliada* como reencenação do início da Guerra de Troia: Rousseau (2001). Uma listagem de paralelos e sua discussão compõem Kullmann (1960). Cf. também Burgess (2009) para como se constrói a relação dos eventos da narrativa principal com aqueles que perfazem a sequência tradicional de eventos da vida de Aquiles, em particular, sua morte e *post mortem*.

³¹ Pode-se argumentar, por exemplo, que a estratégia é homóloga caso se concordar com Danek (1998) que a *Odisseia* incentiva o receptor a utilizar seu conhecimento prévio de versões distintas do retorno de Odisseu; Tsagalis (2012) busca aprimorar o modelo de Danek. O grau especulativo de tal leitura, todavia, é bem mais acentuado que o de Burgess (2009) para a *Iliada*.

³² Para um exemplo dos limites do conhecimento e, conseqüentemente, do poder de Atena, o que a torna uma personagem como outras do poema, cf. Nickel (2010). Marks (2008) defende que Zeus (e não Atena) funciona como um princípio controlador da narrativa: “Zeus’ role has at least the potential to serve as the overall unifying principle of the Odyssean narrative” (p. 4).

Telêmaco se aproxima do receptor quando procura firmar uma imagem mental gloriosa do pai e se mostra otimista em relação à ação dos deuses; ao mesmo tempo, agir como um herói pleno é-lhe vedado, ou seja, ele nunca se torna um Orestes, que garantiu a honra do pai – consequentemente de sua linhagem – ao matar o assassino de Agamêmnon, Egisto. Assim, embora realize o que Atena prepara para ele,³³ no canto 15 Telêmaco continua no meio das mesmas aporias que o paralisavam quando do início do poema, de sorte que o jovem não passa, de fato, por uma mudança significativa, qualitativa, ao longo do poema. Ele começa e termina como um jovem em transição, ou seja, como um quase-adulto.³⁴

Bakhtin afirma que faz parte da romancização da narrativa uma mudança radical do modelo temporal do mundo: “este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial (a origem perfeita), e onde a última ainda não foi dita”.³⁵ Pretendo discutir se as narrativas apresentadas para Telêmaco reproduzem o mundo épico fechado de Bakhtin ou se já se aproximam desse outro modelo temporal, ou seja, se o presente de Telêmaco influencia a representação do passado. O diálogo entre Zeus e Atena, que, no início do poema (*Od.* 1, 28-95), interliga o passado de Odisseu – marcado pelo cegamento de Polifemo e pelo subsequente ódio de Poseidon – a seu futuro – a vingança contra os pretendentes – (re)instaura, para o receptor, um mundo potencialmente fechado. Homero, entretanto, se esforça por representar o que chamaríamos, anacronicamente, de a consciência de Telêmaco, que olha para o mundo como algo incompleto. O quadro armado pelos deuses, portanto, é parte constituinte importante da tessitura épica, mas essa não se reduz àquele.

São quatro os momentos, desenvolvidos nos quatro primeiros cantos do poema, nos quais Telêmaco encontra personagens que lhe apresentam experiências passadas relacionadas diretamente a Odisseu, de sorte que são passagens adequadas para se testar o que diz Bakhtin sobre o todo e as partes do passado absoluto que é o passado épico, afirmações que, *mutatis mutandis*, estão de acordo com teses gerais da leitura oralista de poemas de base tradicional como os homéricos. Escreve Bakhtin:³⁶

³³ O plano de Atena para o jovem é o seguinte (*Od.* 1, 93-95): “Vou enviá-lo a Esparta e à arenosa Pilos / para do retorno do caro pai se informar, caso algo ouvir, / e que pertença-lhe distinta fama entre os homens”.

³⁴ Telêmaco como um de nós: Olson (1995) e Martin (1993a); nos cantos 15 e 16: Werner (2011b). Telêmaco ativo e heroico: Thalmann (1998: 208-10), Murnaghan (2002), Heath (2001) e Malta (2015a).

³⁵ Bakhtin (2010: 419).

³⁶ Formulações citadas na sequência em Bakhtin (2010: 420-21); como se verá, Foley (1999) e (2002), por meio de sua noção de referencialidade tradicional, é um, entre vários teóricos que exploram a matriz oral dos poemas homéricos, que segue essa leitura bakhtiniana sem a explicitar.

1. “o passado absoluto é fechado e finito, tanto no seu todo como em qualquer parte”;
2. “a estrutura do todo se repete em cada parte”;
3. “cada parte é acabada e fechada como um todo”.

Para Bakhtin, o impulso para continuar e o impulso para concluir são típicos do romance e só são possíveis em uma zona na qual há proximidade e contato com o presente, a novelística; pelo menos em parte, talvez essa zona seja criada para o receptor da *Odisseia* por meio de Telêmaco mais que por meio de Odisseu. É o jovem que afirma que o público prefere os aedos que contam o evento mais recente (*Od.* 1, 352), ou seja, potencialmente desconhecido, uma condição, de acordo com Bakhtin, para que o receptor mantenha seu interesse no enredo, condição essa que não é uma característica central do *epos*.³⁷

³⁷ A aproximação desse canto “mais recente” do *epos* histórico, como pretende Pizzocaro (1999), é, em boa medida, especulativa; acerca da formulação de Telêmaco, cf. também Brandão (2015: 163-77). Danek (1998) procura mostrar que o poeta da *Odisseia* joga com o conhecimento, por parte do receptor da *Odisseia*, de outras formas de se contar o retorno de Odisseu.

4. O MAIS-QUE-PASSADO ÉPICO

Para complementar a formulação bakhtiniana, utilizarei em alguns momentos o modelo desenvolvido por Jonas Grethlein para distinguir as formas como o passado é usado em diferentes gêneros literários gregos. No caso da poesia épica, uma dessas formas são narrativas desenvolvidas em discursos de personagens. Diversos termos foram usados para denominar as histórias encaixadas longas na *Iliada* e na *Odisseia*, as quais são, via de regra, analepses externas, flashbacks de eventos que ocorreram antes do início da história principal. Essas histórias, que geralmente se encontram em discursos de personagens, costumam ter uma função para o receptor interno e outra para o externo ao poema.³⁸

O objetivo de Grethlein é relacionar as histórias encaixadas, que, nesse sentido, via de regra se assemelham a uma *mise en abyme*, com o modo como o gênero épico oferece aos receptores uma determinada vivência de historicidade. Assim, a experiência que a épica permite a seus receptores é, pelo menos em parte, homóloga àquela propiciada por certas histórias narradas internamente a determinadas personagens.

Grethlein parte da noção de contingência, aquilo que não é impossível nem necessário. Trata-se da base da temporalidade da vida humana; dela depende nossa capacidade de olhar para o passado e para o futuro, e é a moldura para as ações humanas (contingência da ação) e para o acaso (contingência do acaso). Dessa forma, da contingência resulta uma tensão entre a expectativa e a experiência.³⁹

Há três modos básicos de um herói épico lidar com a contingência da ação, gerando atos de memória nos quais expectativas passadas e experiências são ligadas entre si para que novas expectativas possam ser projetadas: ligações causais entre o passado e o presente estabelecidas pelos heróis a partir de experiências próprias; tradições, que sustentam a continuidade entre o passado e o futuro, por exemplo, por meio de uma genealogia, e definem identidades; e exemplos, que sustentam que existem regularidades, ou seja, propõem certos padrões ou leis que fornecem segurança para que decisões possam ser tomadas. Esses modos de memória compõem diferentes usos do passado que só podem ser pensados como eficazes pelo sujeito que considerar que não há uma diferença qualitativa entre

³⁸ Usos do passado: Grethlein (2006) e (2010a); histórias encaixadas na épica: Alden (2000: 1-12 e 292-96); funções das histórias encaixadas: Andersen (1990).

³⁹ Grethlein (2006: 20-41) e (2010a: 6-7). Acerca da contingência do acaso na épica homérica, cf. também Assunção (2001).

as gerações; é justamente a diferença quantitativa (uma geração menos forte que a anterior, por exemplo) que fornece uma autoridade particular para os exemplos (se a conduta “x” era o caso para os homens “a”, tanto mais para os “b”, menos fortes que os “a”).⁴⁰

A épica é um gênero comemorativo, e, em sua recepção na Grécia antiga, sua potencialidade para reforçar noções de história ou de historicidade nas quais um ou mais desses quatro modos (o quarto sendo o acaso) prepondera pode ser rastreada em testemunhos supérstites.⁴¹ Grethlein defende, entretanto, que também é possível reconstruir como o discurso épico pretendia, ele próprio, se apresentar ao público receptor como um modo de representar o passado, particularmente a partir de objetos comemorativos e de narrativas do passado feitas pelas personagens do poema, os quais compõem, em conjunto (discursos e objetos), o que Grethlein chama de mais-que-passado épico (*epic plupast*): “o passado embutido dos heróis compõe um espelho para o passado heroico apresentado na poesia épica”.⁴² A vivência histórica das personagens reflete aquela dos receptores.

Fundamental para a sustentação da interpretação de Grethlein é a forma como se representa a separação entre as épocas: o lapso entre as diferentes gerações de heróis, mais especificamente, entre o tempo narrado em uma história encaixada e aquele contado na história principal, e o lapso entre o tempo dos receptores do poema e o dos heróis da história principal dos poemas seria homólogo. Para Grethlein, trata-se de uma separação entre dois mundos quantitativamente distintos: a geração anterior àquela dos heróis que lutaram em Troia é mais forte assim como Aquiles e seus companheiros são mais fortes que os receptores do poema. Homero, portanto, não teria consciência de uma diferença estrutural entre sua própria época (o século VIII ou VII) e a época micênica, idealmente, o tempo dos heróis.⁴³

⁴⁰ Grethlein (2012: 17-18), (2010a: 9) e (2006: 42-84).

⁴¹ Grethlein (2010a) e (2012: 19-20); cf. também Pires (1999), que parte de um pressuposto distinto mas também mostra de que forma o discurso historiográfico se constitui a partir de categorias que se manifestam na poesia épica.

⁴² Citação em Grethlein (2012: 15). Objetos comemorativos na épica: Grethlein (2008). Optei por “mais-que-passado” (e não “mais-que-pretérito”) para *plupast* para deixar claro que se trata de uma noção, em primeiro lugar, histórica e fenomenológica, e não linguística.

⁴³ Grethlein (2012: 15-17) e (2006: 163-79).

5. O PASSADO DOS HERÓIS⁴⁴

Uma das formas de se apagar a diferença qualitativa entre o presente do receptor e o passado épico, criando uma homogeneidade ideológica entre o passado heroico e o presente da elite que se pretende reconhecer nos poemas, é apagando a interferência de uma voz autoral clara e com autoridade, como Hésíodo em *Trabalhos e dias*. Entretanto, a passagem com a menção mais clara da onisciência das Musas coloca em suspenso o conhecimento advindo da performance épica (*Il.* 2, 484-86): “Narrai-me agora, Musas que tendes casas olímpias, / pois sois deusas, estais presentes e tudo sabeis, / e nós só ouvimos a fama e nada sabemos” (“Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ’ ἔχουσαι - / ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα, / ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν). Homero (μοι, 484) se junta a um “nós” (486) que é contraposto, com ênfase, a um “vós” (485), ambos em posição inicial no verso.⁴⁵ O poeta (μοι), portanto, não se distingue dos que nada sabem (ἡμεῖς), ainda que, de alguma forma, esteja mais próximo das Musas. No capítulo sobre a “fama” (*kleos*), veremos que essa noção é ambivalente na poesia épica, de sorte que qualquer tentativa de circunscrever seu sentido nessa passagem é arriscada, sendo possível, portanto, postular para ela a evocação de certa desconfiança em relação ao conhecimento tradicional (*kleos*).⁴⁶

A ênfase na presença das Musas nos eventos (sua “autópsia”, para usar a categoria que será central no discurso historiográfico) em contraste com a ignorância dos poetas e dos receptores, malgrado o conhecimento (duvidoso) proporcionado pelo *kleos*, confronta o receptor com o fato problemático de não ter acesso direto ao passado que lhe apresenta a poesia homérica, ou seja, de que o mundo representado nos poemas é, em alguma medida, uma construção, já que o contato com ele se dá por uma mediação. Por certo há uma ponte, mesmo

⁴⁴ Werner (2013c) é uma primeira versão de parte desta seção.

⁴⁵ Para Pucci (1998: 36), entre outros, “nós” refere-se a “poetas”; cf. também Nagy (1997: 188), para quem “such a ‘we’ can refer elliptically to a whole vertical succession of performers”. Para Chantraine (1953: 33), porém, o poeta se associa a seu público; cf. também Grandolini (1996: 42-48). De fato, um “nós” semelhante aparece em *Od.* 1, 10 (“de um ponto daí, deusa, filha de Zeus, fala também a nós”), novamente uma oposição que tem como um dos polos uma combinação entre receptores e poetas. Para uma defesa dessa combinação – mortais e poetas – também na passagem iliádica, cf. Heiden (2008: 133).

⁴⁶ *Contra* Ford (1992: 77) e Crotty (1994: 108), para quem, graças à participação das Musas, o que é simples “rumor” torna-se “fama” (“renown”). Para Pucci (1998: 38), por outro lado, “the text, accordingly, contains an ambivalence. While the textual indicators imply that *kleos* is not divinely inspired, the context suggests that heroes will receive a *kleos* that is divinely inspired”; cf. também Heiden (2008: 133-34).

que ténue, entre o passado e o presente, qual seja, o *kleos*, o conjunto sempre renovado de certos discursos que circulam entre os homens. Vale notar, além disso, que o que segue é um catálogo que sempre de novo foi utilizado pelos receptores para finalidades contemporâneas, sendo que já os antigos, por isso mesmo, eventualmente nele identificaram adaptações posteriores à composição por Homero, como no trecho sobre Salamina (*Il.* 2, 557-58), uma suposta interpolação por conta do conflito entre Atenas e Egina.⁴⁷ Assim, quando Bakhtin afirma que é infinita a distância entre o discurso épico e o discurso acerca do presente, o segundo, por definição, aberto para seus contemporâneos, ele dá conta de certa leitura retrospectiva do discurso épico mas não das arenas de conflito que também fazem parte da produção, transmissão e recepção desse discurso na Grécia Arcaica e Clássica.⁴⁸

Bakhtin chama de “distância épica” a separação entre o rapsodo e seu público do mundo heroico, que se encontraria num plano de tempo e de valor completamente diferente e inacessível, com exceção parcial daquele da elite. Entretanto, a aproximação da poesia homérica de tradições orais vivas ao longo do século XX, sobretudo a partir dos trabalhos de Parry e de seu discípulo Albert B. Lord, problematizou a posição de Homero como primeiro autor do cânone ocidental (implícita nas leituras que vão de Goethe a Bakhtin), com o que se criou uma tensão ainda não resolvida: Homero deve ser lido como precursor de Virgílio e Dante ou como poemas orais coletados ao redor do mundo sobretudo em sociedades nos quais o letramento é incipiente?⁴⁹

Fez parte da mudança de paradigma na leitura dos poemas homéricos uma valorização da compreensão do que teria significado a apresentação de um poema épico-heroico por um rapsodo diante de seu público, em especial, as marcas linguísticas e temáticas que essa relação teria deixado nos poemas. Para diversos autores antigos e modernos, o objetivo precípuo da performance épica era tornar vivo ou presente certo passado apresentado como tal e relevante para o público.⁵⁰ Isso ainda não significa, porém, que a performance seria capaz de mesclar ou mesmo fazer dialogar o plano ocupado pelos heróis com aquele de seu público.

Os poemas homéricos tratam de ações de homens “melhores” (mais fortes, mais poderosos) que os que compõem o público dos poemas, ou seja, da linhagem, já extinta, dos heróis, bem como de façanhas divinas que interferem diretamente no mundo desses seres. Quanto à representação das ações dos heróis, *Ilíada* e

⁴⁷ Autópsia na historiografia grega: Sebastiani (2016: 31-34); absorção de noções épicas nos textos de Heródoto e Tucídides: Pires (1999). Salamina: Brügger (2010: 179).

⁴⁸ Distância entre o passado épico e o presente: Bakhtin (2010: 405-7).

⁴⁹ Poesia homérica como oral: Parry (1971), Lord (1960), Foley (1999) e (2002) e Malta (2015b); dupla face de Homero: Haubold (2007).

⁵⁰ Na crítica antiga, o termo principal para identificar esse processo era *enargeia*; para essa discussão, cf. sobretudo as abordagens distintas de Ford (1992), Bakker (2005) e Grethlein (2006).

Odisseia têm mais pontos em comum que diferenças entre si, mas, por outro lado, contêm temas e apresentam estágios distintos de uma mesma história tradicional. A *Odisseia* nitidamente representa um mundo posterior à Guerra de Troia. Uma estratégia narrativa e ideológica da *Iliada* para circunscrever seu mundo no contexto maior da tradição heroica é ligar a representação da geração que, grosso modo, antecede aquela dos heróis que lutam em Troia com as lutas que extinguíram as criaturas que vieram a ser conhecidas como “monstros” na recepção dos poemas. Já na *Odisseia*, tais criaturas, nunca eliminadas em definitivo por Odisseu, são vinculadas a um espaço particular, aquele que afasta Odisseu de seu mundo, cujo centro é Ítaca. A estratégia da *Odisseia* acaba por reforçar a humanidade de Odisseu, pois ele usa em Ítaca, onde reconquista seu *status* de chefe do *oikos*, estratégias homólogas àquelas que usou em espaços não humanos.⁵¹

Uma das designações para as personagens masculinas dos poemas homéricos é *hērōs*, termo que é apresentado como polissêmico nos dicionários e léxicos modernos quando se refere à Grécia Arcaica, mas, no contexto da poesia hexamétrica, refere-se em primeiro lugar aos homens de certa época e, portanto, potencialmente distintos dos homens do presente pela dimensão de suas qualidades, de forma que pode ser sempre traduzido por “herói”. Claro, é objeto de disputa se e quando, na Grécia Arcaica, o público dos rapsodos identificou essas personagens como pertencentes a uma categoria cultural ampla designada igualmente por “heróis”, entes ligados a um determinado espaço, que agiam no mundo dos vivos e recebiam culto. Uma reconstrução precisa o suficiente e segura das interligações entre a poesia épica e práticas culturais, porém, ainda não parece possível para esse período histórico, não obstante as tentativas, entre outros, de Gregory Nagy.⁵²

Ao passo que o culto aos heróis pressupunha uma ligação efetiva e eficaz entre o mundo presente e um ente do passado, nosso parco conhecimento das performances épicas na Grécia Arcaica, que se dá sobretudo por meio de sua idealização nos próprios poemas homéricos, torna bastante difícil avaliar quão distante ou próximo o receptor vivenciava o mundo representado.⁵³ A passagem a seguir costuma ser citada nessa discussão (*Il.* 12, 1-33):

⁵¹ Hiato entre a espécie dos heróis e o presente do receptor: Grethlein (2012: 15-20). Mundo pós-guerra de Troia na *Odisseia*: Graziosi & Haubold (2005: *passim*). “Monstros” na *Iliada*: Mackie (2008: 22-59); para o autor, faz parte dessa estratégia conferir traços monstruosos a Aquiles. Zanon (2017) mostra o problema de se trabalhar com a categoria de “monstro” na discussão da poesia hexamétrica. Para uma discussão dos diversos modos pelos quais as relações entre poemas arcaicos (hexamétricos), no que diz respeito à sua recepção por espectadores coevos, têm sido estudadas, cf. Rutherford (2012), sobretudo página 154 a 155.

⁵² Polissemia de *hērōs*: *verbetē ἥρωες* de H. W. Nordheider no *Lfgre*. Culto heroico (e poesia épica): Parker (2011: 103-23 e 287-92), Nagy (1999a: *passim*) e (2012) e Bonifazi (2012).

⁵³ Mundo heroico totalmente separado do presente (não só na épica homérica): Murray (2001: 22). Mundo heroico em *Trabalhos e dias*: Currie (2007) e Werner (2012b) e (2013c), com bibliografia suplementar.

Assim o bravo filho de Menécio tratava
o ferido Eurípilo na cabana, e os outros lutavam,
argivos e troianos, um denso grupo. Não iria
mais contê-los o fosso dos dânaos e a muralha em cima,
larga, que edificaram para os navios com o fosso
em torno, sem dar hecatombes esplêndidas aos deuses
para que ela a suas naus velozes e ao numeroso butim
dentro protegesse. Foi feita malgrado os deuses
imortais; por isso não ficou muito tempo firme.
Enquanto Heitor estava vivo, Aquiles, encolerizado,
e a cidade do senhor Príamo era inexpugnável,
também a grande muralha dos aqueus ficou firme.
Mas após perecerem todos os melhores troianos
e muitos argivos – uns, subjugados, outros restaram –,
a cidade de Príamo ter sido pilhada no décimo ano,
e os argivos, rumado nas naus à cara pátria,
então Poseidon e Apolo conceberam
aniquilar a muralha volvendo o ímpeto dos rios.
Tantos quantos das encostas do Ida fluem ao mar,
Reso, Heptáporo, Careso, Ródio,
Grênico, Esepo, o divino Escamandro
e Simoeis, onde muitas adargas e elmos
caíram no pó, bem como a linhagem de varões semidivinos:
Febo Apolo volveu a boca de todos ao mesmo lugar.
Nove dias contra o muro lançou a corrente; Zeus chovia
sem parar, para mais rápido por a muralha à deriva no mar.
O próprio Treme-Solo, com o tridente nas mãos,
ia na frente, e às ondas enviou o fundamento
de troncos e pedras, que aqueus montaram com esforço,
e aplainou a terra ao lado do caudaloso Helesponto.
De novo cobriu com areia a grande costa,
a muralha tendo aniquilado; redirecionou os rios
a seu curso, por onde antes corria a água belo-fluxo.

No futuro, a muralha construída pelos aqueus será varrida por um dilúvio que não deixará traços da “linhagem de varões semidivinos” (ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν). Na *Iliada*, essa é uma das passagens na qual se tematiza a separação entre o mundo do público e o mundo dos heróis, o que não quer dizer que, dentro de certos limites, o público – e não apenas aquele composto pelas elites – não reconheceria a si mesmo, seus valores e, até certo ponto, suas instituições na maior parte do poema em que a tematização de uma aproximação ou separação não é explicitada dessa maneira. A distância relativa entre os mundos de Diomedes e o de seu pai Tideu (*Il.* 4, 370–400 etc.), por exemplo, serve de paralelo para aquela entre o receptor e o mundo dos heróis; por outro lado, a geração de

Belerofonte, Hércules e Nestor ainda combateu “monstros”, mas esse tipo de heroísmo, do ponto de vista da *Iliada*, está no passado.⁵⁴

Essa capacidade da *Iliada* de tanto aproximar o mundo dos heróis daquele do público da performance como de apontar para um passado irremediavelmente perdido é acentuada se concordarmos com a interpretação de James Porter para o valor da muralha aqueia no poema, em especial, a narração de sua destruição no canto 12: além de signo de ficcionalidade do próprio poema, ela teria uma “identidade funcional com o enredo da *Iliada*”, em particular ao corresponder à própria muralha de Troia. A fama da muralha aqueia persiste precisamente porque esta desapareceu, e a permanência de sua memória depende da fama do próprio poema.⁵⁵

Nessa passagem, os mortais são eles mesmos responsáveis pela ruína do que construíram. Suas ações, porém, são familiares para o público. Não há elementos que as tornam radicalmente estranhas: na história de Troia, uma cidade deixa de ser inexpugnável, é destruída e quem a ataca retorna para casa. Não são criaturas portentosas os grandes obstáculos, do tipo que, na *Odisseia*, são transferidos para um espaço e um tempo que não são os da narrativa principal e, além disso, são apresentados por uma voz que não é a de Homero.⁵⁶ Odisseu é um herói à medida que sobreviveu a perigos inauditos que o público do poema não enfrenta, mas, ao utilizar virtudes ao alcance do receptor, como, por exemplo, a astúcia na caverna de Polifemo, ele diminui a distância entre o mundo dos heróis e o mundo dos receptores.

Um último exemplo é a destruição ou separação irremediável do mundo dos feácios decidida entre Poseidon e Zeus (*Od.* 13, 146-58):

E a ele respondeu Poseidon treme-solo:
 “De imediato eu faria, nuvem-negra, como dizes;
 mas sempre respeito e evito teu ânimo.
 Agora, porém, quero a bem bela nau dos feácios,
 voltando da condução sobre o mar embaçado, 150
 golpear, para que cessem afinal e abduquem da condução
 de homens, e com grande morro encobrir sua urbe”.
 Respondendo, disse-lhe Zeus junta-nuvens:
 “Querido, isto ao meu ânimo parece ser o melhor:
 quando a ela, prestes a atracar, já mirar todo o povo 155
 a partir da cidade, torne-a pedra perto da terra,
 semelhante a nau veloz, para se espantarem todos

⁵⁴ Diomedes e Tídeu: Grethlein (2006: 55-58); “monstros” na *Iliada*: Mackie (2008: 21-62).

⁵⁵ Cf. Porter (2011: 21-24); a citação está na página 21.

⁵⁶ Sigo aqui o esqueleto da interpretação de Bakker (2013) acerca da distinção fundamental entre o canto de Homero e o discurso de suas personagens, em especial, de Odisseu diante dos feácios.

os homens, e que morro não encubra sua urbe”.

O motivo da discussão é a honra de Poseidon, pois o deus se sente lesado pela forma como os feácios honraram Odisseu (125-38). É curiosa a semelhança com a discussão entre Zeus e Poseidon no canto 12 da *Iliada*, pois lá a honra do deus também se vincula à coletividade que o deus protege, o exército aqueu, em vista de uma ação que considera desabonadora – lá, a construção da muralha. Na *Iliada*, Zeus garante a destruição da muralha; na *Odisseia*, o verso 158 é problemático.

“Não” (*mē*) é a leitura de Aristófanos de Bizâncio (e de boa parte dos editores intérpretes modernos: ἄνθρωποι, μὴ δέ σφιν ὄρος πόλει ἀμφικαλύψαι) ao invés de “grande” (*mega*), a leitura preferida por Aristarco (e pela vulgata), que mantém o paralelo total com o verso 152 (ἀνθρώπων, μέγα δέ σφιν ὄρος πόλει ἀμφικαλύψαι).⁵⁷ Está em questão o destino feácio revelado por meio de uma profecia ao pai de Alcínoo, Nauveloz (Nausítoo) (*Od.* 8, 564-71):

Mas isto um dia eu ouvi dizer meu pai
Nauveloz: falava que Poseidon se irritaria
conosco, pois somos seguros condutores de todos.
Disse que, um dia, a engenhosa nau de varões feácios,
voltando da condução sobre o mar embaçado,
golpearia e com grande morro encobriria nossa urbe.
Assim falava o ancião; e isso o deus pode completar
ou deixar incompleto, como for caro a seu ânimo.

Erbse defende que os oráculos fornecidos em um texto literário, via de regra, se realizam de forma completa.⁵⁸ Contudo, a relação especial entre os feácios e Poseidon, a insistência por parte de Alcínoo de que a realização desse oráculo pode estar em aberto (*Od.* 13, 172-83) e o sacrifício imediato a Poseidon apoiam uma leitura menos determinista.⁵⁹ E é assim que Homero nos deixa, sem nos revelar o destino último dos feácios ao desviar bruscamente dos eventos na terra dos feácios para o destino de Odisseu em Ítaca (185-87): “E assim eles rezavam ao senhor Poseidon, / dirigentes e capitães do povo dos feácios, / de pé em volta do altar. E acordou o divino Odisseu (...)”.

Na antiguidade, uma das razões para a recepção positiva da leitura de

⁵⁷ Exemplo de defesa de *mē*: Cook (1995: 124, n. 36); o manuscrito B lê *meta* (“depois”). Discussão detalhada das interpretações da passagem em Marks (2008: 53-60).

⁵⁸ Cf. Erbse (1972: 146).

⁵⁹ Cf. Nagy (2001: 38). Parece, assim, haver uma diferença importante em relação ao contexto da passagem iliádica. Por outro lado, Nestor, esse *expert* em coisas divinas na *Odisseia* (cf. o capítulo cinco *infra*), afirma que o ânimo dos deuses só se altera lentamente, mesmo – subentende-se – com sacrifícios (*Od.* 3, 141-47).

Aristófanes foi a identificação de Cócira como Esquéria. Portanto, as duas formas de transmissão do verso não apenas ilustram um problema central que acompanhou, desde muito cedo, a recepção dos poemas homéricos, qual seja, a moralidade divina – um Zeus que destrói os feácios de modo arbitrário não seria justo, portanto, não seria o Zeus junto ao qual está *Dikē* na poesia hesiódica (*TE&d* 255-62). O verso em questão também revela como as plateias dos poemas vinculavam-nos à sua realidade, de um lado, e como o rapsodo se apoiava nesse diálogo entre passado e presente.⁶⁰

⁶⁰ Feácios e Cócira: Marks (2008: 57-60).

(Página deixada propositadamente em branco)

II

A TRADIÇÃO ÉPICA

(Página deixada propositadamente em branco)

Somente quando está claro como o texto se relaciona com a performance e essa com a tradição pode-se iniciar a análise dos conteúdos da mensagem.
(Vansina 1985: 33)

A *Ilíada* e a *Odisseia* são poemas em versos hexamétricos que tratam de gestas dos heróis por meio de uma narrativa concebida para uma situação de performance. Ambos derivam de processos culturais que, na melhor das hipóteses, só podem ser reconstruídos de uma forma bastante aproximada – na verdade, o mais das vezes, hipotética.⁶¹ Um vetor desses processos é o que podemos postular e definir como tradição sapiencial, a qual se manifestou de formas variadas em épocas e regiões distintas no espaço grego e também pode ser verificada em diferentes culturas do Oriente Próximo. Nos séculos que mais me interessam (VIII-VI), essa tradição testemunhou uma especialização crescente por parte de seus praticantes. Discursos políticos, religiosos e poéticos, por exemplo, se tornaram, paulatinamente, obras de especialistas e não de sábios (*sophoi*) cuja performance se dava em contextos nos quais essas áreas ainda não eram mais ou menos autônomas.⁶²

Não uso “tradição” e seus cognatos em sua acepção mais abrangente, o conjunto de saberes e práticas de uma comunidade transmitidos de geração em geração, ou seja, o *lore* em *folklore*. Penso em tradição como um cânone formado por um conjunto de textos (em sentido amplo) que manifestam longevidade e resistência. Ele é reconhecido como tal por uma determinada sociedade, ou seja, é composto por elementos que são longevos porque têm autoridade e, vice-versa, são valorizados porque assim o fizeram as gerações que vieram antes. Sincronicamente, trata-se de um cânone fechado; diacrônica e historicamente, porém, mostra-se aberto a alterações, modificações e variações.⁶³ Tais modificações permitem à tradição funcionar como um cânone que projeta no passado algo que legitima o presente, por definição, sempre em mutação.⁶⁴

Para o contexto grego, uso “sapiencial” em referência à tradição que Leslie Kurke designou como *sophia* (*wisdom* ou “sabedoria”), a qual era praticada por

⁶¹ Algumas tentativas recentes: Graziosi & Haubold (2005); West (2011) e (2014); Nagy (2010); Scodel (2002a); Burgess (2001); González (2013: 15-290); e Maslov (2009) e (2016).

⁶² Tradição sapiencial: Martin (1993b) e Kurke (2011: 95-115). Cf. a noção canônica de “literatura sapiencial” em West (1997: 76-78).

⁶³ Para a discussão do sentido geral de tradição, baseio-me sobretudo em Ben-Amos (1984) e Vaz da Silva (2012). Acerca da variação e mudança como intrínsecas à noção, cf. Ben-Amos (1984: 106-7) e Vaz da Silva (2012: 40-45). Para uma discussão diacrônica da tradição épica grega, cf. González (2013: *passim*), que parte de Nagy (1999a) e de outros textos desse autor.

⁶⁴ Ben-Amos (1984: 114-16) e Vaz da Silva (2012: 41).

sophistai ou *sophoi* (“sábios”) e que podia abranger habilidade poética, sabedoria prática política e perícia religiosa, em especial, na esfera mântica.⁶⁵ Assim, quando Heródoto afirma que “foram eles (Homero e Hesíodo) que, em seus poemas, deram aos helenos a genealogia dos deuses e lhes atribuíram seus diferentes epítetos e suas atribuições, honrarias e funções e descreveram sua figura” (*Histórias*, II, 53.2),⁶⁶ Homero e Hesíodo estão sendo conceitualizados como “sábios”, mais especificamente, como peritos religiosos, muito embora, nos poemas supérstites de ambos, aedos (incluindo o próprio Hesíodo) não sejam qualificados como *sophoi* ou sua arte seja chamada de *sophia*.⁶⁷

Bem antes de a *Iliada* e a *Odisseia* se tornarem os poemas homéricos canônicos a partir sobretudo da segunda metade do século V, a Guerra de Troia já era parte fundamental do passado helênico canônico transmitido por meios diversos, entre eles, poéticos e imagéticos. Foi paulatino o processo que tornou a tradição poética em versos hexamétricos canônica no que diz respeito à transmissão das histórias relativas à guerra.⁶⁸ Chamemos essa tradição poética de épica. Para entender melhor os poemas que dela fazem parte, abordemos o modo como eram apresentados nas condições ensejadas pela tradição.

⁶⁵ *Sophia*: Kurke (2011: 95-115). A análise de Kurke deve muito ao seminal Martin (1993b); cf. também Nightingale (2000) e Most (1999). A interação entre os saberes mânticos e poéticos na tradição épica é explorada de forma minuciosa por Fernández (2013); cf. também Nagy (1990c).

⁶⁶ Texto grego em Wilson (2015).

⁶⁷ Outra listagem que coloca Homero e Hesíodo junto a diferentes figuras de sábios encontra-se em Platão, *Protágoras* 316d3-e4. Na poesia hexamétrica, aedos e sua arte não são denominados, respectivamente, *sophos* e *sophia*, como nota Maslov (2016: 411-12). As exceções, para *sophiē*, são o *H. h. 4 a Hermes* 483 e 511 e o fragmento 306 MW de Hesíodo. No hino, porém, a referência não é às formas musicais praticadas pelos rapsodos, mas pelos citaredos (Power 2010: 468-74; Peponi 2012: 98-102). Já o fragmento hesiódico menciona o saber do citaredo Lino. Por outro lado, o particípio do verbo *sophizomai*, do qual deriva *sophistēs*, aplicado a poetas, entre outros especialistas no século V (Kerferd 1950), aparece em Hesíodo (*T&Sd* 646-49): “Quando ao comércio voltares teu ânimo insano/ e quiseres de dívidas fugir e da fome sem deleite, / mostrar-te-ei as medidas do mar ressoante, / de modo algum sábio (*sesophismenos*) em navegação ou barcos.” Trata-se de uma passagem fortemente metapoética, na qual Hesíodo se contrapõe à tradição da épica heroica (Rosen 1990); cf. Kurke (2011, p. 105-7). *Sophistēs* em Píndaro, *Ístmica* 5, 28, refere-se a poetas épicos; cf. Nagy (1990b: 197, n. 218).

⁶⁸ Canonização da *Iliada* e da *Odisseia* e a tradição da Guerra de Troia: Burgess (2001) e (2015) e Nagy (2010). Interação entre a tradição hexamétrica e tradições imagéticas: Burgess (2001) e (2009), Giuliani (2003), Fernández (2013) e Carpenter (2015).

1. HOMERO E HESÍODO⁶⁹

Juntos formaram a espinha dorsal da épica grega arcaica e a formulação do pensamento grego sobre deuses e homens com máxima autoridade. (Haubold 2013: 54)

É possível definir como o conteúdo geral da tradição épica uma história do cosmo, dos deuses e da humanidade do início até o tempo presente implicado na situação de recepção dos poemas. Nessa formulação, “história” não é apenas sinônimo de “narrativa”, pois os poemas possuem, para o receptor grego, um alto grau de historicidade.⁷⁰

Entre os séculos VII e V, dois nomes de poetas passaram a ocupar o centro dessa tradição, ou seja, se tornaram canônicos por meio dos textos a eles atribuídos, Homero e Hesíodo. Eles aparecem muitas vezes citados em dupla nos parcos testemunhos do período, às vezes aproximados, às vezes diferenciados.⁷¹ Linguagem, metro, histórias tradicionais e elementos culturais comuns permeiam os poemas atribuídos aos dois poetas. Pelo menos em relação ao início desse período não é necessário e talvez nem mesmo apropriado falar-se em duas tradições poéticas distintas; todavia, na antiguidade, na recepção desses poetas e dos textos a eles atribuídos, as distinções poderiam ser realçadas, o que foi fundamental na discussão aristotélica de poesia e entre os alexandrinos.⁷²

Assim, o valor relativo dos poetas entre si oscila na antiguidade. No fragmentário *Arquílocos* de Crátino, por exemplo, Hesíodo, talvez como Sófocles nas *Rãs* de Aristófanes, parece, eventualmente por conta de uma superioridade evidente, estar à margem de uma competição entre Homero e Arquíloco. Já Aristóteles, embora não esteja interessado nos poemas hesiódicos, distingue, nos capítulos 23 e 24 da *Poética*, os poemas homéricos, *Iliada* e *Odisseia*, dos poemas cíclicos. Por fim, os críticos alexandrinos, em sua discussão de Homero,

⁶⁹ Alguns argumentos desta seção tiveram uma primeira versão em Werner (2013c); assim, alguns parágrafos são citações (quase *verbatim* do artigo. A ideia central, porém, foi modificada: defendo aqui que Homero e Hesíodo, numa primeira fase de sua recepção nos séculos VIII-VII (e talvez VI), talvez não tenham sido percebidos, em primeiro lugar, como representantes de tradições (ou mesmo subtradições) distintas.

⁷⁰ Historicidade das narrativas épicas: Grethlein (2006) e (2010). Conteúdo da tradição épica: Graziosi & Haubold (2005); Clay (2011b); e Haubold (2013: 18-72).

⁷¹ Por exemplo, em Xenófanes B11, 1-3 (texto grego em Diels & Kranz 1964): “Tudo aos deuses atribuíram Homero e Hesíodo, / tanto quanto junto aos homens é censura e ofensa, / roubar, cometer adultério e enganarem-se uns aos outros”. Esse trecho indica o peso da autoridade dos dois sábios no mesmo tópico referido na passagem de Heródoto.

⁷² Recepção de Hesíodo e Homero: Graziosi (2001) e (2002), Koning (2010), Hunter (2014) e Canevaro (2015). Confluências entre os dois poetas: Krafft (1965), West (1966), Edwards (1971), Neitzel (1975), West (1978), Muellner (1996) e Allan (2006). Cf. também Irwin (2005).

buscaram identificar na *Ilíada* e na *Odisseia* elementos supostamente não homéricos, os quais Gregory Nagy classificou como cíclicos, hesiódicos e órficos.⁷³

Barbara Graziosi e Johannes Haubold, ao mesmo tempo que assinalam que os principais poemas associados a Hesíodo e Homero compartilham uma mesma visão do cosmo, defendem a existência de duas tradições, a homérica e a hesiódica. A poesia hesiódica como um todo comporia mais propriamente uma espécie de história do cosmo; as histórias da tradição homérica tratariam de momentos cruciais dessa história universal, um deles, a Guerra de Troia.⁷⁴

Esses autores pensam o corpus hexamétrico arcaico em termos da sua recepção; assim, o *Catálogo das mulheres* foi atribuído a Hesíodo porque certas características suas o encaixaram nessa tradição específica.⁷⁵ Quanto àquilo que seria percebido como homérico, trata-se de poemas que se debruçam em um momento importante dessa história e o desenvolvem por meio de uma narrativa. Isso vale tanto para os poemas com temática heroica como para os hinos narrativos que, por exemplo, podiam contar o nascimento de um deus.

Essa interpretação dos chamados *Hinos homéricos* é, em parte, distinta daquela proposta por Jenny S. Clay, que analisou os quatro hinos mais longos tratando-os como pertencentes a um gênero distinto da poesia épica de temática heroica e anterior a ela. Parte da coleção formada pelos *Hinos homéricos* é narrativa como a *Ilíada* e a *Odisseia*, mas também possuem elementos retóricos de textos poéticos bastante distintos entre si no que diz respeito a dialeto, conteúdo, metro e ocasiões de performance. Como gênero, os hinos testemunham uma religião olímpica pan-helênica e a história que contam é um instante crítico, anterior à estabilização do panteão. Contudo, ao defender uma “política do Olimpo” como o aspecto temático central dos hinos, Clay ao mesmo tempo localiza o gênero entre a poesia teogônica (hesiódica) e a poesia (heroica) homérica.⁷⁶

Um poema difícil de ser encaixado no modelo de Clay é o *Hino homérico a Afrodite*, já que nele é justamente um herói, Anquises, o protagonista da história junto com a deusa. Nesse hino não se narra nem o nascimento de um novo deus (como no *H. h. 4 a Hermes*) nem o estabelecimento de um culto (como no *H. h. 3 a Apolo*). Trata-se, portanto, do hino “mais heroico” dos quatro, ao passo que o *Hino homérico a Apolo* seria o “mais teogônico”, pois nele, na interpretação de Clay, Apolo apareceria, desde o início, como o deus que poderia desafiar o poder

⁷³ Crítica/louvor variável dos poetas: Koning (2010: 81). *Arquílocos*: Bakola (2010: 65-79) e Rotstein (2010: 289-93). Crítica à análise aristotélica: Burgess (2001) e Marks (2015); crítica alexandrina: Nagy (2009: 248-49 e *passim*).

⁷⁴ Cf. Graziosi & Haubold (2005: 37-38 e 42); na formulação dos autores, “the Homeric and the Hesiodic epics describe the same world, albeit from different perspectives and at different stages of development. This shared vision of the cosmos lies at the heart of the early epic tradition” (p. 36).

⁷⁵ Cf. também Rutherford (2012: 157-58).

⁷⁶ *Hinos homéricos*: Faulkner (2011) e Clay (2011b). “Política do Olimpo”: Clay (2006: 5-11).

do pai, dando continuidade, se esse fosse o caso, às sucessões representadas na *Teogonia*. O deus acaba, porém, por se subordinar à ordem presidida por Zeus.⁷⁷ Contudo, o exemplo mais claro da separação, por ela proposta, entre três gêneros de poesia hexamétrica acaba sendo, de forma paradoxal à primeira vista, o *Hino homérico a Afrodite*, pois Clay defende que ele incorpora os outros gêneros.⁷⁸

Aspectos narrativo-estruturais são mais importantes na diferenciação proposta por Graziosi e Haubold. Eles se revelam no desenvolvimento narrativo de episódios particulares, uma forma ausente ou mitigada na *Teogonia* e no *Catálogo das mulheres*.⁷⁹ O *corpus épico*, portanto, seria dividido em dois conjuntos: no homérico, prepondera a narrativa, no hesiódico, listas de diferentes tipos. Embora a idade dos heróis esteja presente em ambas as tradições, o enfoque e as formas de representação são distintos.

Diferenciações muito rígidas, entretanto, são escorregadias, pois poucos exemplos concretos dessas tradições chegaram até nós, eles parecem ser pouco representativos e os conhecemos apenas em sua forma textual, o que pode levar a enganos quando se busca entender uma tradição oral. No contexto das performances arcaicas da poesia épica, todo e qualquer episódio poderia ser comprimido ou expandido *ad libitum*. Os mesmos elementos característicos de uma poética oral que estão na base da forma textualizada dos poemas heroicos também devem ter se manifestado nos poemas teogônicos como a *Teogonia*: dadas certas condições de performance, não é improvável que certos episódios comprimidos na *Teogonia*, como a castração de Céu (Urano) ou o embate entre Zeus e Prometeu, tenham recebido uma forma narrativa “homérica”. Por outro lado, é pouco provável que *Iliada* e *Odisseia* sejam representativos da tradição épica, ou seja, não deveria ser incomum uma performance épica com um enredo composto por poucas expansões como se verifica na *Odisseia* quando Odisseu ou outra personagem conta seu retorno de Troia. Além disso e, talvez, mais importante, tanto os poemas homéricos como os hesiódicos não só incorporam, da tradição épica pensada em sua totalidade, elementos que, até certo ponto, distinguiriam “Homero” e “Hesíodo” como tradições ou subtradições distintas, mas também o fazem de outras tradições poéticas, por exemplo, aquelas do Oriente Próximo.⁸⁰

A *Iliada* e a *Odisseia* possuem várias passagens compostas por catálogos que se relacionam de modo orgânico com o restante da narrativa, como atesta a estrutura programática do “Catálogo das naus” na *Iliada*, demonstrada de

⁷⁷ Chappell (2011: 75-80) discorda da leitura de Clay, que faz de Apolo uma ameaça possível a Zeus e, de Hera, uma desafiadora de Zeus.

⁷⁸ Gênero do *H. h. 5 a Afrodite*: Clay (2006: 159-61).

⁷⁹ Cf. Graziosi & Haubold (2005: 41).

⁸⁰ Excepcionalidade da *Iliada* e da *Odisseia*: Burgess (2001), Ford (1997b) e Marks (2015). Oriente Próximo e a épica grega: Haubold (2013: 18-72).

forma convincente por Jim Marks (2012).⁸¹ Já o *Catálogo das mulheres*, atribuído a Hesíodo e que chegou até nós em uma forma fragmentária, tem pelo menos um momento que o aproxima um pouco mais da forma narrativa típica da poesia homérica, a saber, os fragmentos que pertencem ao catálogo de pretendentes de Helena. Esses fragmentos falam da corte feita a Helena, de seu casamento com Menelau, do nascimento da filha Hermíone e do plano de Zeus de destruir a idade dos heróis. Desse trecho, todavia, como de resto em todo o Catálogo, está ausente o que é decisivo, aquilo que os críticos antigos elogiavam na *Iliada* e na *Odisseia* e que podemos chamar de sua “poética visual”, que é tanto mais impressionante quando se trata de cenas que o receptor não teria prazer algum de ver *in locu*, como, por exemplo, batalhas sangrentas.⁸² A transformação do que é *a priori* terrível e doloroso em algo que causa prazer é, se não a principal, pelo menos uma das aptidões dos rapsodos vinculadas às Musas.⁸³ Esse tipo de experiência propiciada pelo discurso poético não é, porém, o único possível na tradição épica.

A estrutura fragmentária e as elipses e enigmas de *Trabalhos e dias* exigem participação ativa do receptor na construção dos sentidos do poema. Na *Teogonia*, a construção de etimologias para o nome e os epítetos de Afrodite, por exemplo, não é apenas um *tour de force* poético que produz uma narrativa de alta densidade visual, mas implica uma postura agônica em relação à tradição como um todo e que joga com a adesão do receptor à geração de Afrodite proposta. Por fim, diversos discursos de personagens na *Iliada* e na *Odisseia* exigem, como se verá neste livro, que o receptor não absorva passivamente a comunicação e sim desvele camadas de sentido não explicitadas pela personagem ou por Homero.⁸⁴ Ao se levar esses elementos em consideração, não está se subestimando as importantes diferenças entre Homero e Hesíodo, mas é possível propor que essas tenham sido tematizadas de forma mais frequente e aguda com a crescente canonização de um número cada vez mais limitado de poemas atribuídos aos dois poetas.

⁸¹ “It therefore appears that one of the organizing principles that underlies the *Iliad* is a cluster of heroes whose homelands are introduced sequentially in the Catalogue of Ships, running from Megeis in Elis through Odysseus’ Cephallenians and Thoas’ Aetolians to Idomeneus’ and Meriones’ Cretans, and who tend to track together as the narrative proceeds”: Marks (2012: 106).

⁸² “Poética visual”: expressão utilizada em Clay (2011a); cf. também Ford (1997a: 405-6) e Graziosi (2013). Halliwell (2011: 36-92), por sua vez, mostra os limites de qualquer tentativa de circunscrever uma poética homérica.

⁸³ Musa na poesia homérica: Halliwell (2011: 53-67). Para diferentes concepções da(s) Musa(s) na poesia grega arcaica, cf. Maslov (2016). Voltar-se-á a esta questão em outros capítulos abaixo.

⁸⁴ *Trabalhos e dias*: Canevaro (2015) e, para uma discussão resumida de alguns tópicos, Canevaro (2014). Afrodite na *Teogonia*: Werner (2013b: 14-15). Discursos na *Iliada*: Heiden (2002).

Assim, a *Teogonia*, que pode ser pensada como um grande hino a Zeus, tem um equacionamento de trechos propriamente narrativos e outros compostos por catálogos que tornam a estrutura do poema bastante distinta daquela do *Catálogo das mulheres*. O conteúdo da *Teogonia* (combates pela soberania), por outro lado, aproxima-o, pelo menos até certo ponto, de um poema marcial como a *Iliada*.⁸⁵

Mutatis mutandis, algo similar se verifica ao se colocar em paralelo *Trabalhos e dias* e a *Odisseia*. Seus proêmios possuem semelhanças que talvez não sejam ocasionadas apenas por pertencerem à mesma tradição poética. Se no poema hesiódico Hesíodo alerta seu irmão Perses dos danos de uma vida dedicada à pilhagem das riquezas conquistadas por outros em detrimento daquela oriunda do trabalho agrícola, na *Odisseia* essas diferentes posturas são mostradas por meio de oposições como a de Odisseu em relação aos pretendentes ou a de Eumeu em relação a Iro, ainda que o nobre guerreiro Odisseu, que volta a Ítaca com uma pletora de ricos presentes dos feácios, se mantenha no topo da escala social.⁸⁶

⁸⁵ *Teogonia* como hino: Nagy (2009: 192-96); como “catálogo genealógico com digressões narrativas”: Muellner (1996: 56). *Teogonia e Iliada*: Muellner (1996) e Blaise & Rousseau (1996). Sobre esse último tópico, todavia, Pucci (2009: 63) nota que nada nos é informado sobre os modos de os Titãs combaterem nem sobre a atuação dos olímpicos individuais; Hesíodo só foca Zeus e os Cem-Braços. Assim, de modo algum se trataria de uma duplicação das cenas de batalha iliádicas. Mostra-se a diplomacia astuta de Zeus e sua capacidade como líder militar: tratar-se-ia de uma batalha pela soberania.

⁸⁶ Proêmios: Werner (2016a). Estratégias ideológicas na *Odisseia*: Edwards (1993). Viés anti-heroico de *Trabalhos e dias*: Rousseau (1993), Steiner (2012) e Werner (2012b) e (2014c).

2. A DICÇÃO TRADICIONAL DA POESIA HOMÉRICA: TEMA E FÓRMULA

Ao passo que a criatividade é necessária para a sobrevivência da tradição, ela também gera sua mudança, modificando a continuidade do passado no presente (...). Exatamente a energia criativa que modifica o cânone é exigida para manter-se a tradição viva. (Ben-Amos 1984: 113)

A partir da recepção do trabalho pioneiro de Milman Parry, desenvolvido nas décadas de 1920 e 1930, formou-se o consenso, entre os estudiosos de Homero, de que a *Odisseia* e a *Iliada* dão testemunho de uma linguagem poética tradicional. Antes de Parry, filólogos alemães já tinham se ocupado do caráter artificial da linguagem homérica. Kurt Witte, por exemplo, cujos artigos mais importantes foram publicados entre 1909 e 1914, postulou, com base na mistura dialetal verificada nos poemas, que uma linguagem artificial teria surgido graças à pressão da forma do verso; as exigências métricas também explicariam a utilização de fórmulas, isto é, combinações de palavras especialmente aptas para o uso em posições específicas do hexâmetro.⁸⁷

A linguagem da tradição que definimos como épica na seção anterior, permeada por fórmulas e temas tradicionais, não foi, portanto, inventada por um único rapsodo, mas resultou do uso da tradição transmitida oralmente por diversas gerações de rapsodos. Parry definiu com agudeza inédita a noção de poesia ou tradição poética oral. “Tradição” e “criatividade”, nesse viés, não são noções antagônicas. Entretanto, com a aceitação crescente da interpretação oral dos poemas homéricos, seus críticos passaram a insistir que a suposta qualidade de Homero, já sacramentada na *Poética* de Aristóteles, o distinguiria da tradição à qual pertenceu, já que ele teria sido o primeiro a utilizar a escrita para a composição de um poema monumental. Mesmo para boa parte dos oralistas, Homero, um dos últimos bardos de uma tradição de composição oral, deve ter, pelo menos, ditado seus poemas a um escriba.⁸⁸

Meu propósito aqui não é formular uma hipótese sobre como teria se dado a composição e transmissão primeira dos poemas que chegaram até nós, até

⁸⁷ Parry (1971) é uma edição de seus textos, incluindo a tradução para o inglês de Parry (1928). Para uma discussão dos pressupostos de sua abordagem e do trabalho de seus precursores, cf., entre outros, Holoka (1991), Lamberterie (1997), Haubold (2007) e Bakker (2008b). Precursores alemães: Latacz (1979: 60-117) e (2009: 17-26).

⁸⁸ Tradição e criatividade: Combella (1959). Poemas ditados por “Homero”: Lord (1953: 133) e Janko (1998); escritos por ele: West (2001). Crítica das teorias que pressupõem o uso da escrita em um primeiro estágio de produção e/ou transmissão dos poemas: Nagy (1996a) e González (2013: 15-110).

porque é pouco provável que um dia haja uma proposta que satisfaça a todos. A discussão depende, em boa parte, de uma história e uma sociologia da escrita na Grécia Arcaica, para o que a quantidade de fontes é irrisória. Ainda assim, para discutir como a Guerra de Troia é utilizada na *Odisseia*, é preciso examinar alguns elementos da forma de comunicação que se estabelecia entre um rapsodo e seu público na apresentação de um poema da tradição épica na Grécia Arcaica. Desde já, quero salientar que, muito embora o rapsodo pressupusesse certo conhecimento da tradição pelo seu público, isso não quer dizer que seria indispensável para um desempenho bem-sucedido que todo receptor tivesse um extraordinário conhecimento da linguagem tradicional nem que todo rapsodo utilizasse as mesmas expressões tradicionais.⁸⁹

Na base da concepção da linguagem homérica de Parry está uma ideia de linguagem próxima daquela de Ferdinand de Saussure.⁹⁰ Em ambos, o que predomina é o sistema, portanto, uma análise sincrônica, cujo objetivo, no caso de Parry, é apontar para uma técnica de composição que um bardo herdaria de outros. Parry notou que palavras e frases são recorrentes, via de regra, em uma posição fixa no verso, tendo dado destaque, em seus primeiros trabalhos, ao exame da combinação de epítetos com os substantivos aos quais se referem, como “Odisseu muita-astúcia” (*Od.* 2, 173 etc.). Assim, define fórmula como “um grupo de palavras empregadas regularmente sob as mesmas condições métricas para expressar uma ideia essencial dada”. “Ideia essencial” é o que permanece após se retirar tudo que, na expressão, se deve apenas ao estilo; no exemplo citado, a ideia essencial seria “Odisseu”.⁹¹

De acordo com esse modelo, o poeta faz sua seleção por critérios de versificação, não de sentido. Fórmulas são sintagmas ancorados metricamente, criados para facilitar a tarefa da composição extemporânea. Portanto, muito pouco nos poemas não seria dicção formular. Não demorou muito, porém, até que outras definições cada vez mais amplas de fórmula tornassem a noção menos eficaz para a compreensão da poesia oral homérica.

Outra noção tão importante – e difícil de definir – quanto a de fórmula é a de tema. Walter Arend mostrou, de forma independente de Parry, que muitas cenas homéricas são “típicas”, isto é, seguem um mesmo modelo ideal, como, por exemplo, as cenas de sacrifício.⁹² Albert B. Lord, um discípulo de Parry que desenvolveu sua análise em um contexto comparativo, também utilizando

⁸⁹ Crítica histórico-sociológica do uso da escrita na Grécia Arcaica em vista da produção e transmissão da épica: González (2013: 15-110). Conhecimento parcial do receptor para uma performance oral bem-sucedida: Scodel (2002a: 1-41).

⁹⁰ Na discussão sobre a noção de fórmula de Parry, além de Parry (1971), sigo sobretudo Russo (1997) e Bakker (2008b).

⁹¹ Definição de fórmula: Parry (1971: 272).

⁹² Cf. Arend (1933).

a tradição épica oral serbo-croata como o mestre, definiu tema como “grupos de ideias usados regularmente na narração de uma história no estilo formular dos cantos tradicionais”. Para Lord, deixando de lado a discussão sobre a unidade do poema, um tema tem uma vida semi-independente e uma forma múltipla – temas são multiformes. Lord sugere que se pense o tema no contexto das práticas de um único cantor, que o desenvolve a partir de diversas canções que vai incorporando a seu repertório. Em uma performance, o tema existe, ao mesmo tempo, por ele mesmo e para todo o poema, nunca se manifestando por meio de uma forma pura, seja para o cantor individual, seja na tradição: o tema é essencialmente multiforme. Assim, ao se desenvolver um tema em um poema tradicional, manifesta-se um impulso em duas direções, um, na da canção que está sendo cantada, outro, na dos usos prévios do tema. A tradição, de um ponto de vista diacrônico, é eminentemente fluida, de sorte que não se deve falar em uma forma e suas variações, mas em multiformas.⁹³

Para Lord, um tema não é um conjunto fixo de palavras, mas um agrupamento de ideias; além disso, ele defende que um poeta pensa seu canto a partir de seus temas mais amplos. Isso confere à noção de tema uma amplitude salutar, pois fica claro que, em um mesmo poema – isso vale em particular para poemas monumentais como a *Iliada* e a *Odisseia* –, um mesmo tema pode aparecer comprimido ou bastante desenvolvido.⁹⁴

Outras tentativas de se analisar o estrato temático dos poemas homéricos chegaram às seguintes categorias:⁹⁵

- cena típica: “bloco recorrente de narrativa com uma estrutura identificável e amiúde com uma linguagem idêntica, descrevendo ações recorrentes da vida cotidiana”. A principal cena típica da *Odisseia*, por exemplo, é a de hospitalidade;⁹⁶
- motivo: “unidade narrativa mínima recorrente”. Um exemplo, na *Odisseia*, é o motivo do teste: uma personagem testa outra para determinar se vivenciou realmente o que afirma ter sido o caso;
- tema: “tópico recorrente que é essencial para a narrativa como um todo”. Essa noção só tem o nome em comum com o conceito de Lord. O tema da astúcia em oposição à força, por exemplo, é fundamental na tradição épica.⁹⁷

⁹³ Tema: Lord (1960: 68-98); a definição citada encontra-se na página 68. Multiformidade: Lord (1960: 100-102 e 120).

⁹⁴ Cf. Lord (1960: 69 e 95).

⁹⁵ As definições que seguem estão em de Jong (2001: xvii-xix).

⁹⁶ Esses são os padrões examinados por Arend (1933), que fala em *typische Szene*. O termo *typical scene* é usado, entre outros, por Foley (1999); *type-scene*, por Edwards (1992).

⁹⁷ Astúcia *versus* força: Muellner (1996) e Detienne & Vernant (1974).

O valor heurístico dessas categorias é evidente, mas é necessário ter cuidado, como Lord já notou, com a tendência de se categorizar em excesso e pressupor uma forma de pensar que deveria ser estranha ao cantor, para quem temas (a noção de Lord) e fórmulas estão sempre em associação e tendem a ser indissociáveis da própria canção apresentada.⁹⁸

Lord mostrou que “grandes temas” (*major themes*) são interligados à medida que solicitados pelo desenvolvimento da ação; assim, permanecem costurados tanto pela lógica da narrativa – algo que Aristóteles percebeu na *Poética*, embora em um contexto teórico distinto, ao discutir cenas de reconhecimento na *Odisseia* – como pela força da associação tradicional. O enredo da *Odisseia*, uma história de retorno após uma longa ausência, incorpora o disfarce, relatos que visam a enganar o interlocutor (“mentiras”) e reconhecimentos. Esse agrupamento deve ser esperado já que a narrativa principal segue uma forma tradicional, uma história de retorno.⁹⁹

Podemos chamar esse agrupamento de “história-padrão”, tradução de *story-pattern*, termo que Lord assim definiu em um artigo de 1969: “padrões narrativos que, por mais que as histórias construídas em torno deles pareçam variar, têm uma grande vitalidade e funcionam como elementos organizacionais na composição e transmissão de textos de histórias orais”.¹⁰⁰ Em alguns aspectos, os temas mais amplos (ou uma combinação deles) e os poemas (ou partes mais longas deles) revelam o mesmo esqueleto, ambos resultantes de certa combinação tradicional de ideias, que, portanto, parece ser bastante estável. Em uma tradição oral, porém, temas e histórias-padrão são fluidos, seja no caso de a mesma história ser contada por um mesmo poeta, seja no caso de poetas distintos.

Além disso, poetas e seus receptores não operavam com uma única versão canônica de uma história, a não ser no que diz respeito a seus traços muito genéricos. A história da Guerra de Troia – ou as histórias ligadas ao ciclo troiano, noção que se discutirá na sequência – não é composta por elementos que se tornaram todos canônicos ao mesmo tempo. Mesmo ao longo do lento processo por meio do qual a *Ilíada* e a *Odisseia* se tornaram canônicas, a tradição no seio da qual os poemas se originaram e que deve ser pressuposta quando se pensa em seus receptores na Grécia Arcaica continuava bastante multiforme.¹⁰¹

Na esteira dos trabalhos de Parry e Lord, diversos autores têm procurado aperfeiçoar o modelo oralista. No que diz respeito à fórmula, um marco nessa

⁹⁸ Essa inteligente formulação (Lord 1960: 95) mostra como oralistas da geração seguinte, sobretudo Nagy e Foley, que veremos na sequência, devem ao mestre.

⁹⁹ Cenas de reconhecimento na *Odisseia*: Duarte (2012). *Odisseia* como história de retorno: Foley (1999: 115-68).

¹⁰⁰ *Apud* Foley (1999: 86). Foley (1999: 15) a define como “a compositional ‘word’ coextensive with the entire epic narrative”.

¹⁰¹ Multifformidade da tradição: Lord (1960: 100-22) e Foley & Arft (2015).

reavaliação da abordagem oral foi o livro *Archery at the dark of the moon* de Norman Austin, no qual o autor demonstra que a seleção de epítetos não opera apenas por critérios métricos e relaciona a repetição à *mimesis*: “onde palavras são meras ferramentas, a repetição perde seu valor, mas onde as palavras são *mimesis*, essa repetição é valorada em si mesma”.¹⁰² Outro trabalho seminal foi a defesa de Gregory Nagy da estreita conexão entre tema e fórmula: diacronicamente, o regulador primeiro do epíteto homérico e da fórmula seria o tema tradicional mais que o metro.¹⁰³ Nesse sentido, fórmulas não devem ser pensadas como meras ferramentas de composição, mas como ferramentas fundamentais de comunicação: uma fórmula comunica um tema, algo mais complexo que a “ideia básica” de Parry.

A fórmula, como meio expressivo que compõe a linguagem particular dos poemas homéricos, também pode ser concebida como um recurso utilizado pelo rapsodo para tornar presente uma realidade ausente, ou seja, uma fórmula não é apenas um meio de expressão, mas também de performance, na formulação lapidar de Bakker. Ela permite que se evoque o mundo dos heróis, que não existe mais, mas ainda guarda relações importantes com o presente. De modo mais estrito, fórmulas constituídas por um nome acompanhado de um epíteto evocam uma realidade especial que tem um sentido determinado no e pelo contexto épico: “Atena olhos-de-coruja” é e não é a deusa Atena cultuada em uma cidade grega específica. Trata-se de uma entidade reconhecida por todos os gregos para quem a poesia épica é relevante, ou seja, no politeísmo grego, independente do meio que permitia a aproximação com o mundo divino, o deus tinha um caráter único e plural.¹⁰⁴

Na formulação de John M. Foley, a arte da poesia tradicional é “uma arte imanente, um processo de composição e recepção no qual uma parte simples, concreta, vale por uma realidade complexa, intangível: *pars pro toto*”.¹⁰⁵ Um tema ou uma fórmula, em cada uma de suas utilizações, pressupõe uma camada adicional de sentido que não é da responsabilidade de um rapsodo único, ou seja, de um único contexto, e constitui sua ressonância tradicional.¹⁰⁶ O referente de uma “palavra”, ou melhor, de uma unidade expressiva, é definido metonimicamente pela tradição – dinâmica, sempre em mutação – como um todo, de forma que ele carrega um sentido que lhe é conferido, conotativo. Vejamos como isso funcionava na prática.

¹⁰² Citação em Austin (1975: 66).

¹⁰³ Nagy (1990a: 18-35); cf. também Nagy (1999a: 3) e Watkins (1995: 17).

¹⁰⁴ Fórmula como meio de performance: Bakker (1997) e (2005). O deus único e plural do politeísmo: Versnel (2011). Uma primeira formulação, algo distinta, deste parágrafo está em Werner (2014a: 97-98).

¹⁰⁵ Cf. Foley (1997: 63), um texto que resume as ideias principais desenvolvidas pelo autor alhures, por exemplo, Foley (1991), (1999) e (2002).

¹⁰⁶ “Traditional elements reach out of the immediate instance in which they appear to the fecund totality of the entire tradition, defined synchronically and diachronically, and they bear meanings as wide and deep as the tradition they encode” (Foley 1991: 7).

3. A HISTÓRIA-PADRÃO DA CAPTURA DE UMA CIDADE

Viu-se na seção anterior a defesa de Lord de que alguns temas têm a tendência a se agrupar. O que os mantém unidos é um tipo de tensão, “de sorte que formam padrões recorrentes de grupos de temas”.¹⁰⁷ Esse é o caso, entre outros, de canções de retorno – como é a *Odisseia* –, de um acesso de cólera (*mēnis*) e da captura de uma cidade.¹⁰⁸ Cada história-padrão possui um padrão básico, mas elas podem sobrepor-se.

No contexto da Grécia Arcaica, a Guerra de Troia pode ser pensada, de forma geral, como uma história tradicional que, bem antes de os poemas homéricos ganharem a forma pela qual os conhecemos, desenvolveu suas “funções mitológicas próprias”.¹⁰⁹ Do ponto de vista da tradição épica, essa história manifesta um padrão aglutinador de diversos temas, uma unidade narrativa ideal e multiforme que precede qualquer poema individual.¹¹⁰ A Guerra de Troia, como um todo, envolvendo a conquista propriamente dita de Troia e também o retorno dos vitoriosos a suas comunidades, pode ser assim resumida (*Od.* 14, 240-42): “Nove anos lá combatemos, os filhos de aqueus, / e no décimo a urbe de Príamo pilhamos e partimos / para casa nas naus, e um deus dispersou os aqueus”.

É assim que Odisseu, em sua persona de Cretense,¹¹¹ fala da guerra em sua biografia, ao contar que sempre se dedicou à navegação, que, na cultura homérica, não conhece distinção rígida entre comércio e pirataria, e também a ações guerreiras, via de regra, terríveis; graças à sua coragem, era rico, temido e respeitado (*Od.* 14, 211-34). Após voltar de Troia, não conseguiu permanecer em casa e rumou ao Egito, onde seus companheiros destemperados assolaram a região, tomaram “mulheres e crianças pequenas” (264) como prisioneiros,¹¹²

¹⁰⁷ Lord (1960: 112); a citação completa é: “some themes have a tendency to cling together, held by a kind of tension, and to form recurrent patterns of groups of themes. They adhere to one another so tenaciously that their use transcends the boundaries of any one song or of any group of songs”.

¹⁰⁸ Canções de retorno: Foley (1999: 115-67). “Ira” como história-padrão: Grossardt (2015) e Nickel (2003).

¹⁰⁹ Nas palavras de Burgess (2001: 3), em um livro que investiga como essa história tradicional esteve ativa na produção de poemas e de pinturas de vasos na Grécia Arcaica; cf. também Burgess (2009).

¹¹⁰ Aglutinação de temas: Lord (1960: 112-22).

¹¹¹ A partir daqui, sempre que eu mencionar o “Cretense”, refiro-me à persona que Odisseu utiliza a partir do canto 13.

¹¹² Para uma investigação da fórmula “mulheres e crianças pequenas” no contexto do tema da pilhagem de uma cidade, cf. Werner (2008).

matarem homens e, por fim, foram completamente derrotados por um contingente maior de soldados egípcios; somente o Cretense foi poupado pelo rei (235-84).

Um tal episódio de pilhagem não é incomum nos poemas homéricos, de sorte que deve ser um tema épico tradicional. A pilhagem é composta por ações como “decisão”, “ataque”, “batalha(s)” e “consequências”. Na biografia do Cretense e na aventura dos cícones (*Od.* 9, 39-61), episódio que abre as aventuras de Odisseu narradas entre os feácios e que tem uma forte coloração marcial cuja linguagem remete, senão a episódios narrados na *Iliada*, pelo menos ao substrato tradicional deles, o desenvolvimento do tema em questão é breve e linear, isto é, as ações seguem numa ordem estritamente cronológica sem alteração significativa do ritmo narrativo. Nas duas passagens, as consequências do ataque têm uma importância narrativa maior que as suas causas – obtenção de riquezas em um país estrangeiro. A ênfase é na imprudência do exército agressor, responsável pela sua derrota final.¹¹³

Se compararmos esses dois episódios com a narrativa, feita por Nestor (*Il.* 11, 671-761), que os críticos costumam vincular a um poema épico pílío, uma sucessão de pilhagens e batalhas, incluindo o cerco a uma cidade, sobressai, na passagem iliádica, a elaborada interligação de causas e efeitos feita por um narrador que constrói sua história de modo a destacar o próprio papel nos eventos. A principal pilhagem narrada não tem como motivação primeira o ganho econômico propiciado pelo gado da cidade inimiga, mas sim a vingança contra uma pilhagem injusta no passado (671-95). Tudo começou com um ataque de Hércules contra Pilos, cujo rei era Neleu, pai de Nestor. Seus motivos não são mencionados, mas as consequências foram terríveis: quase todos os *aristoi* da cidade foram mortos. Completamente desprotegida, Pilos, na sequência, é pilhada pelos epeus. A linguagem usada por Nestor é reveladora: o ataque de Hércules é descrito de forma neutra, mas o dos epeus é condenado moralmente. Assim, a pilhagem posterior comandada por Nestor está justificada, e uma derrota eventual dos epeus, após tentarem destruir uma cidade chamada Trioessa, equipara perdas e ganhos das duas cidades. Nessa história, assim como na *Iliada* como um todo, ganhos materiais resultam de ações violentas no contexto de uma rede complexa de causas e consequências.¹¹⁴

Temos, assim, três relatos de pilhagens cujo sentido é dado pelo episódio como um todo. O que permite ao receptor construir esse sentido não são

¹¹³ Linguagem iliádica no episódio dos cícones: Heubeck (1989: 15), Pucci (1998) e Danek (1998: 164).

¹¹⁴ Narrativa de Nestor: Schadewaldt (1966: 83-85), Hainsworth (1993: 296-98) e Vieira (2016b). Como Nestor, Odisseu, na *Odisseia*, é muito cuidadoso na forma como representa o próprio papel na derrota diante dos cícones: Pucci (1998: 150-54) e Pazdernick (1995). Semelhanças entre a narrativa de Nestor e a história da *Iliada*: Dickson (1995: 173).

somente os fatos da história na ordem em que são narrados, mas também um conhecimento prévio de sua estrutura geral, seu tema ou sua história-padrão.

No escudo de Aquiles (*Il.* 18, 509-40), a representação de uma cidade sitiada enfoca dois instantes possíveis de uma guerra: uma tocaia e o horror do combate, ou seja, dois temas de uma mesma história-padrão. A causa da guerra não é explicitada – talvez a riqueza da cidade (511-12) –, mas as consequências sim. Quando Homero afirma que os moradores escolhem não capitular diante do inimigo que lhes exigira metade de suas riquezas para interromper o cerco, enfatiza que não são apenas as riquezas que estão em jogo, mas muito mais: as vidas das mulheres, das crianças pequenas e dos anciãos da cidade (513-15).

Na sequência, somos informados de que o grupo de homens da cidade que prepara uma tocaia é liderado por “Ares e Palas Atena, / ambos de ouro e vestindo vestes douradas, belos e grandes, com armas como deuses, / à parte, bem visíveis” (516-19). O esplendor divino por certo é mais uma passagem apontando para a maestria de Hefesto na confecção do escudo. Ao mesmo tempo, porém, a presença dos dois deuses guerreiros sugere que uma carnificina é eminente. Diante desse horizonte, as riquezas que os guerreiros esperam obter ou proteger perdem importância diante do caráter que assume a guerra: a cor vermelha vai colorir todos os homens (538-40).

Na construção que leva ao clímax da cena, Homero usa alguns elementos de uma razia de gado típica, mas os reverte ao fazer os sitiados atacarem o gado dos sitiadores (523-34):¹¹⁵

Para eles, então, dois vigias sentaram longe da tropa,
esperando enxergarem ovelhas e trôpegos bois.
Esses logo avançaram, seguidos por dois pastores
que se deleitavam com a flauta sem intuírem o truque.
Os ocultos, ao vê-los de longe, correram até eles e logo
interceptavam os rebanhos bovinos e os belos bandos
de ovelhas brancas e matavam os apascentadores.
Os sitiantes, ao ouvirem grande ruído junto aos bois,
sentados deliberando, de pronto subiram em carros
com cavalos ergue-pé, foram atrás e ligeiro chegaram.
Postados, combatiam junto às margens do rio,
atingindo-se uns aos outros com brônzeas lanças.

Essa reversão contribui para subverter as causas econômicas da guerra ao se destacar que vida e morte são suas consequências mais importantes, o que transparece na descrição (535-38), pelo menos em parte *sui generis* no imaginário que subjaz à *Ilíada*, da atuação direta das divindades Briga, Refrega e Funérea

¹¹⁵ Cf. Edwards (1991: 220).

(respectivamente, *Eris*, *Kydoimos* e *Kēr*):

Com eles lutavam Briga, Refrega e a ruínosa Funérea,
que segurava um vivo recém-ferido, outro ileso,
e outro morto, e os puxava pelos pés na confusão;
nos ombros, sua veste estava rubra de sangue dos homens.¹¹⁶

Uma versão ainda mais comprimida do tema, mais uma vez demonstrando que ele é tradicional no interior da tradição épica, encontra-se em *Trabalhos e dias*, quando Hesíodo define a quarta geração de homens como a dos heróis que participaram das Guerras de Tebas e de Troia, respectivamente indo atrás dos rebanhos de Édipo e resgatando Helena (161-65). Hesíodo, como faz ao longo do mito das cinco gerações ou linhagens, não desenvolve quais sejam as causas da guerra nem, em uma passagem algo problemática, suas consequências (166-73). Causas e consequências reverberam profundamente ao ler-se essa passagem no contexto mais amplo, se não do poema como um todo, pelo menos no da discussão da oposição entre violência (*hybris*) e justiça (*dikē*) que vem na sequência do mito das linhagens de homens.¹¹⁷

Resumindo o que se viu até aqui, no tema ou história-padrão da conquista de uma cidade, o autor pode enfatizar o ganho econômico da guerra ou suas funestas consequências, especialmente – mas não só – para a população derrotada. Algo semelhante ocorre em representações imagéticas coetâneas. O famoso pito com relevo proveniente de Míconos (data aproximada: 670) mostra, em seu pescoço, o cavalo de Troia no momento em que os aqueus, armados, nele entram. No corpo, há três frisos que, por meio de dezessete variações, apontam para um mesmo instante após o fim da luta, composto por cenas nas quais um soldado invasor aqueu se dirige contra uma mulher e/ou uma criança. Essa violência sem limite contra a população indefesa de uma cidade não é nem histórica nem poeticamente a regra, mas ela representa uma possibilidade dramática ligada à história-padrão, especialmente quando se quer evocar, no receptor, a perspectiva do derrotado.¹¹⁸

Também o próêmio da *Iliada* joga com as consequências mais nefastas da ira de Aquiles no contexto mais amplo da guerra, as quais, na arquitetura da

¹¹⁶ Para Lynn-George (1978: 396-405), Edwards (1991: 220-21) e Solmsen (1965: 1-6), os versos foram compostos para o *Escudo de Hércules* atribuído a Hesíodo e posteriormente interpolados na *Iliada*.

¹¹⁷ Acerca dessa discussão, cf. Werner (2012b) e (2014c); em ambos discuto a tese forte de Rousseau (1993) e (1996), segunda a qual *Trabalhos e dias* é construído em oposição à economia da guerra tal como representada na *Iliada*.

¹¹⁸ Míconos, Museu de Arqueologia, número de inventário 2240; acerca do vaso, cf. a discussão (com bibliografia suplementar) em Giuliani (2003: 81-95), a quem eu sigo de perto, e Carpenter (2015: 179-83).

Ilíada, referem-se, ao mesmo tempo, à igualdade de perdas causadas a ambos os exércitos por conta da briga intestina entre os aqueus, ao fim de Troia, metonimicamente evocado por meio da morte terrível do bastião da cidade, Heitor, e também à morte do próprio Aquiles, prefigurada na morte de Pátroclo (*Il.* 1, 1-7):

A cólera canta, deusa, a do Pelida Aquiles,
nefasta, que aos aqueus impôs milhares de aflições,
remessou ao Hades muitas almas vigorosas
de heróis e fez de seus corpos presas de cães
e banquete de aves – completava-se o desígnio de Zeus –,
sim, desde que, primeiro, brigaram e romperam
o Atrida, senhor de varões, e o divino Aquiles.

Em nenhum momento Aquiles tornará suas vítimas, de fato, “corpos presas de cães / e banquete de aves”, mas essa possibilidade está presente para as personagens e para o receptor.

Ainda que o próêmio resuma uma história-padrão – a de um acesso de cólera – distinta do padrão em discussão, quando se leva em conta não apenas esse trecho como um todo, mas se presta atenção na ordem em que o poeta apresenta cada um de seus sintagmas e se os liga à *Ilíada* em sua totalidade, verifica-se ser válido que “muitas almas vigorosas” engloba aqueus e troianos e “o desígnio de Zeus” (*Dios boulē*) não precisa, necessariamente, referir-se apenas ao plano que Zeus elabora após a súplica de Tétis motivada por seu filho Aquiles: ele também pode implicar, para o receptor acostumado com a dicção tradicional, a intenção global de Zeus, no contexto de uma história da humanidade, de destruir a raça dos heróis. Desta forma, a cólera de Aquiles é, ao mesmo tempo, a principal causa dos eventos representados na *Ilíada* e também uma única causa na complicada rede de causas e consequências que é a Guerra de Troia. A história da *Ilíada* tem em seu centro as grandes perdas causadas pela cólera de Aquiles. Já o destaque conferido a *hērōōn* (“heróis”) no início do verso 4¹¹⁹ e o “desígnio de Zeus” no verso seguinte direciona a atenção do receptor para as consequências da Guerra de Troia como um todo.

¹¹⁹ *Il.* 1, 3-4: πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν / ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια (...).

4. O RETORNO DE TROIA

Na análise da poesia homérica, não é desejável separar a utilização das ferramentas heurísticas legadas pela teoria oral (fórmulas, temas e histórias-padrão) das tradições mitológicas pressupostas pela *Iliada* e pela *Odisseia*. O receptor dos poemas tinha um conhecimento razoável dos heróis particulares e de suas gestas. Trata-se de um cânone de nomes e ações caracterizado pela multiformidade. A construção da *Odisseia* implica certas decisões em relação a esse cânone, cujo núcleo principal podemos chamar de “ciclo épico”.¹²⁰

A expressão “ciclo épico” pode referir-se a um conjunto de poemas perdidos, agrupados provavelmente entre os séculos IV e III, cuja matéria era como que uma história da humanidade desde o surgimento do cosmo até o desaparecimento dos heróis. Nessa história, destacavam-se duas guerras, aquelas contra Tebas e Troia. Não é mais possível saber, com mínima segurança e certeza, quão antigos eram esses poemas nem quem os compôs. Deles têm-se pouquíssimos fragmentos e o resumo de suas histórias é não só bastante tardio, mas também indireto. O mais provável é que paulatinamente, talvez já no século V, uma versão entre várias desses poemas, de datação virtualmente impossível para nós, tenha preponderado na transmissão escrita. Antes disso, porém, os diversos gêneros épicos e documentos pictográficos dialogaram intensamente com a tradição mitológica que é a base da matéria desses poemas.¹²¹

Ao passo que a *Iliada* e a *Odisseia*, tal como as lemos hoje, pressupõem que sua importância cultural foi decisiva o suficiente para que se decidisse por certo modo de transmissão por escrito em uma época em que isso ainda deveria ser antes a exceção que a norma, é necessário levar em conta que os dois poemas aludem a uma enorme quantidade de histórias ou aspectos do mundo dos heróis que eles não desenvolvem, muito embora fossem, pelo menos em linhas gerais, do conhecimento de seu público. Assim, se não é surpreendente que, no século VII e em boa parte do século VI, a maior parte dos vasos gregos com matéria troiana que chegaram até nós não retratam acontecimentos que compõem a história principal da *Iliada* e da *Odisseia*, também não é irrelevante que, no século V em Atenas, quando os dois poemas homéricos já são verdadeiros monstros sagrados,

¹²⁰ Excelentes introduções e discussões do material cíclico são Burgess (2001) e Tsagalis & Fantuzzi (2015). Discussões abrangentes da relação entre a *Odisseia* e o material cíclico são Danek (1998) e Marks (2008).

¹²¹ Para várias maneiras de abordar os testemunhos diretos e indiretos e os fragmentos dos poemas, cf. Fantuzzi & Tsagalis (2015). Sigo principalmente a abordagem prudente de Burgess (2001), (2009) e (2015).

tão poucas tragédias tomaram seus enredos diretamente de episódios centrais dos dois poemas, ao contrário do que ocorreu com outros episódios da Guerra de Troia que, nessa época, eram conhecidos do público por meio de poemas mais ou menos fixos do ciclo épico. Entre as tragédias supérstites integrais, destacam-se *Agamêmnon*, *Ájax*, *Filoctetes*, *Hécuba*, *Troianas* e *Ifigênia em Áulis*.¹²²

As formas como se tem discutido a história cultural da qual faz parte a produção, transmissão e recepção dos dois poemas homéricos, aliada ao modo como uma tradição oral costuma se desenvolver, sugere que, na constituição da *Iliada* e da *Odisseia*, a definição de um grande fio narrativo que permitiu incluir boa parte da tradição mitológica troiana também implicou decisões gerais e pontuais sobre o que deixar mais ou menos de fora dos poemas. Para a compreensão da *Odisseia* são centrais as histórias conhecidas como *nostoi*, as quais deram origem a um poema intitulado *Nostoi*, que também fez parte do ciclo épico.

O substantivo *nostos*, derivado do verbo *neomai* (“alcançar, salvar-se, chegar em casa, retornar”) manifesta uma raiz indo-europeia (**nes-*), cujo sentido básico é “voltar são e salvo (para casa)” e “escapar (em oposição a morrer)”. Quem realiza bem um *nostos*, portanto, coloca-se em segurança (*Od.* 5, 344). *Nostos* também é a tradição épica que narra o retorno dos heróis de Troia: alguns voltaram bem para casa (Nestor); outros mal (Ájax; Agamêmnon); outros demoraram para retornar (Odiseu; Menelau). Além disso, o “retorno do herói” é um padrão de narrativa comum a várias tradições indo-europeias, descrito por Lord como contendo as seguintes etapas: ausência, devastação, retorno, retribuição, casamento. Como se verá no capítulo cinco, é extraordinário que seja Nestor quem conte a Telêmaco o retorno dos aqueus, visto que seu próprio nome o qualifica para isso, possuindo um sentido transitivo, “o que traz para casa”, e não “o que volta para casa”, o que sugeriria a raiz **nes-*.¹²³

Essa forte coesão temática presente na *Odisseia* também se manifesta em outro nome fundamental para o retorno de Odiseu, o de Alcínoo. O segundo radical de seu nome é o de *noos*, substantivo verbal de *neomai*, “salvar-se”, uma etimologia algo polêmica, mas que parece se manifestar na *Odisseia*, tendo em vista que os barcos feácios nunca erram seu destino pois têm uma mente (*noos*) própria (*Od.* 9, 554-60).¹²⁴

O conjunto de relatos desenvolvidos por Nestor e Menelau, respectivamente, nos cantos três e quatro, como que forma um pano de fundo para o retorno

¹²² Contexto da produção, transmissão e recepção dos poemas homéricos no período arcaico: Nagy (1999a) e (2012) e González (2013: 15-293). Vasos com cenas “homéricas” nos séculos VII e VI: Giuliani (2003: 77-230) e González (2013: 46-67).

¹²³ Raiz **nes-*: Chantraine (1999), Frame (2009) e Beekes (2009: 1008). Tradição do *nostos*: Nagy (1999a) e (2005). Tradição do “retorno”: Foley (1999: 115-67) e Lord (1960: 158-85). Nestor: Frame (1978: 28-29).

¹²⁴ Raiz de *noos* é a mesma de *nostos*: *Lfgre* e Frame (1978); cétricos: Chantraine (1999: 756-57) e Beekes (2009: 1023).

que compõe a narrativa central da *Odisseia*, aquele de Odisseu. Esses relatos, que na *Odisseia* recebem uma formulação bastante sintética, deveriam ser conhecidos, em sua multiformidade, pelo público receptor do poema. Nesse sentido, a construção da *Odisseia* não está distante daquela da *Iliada*, já que nesse poema diversos episódios narrados entre os cantos um e oito ecoam episódios da guerra de Troia que aconteceram antes do tempo da história principal.

Um exemplo na *Odisseia* é o contexto maior do retorno bem-sucedido de Odisseu, que depende da atuação de Atena. Contraparte dessa benevolência é a ira da deusa antes da partida dos gregos de Troia, pois, na conquista da cidade, Ájax Oileu violou o templo de Atena ao dele arrancar uma suplicante, Cassandra, filha de Príamo. Como os aqueus não puniram esse crime religioso, a deusa se vinga com a ajuda de Poseidon, e uma tempestade terrível ocorre no início do retorno à Grécia. Esses eventos são direta e indiretamente evocados no início do poema, principalmente nos cantos um e três, estratégia que reforça o caráter positivo da ação da deusa junto a Telêmaco e Odisseu. Para discutir-se a *Odisseia*, portanto, devem-se examinar as formas como se manifesta, no poema, o conjunto tradicional de histórias que ele pressupõe, o que ocorrerá em diversos momentos nos capítulos s seguir.

III

MEMÓRIA

(Página deixada propositadamente em branco)

Na *Odisseia*, ativar a memória e gerar uma narrativa redundam em uma atividade que produz prazer para quem fala e para quem ouve, mesmo que o passado tornado presente por meio do discurso seja composto por experiências dolorosas. Isso é explicitado quando o porqueiro Eumeu, ao final de uma refeição, reage ao pedido de seu hóspede, o Cretense, narrando a mudança brusca de sua sorte ao se tornar um escravo (*Od.* 15, 390-402):

Hóspede, já que isso me perguntas e investigas,
em silêncio presta atenção, deleita-te e bebe vinho,
sentado. Essas noites são infundáveis: é possível dormir;
é possível deleitar-se em ouvir. Não carece que tu,
antes da hora, te deites; muito sono também irrita.
Quanto aos outros, a quem o ânimo do coração impele,
retirem-se e durmam; despontando a aurora,
comam e sigam com os porcos do senhor.
Nós dois na cabana, bebendo e banquetecendo,
com as agruras um do outro, deploráveis, nos deleitemos,
lembrando: mais tarde, até com aflições deleita-se o varão,
todo que muitos males sofreu e muito vagou.
Mas isto eu te direi, o que me inquires e questionas.

Comida, vinho e música, sobretudo quando em sequência, ensejam grande prazer nos poemas homéricos, seja no Olimpo, com as versões apropriadas aos imortais, seja nas moradas humanas. Toda ação que ameaça produzir emoções que vão na contramão das geradas por essa ocasião harmoniosa tende a ser bloqueada. Eumeu, portanto, indica que sua proposta pode ser considerada algo paradoxal ao insistir que a presentificação de males gerada pela rememoração narrativa também pode causar deleite no seio de um banquete.

Sentir prazer ao ouvir a desgraça alheia é o núcleo da experiência do receptor da poesia homérica, uma experiência complexa que sempre de novo é problematizada, tanto na *Iliada* como na *Odisseia*. Para Stephen Halliwell, trata-se da essência quase divina da poesia épica, a capacidade de transformar o sofrimento em algo belo.¹²⁵ Na passagem acima, não se tematiza o valor de verdade do relato possível ou a forma ideal de apresentar o relato, mas sim um efeito estético, a relação entre o prazer de quem ouve e conta desgraças passadas. Que essa combinação também valha para a *Odisseia* como um todo, ou seja, para a experiência que o poema projeta em seus receptores, isso é sugerido pelo verso 401 (ὄς τις δὴ μάλα πολλὰ πάθη καὶ πόλλ' ἐπαληθῆ), uma multiforma amiúde aplicada a Odisseu, inclusive nesse mesmo canto (*Od.* 15, 176): “assim Odisseu, após muitos males sofrer e muito vagar” (ὡς Ὀδυσσεὺς κακὰ πολλὰ παθὼν καὶ

¹²⁵ Halliwell (2011: 55-77); voltaremos a essa discussão no capítulo seguinte.

πόλλ' ἐπαληθεῖς). Em forma expandida, ela até mesmo abre – e define – a *Odiseia* (*Od.* 1, 1-4):

Do varão me narra, Musa, do muitas-vias, que muito
vagou após devastar a sacra cidade de Troia.
De muitos homens viu urbes e a mente conheceu,
e muitas aflições sofreu ele no mar, em seu ânimo (...).

Para Halliwell, muito mais que garantir o acesso do rapsodo a um evento que ele não pode ter testemunhado, a presença da Musa como definidora da atividade do poeta na poesia hexamétrica heroica aponta para essa capacidade do poeta de transformar o sofrimento intrínseco às gestas passadas em uma narrativa prazerosa no presente.¹²⁶ Para abordar essa questão, a formulação de Eumeu, em conjunto com outras passagens autorreferentes do poema, é central. Neste capítulo, iniciaremos essa discussão tratando da faculdade que torna presente algo referente ao passado, aquela que chamamos de memória.

¹²⁶ Um exemplo da relação entre as Musas e a representação do sofrimento humano (*H. h. Ap.* 3, 189-93): "E as Musas todas juntas, alternando-se com bela voz, / celebram os dons imortais dos deuses e, dos homens, / os sofrimentos, quantos têm da parte de deuses imortais / ao viverem, ignorantes e sem recursos, e incapazes / de achar remédio contra a morte e defesa da velhice." Para uma outra tentativa de definir o conteúdo metapoético da menção à(s) Musa(s) na poesia arcaica grega, cf. Maslov (2016); para ele, os proêmios são "tardios" em relação ao restante do poema, vale dizer, em relação a outras conceitualizações da Musa, a principal delas sendo, na poesia hexamétrica, a relação com a poesia catalogica.

1. A NOÇÃO ÉPICA DE MEMÓRIA¹²⁷

Uma noção próxima daquilo que chamamos de “memória”, expressa em nomes e verbos gregos com a raiz *mnē-*, como *mnēmosynē* e *mimnēskomai*, cuja tradução, via de regra, é, respectivamente, “memória” e “lembrar-se”, costuma ocupar um lugar central na conceitualização moderna da poesia épica grega, baseada no consenso de que os poemas hexamétricos arcaicos foram criados no âmbito de uma cultura oral e tradicional e apoiada em passagens metapoéticas nas quais se menciona que as Musas, das quais depende a atividade do poeta, são filhas de Memória. Algumas dessas passagens, todavia, estão interessadas, em primeiro lugar, nos efeitos da poesia e não em seu conteúdo (*Teog.* 53-55 e 60-67):

A elas, na Piéria unida ao pai, filho de Crono, pariu
Memória, dirigente das ladeiras de Eleuteros,
como esquecimento de males e suspensão de afãs.

(...)

ela gerou nove filhas concordes, que do canto
no peito se ocupam com ânimo sem aflição (*akēdea*),
perto do mais alto pico do Olimpo nevoso:
lá têm reluzentes pistas de dança e belas moradas;
junto delas as Graças e Desejo habitam
em festejos; pela boca amável voz emitindo,
cantam e as normas e usos sábios de todos
os imortais glorificam, amável voz emitindo.¹²⁸

Poder-se-ia defender que, nessa passagem, o tema do canto das Musas são os deuses eles mesmos, já que não é conferida atenção às ações humanas, e que a apresentação do canto das Musas se dá no Olimpo, um contexto distinto daquele das apresentações dos rapsodos mortais.¹²⁹ Todavia, poucos versos depois, ao

¹²⁷ Esta seção apoia-se sobretudo em Bakker (2002) e (2008a) para mostrar a relação entre memória e desempenho poético. Para uma relação entre memória e poesia centrada na discussão da verdade (*alētheia*), cf. González (2013: 219-62), Detienne (1988: 15-23) e Vernant (2002: 133-86); Brandão (2015) traz a noção de ficção para dentro dessa constelação.

¹²⁸ Cf. também *Il.* 2, 484-93, passagem na qual Memória não é mencionada, mas está implícita por conta do verbo utilizado logo após a menção da paternidade de Zeus: “exceto se as Musas Olímpicas, de Zeus porta-égide / as filhas, lembrarem-se (*mnēsaiath'*) de quantos a Ílion vieram” (491-92).

¹²⁹ Proêmio da *Teogonia*: Werner (2016c).

mencionar os feitos heroicos como parte do repertório do aedo abençoado pela Musas, Hesíodo enfatiza produção e efeitos semelhantes (94-103):

Pois das Musas, vê, e de Apolo acerta-alvo
 vêm os varão cantores sobre a terra e os citaredos,
 e de Zeus, os reis. Ele é afortunado, quem as Musas
 amam; de sua boca flui doce voz.
 Pois se alguém, com agrura no ânimo recém-afligido (*neokēdei*),
 seca no coração, angustiado, mas um cantor,
 assistente das Musas, glórias de homens de antanho
 e deuses ditosos, que o Olimpo ocupam, cantar,
 de pronto esquece as tristezas e de aflição (*kēdeōn*) alguma
 se lembra: rápido as desviam os dons das deusas.

Novamente o núcleo da ação das Musas é o efeito do canto sobre os ouvintes, não seu conteúdo. Em Hesíodo, porém, ao contrário da passagem da *Odisseia* que abriu este capítulo, esse efeito, que é da ordem do prazer, como atestam a proximidade das Graças e de Desejo e a qualidade da voz (“amável”), é incompatível com qualquer tipo de aflição, como se vê nos trechos sublinhados acima. Para Eumeu, o prazer está ligado à lembrança de aflições passadas, e não apenas por parte de quem conta a história, mas também de seu receptor. Vejamos que noção de memória subjaz a essas passagens.

Jean-Pierre Vernant e Marcel Detienne alteraram significativamente nossa compreensão da noção de memória em jogo no pensamento mítico grego na esteira de frutífera investigação da noção grega arcaica de verdade (*alētheia*) na filologia e filosofia alemãs, em especial, nos trabalhos de Karl Reinhardt e Martin Heidegger. Tanto em Vernant como em Detienne, é a partir de *alētheia* que se pensa *mnēmosynē*: ambas dizem respeito a um tipo de realidade à qual o indivíduo só tem acesso de um modo especial. “Lembrar-se”, nessa forma de pensamento, não seria, portanto, a recuperação de um conhecimento pré-existente.¹³⁰

Uma passagem central nessa discussão refere-se ao conhecimento das Musas informado a Hesíodo (*Tēog.* 27-28): “Sabemos muita coisa enganosa falar semelhante a genuínas, / e sabemos, quando queremos, verdades proclamar” (ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ’ εὖτ’ ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι). Nessa passagem, fica claro o principal tema da iniciação de Hesíodo, a distinção entre deuses e homens, mas os sentidos de *alēthea*, *ety-ma*, *pseudea* e *homoia* não encontram consenso entre os eruditos; para alguns, por exemplo, a passagem sugeriria uma polêmica com outros tipos de poesia hexamétrica. Em vista da pletora de interpretações possibilitada pelo caráter

¹³⁰ Cf. sobretudo Detienne (1988: 15-23) e Vernant (2002: 133-86).

elíptico da passagem, é fácil conferir-lhe peso em demasia para se abordar os problemas em questão.¹³¹

Recentemente, Bakker foi além de Vernant em sua investigação das especificidades culturais da conceitualização de memória na poesia hexamétrica e mostrou que essa, como depósito de informações (do passado), é típica de uma cultura cujo modo de comunicação principal é a escrita, de sorte que esse traço é, no máximo, um elemento secundário ou derivativo da concepção de memória na cultura grega arcaica, marcada pelo desempenho oral e pelo discurso como modos de comunicação hegemônicos.¹³²

Para expor e discutir essa conceitualização, começemos por um exemplo trivial. De acordo com Menelau, Egisto, após seduzir Clitemnestra e tomar o poder em Micenas, colocou um vigia a postos no litoral para que Agamêmnon “não viesse de súbito e se lembrasse da força impetuosa” (μή ἐ λάθοι παριών, μνήσαιτο δὲ θούριδος ἄλκῆς: *Od.* 4, 527). Nessa fórmula, muito comum na *Iliada*, “lembrar-se” significa uma ativação da consciência que implica a experiência da coisa lembrada no presente, ou seja, uma ação. Nesse exemplo, o que é lembrado tem com o passado uma relação de repetição, configurando o desejo implicado pela ação. O que é lembrado está no genitivo e expressa a fonte da ação, ou melhor, a fonte da contraparte física de um processo mental, ambos indissociáveis; trata-se, nas palavras de Bakker, de uma “memória bem física, um forte desejo de repetição de uma sensação prazerosa”.¹³³ Alcínoo propõe que os feácios se lembrem do transporte de Odisseu no dia seguinte desta maneira: “e depois também da condução / lembraremos, para o estranho (...) / sob a nossa condução alcançar sua terra pátria” (*Od.* 7, 191-94). Ele está pedindo que façam o que costumam fazer, levar estranhos de volta a suas casas.

Essa mesma relação se dá quando o verbo é acompanhado do genitivo que se refere a fontes de energia física, como comida (*Od.* 10, 177) e sono (*Od.* 7, 138). Dormir e comer são, *mutatis mutandis*, equivalentes ao sujeito ficar pleno de *menos* (“ímpeto”) em situações de estresse, por exemplo, no campo de batalha. *Menos* possui a raiz *men-*, da qual se origina a versão modificada *mnē-*, a raiz dos termos em questão relativos à memória (*Od.* 10, 176-77):¹³⁴ “Vamos, enquanto na

¹³¹ Conhecimento e atuação das Musas como tema principal da *Dichterweihe*: Tsagalís (2006: 84).

¹³² Scodel (2002b) também propõe uma abordagem que mostra o interesse da *Odisseia* no fenômeno da memória. A autora discute sinais duráveis (como a cama de Odisseu) que servem para o reconhecimento por meio do que a psicologia contemporânea denomina “memória cintilante” (*flashbulb memories*): memórias individuais particularmente vívidas e fortemente visuais (mas nem sempre confiáveis) de eventos particulares.

¹³³ “Lembrar-se” como uma ação: (Bakker 2002: 69-71). A citação está em Bakker (2008a: 69).

¹³⁴ Memória e *menos*: Bakker (2008a: 68-69) e Chantraine (1999: s. vv. μνήσκω e μένος).

nau veloz houver comida e bebida, / lembremo-nos (= derivemos nosso *menos* / usufruamos do *menos*) de comer e não nos esgotemos de fome”.¹³⁵

Outra passagem extraordinária é a forma como Circe descreve o período de um ano durante o qual Odisseu e seus companheiros interrompem as agruras inerentes a seu retorno a Ítaca, gozando de descanso na ilha da ninfa (*Od.* 10, 460-74):

Mas vamos, consumi a comida e bebei o vinho
até de novo recuperardes o ânimo no peito,
como quando primeiro partistes da terra pátria,
a escarpada Ítaca. Agora, exaustos e desanimados,
sempre lembrais (*memnēmenoî*) a errância cruel. Nunca vosso
ânimo festeja, pois sofrestes demais’.
Assim falou, e nosso ânimo orgulhoso obedeceu.
E lá, por todos os dias durante o ciclo de um ano,
quedamos, compartilhando carne sem-fim e doce vinho;
mas quando o ano chegou, e as estações deram a volta,
as luas finando, e os longos dias passaram,
leais companheiros chamaram-me para fora e disseram:
‘Insano, agora te lembra (*mimnēskeo*) do solo pátrio,
se foi pelo deus definido salvar-te e alcançar
a casa bem-construída e a tua terra pátria’.

O sentido de “lembrar-se da pátria” é equivalente a extenuar-se no esforço de alcançá-la, sinônimo da realização do destino heroico de Odisseu, resumido na forma “sofrestes demais”. Interromper a viagem para recuperar as energias que se tinha ao se deixar a pátria é equivalente a interromper o retorno; esquecer-se da pátria é interromper a *Odisseia* de uma forma radical. Colocar-se a caminho de casa, portanto, é equivalente a lembrar-se da terra natal e desejar a pátria, como também atesta a seguinte passagem (*Od.* 3, 141-42): “Lá (sc. em Troia) Menelau ordenou a todos os aqueus / que se lembrassem do retorno (*nostou mimnēskesthai*) sobre o amplo dorso do mar”.

“Lembrar-se” pode significar uma ação no momento presente que é contígua a uma ação do passado, como neste exemplo de uma prece típica na qual Penélope conecta, ao modo de uma relação necessária, o pedido presente que faz ao deus com os sacrifícios para ele realizados no passado (*Od.* 4, 762-66):

Escuta-me, rebento de Zeus porta-égide, Atritone,
se um dia, no palácio, para ti o muita-astúcia Odisseu
queimou gordas coxas ou de boi ou de ovelha,

¹³⁵ Adaptação da tradução da passagem a partir de Bakker (2013: 147).

disso agora para mim te lembra (*mnēsai*): protege meu caro filho e afasta os pretendentes dotados de vil arrogância”.

No verso 765, os dois pedidos (“lembra: protege”) são unidos pela partícula *kai* (expresso, na tradução, pelos dois pontos), partícula que marca inclusão e integração, como em “mas quando se lembrou do repouso e do sono” (*Od.* 20, 138).¹³⁶ Vale mencionar que o próprio sacrifício pode ser pensado como uma ação da qual os fiéis têm obrigação de se lembrar, o que recebe a seguinte formulação no poema (*Od.* 4, 353): “os deuses sempre queriam a lembrança do dever”.¹³⁷

Outro exemplo instrutivo é o modo como Homero introduz a atuação de Atena junto a Telêmaco em Esparta, semelhante a uma cena típica de sonho (*Od.* 15, 1-3): “E até a espaçosa Lacedemônia Palas Atena / foi, ao ilustre filho do animoso Odisseu / lembrar do retorno e incitá-lo a retornar (νόστου ὑπομνήσουσα καὶ ὀτρυνέουσα νέεσθαι)”. Essa passagem é marcada pela aliteração, como atestam as consoantes sublinhadas. O discurso de Atena é a memória (“lembrar” e “incitar” também são unidos por um *kai*), tendo a forma da exortação, um gênero discursivo marcado na poesia épica. Essa é tão efetiva que Telêmaco, contra o bom senso e a etiqueta, propõe a Pisítrato saírem em disparada no meio da noite (43-55): a memória também é o início, ainda que frustrado e postergado, da ação de retornar.

A fonte da ação não precisa ser (exclusiva ou preponderantemente) física. De fato, o “ímpeto” (*menos*) não é somente físico – em uma concepção moderna, uma espécie de adrenalina –, pois, segundo Bakker, “compreende sensação física, impulso ‘irracional’ e entendimento espiritual”.¹³⁸ Semelhante à ligação física e mental entre o sujeito e sua pátria que põe em marcha o retorno para casa é o elo entre filho e pai (*Od.* 1, 320-24):

... e (*sc.* Atena) no ânimo dele (*sc.* Telêmaco)
pôs ímpeto (*menos*) e audácia e fê-lo lembrar-se (*hypemnēsen*) do pai
ainda mais que no passado. Ele em seu juízo refletiu
e pasmou-se no ânimo: pensou tratar-se de um deus.
Presto foi aos pretendentes, herói igual ao deus.

Telêmaco não pode ter uma memória do pai em nosso sentido, pois nunca o conheceu – era um bebê quando Odisseu partiu para Troia. Pelo menos parte do que acontece aqui é a sensação efetiva, por parte do jovem, de uma transmissão da excelência de seu pai para ele, consubstanciada em ímpeto e audácia, um par

¹³⁶ *Kai*: Bakker (1997: 71).

¹³⁷ Verso considerado espúrio pelos alexandrinos; cf. West (1988: 215).

¹³⁸ Citação em Bakker (2008a: 71).

de potências heroicas. A fonte não é a pátria ou a comida, mas Odisseu.¹³⁹

O que vale para um pai também é o caso para um rei (*Od.* 2, 229-34):

Ouvi agora de mim, itacenses, o que vou falar:
que nunca mais um rei porta-cetro seja solícito,
suave e amigável, nem, no juízo, saiba o medido,
mas sempre seja duro e cometa iniquidades,
pois ninguém se lembra (*memnētai*) do divino Odisseu,
dentre aqueles que regeu, e era como um pai amigável.

Quando um rei é bom, seus súditos podem esperar uma reciprocidade quase mágica entre as suas ações e a prosperidade do povo. Isso indica o Cretense a Penélope em um símile no qual, ao elogiar sua anfitriã, está elogiando a si mesmo para o receptor que conhece sua identidade (*Od.* 19, 109-14):

(...) um rei impecável, que, temente ao deus,
regendo sobre muitos e altivos varões,
sustenta as boas tradições; e a negra terra produz
trigo e cevada, as árvores carregam de fruto,
as ovelhas se reproduzem sem vacilar, o mar fornece peixes,
e o povo, graças à boa liderança, excele.

De acordo com a passagem do canto dois mencionada acima, essa reciprocidade salutar pode ser esperada quando o rei está ausente, no caso de a memória do rei cultivada pelos súditos se traduzir em ações valorosas por parte deles. Nesse exemplo percebemos de que forma a memória diz respeito, de forma ampla, à reencenação efetiva de uma história, pois Atena, diante dos deuses reunidos no Olimpo, usa os mesmos versos (*Od.* 5, 8-12 = 2, 230-34) ao resumir a situação em Ítaca durante a ausência de Odisseu: a lembrança do bom rei só se efetivará, vale dizer, reverterá em ações valorosas por parte da população itacense, quando o retorno de Odisseu tiver sido concluído.

A mesma conceitualização do ato de se lembrar como reativação de uma história por meio de uma ação no presente se manifesta no caso de um objeto ofertado a um hóspede para que esse se lembre de seu anfitrião. Um exemplo ocorre quando Helena presenteia Telêmaco (*Od.* 15,125-26): “dom também eu, filho querido, este te dou, / lembrança (*mnēm*) das mãos de Helena para as bodas desejadas”. O dom é dado ao jovem quando parte de Esparta, e Helena menciona o futuro casamento do jovem, o que remete o receptor ao *telos* do poema, a reunião de Odisseu e Penélope, vínculo reforçado por ser a mãe que deve

¹³⁹ Cf. Bakker (2008a: 70).

guardar o peplo destinado à noiva de Telêmaco até que as bodas se realizem.¹⁴⁰

Em seu modo mais trivial, a lembrança diz respeito à aliança sempre em vias de ser reativada por meio da reciprocidade quando a relação de hospedagem se inverte (*Od.* 24, 283-86). Além disso, tais objetos especiais, como no caso do arco de Odisseu (*Od.* 21, 15-40), reativam histórias e, portanto, comemoram o passado, de sorte que funcionam, em boa medida, como a própria narrativa épica. Sua relevância é destacada na *Odisseia* por se tratar de um poema cujo conflito central, aquele entre Odisseu e os pretendentes, resulta da perversão das regras de hospitalidade.¹⁴¹

Tanto o discurso de Atena que abre o conselho dos deuses no canto cinco como o de Zeus, que é seu homólogo no canto um, são conceitualizados como lembranças (*Od.* 1, 29-30; 5, 6), sendo que a lembrança se corporifica em discursos que, de forma eficaz, dão início aos acontecimentos que compõem o próprio poema.¹⁴² Aqui a distância entre os modos como se conceitualiza a atuação do rapsodo e a atuação do deus é mínima: Zeus, Atena e o rapsodo tornam presente e, portanto, efetivam o retorno de Odisseu.

¹⁴⁰ Despedida em Esparta: Werner (2011b). Outros exemplos de objetos dados a hóspedes para que esses se lembrem dos anfitriões: *Od.* 8, 431, 462; 4, 592; 15, 54-55.

¹⁴¹ Mais-que-passado épico expresso por objetos materiais: Grethlein (2008). Perversão da hospitalidade: Bakker (2013), com bibliografia suplementar.

¹⁴² Reunião dos deuses homóloga a um conselho (*boulê*) humano: *Od.* 5, 3 e o comentário de Hainsworth (1988: 254) a esse verso.

2. ZEUS E ATENA TORNAM ODISSEU PRESENTE (OD.1, 26-95)¹⁴³

A *Iliada* e a *Odisseia* iniciam *in medias res*, mas a *Odisseia* não parece ter, à primeira vista, uma primeira cena equivalente àquela que, na *Iliada*, determina a ação principal do poema, a briga entre Aquiles e Agamêmnon. Em sentido estrito, essa briga não é a primeira cena do poema, mas os eventos que a ela conduzem são narrados de forma breve. A primeira cena de fato, a recusa do resgate de Crises por parte de Agamêmnon (12-52), é a causa primeira da briga à qual o próprio Homero confere destaque no próêmio (8-12).

Diferente do que se dá início da *Iliada* para Agamêmnon e, logo depois, para Aquiles, no início da *Odisseia*, não somos colocados diante de um Odisseu em ação mas é-nos informada sua situação presente em termos de espaço e tempo, inclusive futuro (*Od.* 1, 11-87). O que temos, a partir daí, ao longo dos quatro primeiros cantos do poema, são imagens de Odisseu construídas nos discursos de outras personagens e que geram emoções sobre os receptores internos dessas imagens. Os primeiros a fazerem isso são Atena e seu pai, mas antes, no que é, efetivamente, o início da narrativa, Zeus se lembra de outro herói, Egisto (*Od.* 1, 26-43).¹⁴⁴

(...) e os outros (sc. deuses),
no palácio de Zeus Olímpio, estavam reunidos.
Entre eles tomou a palavra (*mythoi*) o pai de varões e deuses;
lembrara-se (*mnēsato*), no ânimo, do impecável Egisto,
a quem matou o filho de Agamêmnon, o afamado Orestes.
Dele lembrou-se (*epimnēstheis*) e entre os imortais palavras enunciou:
“Incrível, não é que os mortais responsabilizam aos deuses?”

¹⁴³ Alguns argumentos desta seção tiveram uma primeira versão, mais breve, em Werner (2013a).

¹⁴⁴ O início da *Odisseia* se distingue daquele da *Iliada*. O próêmio do poema é concluído no verso 10 – o trecho que Wheeler (2002) chama de “introito” –, mas os versos 11 a 19a aprofundam uma espécie de resumo da ação principal do poema. Esses versos são unidos à sequência por conta da menção dos antagonistas de Odisseu: Calipso (14), pretendentes (18) e Poseidon (20). Como notou Steinrück (1992: 126-27), a situação negativa, que na *Iliada* primeiro precisa ser gerada (a *mēnis* de Aquiles), na *Odisseia* já vige desde o início. Em 19b, porém, também ocorre uma mudança discursiva, pois se passa do resumo para uma ambientação no aqui e agora que dá início à narrativa propriamente dita, qual seja, o conselho de deuses, compondo um trecho que Rüter (1969: 22) chama de “prólogo”. Não se emprega um vocabulário, na passagem, que indique tratar-se de um conselho, como no início do canto cinco, mas o fato de se explicitar que todos os deuses estão reunidos (*Od.* 1, 22-28) alude a esse tema tradicional.

Dizem de nós vir os males; mas eles também por si mesmos,
 graças a sua iniquidade, além do quinhão têm aflições,
 como agora Egisto: além do quinhão, do filho de Atreu
 desposou a lédima esposa, e a ele, que retornara, matou,
 sabendo do abrupto fim, pois já lhe disséramos,
 enviando Hermes, o Argifonte aguda-mirada,
 que não o matasse nem cortejasse a consorte:
 ‘Por Orestes se dará a vingança pelo filho de Atreu
 quando tornar-se jovem e desejar sua terra’.
 Assim falou Hermes, mas não persuadiu
 o juízo de Egisto, benevolente. Agora tudo junto pagou”.

Em vista do que foi discutido na seção anterior acerca da memória, o verbo traduzido por “lembrar-se”, ao ser usado para alguém que se posiciona em um conselho como no caso de Zeus (29), implica um ato de fala, pressupondo uma intencionalidade, o que também é marcado pela classificação do discurso de Zeus como *mythos* (28; essa noção será explorada no capítulo cinco). A intenção não é clara de pronto, porque ao receptor da *Odisseia* não é cantada a história de Egisto, mas a do “varão muitas-vias” (1).

Atena, todavia, reage ao discurso do pai, lembrando-se de Odisseu (45-62), e o acusa de odiar o mortal. Zeus, a seu turno, garante à filha que não se esqueceu de Odisseu (65) e desse modo como que compõe uma contraparte de sua lembrança de Egisto. Dessa forma se sugere ao receptor que é Zeus quem fez Atena tornar Odisseu objeto explícito de sua preocupação e tema de discussão, de sorte que o senhor dos deuses não poderá ser acusado pelo irmão Poseidon – que Zeus, e não Atena, menciona (68) – de beneficiar seu desafeto.¹⁴⁵ Ao mesmo tempo, a forma indireta como a memória de Odisseu é produzida no conselho de deuses colabora para, pelo menos em parte, dissociar Zeus de Homero, de sorte que não é tão claro qual dos dois predomina como manipulador dos acontecimentos que redundam, em última análise, na própria narrativa.¹⁴⁶ Não há um “plano de Zeus” anunciado logo no início do poema (como em *Il. 1, 5*), e o próprio Zeus afirma a liberdade parcial dos humanos (*Od. 1, 35-43*).¹⁴⁷

A história de Egisto é editada por Zeus de modo a exemplificar a máxima de que os homens eles mesmos são os responsáveis por aquilo que com eles acontece para além de seu quinhão (*hyper moron*: 34 e 35), ou seja, são responsáveis

¹⁴⁵ Para Marks (2008: 18), Zeus transmite seu plano a Atena como que de forma subliminal e, embora o plano seja dela, “its basic outline derives from Zeus’ Oresteia”.

¹⁴⁶ Outra a opinião de Marks (2008: 22, n. 9), para quem “the character of Zeus serves as a projection into the narrative of the singer’s intent”.

¹⁴⁷ O modo oblíquo como se enfatiza o poder de Zeus pode ser comparado ao prêmio de *Trabalhos e dias*, que revela diversas semelhanças com o prêmio propriamente dito da *Odisseia*; cf. Werner (2016a) e (2016c).

por aquilo que poderiam ter evitado.¹⁴⁸ Desgraças não são sempre fruto da contingência do acaso, mas também de decisões e ações do sujeito, o que nem sempre é evidente.¹⁴⁹ Um outro exemplo no poema, mencionado elipticamente em seu próêmio, é a loucura (*atasthaliē*, 7) dos companheiros de Odisseu ao comerem os bois de Sol contra os avisos de Odisseu, que fora orientado sobre essa possibilidade danosa por Tirésias e Circe (*Od.* 11, 104-13; 12, 127-40). Ao mencionar Egisto, Zeus não apenas sinaliza ao receptor da *Odisseia* e também a Atena qual pode ser o *telos* do poema – a vingança de Odisseu contra os pretendentes, que serão avisados do retorno de Odisseu pelo menos uma vez (*Od.* 2, 146-67) – mas já coloca o poema em andamento. Repare-se que a emoção que motiva Orestes é o desejo de sua terra (“quando tornar-se jovem e desejar sua terra”, 41), emoção que, como se verá na resposta de Atena a Zeus, compõe o presente de Odisseu. Isso e a moralização contida na história de Zeus indicam que, na *Odisseia*, o espaço da contingência do acaso não será grande. É esse mesmo viés que o Cretense usará ao alertar deste modo o pretendente mais honrado de Penélope, Anfinomo (*Od.* 18, 138-50):

Também eu, um dia, seria fortunado entre os varões,
 mas fiz muita coisa iníqua, cedendo à força e ao vigor,
 confiante em meu pai e em meus irmãos.
 Por isso jamais um varão ignore as regras,
 mas, quieto, suporte os dons de deuses, o que derem.
 Que iniquidades vejo os pretendentes maquinarem!
 Devastam as posses e desonram a esposa
 do varão que, penso, não mais dos seus e do solo pátrio
 longe ficará por longo tempo, está bem perto. Mas que
 um deus à casa te acompanhe; que não te depares com ele
 quando retornar para sua terra pátria:
 creio que, não sem sangue, os pretendentes e ele
 se distinguirão, após entrar sob seu teto.

No discurso de Odisseu está explícita a parênese, forma que, no discurso de Zeus, é implícita. É típica da parênese a utilização de um exemplo mítico para reforçar um conselho ou exortação, que, em vista da “política do Olimpo”, não é manifesta no discurso de Zeus.¹⁵⁰

¹⁴⁸ *Hyper moron*: Yamagata (1994: 112-15).

¹⁴⁹ Para uma exploração da “experiência da indeterminação” na *Odisseia*, sobretudo por meio da representação dos pretendentes, cf. Frade (2017).

¹⁵⁰ Gênero parenético no discurso de Odisseu no canto 18: Steiner (2010: 174). “Política do Olimpo” é o título de Clay (2006); embora a autora use a expressão em referência a momentos precisos da história do cosmo, o equilíbrio entre os deuses também exige de Zeus uma atuação política para que as brigas humanas não tenham consequências no mundo divino.

Ao mencionar Hermes como o deus que alertou Egisto, Zeus, de forma oblíqua, sugere que os deuses influenciem os assuntos de Ítaca, e Atena se revela uma ouvinte perspicaz ao distribuir as ações entre ela própria e Hermes, o deus mensageiro (81-95). O espaço de manobra que Zeus dá a outros deuses para que tomem decisões por si assemelha-se à idealização da não interferência de Homero nas ações das personagens do poema: Homero apenas conta o que ocorreu assim como Zeus parece não fazer nada, a não ser permitir que os outros deuses ajam como lhes parece melhor.¹⁵¹

Esse início do poema não é surpreendente em relação à *Iliada*, em cujo primeiro canto a briga entre Aquiles e Agamêmnon é colada à vontade de Zeus por meio da intervenção de Tétis, triangulação homóloga à da *Odisseia* (Zeus-Atena-Odisseu ~ Zeus-Tétis-Aquiles), a qual também é motivada por uma lembrança narrativa, a antiga aliança entre Zeus e Tétis (*Il.* 1, 407-8).¹⁵² Quando Tétis indaga a Aquiles o que o aflige, dessa forma pedindo que torne presente para ela o que há pouco ocorreu, ele narra os eventos que não só o receptor conhece, mas também, segundo Aquiles, ela própria (“Tu o sabes; por que a ti, ciente, falo tudo isto?”: *Il.* 1, 365). O desempenho discursivo de Aquiles – e, com isso, o primeiro momento no poema no qual ele se aproxima de um rapsodo – coloca em marcha os eventos que levarão ao *telos* do poema, pois, a partir de agora, as consequências da ira serão vinculadas ao desígnio de Zeus.¹⁵³

Na *Odisseia*, por outro lado, muito cedo transparece um recurso que voltará sempre de novo no poema, o paralelismo entre histórias distintas. No proêmio estendido, compara-se de forma sintética o destino singular de Odisseu ao dos outros heróis de Troia, que ou lá morreram ou voltaram para casa (*Od.* 1, 11-15). A história da Guerra de Troia e dos retornos dos aqueus, principalmente o de Agamêmnon, morto pelo amante de sua esposa Clitemnestra ao chegar a casa, compõe um pano de fundo ao qual as personagens do poema recorrem de forma reiterada. É a memória que, ao conectar passado e presente, abre o espaço da ação.

A história de Egisto não é introduzida como um evento passado, mas quase presente ou de um passado bem recente (“mas eles também por si mesmos, / graças a sua iniquidade, além do quinhão têm aflições, como agora Egisto: 33-35”),¹⁵⁴ de forma que só com a intervenção de Atena o receptor começa a perceber de que

¹⁵¹ Cf. *Od.* 13, 122-59 (Zeus e Poseidon) e 24, 472-88 (Zeus e Atena) para outros exemplos de como funciona essa dinâmica.

¹⁵² Slatkin (1991) mostra de que forma essa aliança tradicional é incorporada pela *Iliada*.

¹⁵³ Para uma defesa da aproximação dos discursos de Aquiles daqueles do próprio rapsodo, cf. Martin (1989).

¹⁵⁴ De fato, ele aconteceu há três anos (de Jong 2001: 11); o “agora” nos versos 35 e 43 pode ser lido como um marcador discursivo, como em *Il.* 24, 223, e não como um advérbio temporal em sentido estrito.

forma a reflexão de Zeus em torno do exemplo de Egisto introduz a narrativa de Odisseu, dessa forma configurando-se, de fato, como uma exortação que põe em marcha uma ação.

O exemplo mítico é comum na poesia arcaica grega, mas costuma exigir do receptor a identificação de mais de uma camada de sentido dependente do contexto da comunicação, o que o receptor da *Odisseia* só consegue efetuar ao ouvir a reação de Atena. Ou melhor, o contexto discursivo do exemplo é dado – Zeus se lembra – mas Homero não explica por que a lembrança ocorre, ou seja, não explicita qual o desejo e a ação que o discurso de Zeus pressupõe. Com isso, a vingança de Orestes não serve claramente como exemplo da ação que inicia, já que o retorno de Odisseu não se dará como o retorno de Agamêmnon e o périplo de Telêmaco não tem o mesmo peso da ação de Orestes. A história de Orestes serve como uma espécie de antecedente, de sorte que a tensão passa a ser entre o futuro vagamente delineado por Zeus – uma vingança – e o presente que Atena faz o receptor visualizar – a sorte atual de Odisseu.

Zeus, claro, não precisa da visualização engendrada pelo discurso da deusa porque tudo vê. Sua descrição da rotina de Odisseu é dirigida ao receptor (45-62):

Ó nosso pai, filho de Crono, supremo entre poderosos,
deveras jaz esse aí em merecido fim;
assim também pereça todo que fizer tais ações.
Mas pelo atilado (*daiphroni*) Odisseu dilacera-se (*daietai*) meu coração,
pelo desditoso (*dysmoroí*); longe dos seus, há muito sofre misérias
em ilha correntosa, onde fica o umbigo do mar,
ilha arvorejada, onde uma deusa habita,
filha de Atlas juízo-ruinoso, que do mar
todo as profundas conhece, e o próprio sustém pilares
grandes que mantêm a terra e o páramo separados.
Sua filha segura o desgraçado (*dystenon*), lamentador (*odyromenon*),
e sempre com moles e solertes contos
tenta enfeitiçá-lo para Ítaca olvidar. Mas Odisseu,
ansiado somente mirar fumaça irrompendo
de sua terra, deseja morrer. Para ele nem assim
aponta teu coração, Olímpio? Acaso Odisseu,
junto a naus argivas, não te agradou com caros sacrifícios
na larga Troia? Por que contra ele esse ódio, Zeus?

A relação entre visão e audição, central para o modo como o poeta épico explora as potencialidades poéticas e narrativas de seu meio de comunicação, articula a forma como Atena revela a situação que Odisseu enfrenta junto a Calipso na ilha de Ogígia. Os encantos verbais da ninfa são incapazes de contornar a dor do herói que não se esquece de Ítaca, onde está quem lhe é

caro.¹⁵⁵ “Enfeitiçar” (*thelgein*), ação usual em contextos eróticos (*Od. 18, 212 e, talvez, 3, 264*), especialmente naqueles em que o juízo do seduzido é turvado,¹⁵⁶ não funciona para Calipso porque Odisseu lhe opõe um outro desejo (*Od. 1, 59: himeiretai*). Atena não diz explicitamente que Odisseu se lembra de Ítaca mas afirma que ele deseja morrer, indicando, assim, que seu retorno ainda não iniciou. O desejo de Odisseu, porém, sintática e tematicamente, parece ser o de ver, por uma última vez, sua terra natal e depois morrer; não é por acaso que o desejo da terra natal aparece na forma como Zeus descreve o jovem Orestes (41). A imagem de uma fogueira distante na costa de Ítaca, por sua vez, marca o naufrágio causado pelos companheiros de Odisseu após terem partido da ilha de Eolo: a visão tranquiliza Odisseu, que pega no sono após vislumbrar o fim da errância (*Od. 10, 29-33*). Não é possível descartar, porém, certa ambiguidade na formulação de Atena.¹⁵⁷

“Não se esquecer” é um estado que marca uma postura heroica, embora passiva: suportar a dor e não sucumbir ao prazer fácil (*Od. 1, 55-59*). Já sabemos que essa não será a única vez no poema que a constelação formada por memória, prazer e dor aparece no contexto de recepção de uma narrativa, muito embora Homero nada nos diga acerca do tipo de discurso sedutor que Calipso destila nos ouvidos de Odisseu.

A intensidade do sofrimento presente de Odisseu, o qual Atena enfatiza reiterando os sons das duas primeiras sílabas do nome do herói (*Odysseus*) em semantemas que implicam “dor”,¹⁵⁸ manifesta-se em seu desejo de morte, pois mesmo ver Ítaca de longe parece impossível. Ao contrário do canto dos aedos hesiódicos discutidos acima, o discurso de Calipso, definido no sonoro verso 56, marcado por repetições de vogais e ditongos (*aiei de malakoisi kai haimylioisi logoisi*), não faz Odisseu esquecer sua dor; dito de outra forma, ela não evita que ele torne presente, como um ato de memória, o que está ausente. Já para o próximo passo, o início efetivo de seu retorno, faltam-lhe as condições materiais, que serão alcançadas no canto cinco.¹⁵⁹

Atena sugere que a causa do sofrimento seja o ódio de Zeus (60-62), uma segunda etimologização do nome do herói no mesmo discurso (62: *odysao, Zeu*). Zeus reage à acusação com uma fórmula (“Minha filha, que palavra te escapou da cerca de dentes!”, 64) que costuma marcar, na *Odisseia*, a reação de uma personagem a uma afirmação que, se fosse verdadeira, alteraria substancialmente o

¹⁵⁵ Um exame detalhado dos versos 56 e 57 é feito no apêndice ao final deste livro.

¹⁵⁶ O exemplo homérico mais extraordinário é a sedução de Zeus por Hera no canto 14 da *Iliada*; cf. Kloss (1994: 35-38).

¹⁵⁷ Ambiguidade: Kloss (1994: p. 46-47, n. 96).

¹⁵⁸ Repare-se também a repetição de dai- no verso 48, que reforça a ligação entre o herói (“atilado”) e a deusa (“dilacera-se”).

¹⁵⁹ Para uma discussão do verso 56, cf. o apêndice. Esquecimento em Hesíodo: *Teogonia* 98-103; o verbo é o mesmo da *Odisseia, epilanthanomai*.

trajeto tradicional da narrativa. Zeus afirma que não se esqueceria de Odisseu graças à excelência e à piedade do herói (65-67), uma postura inversa daquela dos súditos do rei em Ítaca e uma manifestação da reciprocidade de um deus para com os fiéis que não se esquecem de lhe providenciar sacrifícios. De acordo com Zeus, os responsáveis pela desgraça de Odisseu são Poseidon e, em parte, o próprio herói, que cegou o filho do deus.

No diálogo entre Atena e seu pai se define a causa e o valor do sofrimento de Odisseu. Esse sofrimento é tornado presente ao receptor por meio da atividade de memória dos deuses que é, ao mesmo tempo, a do rapsodo que apresenta a *Odisseia*. Assim, quando Zeus justifica por que se lembra de Odisseu, embasa o louvor do herói que fundamenta o próprio poema.

Desse modo, o foco da narrativa começa a firmar-se na tensão provocada pelo iminente retorno de Odisseu, em suspenso entre o passado composto pelos retornos de seus companheiros de guerra, o futuro que depende da vontade divina e, eventualmente, está ao alcance de previsões humanas e o presente em aberto e angustiado de Telêmaco (*Od.* 1, 11-17; 48-50; 58-59; 113-17). Tanto no início da *Ilíada* como no da *Odisseia*, é delineado um cenário marcado pela ausência de um herói – naquela, Aquiles, nesta, Odisseu – que compõe um paralelo com o mundo do receptor, igualmente carente de heróis mas receptivo a eles, como, por exemplo, por meio do culto desses heróis.¹⁶⁰ Essa ausência é mais aguda na *Odisseia*, já que Telêmaco sente-se incapaz de enfrentar o obstáculo que tem diante de si, os pretendentes, ao passo que na *Ilíada* o exército aqueu só sofrerá na pele a ausência de Aquiles quando Zeus assim o quiser.¹⁶¹ Nesse sentido, o mundo da *Odisseia* é mais próximo do mundo do receptor, mas em ambos o passado épico não é absoluto, pois uma relação efetiva e eficaz, mesmo que tênue, entre o passado e o presente é possível: o herói está ausente, mas o desejo de sua presença também se realiza por meio da própria performance poética.

Outra diferença entre o início dos dois poemas é que, no momento de angústia solitária, Aquiles mira a mãe que, por sua vez, dirige-se a Zeus para atender ao pedido do filho: Aquiles olha para o mar, metonímia da mãe (*Il.* 1, 348-50), filha do “ancião do mar” (358). A Telêmaco e Odisseu restam imagens – respectivamente, a do pai (*Od.* 1, 115) e a da terra pátria (58-59) –, com o que se reforça, no início do poema, a capacidade mental de homens e deuses que, ao tornarem algo presente, dão início a uma ação. No caso de Odisseu, esse início é postergado em vista da solução narrativa de fazer com que, apenas no canto cinco, Hermes solicite de Calipso que deixe Odisseu partir.¹⁶²

¹⁶⁰ Relação entre a tradição épica e o culto heroico: acima, capítulo um, seção cinco.

¹⁶¹ Repare-se, porém, que um lamento incipiente pela ausência de Aquiles começa cedo: cf. os diagnósticos de Nestor (*Il.* 1, 254-57) e do próprio Agamêmnon (*Il.* 2, 370-80).

¹⁶² O segundo conselho era um elemento central na discussão sobre a unidade da *Odisseia*. Bassett (2003: 40-2), entre outros, defende que são estéticas as razões para um segundo

A situação presente de Odisseu e Telêmaco encontra-se em suspenso, mas o receptor, que conhece o esqueleto da história, sabe que os desejos que ambos cultivam, respectivamente, o retorno a Ítaca e a eliminação dos pretendentes, se realizarão em sequência, compondo o *telos* do poema. A representação desses desejos, indissociáveis das ações dos deuses que colocam o poema em movimento, reflete, como uma *mise en abyme*, o próprio receptor que deseja, de novo, a presença de Odisseu¹⁶³ por meio do canto poético, no que se configura a essência dessa tradição poética oral.

Que os desejos de Odisseu (Ítaca) e Telêmaco (está em Ítaca e deseja o pai) se tocam imaginariamente, fechando um trajeto de ida e volta entre Telêmaco e seu pai e formando como que um triângulo espacial e mental com o Olimpo (Olímpio-Ogígia-Ítaca), isso também reflete os limites da permeabilidade imaginativa entre o mundo dos heróis da tradição épica e o mundo dos receptores que cultuam esses heróis. Todavia, a imagem bakhtiniana do mundo épico como que cercado por uma muralha, separado do presente, em parte se mantém no início do poema. Não se pode afirmar que o mundo épico configurado na performance narrativa reflita, para o receptor, seu próprio presente como “centro da orientação humana no tempo e no mundo”, na formulação de Bakhtin.¹⁶⁴ Contudo, no início da *Odisseia*, a permeabilidade entre os dois mundos é mais acentuada que na *Iliada*. Como se verá no capítulo seguinte, isso se deve sobretudo à personagem de Telêmaco.

conselho no início do canto cinco; *idem* Besslich (1966: 147-51), que argumenta, além disso, que o discurso de Atena no canto cinco (*Od. 5*, 7-20) também serve para lembrar o ouvinte do início do poema. O autor insiste, porém, na ligação com os eventos do canto quatro, sobretudo a emboscada contra Telêmaco. Focke (1943: 74) também defende que não se trata de mera repetição. Para Page (1955: 71), é um novo prólogo, especialmente construído para introduzir a errância de Odisseu.

¹⁶³ Cf. *Od. 11*, 370-84 e Martin (1993a: 222).

¹⁶⁴ Cf. Bakhtin (2010: 418).

3. MEMÓRIA, NARRATIVA E CHORO

Certos usos de *mimnēskomai* (“lembrar-se, mentalizar”) na poesia épica sugerem que a ação implicada pelo verbo era associada à apresentação do canto épico. De acordo com William S. Moran, essa associação teria permitido o desenvolvimento de algumas fórmulas que indicariam que o verbo funcionou como termo técnico pertencente ao vocabulário para o fazer poético. Entre elas estaria *mnēsomai* (“mentalizarei”) acompanhado de um complemento, que ocorre nos *Hinos homéricos*, como em “que eu mentalize Apolo e não o ignore” (*H. h. 3 a Apolo* 1) e “quanto a mim, mentalizarei a ti e ao resto do canto” (*H. h. 2 a Deméter* 495). Passagens em que o verbo é seguido por *hos/hote* (“como/quando”) introduzem, nos poemas homéricos, informações do passado, como em “ou não te lembras quando fui até lá, até vossa casa” (ἤ οὐ μέμνη, ὅτε κείσε κατήλυθον ὑμέτερον δῶ: *Od.* 24, 115): “ou não te lembras” introduz uma história conhecida do público como parte do pedido de uma personagem. Na *Odisseia*, tal construção refere-se, via de regra, à tradição da Guerra de Troia.¹⁶⁵

Tendo em vista o uso geral do verbo, porém, seu sentido quase técnico não é “cantar”, como quis Moran, mas tornar algo real e presente, em particular, ao modo de um rapsodo.¹⁶⁶ Quando Telêmaco pede informações acerca de seu pai a Nestor e a Menelau, respectivamente, nos cantos três e quatro, a narrativa resultante diz respeito ao modo particular como as memórias de ambos são transformadas em relato para um ouvinte particular em uma ocasião distinta. O verso que introduz o pedido feito por Telêmaco aos dois é o mesmo (*Od.* 3,101 = 4,331): “Disso agora para mim te lembra, e narra-me sem evasivas” (τῶν νῦν μοι μνησαί, καί μοι νημερτῆς ἐνίσπες).

Na *Odisseia*, o banquete é a ocasião de apresentação por excelência de um canto poético bem como o momento em que ocorrem algumas ações centrais do poema, como o “despertar” primeiro de Telêmaco e a vingança de Odisseu contra os pretendentes. Assim, proponho (e defendo neste e nos próximos capítulos) que a reativação do passado no contexto desse evento social tal como configurado no poema é, em diversos aspectos, homóloga ao próprio poema apresentado, a *Odisseia*, no que diz respeito a seu receptor, sem que, para isso, seja necessário defender que a própria *Odisseia* teria sido apresentada, originariamente, em uma

¹⁶⁵ *Mnēsomai* como termo técnico: Bakker (2002); construção com “como/quando”: Moran (1975: 197-205).

¹⁶⁶ *Mnēsomai* como “tornar presente”: Bakker (2002: 71).

sucessão de banquetes.¹⁶⁷ A vingança de Odisseu é um “banquete”, ao qual o herói dá início com seu arco, comparado então a uma lira (*Od.* 21, 404-34). Quando, diante de Odisseu, Alcínoo se refere à excelência dos feácios e a projeta como as lembranças futuras que o herói produzirá quando estiver em Ítaca, esse futuro, vislumbrado por Alcínoo, é o presente mesmo da apresentação da *Odisseia* para o receptor (*Od.* 8, 241-46):

(...) mas agora atenta minha palavra (*epos*), para também a outro herói mencionares, quando em teu palácio te banquetearas com tua esposa e teus filhos, lembrando (*memnēmenos*) a nossa excelência, feitos que também a nós Zeus confere sem parar desde o tempo dos pais.¹⁶⁸

“Feitos (*erga*) dos pais”, vale dizer, dos antepassados, são a matéria mesma dos cantos dos rapsodos, como atesta o comentário de Penélope (*Od.* 1, 337-38): “Fêmio, sabes muito outro feitiço que age sobre os mortais, / ações (*erga*) de varões e deuses que cantores tornam famosas”. “Excelência” (*aretē*), por sua vez, é o que marca os feitos que devem ser lembrados (*Od.* 24, 196-98): “Por isso sua fama nunca findará, / a de sua excelência, e aos humanos farão um canto / agradável os imortais pela prudente Penélope”.

Outra ação conceitualizada como memória no sentido de reativação de uma história é o lamento, nesta passagem executado pelos companheiros de Odisseu (*Od.* 12, 308-11):

E após apaziguar o desejo por bebida e comida, choravam ao lembrar-se dos caros companheiros, os que Cila comeu, pegando-os da cava nau; enquanto choravam, veio-lhes sono prazeroso.

Não se descreve a mera rememoração de um evento passado. O momento, logo após a comida e a bebida na última refeição do dia, que tem a função de repor as energias gastas, alude à ocasião na qual, na *Odisseia*, não é incomum a apresentação de um canto poético ou uma conversa contendo narrativas.¹⁶⁹ Sugere-se que a memória dolorosa se dá por meio de uma reconfiguração, discursiva ou mental, do horror que enfrentaram, homóloga ao próprio relato de Odisseu que, diante dos feácios, acabou de contar a aventura em questão sem que neles, entretanto, provocasse lágrimas.

¹⁶⁷ Performance da *Odisseia* em banquetes sucessivos: Murray (2008).

¹⁶⁸ Passagem semelhante celebra Nausícaa (*Od.* 8, 461-68) de forma metapoética.

¹⁶⁹ Cf. *Od.* 1, 150-55 (Fêmio inicia seu canto para os pretendentes no mesmo momento em que iniciam seu diálogo Atena/Mentes e Telêmaco); 8, 72-75, 485-93; 14, 454-60; 17, 99-108 etc.

Não há funeral propriamente dito para os companheiros de Odisseu, somente esse choro, o qual, por sua vez, faz parte dos ritos de um funeral típico: “é só esta a honraria aos lamentáveis mortais, / tosar-se a cabeleira e lágrimas lançar face abaixo” (*Od.* 4, 197-98). Na tradição homérica, o funeral de um grande herói não é de menor importância cultural e social que os feitos que levam a sua morte. Assim, os momentos que no terço final da *Iliada* compõem o clímax do poema não se resumem às mortes de Pátroclo e Heitor. Não só do ponto de vista da economia do poema, há uma conexão íntima entre esses eventos e os discursos lamentosos e funerais dedicados a ambos. O lamento e também o próprio gênero épico dependem da rememoração de um morto, tornado presente para aqueles que o celebram.¹⁷⁰

Na *Odisseia*, Homero não relata nenhum funeral, mas algumas personagens sim. Depois do funeral de Aquiles narrado por Agamêmnon (*Od.* 24, 44-94), o funeral que recebe maior destaque no poema é o de Ilusório (Elpenor), que Odisseu enterra na ilha de Circe (*Od.* 12, 8-15) após receber instruções do espectro do próprio morto (*Od.* 11, 69-78):

(...) sei que, indo daqui, da casa de Hades,
 dirigirás a nau engenhosa até a ilha de Aiaie:
 lá, senhor, peço-te então que lembres (*mnēsasthai*) de mim.
 Não me deixes não chorado e não sepulto ao partir
 e te afastar para eu não te trazer a cólera de deuses,
 mas me queimes com todas as armas que tive
 e ergue-me, junto à orla do mar cinzento, cenotáfio (*sēma*)
 de varão infeliz, notícia também aos vindouros.
 Completa-me isso e crava no túmulo o remo
 com que, vivo, remava junto de meus companheiros.

A lembrança pedida por Ilusório não compõe somente uma equivalência virtual aos ritos funerários performados por Odisseu e seus companheiros, mas também ao próprio relato poético que menciona esse pedido, a *Odisseia*, pois é o poema que executa a função intradiegeticamente atribuída ao cenotáfio, qual seja, a de preservar a fama de Ilusório. “Notícia também aos vindouros” (καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι, 76) é uma fórmula épica (*Od.* 21, 255; 24, 433; *Il.* 2, 119; 22, 305)¹⁷¹ para um fenômeno comum em Homero, a autorreferencialidade poética, o que também é comprovado por estas outras formulações semelhantes: “levarão sua extensa fama, um canto aos vindouros” (οἴσουσι κλέος εὐρὺ καὶ

¹⁷⁰ Funeral e lamento como temas centrais na poesia homérica: Nagy (1999a) e Murnaghan (1999). Lamentos na *Iliada*: Tsagalis (2004) e Dué (2002). Rememoração da morte do herói na poesia épica e no culto aos heróis: Nagy (1999a) e (2012) e Henrichs (1993: 170-75), todos com bibliografia suplementar.

¹⁷¹ Cf. também Hesíodo, fr. 212b.6 MW.

ἔσσομένοισιν αἰοιδῆν: *Od.* 3, 204) e “para no futuro / tornarmo-nos dignos de canto aos homens vindouros” (ὡς καὶ ὀπίσω / ἀνθρώποισι πελώμεθ’ αἰοιδίμοι ἔσσομένοισι: *Il.* 6, 357-58). O herói que intradiegeticamente se refere a um ato de memória alude, ao mesmo tempo, ao próprio poema.¹⁷²

Para ilustrar a noção de memória por meio do exemplo de Ilusório, não importa a discussão acerca da ironia ou não da passagem. Ainda que o morto esteja equivocado em relação ao próprio valor, o episódio não destoa da forma como se desdobra a noção de fama (*kleos*) no restante do poema, o que será visto com mais detalhes no próximo capítulo. Elpenor e Leodes, o escansão dos pretendentes, servem de contraste negativo aos membros do grande grupo do qual fazem parte, igualmente incapazes das atividades marciais requeridas. Isso parece estar em consonância com o fato de que Odisseu, ao narrar que cumpriu os ritos solicitados, não menciona que ergueu algum *sēma* (*Od.* 12, 10-15). Menelau, por sua vez, relata (*Od.* 4, 584) que ergueu, no Egito, um monumento funerário (*tymbos*) em homenagem a Agamêmnon para que o irmão tivesse “fama inextinguível” (*kleos asbeston*). Mesmo que aceitemos que essa ação revele antes de tudo uma convenção poética, já que um cenotáfio no Egito dificilmente colaboraria para a glória de Agamêmnon, creio que não se deve descartar uma intenção irônica em relação à preocupação recorrente dos heróis com seus túmulos e sua glória.¹⁷³

A rememoração que se consubstancia em uma narrativa pode produzir aflição em quem conta (*Od.* 19, 115-20) ou, o que é mais comum no poema, em quem ouve (*Od.* 19, 249-52). Contudo, nem toda evocação de eventos particularmente dolorosos para o narrador e/ou para seu público produz lágrimas (*Od.* 3, 103; 9, 12-18). O choro induzido pela memória de um evento doloroso pode ser considerado inútil, especialmente quando uma ação imediata é exigida.¹⁷⁴ Quando Odisseu explica a seus companheiros ser necessário investigar a fumaça que, mais tarde, se descobriria provir da morada de Circe, a memória se efetiva em uma emoção paralisante (*Od.* 10, 198-202):

Assim falei, e o coração rachou-se-lhes
ao lembrarem-se dos feitos do lestrigão Antífates
e da violência do ciclope, o enérgico devora-gente.

¹⁷² Para essa discussão, não é relevante a forma como as estelas funerárias, muitas vezes contendo inscrições, são referidas como objetos de memória na própria poesia épica; acerca dessa discussão, cf. Scodel (1992), Derderian (2001) e Elmer (2005).

¹⁷³ O *kleos* de Ilusório, malgrado sua falta de heroísmo: de Jong (2001: 274), Heubeck (1989: 82) e, especialmente, Louden (1999: 31-49), ao qual se deve a comparação detalhada entre Leodes e Ilusório no contexto do que ele denomina “extended narrative pattern”. Cenotáfio de Agamêmnon como convenção poética: West (1988: 228).

¹⁷⁴ Acerca da tensão entre a exigência de uma ação imediata e o lamento na *Iliada* e na *Odisseia*, cf. Derderian (2001).

Choravam alto, vertendo copiosas lágrimas;
mas em vão, de nada adiantou prantear.

Essa mesma lembrança, porém, pode servir como exemplo, exortando, portanto, à ação (*Od.* 12,208-12):

Amigos, por certo não somos inexpertos em males.
Este mal, vede, não é maior que quando o ciclope
prendeu-nos na cava gruta com violência brutal;
mas também lá, com minha excelência, plano e mente,
escapamos, e creio que disso lembraremos.

O uso desse exemplo não deixa de ser arriscado, pois Odisseu foi responsável por ficarem presos na caverna de Polifemo, do que seu companheiro Euríloco o lembra, sob a forma de um desafio, na ilha de Circe (*Od.* 10, 435-37). O presente, até certo ponto, pode repetir o passado, mas é o contexto que direciona o desejo. Quem utiliza o passado em seu discurso precisa saber como manipulá-lo de forma eficaz em relação a seu interlocutor, ou seja, precisa realizar uma performance eficaz.

IV

A FAMA (*KLEOS*) E O PASSADO QUE SE FAZ PRESENTE

(Página deixada propositadamente em branco)

Como começou-se a discutir no capítulo anterior, a noção de “fama” (*kleos*) relaciona-se com a concepção de memória e, dessa forma, é central na poética hexamétrica. Discuti-la em seus pormenores implicaria um outro livro, por isso só serão esboçados seus aspectos relevantes para a questão principal da qual me ocupo, qual seja, o que faz uma personagem da *Odisseia* quando desenvolve em um discurso uma memória da Guerra de Troia.

Na poesia hexamétrica heroica, a fama diz respeito, sobretudo, a ações guerreiras. Na *Iliada*, ela está vinculada à questão complexa das razões por que o guerreiro encara a morte. Já na *Odisseia*, cujo herói principal busca preservar sua vida no retorno para casa, a explicitação de sua fama obtida até o início da última etapa de seu retorno antes realça o grande obstáculo que ainda tem a superar.¹⁷⁵

O destaque conferido à noção de *kleos* na poesia homérica reflete a antítese tradicional entre elogio e censura, marcante na poética indo-europeia e que perpassa o imaginário grego refletido em nossas fontes mais antigas. Na poesia indo-europeia, a celebração de homens e deuses é a principal obrigação do poeta. Há uma conexão intrínseca entre narrativa e poesia laudatória, cujo objeto são os ancestrais e os heróis do passado. Duas formas da poesia laudatória são o lamento, cuja finalidade é o consolo dos vivos, e a exortação, por exemplo, antes da batalha, sendo que faz parte dessa poética uma inter-relação entre o aqui e agora e o passado.¹⁷⁶

Elogiar e cantar são estreitamente associados à noção de fama no imaginário grego. O proto-indo-europoeu *klewes-* (“fama”) deriva de **kleu-* ‘ouvir’. Adalbert Kuhn, em um texto de 1853, defendeu que *kleos apthiton* (“fama imperecível”), um hápax homérico (*Il.* 9, 413), e o rigvédico *sravas... aksitam* (“fama imperecível”) seriam formas cognatas. A aparente opção de Aquiles pela “fama imortal”, portanto, definiria o núcleo mesmo da poesia épica heroica.¹⁷⁷

O termo *kleos* pode designar simplesmente um “relato” ou “rumor” (*Od.* 23, 137). O sentido mais comum na *Odisseia*, porém, é “glória” ou “fama”, a qual possui uma pessoa ou coisa que se distingue. Assim, façanhas guerreiras notáveis, reveladoras de bravura, podem fazer com que, no futuro, alguém seja lembrado positivamente (*Od.* 3, 199-200). O *kleos* refere-se, em especial, à fama que compõe a imagem de um herói, um mortal notável (*Od.* 4, 724-26; 16, 24-25; 19, 108-14). Um uso mais específico refere-se aos cantos ou à tradição que abarca a Guerra de Troia (*Od.* 8, 73; 9, 20). Trata-se de uma fama que, no limite, compensa a morte do herói, como parece sugerir o espectro de Agamêmnon a Aquiles no Hades (*Od.* 24, 93-94): “Assim tu, nem após morrer, perdeste o nome, mas sempre / entre todos os homens tua fama será distinta, Aquiles”.

¹⁷⁵ A bibliografia sobre o tema é vasta; cf., entre outros, Nagy (1999a), Edwards (1985a), Pucci (1998), Duarte (2001), Werner (2001), Volk (2002) e Finkelberg (2007).

¹⁷⁶ Elogio na poesia indo-europeia: West (2007: 63-66 e 396-410).

¹⁷⁷ *Kleos apthiton* como forma de uma fórmula indo-europeia: Watkins (1995: 173-75).

IV - A fama (*kleos*) e o passado que se faz presente

Quanto a Odisseu, o herói ao mesmo tempo pode proclamar aos feácios que sua fama alcança ao céu (*Od.* 9, 19-20) mas, como ninguém na Hélade sabe se e como ele morreu, antes de voltar a Ítaca, Odisseu é, no limite, o “sem relato”, aquele cuja fama está em suspenso (*Od.* 1, 241).

1. TELÊMACO E ATENA/MENTES (*OD. 1, 106-68*)¹⁷⁸

No plano divino que abre a *Odisseia* e que reflete, de certa forma, o plano do rapsodo e a própria expectativa de seu público receptor, Odisseu não foi esquecido, como se viu no capítulo anterior. O mesmo vale para o plano humano, no qual Telêmaco e Penélope, também no canto um, explicitam que suas consciências costumam dirigir-se ao desaparecido. Ao passo que Atena e Zeus contextualizam o presente de Odisseu, espacial e temporalmente, por meio dos antagonistas do herói, Calipso e Poseidon, o presente de Telêmaco, a seu turno, está interligado à ação de um grupo cujos interesses são opostos aos seus, o que é tanto referido na primeira menção do jovem por Atena (*Od. 1, 89-92*) como indicado, na sequência, pela forma como Homero narra o olhar da deusa quando essa chega a Ítaca e assume a *persona* de Mentes (106-13): Atena vê, primeiro, os pretendentes, e Telêmaco é quem primeiro a vê. Considerando a cena típica da recepção de um hóspede, não se esperaria que fossem os pretendentes os primeiros a serem vistos pela deusa, o que realça a nobreza de Telêmaco, que segue os protocolos na recepção de um estranho.¹⁷⁹ Mais importante: ao passo que os pretendentes se divertem com jogos, comida e bebida, Telêmaco, agastado, tem uma fantasia sobre o retorno do pai (114-17):

Primeiro a vê-la foi o deiforme Telêmaco;
sentado entre pretendentes, agastado no coração,
no íntimo mirava (*ossomenos*) o distinto pai: ao voltar um dia,
fizesse esses pretendentes pela casa se dispersar,
retomasse ele mesmo sua prerrogativa e regesse sua casa.

O conteúdo tradicional do epíteto “deiforme” (*theoeidês*), o primeiro a caracterizar Telêmaco no poema, é difícil de circunscrever. Para Richard Martin, faz-se uma referência à beleza do jovem como um atributo problemático para um herói quando esse atributo se destaca em relação a outros, já que o epíteto caracteriza, na *Ilíada*, Páris e, na *Odisseia*, o feácio Euríalo, severamente repreendido por Odisseu no canto oito. Martin defende que o epíteto não teria sido escolhido

¹⁷⁸ Alguns tópicos dessa seção foram tratados, de forma preliminar, em Werner (2013a).

¹⁷⁹ A cena típica de “visita” ou “recepção de um hóspede” pode ser composta pelas seguintes etapas (de Jong 2001: 17): 1) visitante põe-se a caminho; 2) chega no destino; 3) encontra quem procura; 4) é recebido pelo anfitrião; 5) recebe uma refeição; 6) conversa com seu anfitrião; 7) banha-se; 8) é-lhe oferecida uma cama; 9) recebe um presente; 10) às vezes recebe um acompanhante até seu próximo destino. Cf. também Arend (1933: 28-63).

por acaso, pois, por meio dele, seria evocado o tema do amadurecimento do jovem herói.¹⁸⁰ Essa interpretação talvez esteja correta, mas mais importante na cena é que Telêmaco diferencia-se bastante, e de forma positiva, dos também relativamente jovens – já que solteiros – pretendentes no modo como recebe o estranho.¹⁸¹

“Agastado” (*tetiēmenos*) é uma forma exclusivamente participial em Homero, usada seis vezes na *Odisseia*, sempre em uma mesma fórmula (φίλον τετιημένος ἦτορ). O termo diz respeito a um estado emocional passível de acompanhar uma ação (*Od.* 2, 298) ou mesmo de descrever o espírito de alguém durante o sono (*Od.* 4, 804). Esse estado emocional pode aparecer interligado a outras atividades mentais, como quando Anfinomo, o pretendente mais prudente, recebe um aviso do Cretense (*Od.* 18, 153-56):

E esse cruzou o salão, agastado em seu coração,
curvando a cabeça, pois já via (*osseto*) o mal no ânimo.
Nem assim fugiu da morte; também o prendeu Atena
para as mãos e a lança de Telêmaco o subjugarem à força.

Tem-se aqui a formação de uma imagem mental referente ao futuro, cuja manipulação consciente não é desenvolvida, e está ligada ao estado emocional em questão. Assim, como se deve interpretar a visão do futuro que tem Telêmaco na passagem mencionada?

Uma possibilidade é que, como o jovem não se vê na imagem em que os pretendentes são derrotados pelo pai, acentua-se sua impotência presente.¹⁸² Se Telêmaco não está na imagem com o pai, é porque ele não se percebe um legítimo filho de Odisseu, o que não deve ser entendido, em primeiro lugar, no sentido biológico e sim social: Telêmaco ainda não se sente capaz, de todo, de ocupar o lugar do pai como senhor de sua casa, o que explicaria a sua inércia.

A própria recepção de Mentos, porém, relativiza essa leitura, pois o jovem cumpre as obrigações do senhor da casa ao receber o hóspede bem. A fantasia de Odisseu construída pelo jovem baseia-se no que tem ouvido falar do pai, já que nunca o viu, mas a ligação entre passado e futuro que pode elaborar é tênue, de sorte que ainda não é capaz de construir a expectativa que será realizada pela narrativa – ser o parceiro do pai na vingança contra os pretendentes – porque suas experiências como filho de Odisseu ainda são débeis. A visão que tem do futuro, contudo, é o primeiro passo de uma agenda mais positiva.

¹⁸⁰ *Theoeidēs*: Martin (1993a: 229-34).

¹⁸¹ Telêmaco distingue-se dos pretendentes: Rüter (1969: 123), Steinrück (1992: 128) e Race (1993: 82). Faixa etária dos pretendentes: Steinrück (2008: 63-74).

¹⁸² Cf. Kelly (2007: 335), que interpreta a fórmula φίλον τετιημένος ἦτορ de uma forma muito restrita.

Suas dúvidas, por outro lado, continuarão mesmo na segunda metade do poema, após ter reencontrado o pai, quando afirmará, diante de Odisseu, que conhecia sua fama (*Od.* 16, 241): “pai, sempre ouvi de tua grande fama (*mega kleos*)”. Tal fama precisa ser entendida em dois níveis: do ponto de vista da economia das personagens da *Odisseia* que frequentam o mundo grego, o *kleos* de Odisseu é sobretudo aquele mesmo ouvido por Telêmaco durante sua viagem a Pilos e Esparta e também engloba relatos sobre o pai ouvidos antes disso (*Od.* 3, 83-85); do ponto de vista do receptor da *Odisseia*, a expressão refere-se àquilo que ele próprio conhece do herói graças, sobretudo, ao meio da poesia épica, o que é reforçado pelo advérbio “sempre”.¹⁸³

A visita de Atena a Telêmaco reforça o que transcorre no íntimo do jovem, compondo aquilo que Albin Lesky denominou “dupla motivação”: os deuses, na poesia épica, costumam beneficiar os heróis que já guardam em si a intenção da ação patrocinada pela divindade. Com isso não estou mitigando o fato de que Telêmaco ele mesmo não aparece em sua fantasia na qual o pai elimina os pretendentes, elemento que, por sua vez, torna mais palpável ao receptor o peso da experiência que constituirá seu diálogo com Atena/Mentes, cujo resultado, para o jovem, será lembrar-se ainda mais do pai (*Od.* 1, 320-22).¹⁸⁴ Na experiência de Telêmaco, o passado não é alto estático, pois depende do modo como é atualizado no presente. Se a experiência de Telêmaco espelha, de certo modo, a experiência do próprio receptor do poema homérico, o passado não está separado do presente por um muro como quis Bakhtin, pois depende do presente para sua atualização.

Após Telêmaco conduzir Atena para dentro de sua casa, a vingança imaginada por ele é tornada mais real e visível para o receptor por meio da curta cena na qual o jovem pega a lança da deusa e a coloca junto às lanças do pai (*Od.* 1, 125-29). Isso reforça a solidariedade entre Atena e Odisseu, explicitada no diálogo entre os deuses discutido no capítulo anterior, e sugere que a vingança será marcial e, de forma mais palpável para o receptor, que Telêmaco dela participará, muito embora seu papel ainda esteja em aberto.¹⁸⁵ Homero não mencionará o destino das lanças divinas quando Atena deixar a casa feito pássaro, o que demonstra que a verossimilhança pode ser secundária em relação a formas implícitas do rapsodo se comunicar com o receptor. Comunicação velada à parte, não há como descartar o potencial algo jocoso dessa passagem: lanças divinas para sempre perdidas no depósito de Odisseu. Por fim, as armas são parte da contiguidade entre os eventos desse dia e os do dia seguinte, quando o jovem vai se dirigir armado à assembleia de itacenses (*Od.* 2, 1-7), mas em uma sequência

¹⁸³ Para uma opinião distinta, cf. Petropoulos (2011: 92).

¹⁸⁴ Klingner (1944: 24-26) insiste ser Atena a propulsora dos eventos, no que segue a opinião comum. Dupla motivação: Lesky (1961) e Assunção (2001).

¹⁸⁵ Gesto de Telêmaco: Müller (1966: 31), de Jong (2001: 22) e Reece (1993: 49-50).

tradicional de cenas (despertar – armar-se – assembleia) manipulada de tal sorte a fazer com que Telêmaco não surja, mesmo que apenas momentaneamente, como o herói principal do poema.¹⁸⁶

Embora Telêmaco seja representado como um jovem de nobre estirpe cujo interesse principal é sua propriedade, o futuro dela parece-lhe garantido apenas no caso do retorno de Odisseu se efetivar, como atesta a razão dada por Homero para o jovem receber Mentis em sua casa: “para que acerca do pai ausente o interrogasse” (*Od.* 1, 135). Todavia, até ser finalmente reconhecido por Telêmaco no canto 16, Odisseu será sempre de novo referido pelo filho como morto.¹⁸⁷ Por exemplo, ao iniciar a conversa com Mentis, ainda um estranho para ele, Telêmaco fala de Odisseu como de um morto, “varão cujos brancos ossos já apodrecem na chuva, / jazendo em terra firme, ou onda no mar os faz rolar” (161-62). Em parte, essa postura evoca a posição do receptor, para quem o herói está morto do ponto de vista do culto e do fim da idade dos heróis, e sua presença efetiva no presente da performance depende da habilidade do rapsodo ou, em outra esfera, de rituais de culto. Todavia, o apuro com que Telêmaco descreve o cadáver do pai e o declarado ceticismo habitual em relação a boas notícias acerca de Odisseu (1, 163-68) talvez façam parte de uma estratégia para averiguar os relatos de estranhos. Indicar-se-ia, dessa forma, que o jovem toma precauções para não ser vítima de discursos enganosos. De outra parte, não se deve descartar a possibilidade que a reação de Telêmaco, em contraste com o interesse pelo pai divulgado anteriormente por Homero, talvez aponte para uma espécie de bloqueio emocional contra a própria identidade social, a de filho de Odisseu. O mesmo ceticismo ele mostrará diante de Nestor (*Od.* 3, 89-95, 225-28 e 241-42), de quem, a princípio, não teria razões para duvidar. Variados graus de ceticismo são demonstrados, por fim, também por Eumeu e Penélope, ambos confiando, de formas diferentes, no retorno de Odisseu.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Nagler (1974: 120-21) examina a manipulação do conteúdo tradicional no início do canto dois.

¹⁸⁷ Acerca dessa dinâmica entre os cantos 15 e 16, cf. Werner (2011a).

¹⁸⁸ Bloqueio emocional de Telêmaco: Steinrück (1992: 131-32). Ceticismo de Penélope: Zerba (2009).

2. PENÉLOPE, FÊMIO E A FAMA DE ODISSEU (OD. 1, 325-44)

O complexo encontro entre Atena e Telêmaco, ao qual se voltará no capítulo seis, é o contexto necessário para se compreender a representação de Penélope no canto um, quando, em sua primeira aparição no poema, busca firmar a presença virtual de Odisseu em sua propriedade.¹⁸⁹ Com efeito, Penélope é tema importante do diálogo entre Telêmaco e Atena, sendo que ambos acentuam que a rainha tem o próprio destino nas mãos (*Od.* 1, 249-50 e 275-76). A imagem que o receptor constrói de Penélope, porém, se torna mais complexa quando seu sofrimento, acompanhado de um curto mas bem articulado discurso, é mostrado diretamente.

Após a partida de Atena, Homero traz, para o centro da narrativa, o canto do aedo Fêmio, que já começara a soar, como um pano de fundo, logo no início do diálogo entre a deusa e o jovem (325-30 e 336-44):

Entre eles cantor cantava, bem famoso, e, quietos,
sentados ouviam. Dos aqueus cantava o retorno (*nostos*)
funesto (*lygros*), que, desde Troia, impôs-lhes Palas Atena.
Em cima, compreendeu no juízo seu inspirado canto
a filha de Icário, Penélope bem-ajuízada;
e a elevada escadaria de sua morada desceu
(...)

Aos prantos, então dirigiu-se ao divino cantor:
“Fêmio, sabes muito outro feitiço que age sobre os mortais,
ações de varões e deuses que cantores tornam famosas (*kleiousin*);
desses canta um, sentado junto deles, e, quietos,
bebam vinho. Mas interrompe esse canto
funesto, que sempre, no peito, meu coração
tortura, depois que assaltou-me aflição inesquecível.
De notável pessoa tenho saudade, lembrando-me (*memnēmene*) sempre
do varão cuja fama (*kleos*) é ampla na Hélade até o meio de Argos.

Trata-se de uma passagem complexa com vários aspectos a serem explorados. Nesta seção, se discutirá sobretudo o que implica a lembrança de Penélope mencionada no final da citação.

¹⁸⁹ Uma primeira versão dessa análise dos efeitos possíveis do canto de Fêmio e da reação de Penélope estão em Werner (2013a).

Uma contraposição indireta entre a reputação pan-helênica de Odisseu (344)¹⁹⁰ e o tema do canto de Fêmio, o destino funesto daqueles aqueus cujo retorno foi dificultado por Atena (326-27), embasa o pedido da rainha ao aedo. Fêmio, por sua vez, não deve estar cantando uma história que contenha o fim de Odisseu, já que o herói, de acordo com a perspectiva em Ítaca no presente, como já informado ao receptor, tem destino desconhecido (*Od.* 1, 234-38). O canto do aedo, portanto, deve abarcar apenas o destino funesto daqueles heróis que se sabe que não chegaram em casa, como Ájax Oileu, que morreram em casa assim que chegaram, como Agamêmnon, ou que vagaram muito tempo, como Menelau. Trata-se, portanto, do conteúdo das histórias que serão narradas para Telêmaco e Odisseu nos cantos três, quatro e onze. Além disso, como Atena se mostra bastante favorável a Odisseu e sua família desde o início da *Odisseia*, a indicação de uma atuação da deusa com consequências funestas separa, para o receptor, o canto de Fêmio daquelas histórias nos quais a deusa está ao lado de Odisseu, como a conquista de Troia em sua versão canônica.¹⁹¹

As histórias do canto de Fêmio, porém, evocam, para Penélope e para o receptor, um fim sinistro análogo para Odisseu, e assim podem sedimentar nela a crença de que o marido está morto. Entretanto, como Penélope, ao mesmo tempo, ainda aguarda o retorno de Odisseu, cumpre-lhe cultivar a memória do marido, ou seja, torná-lo, de alguma forma, presente no mundo de Ítaca e, sobretudo, em sua propriedade, e usar sua argúcia para combater tudo que vá contra essa sua estratégia, como por exemplo tal canto de Fêmio. O perigo do canto não é nem tanto ser capaz de fazê-la desviar-se de sua dor presente gerada pela falta de Odisseu, ou seja, um desejo dolorido já que marcado pela ausência do marido (*potheō*, 343). Para os habitantes de Ítaca, o canto de Fêmio pode tornar a perda do dia de retorno de Odisseu algo verossímil e também necessário, para usar o par que marca um bom enredo (*mythos*) segundo a *Poética* de Aristóteles. Na perspectiva em que se encontra Penélope, o canto sobre o “retorno funesto” reforça a ausência de Odisseu, pois ela e os demais podem imaginar uma história na qual Odisseu nunca mais retornará a Ítaca, ou seja, consolidar sua ausência. Todavia, outros cantos, como aqueles que tornaram Odisseu famoso por toda a Hélade, ainda podem torná-lo presente.

A performance do canto de Fêmio é controlada pelos pretendentes (153-54): “lira muito bela um arauto pôs nas mãos / de Fêmio, que cantava aos pretendentes, obrigado”.¹⁹² Sobre Penélope, esse canto parece ter um efeito dis-

¹⁹⁰ Para a interpretação do verso 343, cf. West (1988: 118-19).

¹⁹¹ É possível defender que os momentos nos quais Atena se mostra particularmente próxima de Odisseu na *Iliada* ou bem evocam material cíclico – cantos 2 e 23 – ou bem pressupõem a *Odisseia* ou uma versão dela – canto 10; cf. Haft (1990) e Laser (1958).

¹⁹² Para Svenbro (1976: 18), trata-se de um exemplo extremo do controle social sobre um aedo.

tinto daquele do aedo de Agamêmnon mencionado por Nestor (*Od.* 3, 263-75). Em Micenas, Clitemnestra foi assediada por Egisto, cujas palavras sedutoras enfrentaram o bloqueio representado pelo caráter da rainha: “ela, no início, rejeitava a ação ultrajante, / divina Clitemnestra, pois tinha um juízo valoroso” (265-66). Além do caráter da rainha, Nestor também menciona um aedo que Agamêmnon, ao partir para Troia, deixou como guardião da esposa: “ao lado havia um varão cantor, a quem muito pediu / o filho de Atreu, indo a Troia, que guardasse a consorte” (267-68). A tarefa do aedo não é precisada, mas outras passagens (*Od.* 24, 191-202) sugerem a performance de cantos que celebrariam a excelência de heróis e suas mulheres, tornando-os tão presentes para Clitemnestra que somente com o afastamento físico do aedo, levado para uma ilha deserta, foi possível a Egisto atingir seu objetivo. Os pretendentes, ao invés da supressão do aedo, forçam cantos que se coadunam com seus propósitos.¹⁹³

Penélope, a seu turno, propõe a Fêmio que cante outro canto, ainda que esse, por conta da pressão dos pretendentes, não possa tratar dos feitos que Odisseu realizou em Troia, os quais são responsáveis pela sua “fama ampla” e compõem as histórias que reaparecem, geralmente de forma elíptica, nos primeiros 11 cantos do poema. De fato, a *Odisseia* não é o canto de “Odisseu” – de toda sua vida composta pelas mais diversas gestas heroicas –, mas do retorno de Odisseu, como já assinalou Aristóteles em outro contexto na *Poética*.¹⁹⁴

Penélope, portanto, não está afirmando que não suporta o canto de Fêmio porque tem saudade de Odisseu, saudade essa que seria acentuada por meio de um canto que reforça a ausência (definitiva: a morte) do marido. O pedido de Penélope não é causado, em primeiro lugar, pelo sofrimento que o canto lhe causa, mas pela análise que faz do canto, portanto, por uma atividade crítica. “Compreendeu seu canto” (328) é *syntithemai aoidên*, que implica um processo particular de conhecimento marcado pela síntese. O sentido do verbo nesse tipo de construção está ligado à compreensão e retenção de uma informação e implica certo esforço por parte do receptor.¹⁹⁵

Por um lado, Penélope afirma que é o canto de Fêmio que lhe causa “aflição inesquecível” (340-42). A expressão *penthos alasthan*, que também aparece na *Iliada* (*Il.* 24, 105), marca uma forte comoção, via de regra, em um contexto de luto, sendo que *penthos* indica o ritual público do lamento fúnebre e é uma contraparte constituinte da fama do varão morto.¹⁹⁶ O canto de Fêmio, porém,

¹⁹³ Para uma discussão mais detalhada do episódio, com bibliografia suplementar, cf. Werner (2005b: 179-81).

¹⁹⁴ *Odisseia* como o canto do retorno de Odisseu, não de suas façanhas em Troia: Nagy (2007: 69-70).

¹⁹⁵ Outros exemplos da construção com *syntithemai*: *Od.* 15, 27; 18, 129; 16, 259; 17, 153; 19, 268; 20, 92; 24, 265. O verbo implica esforço: Walsh (1984: 17). Halliwell (2011: 80) insiste que Penélope é uma intérprete ativa, não uma receptora passiva.

¹⁹⁶ Relação entre *penthos* e *kleos*: Nagy (1999a: 95).

não canta, diretamente, a morte de Odisseu. Essa expressão, por outro lado, indica que Penélope não pretende se comportar como Andrômaca e as outras mulheres que embasam a fama de Heitor no último canto da *Iliada* por meio de um viés feminino, já que a rainha não se vê, em todas as consequências, como uma viúva. O que costuma (“sempre”, 343) fazer é, por meio das histórias que tratam de façanhas de Odisseu (343-44), garantir a presença do herói. Ainda que sofra com essa memória, consegue que Odisseu, paradoxalmente, continue vivo, pelo menos, para si mesma. Ao passo que a aflição (*penthos*, 342) marca a ausência potencialmente permanente, o desejo que vem com a lembrança (*ποθέω μμνημένη αιεί*, 343) aponta para algo que pode ser tornado presente em ausência. Entretanto, só pode estar presente na memória de Penélope e daqueles que ouvem tais narrativas. Ouvir uma narrativa que celebra a heroicidade de Odisseu torna-o mais presente que um canto que alude à sua morte; essa diferença Penélope percebe ao analisar o canto de Fêmio.

O discurso de Penélope, ao se apoiar no desejo, aqui não expresso, de que o marido volte, garante que seu retorno, ao contrário daquele do marido de Clitemnestra, seja bem-sucedido, de sorte que Agamêmnon poderá proclamar o elogio do outro casal no Hades (*Od.* 24, 192-96):

Afortunado filho de Laerte, Odisseu muito-truque,
deveras, com grande excelência, conquistaste esposa:
quão valoroso juízo teve a impecável Penélope,
filha de Icário, quão bem se lembrou de Odisseu,
seu varão legítimo (...).

Não por acaso, o elogio de Agamêmnon baseia-se em uma versão do retorno, feita pelo pretendente Anfinomo, em que a participação de Penélope na vingança de Odisseu é ainda mais efetiva que aquela que transparece na superfície dos fatos contados por Homero.¹⁹⁷

Defendo, portanto, contra a interpretação canônica, que Penélope não interrompe Fêmio simplesmente porque quer evitar o sofrimento exacerbado pelo canto que agrada aos pretendentes.¹⁹⁸ Grosso modo, com ou sem o canto, sua dor permanece semelhante; o choro é, há muito, seu estado habitual. O próprio Homero não explicita a razão por que Penélope desce. Ao propor uma mudança de tema para o canto, ela busca uma estratégia que, direta ou indiretamente, sustente certa memória de Odisseu, aquela ligada às façanhas realizadas em Troia, não a que o vincula aos retornos gregos fracassados. Nesse sentido, Penélope se aproxima e se diferencia de Homero, a instância poética que indica à Musa de onde ela deve começar a *Odisseia*: por um lado, ela quer uma história

¹⁹⁷ Discuto a passagem e seu contexto na segunda seção do capítulo sete.

¹⁹⁸ Halliwell (2011: 2) é um exemplo da opinião canônica.

de sucesso para o marido, assim como Homero; por outro, essa história não pode ser composta pelas façanhas que Odisseu realizou em Troia. Penélope evita ao máximo aparecer diante dos pretendentes; pedir um outro canto de Fêmio é uma tentativa não só de demonstrar o pouco de autoridade que ainda lhe resta mas, sobretudo, de não perder aquela que parece ser a base dessa autoridade, a memória de Odisseu.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Em outra chave e com argumentos algo distintos, Pucci (1995: 198-201) também mostra o papel positivo, ainda que parcialmente equivocado, de Penélope em relação ao autor da *Odisseia*. A relação entre a autoridade de Penélope e a de Odisseu é um tema elusivo do poema e depende sobretudo de interpretações dos cantos 19 e 23.

3. HERÓIS DE TROIA NA TERRA DOS FEÁCIOS (*Od.* 8)²⁰⁰

Um espaço distinto para verificar como opera a fama dos heróis e a do próprio canto que os celebra é a terra dos féacios. O canto oito encena um dia de festa no qual o grande aedo local, Demódoco, apresenta três cantos. Na crítica homérica, a opinião canônica é que os féacios seriam a representação do público ideal da performance de um canto épico, e a avaliação do cantor feita por Odisseu (*Od.* 8, 487-98: Demódoco conta os eventos como se os tivesse presenciado), em conjunto com um elogio posterior de Odisseu por Alcínoo (*Od.* 11, 362-76: o caráter de Odisseu reflete-se em seu canto; ele não inventa histórias mentirosas), explicitariam uma poética homérica.²⁰¹

Os féacios são “na origem próximos dos deuses” (*Od.* 5, 35). Essa proximidade é mais acentuada que aquela usual entre heróis e deuses na *Iliada* e na *Odisseia* (*Od.* 7, 201-6):

Sempre, no passado, deuses apareciam vívidos
para nós, ao fazermos esplêndidas hecatombes,
e partilhavam do banquete sentados conosco.
E se um de nós, viajante, mesmo sozinho, os topa,
não se disfarçam, pois deles somos próximos
como os ciclopes e as tribos selvagens dos gigantes.

Os féacios ocupam uma interface entre vários mundos, o dos deuses, o de outras idades dos homens²⁰² e o dos heróis; ou então entre o mundo fabuloso e o da história contemporânea; ou simplesmente entre as terras distantes, inacessíveis, e as acessíveis, sobretudo helênicas. Antes moravam próximos à terra dos ciclopes (*Od.* 6, 5), mas se mudaram por sofrerem constantes assaltos. A cidade fundada pelo pai do rei Alcínoo (*Od.* 6, 8-10), que remete o receptor ao fenômeno histórico da colonização, comum pelo menos a partir de meados do séc. VIII, é claramente concebida como uma pólis. Tratar-se-ia, portanto, de um povo definido por elementos maravilhosos como aqueles que caracterizam as várias estações do retorno de Odisseu relatadas por ele mesmo aos féacios nos livros nove a doze. Por outro lado, os féacios também compõem uma sociedade

²⁰⁰ Uma parte do material desta seção recebeu uma primeira versão em Werner (2004b).

²⁰¹ Crítica dessas posições em sua formulação não modalizada: Halliwell (2011: 36-92).

²⁰² Foram não só vizinhos mas também parentes do povo dos gigantes (*Od.* 7, 56-59): "Primeiro a Nauveloz Poseidon treme-solo / gerou com Periboia, na beleza a melhor das mulheres, / a mais jovem filha do enérgico Eurimédon, / que um dia foi rei dos autoconfiantes gigantes."

regrada em oposição àquelas nas quais vige a força, em particular a terra dos ciclopes e o microcosmo dominado pelos pretendentes de Penélope. É nesse ambiente que, de novo segundo a opinião canônica, Odisseu recupera a confiança em sua identidade heroica.²⁰³

Isso transparece na economia dos epítetos usados por Homero para Odisseu ao longo dos cantos seis a oito. Ao passo que nos cantos seis e sete ele é marcadamente “o muita-tenência, divino Odisseu”, quando inicia o dia em que vai ouvir do aedo Demódoco a narrativa da conquista de Troia por meio do cavalo de pau, Homero o chama de “Odisseu arrasa-urbe” (*ptoliporthos Odysseus: Od.* 8, 3). O epíteto é genérico na *Iliada*, poema que conta a história da tentativa de conquista de uma cidade, mas na *Odisseia* ele é aplicado somente a Odisseu.²⁰⁴

A caracterização preliminar é efetivada por Atena, que garante que vigorará, por todo o dia, a têmpera heroica de Odisseu, em primeiro lugar se manifestando por meio de seu físico (*Od.* 8, 7-23). Ao passo que Odisseu ele mesmo é objeto da visão dos feácios (20) e, portanto, do canto de Homero, seu passado logo torna-se motivo de um segundo canto que o receptor não ouvirá por extenso, o do aedo Demódoco (73-82):

A Musa atçou o cantor a cantar famosos feitos (*klea*) de varões,
porções do enredo cuja fama (*kleos*) então ao largo páramo chegava,
a disputa entre Odisseu e Aquiles, filho de Peleu,
como então pelejaram no rico banquete dos deuses
com palavras assombrosas; o rei de varões, Agamêmnon,
alegrava-se na mente, pois os melhores aqueus brigavam.
Assim, de fato, anunciara-lhe no oráculo Febo Apolo
na mui divina Pito, quando cruzou o umbral de pedra
atrás do oráculo. Então rodava o início da desgraça
para troianos e dânaos mediante os planos do grande Zeus.

Ao contrário dos outros feácios, Demódoco não vê Odisseu, já que é cego (62-64), mas isso pouco importa, pois Alcínoo (aparentemente), Homero e Odisseu enfatizam a ligação do aedo com a Musa (44, 73, 479, 488).²⁰⁵

O repertório do aedo são os “famosos feitos de varões” (*klea andrôn*), que podemos entender como uma multiforma da construção usada por Penélope,

²⁰³ Feácios: imprescindível ainda Vidal-Naquet (1996); cf. também Segal (1994: 3-64). Pucci (1998: 113-30) desconstrói a interpretação excessivamente polarizada entre os feácios e os “selvagens”. Pólis feácia: Olson (1995: 184-88). Colonização: Malkin (1998).

²⁰⁴ *Ptoliporthos*: Brügger et al. (2010: 88).

²⁰⁵ Cegueira de Demódoco: Graziosi (2002: 139-41). Para Steinrück (1997: 169), os versos 62 a 74, nos quais Homero descreve Demódoco, compõem uma estrutura em anel que, por meio de sua moldura externa, sugere a etimologia (ou paronomásia) *a-eidemenai* (“não-ver”) para *aeidemenai* (“cantar”); na *Iliada*, por sua vez, o *a-oidos* diz: *oude ti idmen* (“e nada sabemos”: *Il.* 2, 486), ou seja, o aedo não foi uma testemunha dos fatos.

“ações de varões e deuses que cantores tornam famosas” (ἔργ’ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν ἀοιδοί: *Od.* 1, 338). Também é possível pensar em *klea andron* por meio de uma estrita oposição às ações exclusivamente divinas que comporiam uma tradição distinta patrocinada pelas Musas (*Teog.* 43-44): “Elas, imorredoura voz emitindo, / dos deuses a veneranda raça primo glorificam no canto (θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν ἀοιδῆ)”. Ainda na *Teogonia*, essa duplicação de tradições parece ser explicitada na sequência (*Teog.* 100-1): “glórias de homens de antanho / e deuses ditosos, que o Olimpo ocupam, cantar” (κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων / ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν). Nos dois trechos, uma expressão com um termo cognato de *kleos* demarcaria uma tradição.²⁰⁶

Seja como for, “famosos feitos de varões” compõem o repertório de Demódoco ou um conjunto desse repertório, do qual o aedo então canta uma pequena parte, um enredo (*oimē*, 74).²⁰⁷ O enredo cantado, do qual Homero diz que tem fama (74), é a briga (*neikos*, 75) entre Odisseu e Aquiles. Para o receptor de Homero, tudo o que diz respeito a essa performance reproduz sua própria experiência em andamento, exceto pela presença, entre o público interno, de um herói que ouve suas próprias façanhas pretéritas.

Experiência idêntica é oferecida a Odisseu pelas Sirenas (*Od.* 12, 184-91):

Vem cá, Odisseu muita-história, grande glória dos aqueus,
ancora tua nau para ouvires nossa voz.
Nunca ninguém passou por aqui, em negra nau,
sem antes ouvir a melíflua voz que vem de nossa boca;
mas ele se deleita e parte com mais saber.
De fato, sabemos tudo que, na extensa Troia,
aguentaram argivos e troianos por obra dos deuses.
Sabemos tudo que ocorre sobre a terra nutre-muitos.

As Sirenas, como vários críticos já assinalaram, guardam no imaginário grego uma estreita relação – ainda que, no limite, seja de oposição – com as Musas.²⁰⁸ O que elas oferecem a Odisseu – e ele aceita – é o todo da Guerra de Troia da qual Demódoco canta uma pequena parte. De acordo com Circe (*Od.* 12, 40 e 44), elas “encantam” (*thelgein*), o que equivale ao efeito do canto poético

²⁰⁶ *Klea andrōn*: também em *Il.* 9, 524. Cf. Nagy (1999a: 102-4) para uma defesa de duas tradições distintas, uma representada em cantos como a *Iliada* e a *Odisseia*, a outra, na *Teogonia*. Clay (2003: 70) dá um passo a mais e defende que, na passagem da *Teogonia*, Hesíodo diferencia “seu canto teogônico tanto da poesia épica como da poesia hínica”; cf. também Clay (2006: 15 e 267-70).

²⁰⁷ *Oimē*: Ford (1992: 41-43), Finkelberg (1998: 51-2) e Maslov (2012); a palavra só é usada três vezes na *Odisseia*, sempre em um contexto metapoético.

²⁰⁸ Sirenas: Latte (1968), Pucci (1998: 1-10), Doherty (1995b) e Brandão (2015: 79-83).

mais poderoso, por um lado, e aos opacos *logoi* de Calipso, por outro (*Od.* 1, 55-57).²⁰⁹

Pietro Pucci leu o discurso das Sirenas como um convite à submissão a certa poética iliádica e o episódio como um todo como uma recusa a essa submissão.²¹⁰ Com efeito, como ele mostrou, o trecho reproduz com precisão a dicção da *Iliada*, mas, ao fim e ao cabo, não é possível demonstrar se a nossa *Odisseia* monumental reagiu à *Iliada* que conhecemos ou se o poema reflete uma tradição épica na qual teriam se desenvolvido duas poéticas, uma iliádica e outra odisseica. Pucci tem razão, porém, ao sustentar que as Sirenas se dirigem a Odisseu como o herói de Troia, o que pressupõe certa separação entre narrativas sobre a guerra e sobre os retornos dos aqueus. Contudo, o fascínio da canção das Sirenas sobre Odisseu é inequívoco, e, como não ouvimos sua performance, não sabemos – e Odisseu não nos informa – se ele se deve à voz das criaturas maravilhosas ou ao conhecimento que oferecem.

O primeiro canto de Demódoco é uma história de louvor, já que frisa a excelência de seus protagonistas (“os melhores aqueus”: 78); o destaque, porém, é dado a elementos negativos, briga e desgraça, o que se coaduna, em boa medida, com a forma como Halliwell interpreta o papel da Musa na poesia hexamétrica e a própria noção de *kleos*.²¹¹ O autor diverge daqueles que, baseados sobretudo em interpretações da fala das Musas dirigida a Hesíodo no início da *Teogonia* (*Teog.* 26-28) e do próêmio do “Catálogo das naus” (*Il.* 2, 484-93), ligam as deusas a uma idealização da poesia épica segundo a qual esse meio poético seria uma via privilegiada de acesso ao passado, obtida por meio das deusas, filhas de Memória, que tudo presenciaram. Para Halliwell, por sua vez, a menção a elas aponta para a essência do canto que consegue transmutar sofrimento em beleza. Isso seria indiretamente expresso nos próêmios da *Iliada* e da *Odisseia*, elaborados por um poeta que já tem uma concepção definida do canto que está prestes a desenvolver e que explicitam um ponto de vista propriamente humano nunca expresso pelos deuses e que Halliwell, por meio de um aparente e calculado anacronismo, alcunha de “trágico”. Não são informações, portanto, o que o poeta recebe da deusa, mas a capacidade de jogar com a paradoxal combinação de beleza e destruição, prazer e dor, canto e violência.²¹²

Não se fala de *kleos* nos próêmios da *Iliada* e da *Odisseia*, mas Halliwell vincula a conceitualização da Musa por ele proposta àquela que ele desenvolve

²⁰⁹ *Logoi* de Calipso e *thelgein*: apêndice no final.

²¹⁰ Cf. Pucci (1998: 1-10).

²¹¹ Cf. Halliwell (2011: 36-92).

²¹² Musas como acesso ao passado: Detienne (1988: 15-23) e Vernant (2002: 133-86). Maslov (2016: 423-26) defende que essa conceitualização das Musas deve-se ao lugar privilegiado da forma ou “gênero” catalógicos na tradição épica. Musas como transmutação de sofrimento em beleza: Halliwell (2011: 57-72); cf. também Brandão (2015), para quem as Musas e o aedo cooperam, de sorte que não se trata de uma relação de subordinação e/ou puramente passiva.

para a noção de *kleos*, partindo de uma análise do canto que Aquiles entoa com uma lira quando está longe do combate (*Il.* 9, 185-91):

Alcançaram as cabanas e naus dos mirmidões
e toparam-no deleitando o juízo com a soante lira,
bela e adornada, na qual havia uma barra de prata;
pegara-a do butim ao destruir a cidade de Eécion:
com ela deleitava o ânimo, cantando as gestas dos varões (*klea andrōn*).
Pátroclo, sozinho, sentado diante dele em silêncio,
aguardava o Eácida parar de cantar.

É inegável a componente irônica dessa passagem, pois a violência da guerra, simbolizada pelo precioso e belo artefato musical que é parte de um butim, e o oposto dessa violência, o deleite musical e a própria beleza do instrumento, são como que fundidos. Todavia, permanece o enigma de que Aquiles possa, ao mesmo tempo, ser afligido pela *mēnis* e sentir prazer com um canto que, de algum modo, funciona como um espelho para sua própria aflição.²¹³

Em diálogo com esse momento aparece a história de Meleagro contada na sequência por Fênix (*Il.* 9, 524-26): “Assim também ouvimos gestas dos varões (*klea andrōn*) de antanho, / heróis, de quando raiva veemente alcançava algum: / eram abertos a presentes e persuasíveis por palavras”. A história de Meleagro tal como contada por Fênix não revela o paradigma de uma história de sucesso. Vale para essa história o que se pode presumir para o canto que o próprio Aquiles canta: a história é válida não porque oferece uma imagem narcisista, mas porque permite algum tipo de reflexão de cunho ético.²¹⁴ O que é imortal é a possibilidade de construção de significado, cognição acompanhada de emoções, por parte de quem ouve a história, e não uma vitória sobre a morte do agente representado na história; pelo contrário, a morte é uma realidade fundamental e derradeira nessas histórias.

Algo semelhante pode ser afirmado acerca da primeira canção de Demódoco. O fato de a história ser pouco mais que resumida não indica que Homero esperaria que seu público preenchesse os vazios. A história chama a atenção do receptor por colocar em cena Odisseu ao lado de Aquiles e Agamêmnon, justamente os dois heróis da guerra com quem Odisseu interage no Hades segundo a narrativa que faz aos feácios; também são esses dois que voltam no final do poema em uma cena no Hades cujo eixo central é a relação entre a morte e a excelência dos heróis aqueus que lutaram em Troia.²¹⁵ Pode-se defender que a história de Demódoco pressupõe um tema importante nas duas próximas canções,

²¹³ Sigo de perto Halliwell (2011: 72-77).

²¹⁴ Cf. Halliwell (2011: 74-75).

²¹⁵ Discutem-se as duas cenas no Hades no capítulo final abaixo.

a oposição entre força e astúcia, mas as lágrimas de Odisseu não sugerem que a história alimenta seu orgulho.²¹⁶

Tendo em vista que os três cantos do cantor feácio nos remetem, de formas diversas, para o tema da oposição entre força e astúcia, pode-se afirmar que o conflito entre Odisseu e Aquiles no primeiro canto os distingue como representantes de têmperas heroicas opostas e complementares. É significativo que, tanto no segundo como no terceiro cantos, seja descrita uma tocaia:²¹⁷ no terceiro, o cavalo de pau, *lochos* (515) comandado por Odisseu; no segundo, a armadilha de Hefesto, que deseja surpreender o adultério de sua esposa. Entretanto, a tática do cavalo de pau também exige que a força dos guerreiros prevaleça após saírem do cavalo, embora sua tarefa seja facilitada pelo fato de o ataque ser de surpresa e à noite. Já a armadilha de Hefesto é eficaz unicamente graças à habilidade técnica do deus, que consegue criar laços que, mesmo contra o deus da guerra, são “poderosos” (336).²¹⁸

O terceiro canto leva Odisseu, de forma decisiva, a revelar sua identidade aos feácios. Nesse canto faz-se referência à necessidade da paciência e da contenção, mesmo quando se está muito próximo de ser destruído pelo inimigo (505-9), virtudes definidoras de Odisseu.²¹⁹ Entretanto, o aedo frisa que, na vitória de Odisseu em Troia, manifestou-se uma combinação entre Ares e Atena (*Od.* 8, 514-18):²²⁰

Cantava-os devastando a íngreme cidade por todo lado,
e Odisseu rumo à morada de Deífobo
indo, semelhante a Ares (ἦῦτ' Ἄρηα), com o excelso Menelau.
Disse que lá ousou e sofreu o mais terrível combate
e então venceu graças à animosa Atena.

²¹⁶ Efeitos da primeira canção de Demódoco: Halliwell (2011: 75). Sua relação com a *Iliada*: Marg (1956), Nagy (1999a), Clay (1997: 96-112 e 241-44) e Wilson (2005). Clay, partindo de Marg, defende que, em vista de a canção apresentar similaridades com o início da *Iliada*, poema no qual são Aquiles e Agamêmnon que entram em disputa, o poeta da *Odisseia* pretende corrigir a outra epopeia, apresentando Aquiles e Odisseu como os aqueus de maior destaque. Assim, a primeira canção de Demódoco complementaria a terceira. Oposição entre força e astúcia: Jong (2001: 195-97).

²¹⁷ A utilização do *lochos* perpassa toda a *Odisseia*, estando presente mesmo nas “ficções”, como a mentira.

²¹⁸ Tocaia como um tema ligado ao universo da astúcia no contexto da poesia hexamétrica: Edwards (1985a) e Dué & Abbott (2010).

²¹⁹ A mesma paciência no aguardo do momento correto de agir (*kairos*) também está presente na espera silenciosa de Hefesto no segundo canto (de Jong 2001: 206-8).

²²⁰ Essa citação corrige a numeração dos versos em Homero (2014), o que também se faz abaixo para todas as citações dessa tradução referentes ao trecho *Od.* 8, 331-586, pois nela faltam os versos 331 a 332: “o mais rápido dos deuses que do Olimpo dispõem – / mesmo zambo, com arte o pegou: que pague o adúltero”.

Como entender que Odisseu seja aqui retratado com características próprias de um guerreiro como Aquiles, levando em conta que, na *Iliada*, o furor guerreiro único do Pelida o aproxima do deus da guerra, que, por sua vez, é flagrantemente derrotado no segundo canto de Demódoco por Hefesto? Trata-se apenas de uma comparação trivial própria de um ambiente marcial, já que, na *Iliada*, uma fórmula relativamente comum para um guerreiro no meio do combate é “feito Ares” (ἀτάλαντον Ἄρηϊ: *Il.* 5, 576; 17, 72 etc.) ou sua multiforma “feito o ligeiro Ares” (Θοῶ ἀτάλαντος Ἄρηϊ: *Il.* 8, 215; 13, 295 etc.)?

Na *Iliada*, são dois os heróis que funcionam, em boa medida, como sucedâneos de Aquiles quando esse está ausente do campo de batalha, Diomedes e Pátroclo. Isso explica por que a fórmula “como uma divindade” (*isos daimoni*: *Il.* 5, 438; 16, 705; 21, 227 etc.) somente é aplicada a eles, sempre em suas gestas mais notáveis. A fórmula qualifica o herói no momento em que esse desafia um deus que não deveria desafiar;²²¹ ela é aplicada a esses heróis quando enfrentam um mesmo deus, Apolo, justamente o algoz tradicional de Aquiles.

Desses três heróis, Aquiles é aquele comparado de forma mais contundente a Ares.²²² No contexto da fórmula “feito uma divindade”, por sua vez, a divindade tende a ser Ares, o deus que se apraz com sangue (*Il.* 16, 783-87):²²³

E Pátroclo, visando males, abalroou os troianos.
Três vezes atacou como se fosse o ligeiro Ares,
com rugido horrífico, e três vezes matou nove heróis.
Quando na quarta arremeteu feito uma divindade,
então para ti, Pátroclo, a vida se consumou:

Essa passagem tem uma dicção bastante próxima daquela usada para narrar o ataque interrompido de Diomedes a Apolo (*Il.* 5, 436-39):

Três vezes atacou com gana de matá-lo,
e três vezes Apolo o repeliu com o escudo brilhante.
Quando na quarta arremeteu, feito uma divindade,
berrando terrivelmente, disse-lhe Apolo age-de-longe (...)

E a mesma dicção retorna no primeiro ataque de Aquiles a Heitor (*Il.* 20, 438-50):

²²¹ *Isos daimoni* na *Iliada*: Graziosi & Haubold (2005: 126-27).

²²² Compare o que diz Agamêmnon de Aquiles (“És-me o mais odioso dos reis criados por Zeus; / briga, guerras e combates sempre te são caros”: *Il.* 1, 176-77) com o que Zeus diz de Ares (“És-me o mais odioso dos deuses que têm o Olimpo: / briga, guerras e combates sempre te são caros”: *Il.* 5, 890-91).

²²³ “Feito uma divindade” ligado a Ares: Muellner (1996: 12-16).

Falou e arremessou a lança após brandi-la. A ela Atena,
 com uma lufada, volveu-a para longe do glorioso Aquiles,
 soprando de leve: retornou ao divino Heitor
 e lá mesmo, diante dos pés tombou. Então Aquiles,
 sôfrego, arremeteu, ansiando matá-lo,
 com rugido horrífico; Apolo arrebatou Heitor
 bem fácil como um deus e ocultou-o em densa névoa.
 Três vezes atacou-o o divino Aquiles defesa-nos-pés
 com a lança brônzea; três vezes golpeou o éter profundo.
 Quando na quarta arremeteu feito uma divindade,
 berrando terrivelmente, dirigiu-lhe palavras plumadas.

“Ares”, portanto, é o espírito de todo guerreiro, mas, na economia da *Iliada*, ele o é particularmente de Aquiles e seus sucedâneos. Na *Odisseia*, por sua vez, não é necessário considerar que o conjunto dos três cantos de Demódoco aludam à *Iliada* para concluir que Odisseu é apresentado no terceiro como uma combinação das duas formas de heroísmo típicas. Ele também pode tornar-se Ares, o que, como sugere o segundo canto e será desenvolvido na sequência do poema, é um problema, em particular no episódio do ciclope, quando sua astúcia o salva e seu “coração guerreiro” (*thymos*) quase põe tudo a perder.

No segundo canto de Demódoco, Ares é surpreendido e dominado por Hefesto, que, por sua vez, compartilha as qualidades que distinguem Odisseu. Hefesto, por um lado, é “fraco” (311)²²⁴ e lento (329), mas, por outro, assim como Odisseu, usa sua *technē* (327).²²⁵ Ares, por sua vez, é belo, tem retas e boas pernas (310) e, por conseguinte, é veloz (329).²²⁶ A ação de Hefesto, uma armadilha, assemelha-se à tocaia do cavalo de pau: ao passo que esta esconde, aquela está escondida, mas as vítimas de ambas são pegas de surpresa.

Assim, não há como eliminar o problema que surge da comparação de Odisseu a Ares no terceiro canto de Demódoco, especialmente se for levado em conta que Euríalo, o feácio que duvida das qualidades guerreiras de Odisseu, é comparado a Ares (115).²²⁷ Há um outro herói veloz que Odisseu “derrota”: Toas, cujo nome talvez seja escolhido apenas pelo trocadilho com *thoos*, “veloz”.

²²⁴ O mesmo adjetivo (*ēpedanos*) é usado por Hera para se referir ao filho no *H. H.* 3 a *Apolo* 316; na *Iliada*, ele só aparece uma vez, em referência aos cavalos de Nestor (*Il.* 8, 104).

²²⁵ Na *Iliada*, além de Odisseu, somente Hefesto (*Il.* 21, 355) também recebe o epíteto *polymētis*, exclusivo de Odisseu na *Odisseia*. Nos poemas homéricos, o epíteto *polyphrôn*, quando se refere a uma personagem específica, também é usado apenas para eles (Werner 2016d: 102-4). Nos *Hinos homéricos*, *polymētis* só aparece duas vezes, uma vez qualificando Hermes (*H. H. a Hermes*, 319), outra, Atena (*H. h.* 28 a *Atena*, 2).

²²⁶ Na *Iliada*, Ares é regularmente “veloz” (*thoos*), “pressuposing the opening fight of the pre-hoplite age” (Hainsworth 1988: 367); cf. também Edwards (1985a: 19, n. 9).

²²⁷ Canto de Ares e Afrodite e os jovens feácios: Braswell (1982) e Loudon (1999: 1-30). Rivalidade e complementaridade entre Toas e Odisseu: Marks (2003).

Odisseu menciona-o no *ainos* de temática troiana que endereça a Eumeu (*Od.* 14, 499).

O contexto marcial da Guerra de Troia é evocado, de certa forma, nos jogos em Esquéria, ainda que a excelência guerreira não distinga os jovens feácios.²²⁸ Domapovo (ou Laodamas), filho de Alcínoo, ao perguntar a Odisseu por que ele não participa das competições, afirma que não há maior *kleos* para um varão que participar de jogos (*Od.* 8, 147-48: οὐ μὲν γὰρ μεῖζον κλέος ἀνέρος, ὄφρα κεν ἦσιν, / ἢ ὅ τι ποσσὶν τε ῥέξιη καὶ χερσὶν ἐῆσιν). Isso faz sentido no mundo feácio, pois o próprio filho do rei já havia colocado lado a lado a excelência demonstrada nos jogos e o trabalho árduo da navegação (133-39), atividades nas quais os feácios se destacam. Domapovo não se dirige a Odisseu de forma descortês,²²⁹ embora utilize três vezes o termo *kakos* indiretamente em relação a Odisseu (133-39):

Vamos, amigos, perguntemos ao estranho se uma prova aprendeu e conhece. No físico, ao menos, não é vil (*kakos*), nas coxas, panturrilhas, ambos os braços em cima, robusto pescoço e grande vigor: de juventude não carece, mas foi aquebrado por muitos males (*kaka*). Eu não digo haver outro mal maior (*kakoteron allo*) que o mar para debilitar um varão, ainda que seja bem forte.

No verso 134, ele parece se servir de uma lítotes ao descrever a aparência física do estrangeiro, embora em seguida sugira certa fragilidade que seria própria de quem se submete às lidas marinhas, o que é curioso vindo de um feácio, pois esses navegam sem problema algum. Odisseu não é injuriado, mas o discurso deixa entrever certo menosprezo.

Incentivado por Amplomar (Euríalo), Domapovo decide desafiar Odisseu para os jogos e dirige-se a ele de forma imperativa: “vai, tenta, dispersa agruras para longe do ânimo” (149). Odisseu considera que está sendo provocado (Λαοδάμαν, τί με ταῦτα κελεύετε κερτομέοντες; 153) e opõe suas agruras ao significado dos jogos (154). O verbo (*kertomeō*) usado por Odisseu no participio marca um gênero de discurso cujo espectro é, para nós, difícil de identificar. Por meio dele, o falante busca firmar algum tipo de superioridade, de uma forma

²²⁸ Cf. Garvie (1994: 267): “Normally prowess in war brings the highest glory to the Homeric hero. For the unwarlike Phaeacians excellence at sport takes its place. But both involve the successful use of hands and feet”. Opinião contrária é defendida por Segal (1994: 25): “They regard the highest fame (*kleos*) as resting on athletic victories (8.147-48), whereas the *kleos* Odysseus knows and has gained derives from the war at Troy, what the poets sing as the *klea andrōn*, the ‘famed songs of heroes’ (8. 73ff.)”.

²²⁹ Caráter do discurso de Domapovo: Garvie (1994: 264) e de Vries (1977: 117).

que pode ser ofensiva, rebaixando o interlocutor indiretamente, ou jocosa.²³⁰ No limite, a *kertomia* se transforma em *neikos*, o que ocorre aqui (“e a ele Amplomar respondeu e provocou-o de frente”, τὸν δ’ αὐτ’ Εὐρύαλος ἀπαμείβετο νεϊκεσέ τ’ ἄντην: 158). Homero estabelece que se trata de uma agressão, o que é confirmado pela descrição de Odisseu por Amplomar como alguém que somente se preocupa com o lucro (*kerdos*). Nesse momento, o receptor percebe que, de alguma forma, o conflito entre Odisseu e os jovens feácios dialoga com o primeiro canto de Demódoco, que tratou de um *neikos* entre Odisseu e Aquiles.

Odisseu rebate as acusações com palavras e uma ação que não deixa dúvidas quanto ao seu valor. Por meio de seu discurso, mostra-se superior na execução de uma performance discursiva pública, ao passo que, ao lançar o disco, revela sua força. Odisseu sai engrandecido desse episódio, e a conciliação entre ele e Amplomar (400-16) não só complementa a figuração da nobreza de Odisseu, mas também corrige o comportamento problemático do feácio. Todavia, após lançar o disco, Odisseu, como costumam fazer heróis na *Ilíada*, manifesta sua irritação contra os feácios ao jactar-se de suas qualidades atléticas e marciais, em especial, o manejo do arco, e evoca guerreiros de antanho (202-33).

Voltemos ao terceiro canto de Demódoco, que também menciona como Odisseu venceu “graças à animosa (*megathymos*) Atena” (520). Há várias alusões que essa menção pode implicar, mas, tendo em vista que nessa passagem são mencionados os dois deuses mais fortemente ligados às práticas da guerra, Ares e Atena, o resultado da combinação é uma imagem de Odisseu como guerreiro completo. Entretanto, o epíteto que qualifica Atena sugere que talvez algo mais esteja em jogo. *Megathymos* é um epíteto convencional usado somente para heróis. Ele aparece 14 vezes na *Odisseia* mas 62 vezes na *Ilíada*, o que indica que qualifica sobretudo um herói guerreiro. Apenas Atena também é assim qualificada, aqui e em *Od.* 13, 121, quando Homero menciona o auxílio da deusa a Odisseu entre os feácios. O herói que Demódoco tem em vista, como não poderia deixar de ser, é o Odisseu da Guerra de Troia e não o herói dos *apologoi*, nos quais não só Atena está ausente, mas as virtudes marciais são inócuas.²³¹

Um exemplo é o episódio de Cila (*Od.* 12, 85-126 e 201-59).²³² Odisseu gostaria de enfrentá-la armado como em Troia (114), mas Circe o adverte de que tal tática é inútil (116-20). Ele não segue o conselho, e as armas que veste nada podem contra o adversário imortal. Mesmo depois do episódio de Polifemo, Odisseu ainda não internalizou que o que valeu em Troia não tem o mesmo valor em seu retorno.

²³⁰ *Kertomia*: Lentini (2013) e Gottesman (2008), ambos com bibliografia suplementar.

²³¹ Acerca do valor das virtudes marciais nos *apologoi*, cf. Pucci (1998), Werner (2004b) e Lentini (2006).

²³² Análise mais detalhada do episódio em Werner (2005a: 15-16).

Na narrativa de Demódoco, essa como que dupla natureza de Odisseu aflora no emprego do particípio *tolmēsanta* no verso 519, que traduzo por “que ousou e sofreu”.²³³ O verbo é *tolmaō*, que pode implicar passividade e atividade, combinação que define o herói principal da *Odisseia*. Palavras compostas a partir do radical *tlē* - (e seus cognatos *tlā-* e *tol-*), na *Odisseia*, via de regra transmitem passividade, ou seja, a aceitação de sofrimentos, ao passo que na *Iliada* costumam referir-se a uma postura ativa. Uma das marcas da têmpera de Odisseu em seu retorno é justamente a capacidade notável de suportar agruras. Assim, no uso do verbo *tolmaō*, quando se refere unicamente a Odisseu, costuma sobressair o sentido passivo.²³⁴ Não é por acaso, portanto, que o próprio Odisseu dirige-se a si mesmo, a poucas horas de sua vingança contra os pretendentes, deste modo (*Od.* 18, 21):

Suporta, coração: suportaste outro feito mais canalha
no dia em que o ciclope, de potência incontida, comeu
os altivos companheiros; tu resististe até a astúcia a ti
conduzir para fora do antro, pensando que morrerias.

Os versos ilustram não somente essa forte marca do heroísmo de Odisseu, sua capacidade de suportar sofrimentos, mas também exemplificam a relação entre a astúcia e a resistência, tanto no sentido de lutar para continuar vivo, mesmo quando a morte está muito próxima, como no de conseguir aguardar o momento certo de agir.

No canto de Demódoco, porém, *tolmēsanta*, embora utilizado em referência a Odisseu, guarda um sentido ativo. Essa peculiaridade, que também é sintática – somente aqui o verbo é construído com um objeto direto (κεῖθι δὴ αἰνότατον πόλεμον φάτο τολμήσαντα / νικῆσαι) –, é significativa.²³⁵ Em primeiro lugar, isso colabora para distinguir o herói dos cantos de Demódoco do herói que a narrativa principal da *Odisseia* nos apresenta. Aliás, o próprio Odisseu, ao pedir a Demódoco que cante a história do cavalo de pau, utiliza dois verbos de sentido ativo para caracterizar o cerne da ação dos helenos (494, “conduziu”; 495, “aniquilaram”), e também é esse o viés adotado pelo aedo feácio (514, “saquearam”; 520, “venceu”).

Por outro lado, a resposta emocional de Odisseu à história do cavalo de

²³³ A passagem completa (*Od.* 8, 519-20): κεῖθι δὴ αἰνότατον πόλεμον φάτο τολμήσαντα / νικῆσαι καὶ ἔπειτα διὰ μεγάλθυμον Ἀθήνην (“Disse que lá ousou e sofreu o mais terrível combate / e então venceu graças à animosa Atena”).

²³⁴ Odisseu como herói ativo e passivo: Cook (1999). *Tlē-* nos poemas homéricos: Pucci (1995: 46-47). Sentido passivo de *tolmaō*: *Od.* 17, 284 e 24, 162; 9, 332 (Odisseu e seus companheiros contra Polifemo) e 24, 262 (atitude da personagem de uma mentira inventada por Odisseu).

²³⁵ *Tolmēsanta*: Garvie (1994: 338).

pau faz par com *tolmaō* como marca da passividade demonstrada pelo herói em certos momentos de seu retorno, o que confere uma significação suplementar à valorização exclusivamente positiva das ações belicosas de Odisseu sugerida pelo resumo do canto de Demódoco feito por Homero, em particular, por meio do destaque conferido à atuação de Atena. Homero afirma que Odisseu chora como uma mulher escravizada ao fim de uma guerra. Não é fácil precisar o motivo de suas lágrimas.²³⁶ Pode-se inferir, contudo, o seguinte: mesmo que não se queira ver na mulher em vias de ser escravizada uma alusão direta à Andrômaca da tradição mitológica, cativa de guerra após a tomada de Troia, o choro de Odisseu é posto, por Homero, em uníssono com a reação das troianas após a tomada de sua cidade.²³⁷ Há um deslocamento evidente do conteúdo do canto de Demódoco – a vitória e a pilhagem dos gregos –²³⁸ para o conteúdo do símile – o sofrimento dos perdedores: o símile é escolhido por Homero em vista do conteúdo do terceiro canto. A reversão de gênero (masculino-feminino) torna ainda mais agudo tal deslocamento.²³⁹

Assim, também as passagens discutidas nessa seção indicam que a fama de um herói não é uma imagem conquistada de uma vez por todas e, portanto, passível de uma transmissão sem modificações. De forma dialética, a imagem sempre depende do aqui e agora que determina a reativação dessa imagem. A *Odisseia*, muito mais que apostar em uma retórica da tradicionalidade, explora os limites da caracterização possível de Odisseu.

²³⁶ Cf. Hainsworth (1988: 381): “Weeping in Homer is the expression of a very wide range of emotion (fear, relief, vexation, pity, sense of loss, failure, or helplessness), but none exactly fit the case of a man who weeps at the recollection of victory”; voltar-se-á à questão no capítulo oito.

²³⁷ A cativa como evocação de Andrômaca: Nagy (1999a: 101).

²³⁸ Nagy (1999a: 101) bem notou que a narrativa para imediatamente antes dos feitos moralmente condenáveis dos aqueus (mortes de Príamo e Astíanax; estupro de Cassandra).

²³⁹ Trata-se de algo comum nos “símbolos reversos” na *Odisseia* (Foley 1978).

4. ODISSEU APRESENTA-SE AOS FEÁCIOS (OD. 9, 1-20)

Quando Odisseu reage com choro ao terceiro canto de Demódoco, os feácios ainda não sabem o nome do estrangeiro que irão transportar de volta a sua pátria. Então Alcínoo por fim exige que revele seu nome e a terra de onde vem (*Od.* 8, 550-55); além disso, pede ao herói que conte suas desventuras (572-85). A longa interpelação do rei expande uma pergunta formular relativamente curta, por meio da qual costuma ser inquirido também o nome dos pais, mas que não costuma conter pedidos acerca de aventuras pretéritas.²⁴⁰

Esse pedido acaba funcionando como introdução da longa narrativa na qual Odisseu conta seu percurso de Troia à Feácia. É assim que abre sua história (*Od.* 9, 1-20):

Respondendo, disse-lhe Odisseu muita-astúcia:
“Poderoso Alcínoo, insigne entre todos os povos,
eis algo belo, ouvir um aedo
deste feitio, semelhante a deuses na voz humana.
Não há, eu afirmo, feito mais agradável 5
que o gáudio a dominar todo o povo,
e, na casa, convivas prestam atenção ao cantor,
sentados em ordem, e ao lado abundam as mesas
em pão e carne, e vinho, tirando da ânfora,
traz o escanção e entorna nos cálices: 10
isso, em meu juízo, parece ser o mais belo.
E teu ânimo, de minhas tristes agruras, inclina-se
a indagar para, ainda mais aflito, eu gemer.
O que então primeiro, o quê, por último, contarei?
Muitas agruras deram-me deuses celestes. 15
Agora o nome enunciarei primeiro, para vós também
o saberdes, e eu, se escapar do dia impiedoso,
vosso aliado ser, embora longe habitando.
Sou Odisseu, filho de Laerte, que, por ardis, por todos
os homens sou conhecido: minha fama o páramo atinge. 20

Odisseu inicia sua resposta falando de Demódoco por várias razões. Se considerarmos que os três cantos do aedo, em conjunto, aludem à Guerra de

²⁴⁰ Fórmula para interrogar um estrangeiro quanto à sua identidade: de Jong (2001: 218).

Troia como um todo ou mesmo, o que não é impossível, à nossa *Ilíada*,²⁴¹ a narrativa de Odisseu não somente dá sequência cronológica e temática aos cantos de Demódoco, mas supera sua performance, apresentando-se durante a noite inteira. Assim como nos cantos de Demódoco, a oposição entre força e astúcia é fundamental em seu relato, fazendo parte da (auto) caracterização de Odisseu. Até que ponto Odisseu se distingue e se aproxima de um aedo como Demódoco ou mesmo do próprio Homero, isso não nos ocupará aqui.²⁴²

Na superfície da introdução de seu discurso, o herói quer ser gentil com o aedo, dado Alcínoo ter afirmado que a música de Demódoco não agradara ao estrangeiro (*Od.* 8, 538). O modo como o rei se refere ao ocorrido deixa subentendido que um bom poeta, para os feácios e, conseqüentemente, para o próprio Demódoco, deve deleitar seus ouvintes (542). Na sociedade feácia, são incompatíveis o canto do aedo e o choro da plateia. Odisseu insistir que vai falar de seus sofrimentos parece, porém, colocar em suspenso tal idealização, pois ele insiste que vai gemer ao falar de suas agruras pretéritas, o que, todavia, não ocorre. De fato, Odisseu discretamente corrige Alcínoo. Ele afirma que é “belo” (*kalon*: *Od.* 9, 3) escutar um aedo como Demódoco e que nada é “mais agradável” (*chariesteron*: 5) que o gáudio que acompanha tal canto e o banquete. Desse modo, ao mencionar o caso específico – Demódoco – e a regra geral – o prazer advindo do canto dos aedos –, Odisseu, ao mesmo tempo, assevera gentilmente a Demódoco que teve prazer com sua música e que compreende qual o ambiente musical preferido pelos feácios.²⁴³

Nesse sentido, o verso 12 compõe uma nítida quebra. A alegria do banquete é o que há de mais belo (11); os feácios, porém, devem se preparar para uma narrativa marcada (14) pela dor, a do próprio Odisseu (12-13),²⁴⁴ o que redundava em uma narrativa diferente daquela de Demódoco.²⁴⁵ Uma dúvida que se põe nesse

²⁴¹ A alusão à *Ilíada* pode ser reforçada se aceitarmos, com Burkert (1960), que o segundo canto de Demódoco aluda à representação dos deuses nesse poema, em particular à *apatē* de Zeus por Hera; o primeiro canto aludiria à briga entre Aquiles e Agamêmnon e o último, à derrota de Heitor e seu funeral.

²⁴² Para Thalmann (1984: 171), “at the beginning of his narrative, however, Odysseus seems to distinguish himself from a poet”, enquanto que, para Ford (1992: 111), em certo sentido, Odisseu é o antagonista poético de Demódoco.

²⁴³ Independentemente das condições de produção da *Odisseia*, essa passagem parece ter adquirido ressonância pan-helênica, se considerarmos sua menção no *Certame entre Homero e Hesíodo* § 7: ela provaria que Homero sabe o que há de mais belo entre os homens.

²⁴⁴ Observe a aliteração por meio da qual se enfatizam os termos, indicativos do sofrimento de Odisseu, que concluem os versos 12 e 13 (*stonoenta* e *stenachizō*).

²⁴⁵ Finkelberg (1998: 90) defende opinião contrária: “That Alcinoos’ stopping of the performance is supported with a guest-friendship argument clearly indicates that the situation involves the moral rather than the aesthetic values of Homeric society. What is *kalon* is not simply listening the singer but, rather, listening that gives pleasure to all those present at the feast”. A autora calca sua afirmação em pressupostos duvidosos. O *kalon* de Alcínoo (*Od.* 8, 543) não tem, necessariamente, o mesmo sentido do *kalon* de Odisseu (*Od.* 9, 11). Ford (1999:

instante, portanto, é se o Odisseu da narração de Demódoco (herói-agente) é o mesmo da narração do próprio Odisseu (herói-agente/paciente). Em nenhum momento se dirá, na sequência, que os *apologoi* tenham produzido *charis* nem que o relato do herói tenha sido *kalos*.²⁴⁶ Segundo Homero, a narrativa de Odisseu deixa todos emudecidos e enfeitiçados: “Assim falou, e eles todos, atentos, se calavam, / tomados por feitiço no umbroso salão” (ὥς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκήν ἐγένοντο σιωπῆ, / κληθημῶ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιόεντα: *Od.* 11, 333-34 = 13, 1-2). Não só em relação ao canto das Sirenas, mencionado acima, termos do campo semântico de “feitiço” e “encanto” são usados em referência ao efeito de um canto ou de um discurso. Contudo, esses termos não são usados em referência ao canto de Demódoco. Dessa forma, a narrativa que se ocupa dos sofrimentos de Odisseu talvez tenha um efeito qualitativamente distinto sobre os feácios que o canto de Demódoco, o que sinalizaria algo significativo ao receptor da *Odisseia*.²⁴⁷

As lágrimas vertidas pelo herói ao ouvir duas histórias passadas das quais foi agente, temas do primeiro e do terceiro cantos de Demódoco, apontam para certa passividade no presente consoante com a postergação da proclamação de seu nome. Tal aspecto é explicitado e desenvolvido no início de sua apresentação no canto nove, ao confirmar que muitas foram suas dores (*Od.* 9, 15) e avisar que começará pelo anúncio de seu nome (16-20). Odisseu menciona também sua enorme fama na base da qual estão seus ardis (εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν / ἀνθρώποισι μέλω, καί μευ κλέος οὐρανὸν ἴκει: 19-20).²⁴⁸ O trecho é ambíguo sintaticamente, pois o dativo *pasi* pode se referir tanto a *doloisin* como a *anthrōpoisi*. Isso ao mesmo tempo corrige as narrativas de Demódoco – o cavalo de pau precisa ser pensado junto a outras aventuras nas quais sobressai a astúcia de Odisseu – e também sintetiza as aventuras que passa a narrar (desconhecidas para todo público interno na *Odisseia*), nas quais as tentativas de fazer uso de qualidades marciais, que seriam mais adequadas na planície de Troia, fracassa.²⁴⁹ Na caverna de Polifemo, por exemplo, a menção da fama de fundo marcial de Agamêmnon é totalmente irrelevante (*Od.* 9, 263-64).²⁵⁰

214) também defende que está em jogo, na formulação de Odisseu, em primeiro lugar, a harmonia social. Halliwell (2011: 36-92) é uma eficiente contraposição a esse tipo de leitura.

²⁴⁶ Efeitos do relato de Odisseu sobre seu receptor interno: Pucci (1998: 137).

²⁴⁷ Para Pucci (1995: 137-38), *thelgein* implica um efeito distinto de *terpein* no contexto da recepção de um canto; contra Halliwell (2011: 36-92), para quem *terpein* é uma espécie de *thelgein* superlativo, ou seja, a diferença seria antes de grau.

²⁴⁸ Segal (1994: 86-87) destaca que esse é o único trecho na *Odisseia* no qual um herói menciona seu próprio *kleos*; comparando essa passagem com momentos similares na *Iliada*, o autor busca mostrar que, na *Odisseia*, o *kleos* pode ser algo já adquirido, ao passo que, na *Iliada*, ele se encontra no futuro, dependendo de uma decisão do herói.

²⁴⁹ Ambiguidade sintática de *Od.* 9, 19-20: Segal (1994: 86-87) e Peradotto (1990: 141-42). Fracasso de qualidades marciais na *Odisseia*: Pucci (1998: 149-77).

²⁵⁰ Para Edwards (1985a: 83, n. 28) Odisseu menciona o *kleos* de Agamêmnon a Polifemo

O início do discurso de Odisseu se assemelha em seu exterior ao próêmio de um canto épico,²⁵¹ inclusive por meio da menção dos sofrimentos a ele causados pelos deuses em um contexto no qual se destaca a beleza, o que, como já se viu, refere-se, de acordo com Halliwell, ao suprássimo algo misterioso do canto vinculado metonimicamente à Musa. Por conseguinte, se o que caracteriza Odisseu, segundo ele mesmo, são as agruras às quais é submetido passivamente e o seu esforço para criar estratégias que o livrem delas, esse herói seria uma figura emblemática da poesia épica como combinação entre beleza e sofrimento, ele próprio sendo indissociável da narrativa que passa a apresentar e que corre o risco de fazer silenciar Homero.²⁵²

Assim, também os *apologoi* são um instante no qual a noção de passado absoluto de Bakhtin não se mostra suficiente para dar conta da representação do passado na *Odisseia*. A “história” de Odisseu, por certo, se aproxima de um “discurso” na formulação de Benveniste, e não apenas devido a uma série de elementos discursivos que não deixam o ouvinte esquecer que é Odisseu e não Homero quem fala, mas em particular pela quebra de sua “história” no “meio”, ou seja, logo após o catálogo das heroínas no canto 11, e por conta de uma construção que coloca em tensão o “discurso” de Odisseu e a “história” de Homero.²⁵³ Além disso, a própria formulação de Alcínoo (*Od.* 11, 363-69), o receptor primeiro da narrativa do herói, que é apresentada em um aqui e agora particulares, sugere não haver um critério para se determinar, de forma inequívoca, se o que se ouviu foi ou não uma ficção.²⁵⁴

para enganá-lo, de sorte que “the *kleos* itself is also suspect”. *Contra* Olson (1995: 14, n. 32): “There is nothing peculiar about this *kleos* beyond the fact that Odysseus is ironically unaware of what Agamemnon is really famous for”; Odisseu “seems to believe the monster will be impressed and perhaps a bit intimidated by his own connection to such an important and dangerous figure”.

²⁵¹ Compare, por exemplo, “que então primeiro, o quê, por último, contarei?” (τί πρῶτόν τοι ἔπειτα, τί δ’ ὑστάτιον καταλέξω;: *Od.* 9, 14) e “de um ponto daí, deusa, filha de Zeus, fala também a nós” (τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν: *Od.* 1, 10); cf. Walsh (1995: 393) e Ford (1992: 113).

²⁵² Disputa entre Homero e Odisseu: Bakker (2009) e (2013).

²⁵³ “Subjetividade” de Odisseu marca os *apologoi*: de Jong (1992). Quebra no canto 11: Doherty (1995a) e Wyatt (1989); intermezzo como o “meio” da narrativa: Frontisi-Ducroux (1976); tensão entre as vozes de Homero e Odisseu: cf. nota anterior.

²⁵⁴ “Ficção” na *Odisseia*: Brandão (2015).

(Página deixada propositadamente em branco)

V

NESTOR E TELÊMACO

(Página deixada propositadamente em branco)

Para os personagens homéricos, o passado é significativo somente se o presente pode usá-lo.
(Scodel 2002a: 55)

O foco principal deste capítulo é um aprofundamento da investigação das noções delineadas nos capítulos anteriores por meio da análise dos dois longos discursos de Nestor no canto três do poema, nos quais evoca a Guerra de Troia diante de Telêmaco, especialmente o retorno dos principais líderes aqueus. Eles ilustram, de forma concentrada, os aspectos da poesia épica discutidos até aqui e preparam as questões a serem tratadas nos próximos capítulos.²⁵⁵

Na *Iliada*, as longas falas de Nestor – e a de Fênix, seu duplo no canto nove –, distribuídas pelo poema, do canto 1 ao 23, realizam sua função pragmática interna – convencer o(s) interlocutor(es) a adotar uma determinada forma de ação – por meio de um uso específico daquela que é a matéria principal da poesia épica heroica, as gestas dos heróis de antanho. O poema sugere que Nestor pode realizar suas proezas retóricas por ter sido testemunha ocular de três gerações de heróis, ou seja, ter acumulado, qualitativa e quantitativamente, notável experiência que, com sucesso, transforma em discursos. Experiência, autoridade e habilidade discursiva o tornam, assim, um dos grandes oradores do poema, e esse é um elemento central de sua caracterização tradicional pan-helênica também presente na *Odisseia*, poema no qual, todavia, suas memórias são usadas para estratégias retóricas distintas.²⁵⁶

²⁵⁵ Uma primeira versão algo abreviada do material deste capítulo foi publicada como Werner (2012c).

²⁵⁶ Acerca do valor de Nestor, cf. *Il.* 1, 247-52: "(...) Entre eles Nestor / doce-palavra pulou, o soante orador dos pílios, / de cuja língua fluía voz mais doce que o mel. / Já tinha visto duas gerações de homens mortais / perecerem, no passado criadas e nascidas com ele / na mui sacra Pílos, e era o senhor da terceira." Nestor na *Iliada*: Martin (1989), Dickson (1995) e Roisman (2005). Memórias de Nestor na *Odisseia*: Minchin (2012: 89). Para uma defesa da retórica como técnica já em Homero, a qual subjazeria aos discursos da *Iliada* (e da *Odisseia*), cf. Knudsen (2014); para a autora, "the Homeric narrator presents speaking as a technical skill, one that must be taught and learned, and one that varies according to speaker, situation, and audience" (p. 4). Nesse sentido, não uso "retórico" no presente livro como um anacronismo.

1. DEUSA E HUMANOS, JOVEM E ANCIÃO (Od. 3, 1-101)

Tanto na *Iliada* como na *Odisseia*, a maior parte do tempo narrado se concentra em poucos dias, e o instante que marca o início de cada um desses dias pode receber uma formulação significativa por parte de Homero. Esse é o caso, por exemplo, do início do canto cinco da *Odisseia* (Od. 5, 1-3): “Aurora, de junto do ilustre Títono, do leito / ergueu-se, para levar luz a imortais e a mortais; / os deuses estavam em assembleia...”. Aqui Homero não usa a fórmula “quando surgiu a nasce-cedo, Aurora dedos-róseos”, comum nos dois poemas homéricos, mas um verso que aparece somente mais uma vez, e na *Iliada* (Il. 11, 1). Ao passo que na passagem iliádica não parece haver nenhuma relação direta entre a fórmula e os principais eventos que sucederão, a forma do verso acaba por se revelar significativa na *Odisseia*, pois no verso mencionado é conferido destaque aos nomes da deusa e do mortal, que ficam em suas extremidades (Ἦὼς δ’ ἐκ λεχέων παρ’ ἀγαυοῦ Τιθωνοῖο). No mito, eles são amantes, mas, em vista do envelhecimento dele, estão para sempre separados. Assim, o primeiro verso desse canto, que é uma espécie de segundo início do poema, prepara o tema da separação, em particular, sexual entre homens e deuses, humanos e imortais, fundamental na sequência do canto, no qual se destaca a relação amorosa entre Calipso e Odisseu, a ninfa que, como Aurora, quer conceder imortalidade ao herói, que, entretanto, a recusa.

Quanto aos primeiros versos do canto três, que igualmente abrem um novo dia na sequência temporal do poema, esses também implicam um tema central para a narrativa da estada de Telêmaco em Pilos (Od. 3, 1-3): “E Sol levantou-se e deixou o oceano bem belo / até o páramo muito-bronze, para brilhar a imortais / e a humanos mortais sobre o solo fértil”. Por meio do *enjambement* entre o segundo e o terceiro versos, confere-se destaque aos imortais mas também sugere-se alguma proximidade entre eles e os humanos (ἴν’ ἀθανάτοισι φαείνοι / καὶ θνητοῖσι βροτοῖσιν). Essa bivalência transparece na sequência imediata, a descrição de uma festa em honra de Poseidon preparada pelos pílios (4-9). A contiguidade entre deuses e homens não é perfeita, pois Poseidon não está presente na festa,²⁵⁷ mas sim Atena, que assumiu a *persona* do itacense Mentor. De um lado, o deus que fará tudo para dificultar o retorno de Odisseu; de outro, a deusa que garantirá sua volta, são e salvo, a Ítaca. A bivalência até adquire uma patina irônica quando Atena/Mentor faz uma prece pedindo a benevolência do tio.

²⁵⁷ Algo trivial no imaginário épico; cf. *Od.* 1, 22-25 e *Il.* 1, 423-24.

A possibilidade de uma interação entre deuses e homens também aparece no diálogo que segue entre Mentor e Telêmaco (12-30), o qual prepara a sequência do episódio, no centro do qual está a abordagem de Nestor por Telêmaco. Nessa tarefa que não é simples para quem não conviveu com a elite pan-aqueia, o jovem dará mostras de sua virtude inata como filho de Odisseu ao mesmo tempo que será guiado por Atena (21-28):

A ela, então, o inteligente Telêmaco retrucou:

“Mentor, como então devo chegar, como saudá-lo?

Ainda não sou versado em discursos argutos (*mythoisi pepeirēmai pykinoisin*).

Varão jovem tem vergonha de inquirir um mais velho”.

A ele, então, dirigiu-se a deusa, Atena olhos-de-coruja:

“Telêmaco, uma ideia tu mesmo terás em teu juízo (*phresi... noēseis*),

e outra a divindade vai sugerir (*hypothēsetai*), pois não acredito

que em oposição aos deuses foste gerado e nutrido”.

A recepção de Telêmaco e Mentor, ainda que seja uma cena típica de acolhida de um hóspede, é marcada por um outro padrão, esse menos tipificado no nosso poema, a aprendizagem da performance de um discurso com autoridade (*mythos*) por parte de um jovem.²⁵⁸ Homero não explicita tal aprendizagem na cena em questão, até porque ela está implícita na caracterização de Telêmaco desde o início do poema, como veremos em detalhe no próximo capítulo. Além disso, Atena sinaliza sua ocorrência não só por meio da forma verbal *hypothēsomai*, que aponta para um gênero de discurso, o da instrução, mas também ao assinalar que a excelência discursiva de Telêmaco se deve à sua herança paterna (26) e à atuação de um deus (27).²⁵⁹

O receptor, dessa forma, é alertado para a forma da conversa que se dará entre Telêmaco e Nestor: Nestor, como costuma ocorrer em suas intervenções na *Iliada*, constrói um discurso tal que exige, de seu interlocutor e do receptor do poema, uma postura que não é a de um receptor passivo, mas de um intérprete ativo, pronto, no caso do interlocutor, a transformar a interpretação do discurso em ação.

A possibilidade de cooperação entre um deus e um mortal tem seu *pendant* social na harmonia que caracteriza Pilos e a casa de seu rei, o que possibilita um olhar raro na *Odisseia*, aquele que parte de um presente próspero ao se dirigir ao passado e ao futuro. Nestor, o bom líder, Pilos e Poseidon, todos se beneficiam de uma cooperação ideal, mas que é, em parte, colocada em suspenso nesta prece de Mentor, já que o receptor não só sabe que Poseidon mantém sua ira contra Odisseu mas também poderá lembrar-se dessa prece quando se mencionar a

²⁵⁸ A definição da noção de *mythos* será tratada no próximo capítulo.

²⁵⁹ Discute-se o gênero da instrução no capítulo seis.

destruição de outro povo que sempre viveu em utópica cooperação com o mesmo deus tutelar, os feácios (55-62):

“Ouve, Poseidon sustém-a-terra, e não relutes,
para nós que oramos, em completar estes feitos.
A Nestor, primeiro, e aos filhos concede majestade,
e depois aos outros confere agradável retribuição,
a todos os pílíos, pela esplêndida hecatombe.
Dá ainda que Telêmaco e eu retornemos após fazer
aquilo pelo qual para cá viemos com negra nau veloz”.
Assim fez a prece e ela mesma tudo completou.

A tensão gerada pela disparidade entre o destinatário da prece e o agente que vai completá-la introduz um problema que aparecerá na narrativa de Nestor, a possibilidade da quebra da reciprocidade, pois nada garante que um deus não possa alterar sua atitude em relação àqueles que o cultuam.

O lento desenvolvimento da cena até se chegar à abordagem de Nestor por Telêmaco insinua que o pedido do jovem e a resposta do ancião serão tudo menos diretos. Não se trata apenas de conseguir informações confiáveis, mas de interagir com um interlocutor que talvez tenha outra coisa para lhe oferecer. Com isso, percebe-se uma pequena mas importante diferença em relação às performances discursivas de Nestor na *Ilíada*, poema no qual é sempre dele a iniciativa de contar uma história, já que a função pragmática primeira da narrativa escolhida é servir de exemplo de ação ao interlocutor.²⁶⁰ Na *Odisseia*, como se verá, não é possível descartar o caráter exemplar de pelo menos parte das narrativas construídas por Nestor, mas, como é Telêmaco quem determina o que quer ouvir e por serem duas as histórias solicitadas, esse caráter é menos óbvio, com o que se gera um contexto mais dinâmico para a produção e recepção das histórias que nos trechos iliádicos, ou seja, uma interpenetração mais aguda entre passado, presente e futuro.

Já o pedido inicial de Telêmaco ao ancião é uma fina peça retórica, combinando tópicos do lamento e do elogio, duas formas discursivas recorrentes no poema quando se fala de um herói (83-101):

A vasta fama (*kleos eury*) de meu pai persigo, esperando algo ouvir,
do divino Odisseu juízo-paciente, que um dia, dizem,
contigo combatendo, aniquilou a cidade dos troianos.
Vê, de todos os outros que guerrearam contra troianos,
sabemos onde cada um finou-se (*apôleto*) em funesto fim (*olethros*);
a ele até fim ignoto impôs o filho de Crono.
Ninguém pode dizer ao claro quando finou-se,

85

²⁶⁰ Histórias exemplares de Nestor na *Ilíada*: Alden (2000: 74-111).

se em terra firme subjugado por varões inimigos, 90
 se também no oceano, entre as ondas de Anfitriete.
 Por isso cheguei agora a teus joelhos, esperando queres
 narrar sua funesta ruína, se acaso viste
 com teus olhos ou ouviste o discurso de outro
 que vaga: infeliz ao extremo, assim a mãe o gerou. 95
 Nada edulcores, com respeito ou piedade por mim,
 mas conta-me bem com que visão te deparaste.
 Suplico-te, se um dia para ti meu pai, o nobre Odisseu,
 cumpriu palavra ou ação sob promessa
 na terra troiana, onde sofrestes desgraças, aqueus. 100
 Disso agora para mim te lembra, e narra-me sem evasivas.²⁶¹

Kleos eury (“vasta fama”) também poderia ser traduzido por algo como “notícia difundida”. Em termos práticos, como fica claro na sequência, Telêmaco quer saber o que aconteceu com Odisseu. A expressão, contudo, remete à fama pan-helênica de Odisseu, aquela veiculada pela tradição épica, a qual Telêmaco ancora na Guerra de Troia (84-85). É essa referencialidade tradicional da fórmula que está em jogo em seu segundo uso nesse canto, quando Telêmaco se refere a Orestes (202-4): “Nestor, filho de Neleu, grande majestade dos aqueus, / deveras ele se vingou e os aqueus / levarão sua extensa fama (*kleos eury*), um canto aos vindouros”. Aqui Telêmaco combina a ação passada, a difusão presente da fama de Orestes (por exemplo, por meio de conversas como essa entre Nestor e Telêmaco) e o futuro que é o presente do receptor, o próprio canto épico.²⁶²

Esse conteúdo é evidenciado por outro uso dessa mesma fórmula (*Od.* 23, 137-38): “antes não se espraie na cidade o relato da matança / dos varões pretendentes” (μη πρόσθε κλέος εὐρὺ φόνου κατὰ ἄστῃ γένηται / ἀνδρῶν μνηστήρων). A fórmula é a mesma – *kleos eury* na mesma posição métrica em que se encontra em seus outros usos na *Odisseia* –,²⁶³ mas o uso do verbo (*genētai*), que torna *eury* um predicativo, enfatiza a ação, que deve ser impedida, em seu futuro imediato. Mesmo isso, porém, não elimina sua referencialidade tradicional: do ponto de vista da *Odisseia*, a “ampla fama” de Odisseu se alicerça em uma difusão primeira de sua façanha contra os pretendentes.

A solicitação objetiva de Telêmaco apoia-se em um apelo emocional baseado na proximidade tradicional entre Odisseu e Nestor, na autoridade de Nestor, que faz de Telêmaco alguém com o *status* de suplicante, e no destino extraordinário de Odisseu. Telêmaco estabelece esse elo emocional com Nestor para evitar que esse sonegue informações dolorosas. Voltando à discussão da passagem que abriu o

²⁶¹ Tradução com modificações.

²⁶² Antiguidade de *kleos eury*: West (2007: 78-79 e 407).

²⁶³ A saber, *Od.* 1, 344; 4, 726; 4, 816; e 19, 333. A fórmula não aparece na *Iliada*.

capítulo três, Eumeu, no canto 15, afirma que uma narrativa de desgraças só provoca prazer depois de certo tempo (“mais tarde, até com aflições deleita-se o varão”). Em conjunto com outras passagens no poema, pode-se deduzir a regra social segundo a qual uma narrativa não deveria afligir nem quem a conta nem quem a ouve. É um lugar comum épico, porém, que o choro pode causar prazer, e passagens como aquela envolvendo Penélope vista no capítulo anterior deixam claro que, além disso, o choro não exclue algum ganho cognitivo. Evitar-se o choro público, portanto, parece ser menos uma regra e mais uma possibilidade que depende do contexto.²⁶⁴

Telêmaco quer saber o que aconteceu com Odisseu, mas isso não parece implicar um interesse pelas façanhas que o pai realizou em Troia. Uma razão é que tais feitos em nada contribuem para o presente de Telêmaco em sua comunidade. Tanto a *Iliada* como a *Odisseia* insistem que a excelência de um pai não causa, por si só, a do filho; somente a trajetória deste vai garanti-lo como um digno sucessor daquele.²⁶⁵

A ausência de Odisseu, para Telêmaco a causa de sua desgraça presente, determina sua focalização da Guerra de Troia. Ele sublinha seu lado negativo, sobretudo as mortes que causou. Isso é reiterado pelo verso formular que finaliza sua fala, cujo segundo hemistíquio tem sonoridade marcante: δῆμῳ ἔνι Τρώων, ὄθι πάσχετε πῆματ' Ἀχαιοί (100 = *Od.* 4, 243; 3, 220; 24, 27).

Em um outro nível de comunicação, Telêmaco ecoa a perspectiva do receptor do poema, para quem todos os heróis de Troia estão mortos (86-87). Em contraste com a primeira pessoa do singular usada nos versos 82 a 83 e 92, Telêmaco usa a primeira pessoa do plural (“nós sabemos”, 87) ao afirmar que todos que lutaram tiveram uma morte conhecida. Telêmaco pode apenas estar afirmando que se sabe onde todos, com exceção de Odisseu, morreram. A leitura mais natural do grego, porém, é de que todos que lutaram em Troia estão mortos, uma perspectiva que não pode ser a da personagem mas é a do receptor, portanto, a perspectiva de quem, como Hesíodo em *Trabalhos e dias*, olha para a extinta linhagem dos heróis e destaca o caráter deletério das guerras responsáveis por essa extinção (*Trabalhos e dias* 156-66):²⁶⁶

Mas depois que a terra também essa espécie encobriu,
de novo ainda outra, a quarta, sobre a terra nutre-muitos
Zeus Cronida produziu, mais justa e melhor,
a divina espécie de varões heróis, esses chamados
semideuses, a geração anterior sobre a terra infinda.
E a eles guerra danosa e prélio terrível (πόλεμός τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνὴ),

²⁶⁴ Elementos de uma súplica: Crotty (1994: 116-17). Choro: Halliwell (2011: 79-82).

²⁶⁵ Pai e filho em Homero: Wöhrle (1999); Bouvier (2002: 102-22); Grethlein (2006: 63-84).

²⁶⁶ Caracterização negativa da guerra em *Trabalhos e dias*, especialmente na passagem sobre a linhagem dos heróis: Werner (2014c).

a uns sob Tebas sete-portões, na terra cadmeia,
destruiu, ao combaterem (ῶλεσε μαρναμένους) pelos rebanhos de Édipo,
a outros, nas naus, sobre o grande abismo do mar,
levando a Troia por conta de Helena bela-coma.
Lá em verdade a alguns o termo, a morte encobriu (...).

Telêmaco reduz a Guerra de Troia a um conjunto de mortes funestas, o que é acentuado fonicamente: ἄλλους μὲν γὰρ πάντας, ὅσοι Τρωσὶν πολέμιζον, / πευθόμεθ', ἧχι ἕκαστος ἀπώλετο λυγρῶ ὀλέθρῳ (86-87). A repetição dos sons de π, τ/θ e λ reforça a unidade temática criada por esses dois versos em conjunto com o segundo hemistíquio do verso 85: (Τρώων πόλιν ἐξαλαπάξει). O enfoque de Telêmaco é a perspectiva adotada na *Iliada*, poema no qual a guerra tende a ser representada de forma negativa, não obstante a eventual sugestão de que matar também pode ser fonte de prazer.²⁶⁷ Por mais que a *Iliada* insista na fragilidade da condição humana, porém, também se afirma que não há heróis sem guerra. Assim, Odisseu pode combinar as duas perspectivas ao criticar a postura de Agamêmnon (*Il.* 14, 84-87):

Maldito, deverias ter comandado outro exército,
sem brio, e não reger a nós, aos quais Zeus concedeu
que, da juventude até a velhice, arrematássemos
combates afitivos até cada um perecer.

Todavia, os poemas épicos dão conta de algo que supera a fragilidade de seus heróis, extrema por conta das atividades marciais a que se dedicam. Guerra e morte não produzem apenas aniquilação e, além disso, se tornam a condição de existência do discurso de lamento. O discurso de Telêmaco deixa entrever uma forma contígua de ultrapassar a morte, a fama (83) que se propaga por meio de uma narrativa (93) apoiada na memória (101).²⁶⁸ Memória e fama, como vimos nos capítulos anteriores, são condição *sine qua non* do discurso épico ele mesmo.

Telêmaco pede informações acerca de Odisseu, o qual pode estar morto, em um discurso que flerta com o lamento, pois reitera o fim que é a morte.²⁶⁹ Ao

²⁶⁷ Mentalidade guerreira na *Iliada*: van Wees (1996). Eventual prazer de matar: Loraux (1994). Fragilidade humana na *Iliada*: Schein (1984: 67-88). Guerra como *conditio heroica*: Grethlein (2006: 153-54).

²⁶⁸ Acerca da relação entre lamento e narrativa, portanto, entre *penthos e kleos* na poesia épica, cf. Nagy (1999a) e Murnaghan (1999).

²⁶⁹ Mais sobre o discurso do lamento na poesia épica no próximo capítulo. Em relação ao discurso de Telêmaco, note-se que Bonifazi (2012: 49, n. 122) identifica nos versos 86 a 93, especialmente por meio do uso de *keinos* nos versos 88 (κείνου δ' αὖ καὶ ὄλεθρον ἀπευθέα θῆκε Κρονίων) e 93 (κείνου λυγρὸν ὄλεθρον ἐνισπεῖν, εἴ που ὄπωπας), protocolos do lamento ritual. Para a autora, trata-se de um "metapoetic switch" entre a narrativa épica "ordinária" e o lamento ritual (p. 48).

mesmo tempo, o receptor pode nele entreouvir o sucedâneo de um proêmio de uma performance épica acerca dos *nostoi* de Odisseu e Nestor, a saber, protagonistas da Guerra de Troia que conseguiram concluir com sucesso seu retorno, ainda que o tenham feito de formas bastantes diversas entre si.

O discurso de Telêmaco permite que nele ressoe, para o receptor, o retorno tradicional, bem-sucedido, de Odisseu, entre outras razões, pelo epíteto escolhido pelo jovem para tornar Odisseu presente, “juízo-paciente” (*talasiphronos*, 84). Não só esse epíteto é, até onde as fontes nos permitem afirmá-lo, exclusivo desse herói, mas muito mais utilizado na *Odisseia* que na *Iliada*. Essa última razão não é decisiva, pois há epítetos que, na *Iliada*, se referem a características de Odisseu que vemos muito mais em ação na *Odisseia* que no poema de Aquiles.²⁷⁰ *Talasiphrôn* aponta para uma característica de Odisseu sem a qual ele não conseguiria realizar seu retorno; ele a demonstra dentro da caverna do ciclope e ao entrar em sua própria propriedade dominada pelos pretendentes de Penélope. A resistência, implicada pela raiz verbal desse epíteto, discutida no capítulo anterior, também é importante em um contexto marcial, como atesta o verbo *anetlêmen* (“suportamos”) usado por Nestor (104). Essa mesma capacidade de Odisseu, por sua vez, transparece no epíteto *polytlêmōn* (“resistente”), que tanto na *Iliada* (*Il.* 7, 151-52) como na *Odisseia* só é utilizado uma única vez (*Od.* 18, 319).

A forma como Telêmaco evoca Odisseu indica por que o jovem não proclama o próprio nome,²⁷¹ o que Nestor havia lhe pedido (69-71), já que Mentor, muito embora tenha se dirigido publicamente a Telêmaco pelo nome, não mencionara seu patronímico, de sorte que a identidade do jovem ainda era desconhecida para Nestor. Assim, ao contrário da praxe épica – um herói utiliza sua genealogia para proclamar seu valor ao anunciar sua identidade –, Telêmaco minimiza a própria importância em relação à fama do pai, justamente quando está fazendo algo no qual seu pai é hábil, a construção de um discurso persuasivo. Contraste-se a reticência de Telêmaco com o modo como Odisseu revela sua identidade a Polifemo e, desse modo, deixa de ser Ninguém (9, 502-5):

Ciclope, se a ti algum homem mortal
interpelar sobre o ultrajante cegamento do olho,
afirma que Odisseu arrasa-urbe te cegou,
o filho de Laerte, que tem sua casa em Ítaca.²⁷²

²⁷⁰ *Polyainos* é um deles; acerca dos epítetos de Odisseu na *Iliada*, cf. Scodel (2002a: 21).

²⁷¹ Outras interpretações para Telêmaco não mencionam seu nome: não se trata de algo importante (West 1988: 165); Telêmaco é muito tímido ou inseguro (de Jong 2001: 73); Telêmaco proclama bem sua nobreza por Nestor lhe abordar de forma quase ofensiva, excessivamente desconfiado (Eisenberger 1973: 65).

²⁷² Acerca dessa passagem, cf. Werner (2012a: 47-48).

Também há uma tática retórica no autoapagamento de Telêmaco, já que ele quer que Nestor se concentre em Odisseu; não lhe interessa conversar sobre si mesmo. *Mutatis mutandis*, isso não se distancia da forma como Homero se dirige às Musas nos proêmios transmitidos, nos quais, ao mesmo tempo, deixa transparecer alguma interferência na produção do discurso (a “história” que é o poema é antecedida por um “discurso” de Homero) mas nada diz de si mesmo no sentido como o fazem Hesíodo nos proêmios de *Teogonia* e *Trabalhos e dias* e o aedo cego de Quios no *H. b. 3 a Apolo*, nesse último poema não em seu início, mas no final da parte que a crítica chama de “délia” (172-73).²⁷³ Para o receptor, portanto, o discurso de Telêmaco, ao mesmo tempo, contribui para a fixação do jovem como um aprendiz da performance de discursos em situações sociais difíceis e também como uma escada para o discurso que realmente interessa ao receptor, o de Nestor. Nesse segundo plano, a solicitação de Telêmaco implica a morte de Odisseu, a perspectiva usual de um Telêmaco pessimista e também, em parte, a do receptor, para quem a guerra de Troia implica o fim da linhagem dos heróis. Por outro lado, o discurso de Telêmaco manifesta o desejo de uma boa notícia (*kleos*), o que, do ponto de vista do receptor, equivale a uma performance épica que lhe torne Odisseu presente por meio do *telos* da *Odisseia*, a vingança contra os pretendentes. Na solicitação de Telêmaco, de forma semelhante ao que ocorre no proêmio da *Odisseia*, transparece a excepcionalidade de Odisseu, em particular, ao se comparar “sabemos onde cada um finou-se em funesto fim; / a ele até fim ignoto impôs o filho de Crono” (*Od. 3, 87-88*) à formulação equivalente no início do poema, “os outros todos que escaparam do abrupto fim / estavam em casa, após escapar da guerra e do mar. / Somente a ele, do retorno privado e da mulher (...)” (*Od. 1, 11-13*).

Telêmaco adota uma perspectiva para falar da Guerra de Troia que torna complexa a relação entre o passado e o presente, complexidade essa que não depende apenas da disparidade de conhecimento entre o jovem e o receptor. Mesmo com o discurso de Nestor, ele não poderá dar fechamento a esse passado, pois somente Odisseu ou Homero poderiam dar a Telêmaco o que ele pede, uma narrativa do destino de Odisseu. Entretanto, Nestor, como faz na *Iliada*, pode construir uma versão do passado que não é uma mera colagem de fatos objetivos, mas uma narrativa que deixa ao interlocutor a construção de relações possíveis entre o passado e o presente.

²⁷³ Proêmios de Homero: Brandão (2015: 31-39); de Hesíodo: Werner (2016a) e (2016b); *H. b. 3 a Apolo*: Graziosi (2002: 165-73).

2. A GUERRA DE TROIA SEGUNDO NESTOR (OD. 3, 102-29)

Sempre de novo buscou-se compreender as razões retóricas e poéticas por trás da resposta bastante longa de Nestor a Telêmaco (103-200), pois, na melhor das hipóteses, o que Nestor tem a responder à pergunta mesma de Telêmaco é irrisório.²⁷⁴ Como já se mencionou acima, na *Iliada* Nestor embute em seus discursos longos, nos quais uma boa porção costuma ser uma narrativa, uma solução para uma dificuldade enfrentada pelo seu interlocutor e que, amiúde, atinge o próprio Nestor. Todavia, na conversa com Telêmaco, cujo problema central é o paradeiro do pai, Nestor não explicita que, no fundo, nada sabe do que ocorreu a seu companheiro de armas nos últimos dez anos. Contudo, o discurso se justifica intradiegeticamente se considerarmos que Telêmaco não solicitou apenas informações objetivas do ancião. O destino de Odisseu interessa ao jovem por conta de opções de ação no presente entre as quais ele precisa fazer escolhas, e é por isso que o ancião finaliza sua narrativa com uma exortação ao jovem (“também tu, amigo, pois te vejo muito belo e alto, / sê bravo, para também gerações futuras te elogiarem”: 199-200), tendo feito várias menções a filhos de heróis em seu discurso: Antíloco, filho de Nestor, é a figura culminante de uma lista no que consideraremos, abaixo, ser uma espécie de “proêmio” do discurso (103-17);²⁷⁵ de Neoptólemo, filho de Aquiles, diz que demonstrou valor digno do pai em Troia (189); e Orestes, filho de Agamêmnon, é mencionado imediatamente antes da exortação final. Vale notar que Nestor não confere a Aquiles nenhum epíteto nos versos que dele fala (106 e 109), ao passo que Neoptólemo, embora não seja nomeado, é referido como “o ilustre filho do animoso Aquiles”. Ao responder à pergunta de Telêmaco sobre os notáveis de Troia, Nestor destaca a geração posterior àquela da qual faz parte o núcleo duro dos responsáveis pela conquista final da cidade.

Antes de examinarmos em detalhe o discurso de Nestor, vejamos a reação de Telêmaco a ele, já que Nestor, ao contrário do que fará Menelau de forma conspícua no canto quatro, como veremos no próximo capítulo, não lamenta (a morte de) Odisseu, portanto, não produz uma reação natural no filho do herói “morto”, o choro. Telêmaco sugere ter percebido uma finalidade pragmática no discurso (202-9):

²⁷⁴ De Jong (2001: 74) assinala que a estrutura do discurso é atípica (“free string”) e que ela e o comprimento do discurso contribuem para “characterize Nestor as an old man, who takes his time to dwell on the past (and to inform Telemachus about the glorious past of his father)”.

²⁷⁵ O último elemento de uma lista de objetos ou pessoas na poesia homérica costuma ser o seu clímax: Brügger et al. (2009: 95).

Nestor, filho de Neleu, grande majestade dos aqueus,
 deveras ele (sc. Orestes) se vingou e os aqueus
 levarão sua extensa fama (*kleos eury*), um canto aos vindouros.
 Ah! Se deuses me revestissem com tão grande força (*dynamis*)
 para vingar-me dos pretendentes pela acre transgressão,
 desmedidos que, contra mim, engenham ações iníquas.
 Mas os deuses não me destinaram tal fortuna,
 a meu pai e a mim. Agora, todavia, cumpre aguentar (*tetlamen*).

Telêmaco se vê como alocutário de uma exortação cujo objetivo é fazê-lo enfrentar as dificuldades presentes, de preferência usando aquela que seria sua principal habilidade (*dynamis*). Isso não significa que tenha compreendido corretamente o discurso do ancião. O termo *dynamis* não deixa claro como Orestes derrotou Egisto, o que Nestor também não fizera em sua fala (193-98). A astúcia, porém, é uma possibilidade, pois se trata de uma contrapartida à astúcia de Egisto (198) e é própria de jovens heróis que enfrentam um antagonista mais forte que eles. Quanto à fortuna destinada pelos deuses, nisso, pelo menos, o receptor sabe que Telêmaco está equivocado. Se tivesse assimilado as indicações da narrativa de Nestor, como se verá abaixo, teria entendido que é quase impossível para os homens qualquer certeza acerca da vontade dos deuses (Nestor parece ser uma exceção), caso contrário, todos os aqueus que chegaram até o fim da conquista de Troia teriam se salvado (141-66). Por fim, suportar o sofrimento (209) é necessário, para Telêmaco e Odisseu, mas não da forma como o jovem supõe.

Para o receptor, a narrativa de Nestor localiza o retorno de Odisseu na tradição poética da poesia hexamétrica heroica ou, sendo mais específico, na tradição dos *nostoi* dos heróis de Troia. A narrativa, porém, aplica uma torção nessas histórias em relação à sua versão que acabou canonizada: o *telos* dos retornos particulares, ou seja, o ponto final de cada trajetória heroica é, na versão de Nestor, a cidade mesma do herói, o que, de forma alguma, na Grécia Arcaica, era a regra. Testemunhos da tradição da Guerra de Troia indicam que predominavam os relatos nos quais os heróis que sobreviveram a seus retornos, como Diomedes, Filoctetes, Neoptólemo, Idomeneu e o próprio Odisseu, continuaram sua trajetória de aventuras emigrando para terras estrangeiras pelas mais diferentes razões. Essa multiforma das histórias coaduna-se com a época histórica das fundações de colônias gregas no Mediterrâneo: heróis gregos e seus descendentes se tornam os antepassados étnicos da nova população de diversas regiões.²⁷⁶

²⁷⁶ Localização do retorno de Odisseu na tradição épica: Marks (2008: 112-3) e Petropoulos (2012). Emigrações dos heróis na tradição heroica: Finkelberg (2015: 133-35). Relações entre os relatos dos *nostoi* e a fundação de colônias: Malkin (1998).

No relato de Nestor, Odisseu recebe uma caracterização indireta pelo que tem de comum e, ao mesmo tempo, de distinto em relação aos protagonistas dos outros retornos mencionados. O retrato de Odisseu resultante da narrativa de Nestor é tradicional, portanto, de acordo com o restante da *Odisseia*: o herói é muito esperto mas também capaz de um terrível equívoco. Dito de outra forma, sua notável astúcia não foi suficiente para dominar a contingência do acaso.

Nestor inicia seu discurso mencionando a Guerra de Troia; na sequência, narra seu próprio retorno e aqueles de outros heróis dos quais foi informado. Também ele, como antes Telêmaco, vê na guerra, antes de tudo, sofrimento e morte, de sorte que a condição básica da épica heroica tal como configurada na *Iliada* marca igualmente o discurso de Nestor (*Od.* 3, 103-17):

Amigo, já que me lembraste da agonia (*oizys*) que, naquela
terra, suportamos, filhos de aqueus, de ímpeto incontido,
de quanto com as naus sobre o mar embaçado 105
vagando (*plazomenoi*) atrás de butim aonde Aquiles comandasse,
de quanto em torno da grande urbe do senhor Príamo
lutamos; lá, então, quantos morreram, os melhores:
lá repousa o guerreiro Ájax, lá Aquiles,
lá Pátroclo, conselheiro de mesmo peso que deuses, 110
lá meu caro filho, não só forte como destemido,
Antíloco, notável como lesto corredor e guerreiro –
muitos outros males além desses sofremos: que
homem mortal poderia enunciá-los todos?
Nem se ficasses cinco, mesmo seis anos a meu lado 115
e inquirisses quantos males lá sofreram os divinos aqueus;
antes, irritado, para tua terra pátria voltarias.

Mesmo destacando seu filho na lista de heróis mortos em Troia, o discurso de Nestor não se aproxima do lamento, gênero discursivo que se examinará no próximo capítulo. O ancião não é dominado pelo sofrimento, e a ausência de lágrimas, nele e em seus ouvintes, atesta isso. Lembrar-se de uma agonia pré-terita, portanto, não implica torná-la presente de tal modo que se experimente sentimentos análogos aos provocados quando a agonia foi experimentada originalmente. A forma discursiva adotada por Nestor também traz para o presente o que os mortos realizaram de notável.

Nestor usa dois versos para mencionar seu filho Antíloco, que, ao salvar o pai no campo de batalha, perdeu a vida.²⁷⁷ Tal façanha heroica, contudo, não pode ser trazida para o presente sem que seja acompanhada de sofrimento (103

²⁷⁷ A façanha de Antíloco é central para a memória pan-helênica do próprio pai; cf. Píndaro, *Pítica* 6, 32-44.

e 113), e esse se destaca no discurso. Todavia, o olhar retrospectivo de Nestor acomoda Antíloco na matriz habitual²⁷⁸ à qual pertencem Orestes e Neoptólemo, exemplos de jovens que tinham aproximadamente a idade de Telêmaco quando realizaram os feitos que garantiram sua memória pan-helênica. Veja-se que o mesmo “caro” (*philos*) que Nestor usa para Antíloco (111) ele utiliza na sequência para Telêmaco (199); mais que isso, Nestor se dirige ao jovem até mesmo como “filho querido” (*phile teknon*, 184).²⁷⁹

O curto e sucinto catálogo de quatro heróis – Ájax, Aquiles, Pátroclo e Antíloco –²⁸⁰ expande o que Telêmaco fez de forma ainda mais breve ao mencionar apenas seu pai e Nestor (84-85), selecionar grandes heróis que combateram em Troia e precisar sua excelência. Contudo, a seleção de Nestor tem uma marca distintiva exclusiva: são heróis que morreram em Troia. As riquezas por ele mencionadas se originaram de cidades pilhadas na vizinhança (105-6), um feito bélico tradicional que Nestor expressa por meio de um verbo que aponta para a dificuldade do empreendimento, *plazomai* (106). Na *Odisseia*, esse verbo amiúde expressa a errância de Odisseu (“vagar”: *Od.* 1,2 e 5, 389) e Nestor o usa na mesma posição métrica que Telêmaco o fizera (95).

Na *Iliada*, Aquiles é mencionado como o líder dessas excursões de pilhagem (*Il.* 1, 365-67 e 9, 328-33). Trata-se provavelmente de episódios tradicionais, que, portanto, independem da *Iliada* e a antecedem, o que sugere não só as menções elípticas a eles no poema mas também os resumos dos *Cantos cíprios* e seus fragmentos que indicam que um dos episódios do poema seriam os saques de Lirnesso, Pédaso e outras cidades nas redondezas de Troia. Mais difícil de avaliar é se a menção dos saques lembra ao receptor da *Odisseia* suas consequências tais como desdobradas na história principal da *Iliada*: o butim obtido nos saques, como a filha de Brises atribuída a Aquiles, gerou brigas intestinas no exército aqueu e dessa forma aumentou o sofrimento cujo clímax é a morte de Pátroclo, herói mencionado por Nestor em conjunto com Aquiles.²⁸¹

A forma como Nestor compõe seu catálogo de heróis (109-12) parece apontar não muito obliquamente para as agruras aqueias causadas pelos próprios aqueus: dos quatro heróis, Aquiles não recebe nenhum epíteto – ele já havia sido mencionado antes, mas também sem um epíteto (106) –, mas Pátroclo, cuja morte é causada, pelo menos indiretamente, por Aquiles, recebe um verso inteiro e é citado logo antes de Antíloco, morto ao salvar o pai. Ájax, por fim, suicida-se

²⁷⁸ Acerca dessa noção, que colabora para a estrutura de uma narrativa, cf. Bakhtin (1981: 169).

²⁷⁹ Acerca do uso dessa fórmula na *Odisseia*, em particular, em relação a Telêmaco, cf. Werner (2011b: 14).

²⁸⁰ Definição de catálogo: Sammons (2010: 9) e Minchin (2001: 75).

²⁸¹ Saques de Aquiles nos *Cypria*: Dué (2002) e Currie (2015: 293-94). Briseida (e Criseida) e as incursões de Aquiles: Dué (2002). A morte de Pátroclo pode ser considerada o clímax patético da *Iliada* por conta do sofrimento que gera em Aquiles, o herói principal do poema.

por razões que depõem contra as ações aqueias. Tanto a morte de Antíloco como a de Ájax são histórias tradicionais, a primeira narrada na *Etiópida*, a segunda, na *Pequena Ilíada*.

Assim, muito mais que constituir um “preâmbulo emocional”, os versos 103 a 117 sintetizam a Guerra de Troia de uma forma muito mais detalhada e bem mais abrangente que a construção de Telêmaco.²⁸² Nestor se alonga no fundo negativo irremediável da guerra, no centro do qual estão mortes causadas pelo inimigo troiano (Aquiles e Antíloco) e, ainda que indiretamente, pelos próprios companheiros de armas (Ájax e Pátroclo). Além disso, esses versos, ao dialogarem com a formulação de Telêmaco, como que armam um “falso proêmio” para a narrativa subsequente. Antes de discutir essa narrativa, vejamos como o que estou chamando de “proêmio” de Nestor se relaciona com outros proêmios épicos, especialmente o da própria *Odisseia*.

Em primeiro lugar, tem-se um falso proêmio porque, na sequência, Nestor não trata do sofrimento dos gregos em Troia, tema que, ao modo do aedo que se dirige à Musa, Telêmaco lançou para o ancião, que o amplifica no início de seu discurso. Ao contrário do que alguns críticos destacaram, penso que, no (início do) discurso de Nestor, o que sobressai são justamente os traços que distinguem o ancião de uma Musa e, por extensão, de um aedo.²⁸³

Como em outros proêmios ou “títulos” de cantos narrativos (*Il.* 1, 1-2; *Od.* 1, 1 e 1, 326-27),²⁸⁴ um pronome relativo introduz a expansão do tema central do relato sintetizado por um substantivo inicial (“agonia que”, 103). A anáfora, no discurso de Nestor composta por “lá” (109-11), é encontrada em um proêmio (“Pois fácil fortifica, fácil ao forte limita, / fácil ao conspícuo diminui e ao inconspícuo avulta, / fácil endireita o torto e ao arrogante seca”: *T&C* 6-8), mas também em outros discursos de Nestor (*Il.* 23, 315-18: “Pela astúcia o lenhador é bem melhor que pela força; / pela astúcia o timoneiro, no mar vinoso (...) pela astúcia o auriga supera o auriga”) e mesmo de Agamêmnon (“Cada um bem apronte a lança, bem disponha o escudo, / cada um bem forneça refeição aos cavalos pés-ligeiros, / cada um bem se ocupe do combate após vistoriar o carro”: *Il.* 2, 382-84), sendo que essa última passagem encontra-se em um discurso no qual Agamêmnon está reagindo diretamente a uma sugestão de Nestor (*Il.* 2, 337-74).

No discurso de Nestor, função homóloga à ajuda da Musa, solicitada em alguns proêmios homéricos supérstites, é realizada pela própria memória do

²⁸² “Preâmbulo emocional” (de Jong 2001: 74).

²⁸³ Como em “do varão me narra, Musa” (*Od.* 1, 1) e “a cólera canta, deusa” (*Il.* 1, 1). Acerca dos proêmios homéricos, cf. Brandão (2015: 31-39), que insiste, com razão, que o proêmio mostra uma participação ativa por parte do aedo na determinação do canto. Nestor homólogo à Musa: sobretudo Dickson (1995: 64-84).

²⁸⁴ Semelhanças entre o discurso de Nestor e proêmios épicos: Dickson (1995: 75-84), Ford (1992: 20 e 74-75) e Petropoulos (2012: 303-4); para uma interpretação distinta dessas e da minha, Marks (2008: 112-30).

sujeito da performance (103), pois esse presenciou o que narra, de tal sorte que pode ser comparado à caracterização das Musas na *Iliada* (Il. 2, 484-85): “narraime agora, Musas, que têm casas olímpias, / pois sois deusas, estais presentes e tudo sabeis”. O pequeno catálogo de heróis de Nestor não chega nem perto da expansão do catálogo de chefes e naus no canto dois da *Iliada*, um *tour de force* que Homero vincula à atuação das Musas, ou do catálogo de mulheres de Odisseu (*Od.* 11, 225-329), que também depende da presença no evento (“autópsia”) e da memória do sujeito da performance. Note-se, além disso, que a objetividade típica do catálogo (equivalente a uma “história”, portanto, não a um “discurso”) se esvai à medida que o receptor percebe por que Nestor escolhe desenvolver justamente o terceiro e quarto elementos de sua lista, Pátroclo e Antíloco, aqueles por cuja morte ele próprio foi, ainda que indiretamente, responsável. O catálogo de heróis mortos, outrossim, acentua o valor do relato subsequente de Nestor e, de forma mais ampla, da própria história central da *Odisseia*, se concordarmos com Benjamin Sammons, o qual afirma que catálogos, tanto na *Iliada* como na *Odisseia*, evocam narrativas ou poemas que, por comparação, ficariam aquém dos respectivos poemas homéricos.²⁸⁵

Ao insistir na enormidade da matéria troiana à sua disposição (113-17), Nestor não está usando um *topos* (a recusa), em primeiro lugar, para delimitar um tema e segui-lo (novamente é comparável a essa formulação a invocação às Musas como um todo no canto dois da *Iliada*), mas para explicitar a irritação de alguém forçado a ouvir um relato longuíssimo. A Telêmaco, portanto, ele oferece o contrário do que as Sirenas alardeiam a Odisseu, uma espécie de conhecimento total da Guerra de Troia (*Od.* 12, 184-91), como se viu no capítulo anterior.

Compare-se a negação de Nestor e o convite sedutor das Sirenas com a forma como Odisseu interrompe o *catálogo das mulheres* que viu no Hades (*Od.* 11, 328-32): “a todas não vou enunciar nem especificar, / tantas as esposas e filhas de heróis que vi; / a noite imortal findaria antes”. Seja como for que interpretemos a decisão de Odisseu de interromper sua performance, ela só faz sentido em um contexto no qual a delimitação de narrativas é parte constituinte fundamental de sua performance.

Nestor faz algo bem diferente: a enormidade do material relativo a uma longa guerra não é destacada como contraponto à escolha de um tópico particular que poderia gerar uma forma narrativa agradável e manejável, mas para Nestor descartar-se desse material *in toto*. Extrapolando, pode-se dizer que Nestor

²⁸⁵ Nestor e as Musas: Dickson (1995: 77). Objetividade do catálogo: Sammons (2010: 16-17). Participação do receptor na interpretação da lógica de um catálogo: Sammons (2010: 17). Na *Iliada*, Nestor sugere que Pátroclo assumo o lugar de Aquiles no combate contra os troianos; de acordo com Frame (2009: 131-72), isso tem consequências em alguns discursos nos jogos em honra de Pátroclo no canto 23. Caráter evocativo de um catálogo: Sammons (2010: 21).

virtualmente constrói um proêmio para uma “Guerra de Troia”, mas descarta essa narrativa, longa demais.

A narrativa resultante é relativamente curta, pois Nestor não se detém nas agruras sofridas em Troia. O falso proêmio, portanto, distancia Nestor de uma Musa, até porque, ao contrário delas, ele não presenciou tudo, de sorte que não poderá revelar a Telêmaco onde está Odisseu. Mais que isso: boa parte do que vai relatar a Telêmaco em seus dois discursos longos Nestor não conhece por experiência própria.

O trecho que segue o “falso proêmio” pode ser dividido em duas partes, um elogio de Odisseu (118-29) e um relato de retornos (130-200). Nestor se mantém próximo do que pediu Telêmaco, pois assim como o “falso proêmio” amplifica a síntese negativa da Guerra de Troia, o elogio de Odisseu explora a relação entre esse herói e Nestor, mencionada em composição anelar no discurso de Telêmaco (84-85 / 98-100). Em vista dessa contiguidade estrutural com o discurso anterior, poder-se-ia afirmar que o elogio de Odisseu feito por Nestor continua o que chamei de “falso proêmio”. De fato, esses dois trechos propriamente introdutórios da narrativa *stricto sensu* de Nestor, que inicia no verso 130, retomam diversos termos e temas utilizados antes por Telêmaco (118-29):²⁸⁶

Nove anos contra eles costumamos (<i>rhaptomen</i>) males com cuidado,		A
com todo truque, e quase não os completou o filho de Crono.		
Lá ninguém queria rivalizar em astúcia diante dele,	120	B
pois o divino Odisseu por demais sobressaía,		
com todo truque, o teu pai, caso de fato		C
fores dele o rebento. Reverência me toma ao mirar-te:		
quanto aos discursos, são adequados, e não seria de crer		C'
um varão mais jovem discursar com tal adequação.	125	
Lá, durante essa época, eu e o divino Odisseu		B'
nunca divergimos, nem na assembleia nem no conselho,		
mas, em um só ânimo, com ideia e refletida decisão,		A'
pensávamos (<i>phrazometh'</i>) como se daria o melhor para os aqueus.		

A estrutura desse trecho é comparável ao início da *Odisseia*: a um típico proêmio, segue uma contextualização do retorno *in fieri* de Odisseu em relação ao retorno já finalizado dos gregos restantes. Compare-se as paráfrases dessas duas passagens, que mostram como Odisseu (e Nestor) são contrapostos a outros aqueus:

- *Od.* 1, 1-10: Odisseu se destacou em sua viagem de retorno, mas não

²⁸⁶ Além dos elementos mencionados acima, tem-se o fim de Troia (85 e 119) e o par “terra e mar” (90-91 e 105-7).

conseguiu salvar seus companheiros, cuja morte deve-se a sua própria estupidez: ninguém poderia ter evitado ou mitigado esse enorme sofrimento;

11-19: nisso, demorou muito mais tempo que outros para voltar para casa;
- *Od.* 3, 103-17: alguns gregos se destacaram, mas o rescaldo da guerra de Troia é de sofrimento, especialmente aquele causado pelos próprios aqueus entre si: ninguém poderia ter evitado ou mitigado esse enorme sofrimento;

118-29: durante esse tempo, Odisseu e Nestor nunca se desentenderam.

Pode-se, por outro lado, considerar que os versos 118 a 200 compõem uma unidade narrativa que trata do passado de Nestor com Odisseu, portanto, um apanhado parcial da vida do ancião que é significativo para Telêmaco em vista do que esse solicitara. Refletindo a estrutura apresentada acima, esse passado pode ser dividido em duas partes, antes (118-29) e depois da conquista propriamente dita de Troia (130-200), marcando uma diferença no relacionamento entre os dois heróis, que primeiro cooperaram (126-29) e depois divergiram entre si (160-64).

Nestor inicia com um elogio aparente e indireto de Odisseu e dos gregos como vencedores da guerra (118-23), sequência que faz parte, como indicado na tradução acima, de uma estrutura anelar, que, na poesia épica, é antes a regra que a exceção. Assim, “adequados” (124) traduz *eoikotes*, que poderia ser traduzido também por “semelhantes”, com o que se marcaria mais explicitamente a relação entre C e C’. Em estruturas anelares particularmente significativas, o ponto de inflexão é marcado no nível do conteúdo, o que, de certa forma, ocorre aqui por meio da frase “reverência me toma ao mirar-te”, especialmente por ocupar o segundo dístico: Nestor dirige-se da lembrança de Odisseu para a do filho presente, no qual “vê” o pai.²⁸⁷

Em um primeiro momento, Nestor apresenta os gregos, incluindo-se entre eles, como sofrendores de males (*pathomen kaka*, 113; *pathon kaka*, 116), portanto, vítimas da contingência do acaso. Na sequência, porém, no início de sua narrativa propriamente dita, enfoca-os curiosamente como artífices de males (*kaka rhaptomen amphiepontes*, 118).

Levando-se em conta a sequência do discurso e tendo em vista que o ambiente oral de performance e transmissão da *Odisseia* permite que, dentro de certos limites, o receptor repense uma passagem que ouviu antes, o sujeito de “costuramos” (*rhaptomen*, 118), “nós”, parece referir-se a “aqueus”, mencionados pela última vez no verso 116, e, com isso, o referente de “eles”, no verso 118 (*sphi*), seria “troianos”, um sujeito coletivo até então não mencionado por Nestor

²⁸⁷ Estrutura anelar: Whitman (1958: 249-84), Lohman (1970) e Steinrück (1997).

mas talvez pressuposto pelo tema, a Guerra de Troia. A princípio, não há nada de estranho em “eles” referir-se implicitamente aos troianos, já que Nestor menciona Troia por meio de “naquela terra” (103-4) e “urbe do senhor Príamo” (107). Essa leitura, ademais, é efetiva em vista da estrutura em anel proposta acima: ao passo que no verso 129 os argivos são objeto de benesses, em 118 os troianos (*sphi*), por oposição – uma relação semântica comum em estruturas em anel –, são objeto de males.

Contudo, não é impossível que o receptor ouça “durante nove anos, nós (a saber, *Odisseu e eu*) costuramos males para eles (os troianos?)” (118),²⁸⁸ já que o receptor espera que o par formado por Odisseu e Nestor seja o objeto central da narrativa do ancião, uma vez que foi definido por Telêmaco (85). De fato, a atuação do par será amplificada na sequência por Nestor, e, no verso 129, “Odisseu e eu, Nestor” é o referente da primeira pessoa do plural “pensávamos” (*phrazometh*), verbo do mesmo campo semântico de “costurar” (*rhaptein*) tendo em vista a forma como é usado no verso 118, já que se refere, metaforicamente, a um plano astuto. Por fim, a fórmula “com todo truque” (119, *pantoioisi doloisi*), quando reaparece no verso 122, diz respeito inequivocamente a Odisseu.

Seria possível, por sua vez, o receptor entender que “eles” (118) refere-se a “aqueus” (em oposição a “Odisseu e eu”)? A caracterização tradicional de Nestor, transparente no modo como o ancião é retratado no canto três desde o momento em que o receptor percebe a harmonia social, política e religiosa vigente em Pilos, não fomenta essa leitura negativa de Nestor, apesar da formulação posterior do ancião referente ao conflito intestino no exército aqueu (“à noite descansamos, revolvendo no juízo duras ações, / uns contra os outros”: 151-52). É muito difícil ver Nestor como fonte de males para os gregos, mesmo em se aceitando a interpretação segundo a qual ele seria representado na *Ilíada* como indiretamente responsável pela morte de Pátroclo, já que é ele quem sugere ao jovem que peça a Aquiles para lutar em seu lugar, e em se considerando que, na *Odisseia*, o próprio filho de Nestor, Pisístrato (*Od.* 15, 209-14), caracteriza o ânimo do pai como “brutal” (212, *hyperbios*). *Mutatis mutandis*, tem-se disparidade semelhante na caracterização do comportamento agressivo e desconfiado dos feácios feita por Nausícaa para o naufrago Odisseu e o modo efetivo como eles, sobretudo Alcínoo e Arete, recebem o estrangeiro.

Mais importante é o discurso de Nestor acentuar que os males que atingiram os gregos deveram-se à contingência do acaso: apesar de exceler na astúcia, a habilidade que permite o grau máximo de domínio do tempo, em particular do futuro próximo,²⁸⁹ Nestor não pôde impedir a morte de seu filho, ou seja, ele,

²⁸⁸ Se soubéssemos com precisão o sentido de *amphiepontes*, talvez a ambiguidade fosse menos acentuada.

²⁸⁹ Astúcia (*mētis*) no imaginário grego: Vernant & Detienne (1974).

Odisseu (e os aqueus) impingiram males diversos aos troianos, mas não foram capazes de evitar os males que atingiram a eles mesmos, uma compreensão geral dos eventos na guerra que não destoa daquela da *Iliada*.²⁹⁰

Ainda assim, voltemos a um dado importante mencionado acima: Nestor listou dois heróis cujo *kleos* está fortemente ligado a danos causados por aqueus ao próprio exército, Aquiles e Ájax. Isso por certo contribui para que, nos versos 120 a 122, o receptor possa pelo menos perceber alguma ambiguidade no louvor de Odisseu.²⁹¹

Um novo problema é o referente de “ninguém” (120). O sujeito indeterminado (ἔνθ’ οὗ τίς ποτε μήτιν ὀμοιωθήμεναι ἄντην / ἤθελ’: 120-21) é equivalente ao nome que Odisseu adota diante de Polifemo, *Outis*, em um verso que, ao mencionar a astúcia (*mētis*), reproduz as duas expressões do jogo linguístico manejado pelo herói no confronto com o ciclope. Para o receptor que conhecer o episódio de Polifemo, a ambiguidade do louvor de Odisseu é reiterada nesse verso, pois, embora Odisseu vença o ciclope num primeiro momento, seu heroísmo “troiano” acaba por tingir a aventura de forma negativa. É difícil pensar em uma mera coincidência no uso da combinação, em um mesmo hemistíquio, de *ou tis* e *mētis*, algo reiterado *ad nauseam* quando da vitória de Odisseu sobre Polifemo, em passagem de difícil tradução (*Od.* 9, 403-14).²⁹²

“O quê, Polifemo, tanto te perturba para assim gritares
através da noite imortal e tirar-nos do sono?
Por certo ninguém (*mē tis*) quer teus rebanhos contra tua vontade!
Por certo ninguém (*mē tis*) tenta matar-te com ardil ou violência!”
A eles, então, do antro falou o poderoso Polifemo:
“Amigos, Ninguém (*Outis*) tenta com ardil, e não com violência”.
Eles, em resposta, falavam as palavras plumadas:
“Se então ninguém (*mē tis*) a ti, que estás sozinho, violenta,
de modo algum, é possível evitar a doença de Zeus;
mas, tu, faze uma prece ao pai, o senhor Poseidon”.
Assim falaram, afastando-se, e meu coração sorriu,
pois meu nome enganou-os, e a impecável astúcia (*mētis*).

Na construção de Nestor, o pronome “ninguém” refere-se a aqueus, troianos ou é genérico? Como o advérbio “lá” (120), no início do verso, articula-se com

²⁹⁰ Predomínio da contingência do acaso na representação do fim dos heróis na *Iliada*: Grethlein (2006: *passim*).

²⁹¹ Diversos autores, porém, atetizam os versos 120 a 125; cf. West (1988: 167). Ambiguidade na representação de Odisseu na *Odisseia*: Werner (2004a) e (2005a) e Clay (2002), entre outros.

²⁹² Episódio de Polifemo: Werner (2012a), Bakker (2013: *passim*) e Zanon (2017: 209-26), todos com bibliografia complementar.

a construção anafórica que liga diferentes heróis gregos nos versos 109 a 111, é mais natural pensar-se em “nenhum aqueu”, até porque, na sequência, um novo “lá” (126) refere-se ao contingente aqueu ou, mais especificamente, à dupla formada por Nestor e Odisseu. Dessa forma, porém, a construção corre o risco de lembrar ao receptor uma história que a poesia homérica parece se esforçar em não evocar, a de Palamedes, cuja fama pan-helênica é difícil de circunscrever para boa parte do período arcaico.²⁹³ Palamedes liga-se a Odisseu sobretudo por meio da história do recrutamento de Odisseu para a Guerra de Troia – Odisseu finge-se de louco e Palamedes o desmascara – e da morte de Palamedes: nos *Cantos cíprios*, por afogamento, uma ação conjunta de Odisseu e Diomedes; nas fontes do século V (Píndaro e trágicos), por meio da armadilha que Odisseu elabora com Agamêmnon. Em ambas as histórias, tem-se uma disputa entre aqueles que eram, entre os aqueus, os mais hábeis na astúcia, ainda que hábeis de diferentes modos.

A delimitação temporal do verso 118 (os nove primeiros anos da guerra) exclui o cavalo de madeira da construção genérica “com todo truque” (*pantoioisi doloisi*, 119),²⁹⁴ o que não impede que a fórmula se refira à representação tradicional de Odisseu. Com efeito, como vimos, o herói diz de si mesmo diante dos feácios: “Sou Odisseu, filho de Laerte, que, por ardis, por todos (*pasi doloisin*) / os homens sou conhecido: minha fama (*kleos*) o páramo atinge” (*Od.* 9, 19-20).

Por fim, do verso 122 ao 130, Nestor não fala dos troianos – pelo menos não explicitamente –, só dos gregos. No verso 122 louva Telêmaco graças à semelhança que percebe entre o jovem e seu pai quanto à capacidade de articular e apresentar um discurso (124-25), habilidade que também é da esfera da *mētis* e que unia Nestor e Odisseu (127-29). Como se verá em capítulos subsequentes, a narrativa de Nestor não é a única que coloca Odisseu, indiretamente, no meio de uma disputa de astúcia.

Em Homero, além de Nestor na *Odisseia*, só Agamêmnon (*Il.* 1, 187) usa a expressão ὀμοιωθήμεναι ἄντην (“rivalizar diante de”, *Od.* 3, 120), e isso em um discurso por meio do qual ele busca reafirmar sua autoridade entre os aqueus, tentando cercear qualquer rivalidade como a que, em sua opinião, levou Aquiles a se manifestar contra ele (*Il.* 1, 181-87):

(...) Esta é minha ameaça:
já que Febo Apolo tira Criseida de mim,
a quem eu, com minha nau e companheiros,

²⁹³ Fama de Palamedes: Gantz (1993: 604-6) e Kakridis (1995), que ressalta semelhanças e diferenças entre Palamedes e Odisseu. Palamedes nos *Cantos cíprios*: West (2013: 123).

²⁹⁴ Os eventos da *Iliada* se passam no décimo ano (*Il.* 2, 134), quando Troia é conquistada (*Il.* 2, 326-29); acerca da informação temporal em *Il.* 2, 295, cf. Brügger et al. (2003: 92) e Kirk (1990: 147).

conduzirei, vou buscar Briseida bela-face,
tua mercê, eu mesmo indo à cabana, para bem saberes
quão melhor que tu eu sou, e que outros se apavorem
de se crer igual a mim e de rivalizar face a face.

“Rivalizar face a face” (ὁμοιωθήμεναι ἄντην) finaliza a performance que quase provoca uma reação extrema de Aquiles, matar Agamêmnon. Assim, é difícil pensar que a expressão, da forma como usada por Nestor, não implique algum grau de tensão gerada por Odisseu ao exercer sua excelência no interior do próprio exército. Para desenvolver essa questão, também se poderia utilizar um outro tema tradicional que igualmente reverbera no episódio da morte de Palamedes tal como representada no século V, a disputa entre Aquiles e Odisseu como representantes máximos, no exército aqueu, respectivamente, da força e da astúcia.

A repetição da expressão *pantoioisi doloisi* (119 e 122)²⁹⁵ reforça a ambiguidade proposta, pois assim “costuramos males” (118) e “sobressaía” (*enika*, 121) são postos em paralelo, tornando mais evidente que se trata do mesmo alvo ou de alvos distintos, troianos ou gregos. A expressão, nessa forma, é exclusiva desse trecho da *Odisseia*, mas duas expressões equivalentes reaparecem no poema, ambas em discursos que louvam Odisseu. Uma já vimos acima na fala de Odisseu diante dos feácios. Em outra revelação de identidade, é Atena quem usa construção equivalente para louvar Odisseu (*Od.* 13, 291-92): “ladino e furtivo aquele que te ultrapassasse / em todos os ardis, mesmo se um deus te topasse” (κερδαλέος κ’ εἴη καὶ ἐπίκλοπος, ὅς σε παρέλθοι / ἐν πάντεσσι δόλοισι, καὶ εἰ θεὸς ἀντιάσειε). Aqui, em meio a um complexo diálogo cheio de segundos e terceiros sentidos no qual poucas vezes se pode afirmar que um louvor é inequívoco, a expressão tem um caráter irônico: por meio de um refinado manuseio da linguagem, o mortal e a deusa como que disputam o troféu de excelência na astúcia.²⁹⁶

Por conseguinte, Odisseu, Atena e Nestor, nos três discursos nos quais uma multiforma da expressão é usada, louvam Odisseu de uma maneira discursiva e linguisticamente complexa e/ou ambígua; além disso, no caso de Nestor e Atena, o elogio da astúcia de Odisseu dá-se em um contexto no qual parece sobressair a astúcia do próprio sujeito da performance discursiva. Vale lembrar que a primeira aventura que Odisseu desenvolve diante dos feácios é a derrota de Polifemo, na qual, porém, ao mesmo tempo sua astúcia é ímpar e ele fala demais ao revelar, com orgulho, sua identidade ao ciclope. Os três discursos em questão, portanto, são de sujeitos que pretendem mostrar, por meio do próprio discurso, que vale

²⁹⁵ A observação de West (1988: 167) de que “the repetition at so short an interval is clumsy” não leva em conta a matriz oral da tradição homérica, na qual repetições de toda ordem são parte fundamental da comunicação com o receptor.

²⁹⁶ Odisseu e Atena no canto 13: Krehmer (1973), Clay (1997: 186-212), Werner (2014b: 90-93) e Martin (2014: 46-47).

aquilo que estão, mais ou menos indiretamente, afirmando de si mesmos, a saber, que podem manipular a realidade por meio da linguagem.

Nestor afirma que por nove anos costuraram-se males por meio de todos os truques. Ora, o grande truque que pôs fim à guerra de Troia foi articulado no décimo ano, o cavalo de madeira, o qual o próprio Odisseu chama de *dolos* diante dos feácios (*Od.* 8, 494) imediatamente antes de proclamar que sua fama se deve a “todos os truques”. Nenhuma fonte a nossa disposição, por sua vez, menciona que Nestor tenha colaborado com Odisseu no plano do cavalo, sugerindo que a formulação do ancião (“costuramos”) parece ter o propósito de inclui-lo como objeto de louvor mas sem se comprometer em relação ao plano derradeiro.

Considerando a *Iliada*, cuja ação principal transcorre no décimo ano da guerra, a cooperação mais clara entre Odisseu e Nestor, no que diz respeito à astúcia, ocorre no livro nove. Todavia, o plano astuto (*mētis*, *Il.* 9, 93) arquitetado por Nestor – o envio da embaixada (163-72) – e a atuação subsequente de Odisseu, discretamente escolhido e instruído pelo ancião para liderar o grupo (179-81), são, no conjunto, desastrosos. Somente depois do fracasso da embaixada, o plano de Zeus é completado, honrar Aquiles por meio de uma derrota parcial dos gregos.

A Telêmaco Nestor também menciona, de forma vaga, a atuação de Zeus como aquele que levou certos eventos a seu *telos*: “e quase não os (sc. os males que nós costuramos) completou o filho de Crono” (μόγισ δ’ ἐτέλεσσε Κρονίων, 119). Como no proêmio da *Iliada* (“e de todas as aves – completava-se o desígnio de Zeus”, οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ’ ἐτελείετο βουλή; *Il.* 1, 5), a menção à atuação de Zeus ocupa o segundo hemistíquio do verso, é antecedida por uma expressão no dativo plural (“com todo truque” / “de todas as aves”)²⁹⁷ e liga-se ao restante da frase de forma logicamente solta: nem antes nem depois se voltará a falar dos deuses entre os versos 103 e 129.

Contudo, qual é, na passagem da *Odisseia*, o sentido de *mogis* (na tradução, “quase não”)?²⁹⁸ Levando em conta a profecia de Calcas mencionada no canto dois da *Iliada*, que Troia seria conquistada no décimo ano, Zeus, na construção de Nestor, cumpriu aquilo que prometeu, de sorte que, do ponto de vista da guerra concluída, o advérbio usado pelo ancião não faz muito sentido: no décimo ano, os gregos ganharam. Faz mais sentido se a focalização for dos aqueus antes de concluída a guerra, quando, como se articula no canto dois da *Iliada*,

²⁹⁷ Outro sintagma transmitido para a passagem é οἰωνοῖσί τι δαῖτα. Não há consenso sobre esse trecho na história da transmissão da *Iliada*; cf. Latacz et al. (2010: 19-20).

²⁹⁸ A focalização de Nestor refletida na glosa de S. West (1988: 167) torce demais o sentido da construção: “somente depois de muito sofrimento”; a referência seria unicamente aos gregos, o sujeito implícito de “costuramos” nessa leitura. Para Marks (2008: 118), Nestor faz culminar o tema do sofrimento com a conquista de Troia (desenvolvida entre 118 e 129); o autor (p. 119) traduz *mogis por* “at last”. Ameis, Hentze & Cauer (1920: 78) preferem “só de forma hesitante, somente tarde” (sc. Zeus agiu).

seu ceticismo em relação a uma vitória final é bastante grande. Sem o *mogis*, a autoridade narrativa de Nestor o assimilaria a um aedo com o conhecimento pleno da tradição.²⁹⁹

Assim, o verso 119 reforça a impressão de que Nestor não fala da guerra como um aedo. É sua própria experiência que dá o tom da narrativa. O ponto de vista da Musa dificilmente deixaria um aedo relativizar a efetivação de um plano de Zeus por meio de uma modalização como *mogis*, o que é diferente da forma como se dramatiza a construção dessa efetivação, como por exemplo na decisão de Zeus de não interferir na *moira* de Sarpédon (*Il.* 16, 432-61), ou, de forma mais geral, nos episódios “quase”, como o quase retorno dos aqueus no canto dois da *Iliada*.³⁰⁰

Por outro lado, o enunciado modalizado por *mogis* pode ser comparado ao início da *Odisseia*. Do ponto de vista de Atena, em uma primeira aproximação, a partida de Odisseu de Ogígia foi esquecida por má-vontade de Zeus (*Od.* 1, 48-62), o que o deus, porém, de pronto rejeita (64-67), sugerindo que, com a ausência de Poseidon, em visita aos etíopes, chegou o momento de os deuses intervirem. Nesse sentido, há duas maneiras de se resumir a ação de Zeus: ou bem ele estava no controle o tempo todo, ou seja, mesmo antes de Atena, ele sabia que havia chegado o momento de partir e ele, Zeus, contribuiria para isso, ou bem Zeus “quase não” (*mogis*) completou o retorno de Odisseu. Como vimos no capítulo três, há boas razões para sustentar-se a primeira interpretação.

Outra forma – ou uma forma complementar – de entender o *mogis* de Nestor é por meio da retórica do exemplo: ao apresentar o ano final da Guerra de Troia como dependente de uma “vontade de Zeus” e, assim, como algo que ocorreu *in extremis*, Nestor sugere a Telêmaco que talvez o mesmo se repita – e o receptor já sabe que vai se repetir – no retorno de Odisseu. Compare a construção de Nestor com esta passagem iliádica de um discurso do ancião (*Il.* 15, 372-75):

Zeus pai, se um dia, para ti, em Argos muito-trigo,
alguém queimou gordas coxas de vaca ou boi
e rezou para retornar, e tu prometeste e sinalizaste,
mentaliza (*mnēsai*) isso, afasta, Olímpio, o dia impiedoso
e não deixes os aqueus serem subjugados pelos troianos.

Em um momento em que os aqueus estão quase sendo derrotados pelos troianos, Nestor pede que Zeus se lembre ou, o que é equivalente, aja de acordo com o que sinalizou no passado.³⁰¹

²⁹⁹ Peso tradicional da menção da *Dios boulē* na poesia hexamétrica: Allan (2008: 211-12).

³⁰⁰ Episódios “quase”: Schmitz (1994). De Jong fala em episódios “if not” (2001: xiv), forma padrão reconhecida por Fenik (1968: 175-76), mas não nomeada como tal por ele.

³⁰¹ Cf. também Marks (2008: 113-14).

Resumindo, na primeira parte do anel que identificamos acima, o louvor de Odisseu, tende a ser ambíguo (118-22: A+B); o mesmo, porém, não ocorre em sua segunda parte (126-29: A'+B'), justamente quando Nestor se introduz explicitamente na narrativa como agente dos eventos narrados. Teremos oportunidade de ver no capítulo oito que também Helena, ao louvar uma aventura de Odisseu em Troia, louva a si mesma. Teríamos um louvor inequívoco de Odisseu nos versos 118 a 122 com a afirmação, por exemplo, de que por meio do cavalo de madeira pôs-se fim aos males que os gregos sofreram em Troia e que isso foi cumprido por Zeus. Os versos 118 a 129, outrossim, são um extraordinário pano de fundo para a narrativa que inicia no verso 130 e cujo tema central, como se verá na próxima seção, são as disputas internas no exército aqueu, sobre as quais só paira um herói de excelência inequívoca, o próprio Nestor. Os versos 103 a 129 não sintetizam a Guerra de Troia como uma vitória inesquecível dos aqueus e nem mesmo rememoram, de fato, o valor de grandes heróis, com exceção de Antíloco e, de forma ambígua, Odisseu. O único que se destaca positivamente nessa narrativa até aqui, em especial em vista do que vai ser narrado a partir do verso 130, é o próprio Nestor. O sucesso do cavalo de Troia é uma conquista inalienável de Odisseu, mas, na construção ambígua de Nestor, os planos de Odisseu sempre implicavam, de alguma maneira, a participação do próprio Nestor: na única vez em que Odisseu agiu por conta própria, ele perdeu seu retorno.

3. OS RETORNOS DOS AQUEUS (OD. 3, 130-327)

A interpretação proposta acima para os versos 103 a 129, a saber, que eles formam uma unidade no discurso de Nestor, é reforçada ao se verificar que os versos seguintes têm um claro sabor de proêmio da narrativa que começa na sequência,³⁰² o retorno dos aqueus de Troia, especialmente o do próprio Nestor (130-36):

Porém, após saquear a escarpada urbe de Príamo, 130
partimos nas naus e um deus dispersou os aqueus,
e Zeus, então, no juízo armou funesto retorno (*lygron noston*)
para os argivos, pois nem ponderados nem civilizados
eram todos; assim muitos deles toparam sorte ruim 134
graças à ira (*mênios oloēs*) ruínosa da olhos-de-coruja, a de pai ponderoso,
que instituiu disputa (*eris*) entre ambos os filhos de Atreu.

O verso 130, formular, é utilizado mais duas vezes no poema para marcar o retorno dos aqueus (*Od.* 11, 533; 13, 316), sendo sempre seguido de um verso no qual são mencionadas naus. Construções similares na qual o fim de Troia é condição *sine qua non* para o retorno dos aqueus também são comuns na *Iliada*, por exemplo, “saquear a fortificada Ílion e retornar” (*Il.* 2, 288 = *Il.* 2, 113; 5, 716; 9, 20).

O verso 131 é repetido pelo próprio Odisseu ao afirmar que houve um deus por trás do temporal que prejudicou o início do retorno dos aqueus (*Od.* 13, 317). Mesmo que aceitemos, para essa passagem, a “lei de Jörgensen”, segundo a qual personagens que não possuem onisciência divina atribuem a causa dos eventos indistintamente a Zeus ou a uma instância divina anônima ou impessoal (*moira*, *daimōn* ou *theos*), é notável, no discurso de Nestor, a concentração de causas divinas nos eventos humanos entre os versos 130 e 136, com destaque à atribuição da singularíssima Atena – fora da mencionada “lei”, portanto – como causadora da briga entre os aqueus.³⁰³

Novamente uma passagem do discurso de Nestor nos remete ao proêmio da *Iliada* (*Il.* 1, 1-10):

³⁰² Cf. Petropoulos (2012: 296-98, 304ss.) para uma interpretação semelhante; ele compara o trecho com a 1ª canção de Demódoco, ambos funcionando como proêmios. Para ele, porém, trata-se de uma “citação”, com variação, de um outro poema conhecido do público, os *Nostoi*.

³⁰³ Lei de Jörgensen: Jörgensen (1904) e de Jong (2001: xv, s.v. *Jörgensens' law*).

A cólera canta, deusa, a do Pelida Aquiles,
nefasta, que aos aqueus impôs milhares de aflições,
remessou ao Hades muitas almas vigorosas
de heróis e fez de seus corpos presas de cães
e banquete de aves – completava-se o desígnio de Zeus –,
sim, desde que, primeiro, brigaram e romperam
o Atrida, senhor de varões, e o divino Aquiles.
Que deus lançou-os na briga e os fez pelejarem?
O filho de Leto e de Zeus: com raiva do rei,
atçou danosa peste no exército, e a tropa perecia (...)

Alguns paralelos mais evidentes: nos dois trechos Zeus é a causa última do arco mais amplo de ação, o que, todavia, é algo genérico, pois costuma ser o caso na poesia hexamétrica; nas duas passagens, é mencionada uma ira (*mēnis*) funesta (*oloē*, na *Odisseia*, *oulomenē*, na *Iliáda*): ainda que no proêmio da *Iliáda* a ira seja a de Aquiles, na sequência imediata será aquela do deus antagonista de Aquiles, Apolo (*Il.* 1, 75); da ação do deus irado (considerando Apolo no caso da *Iliáda*) resulta uma “danosa peste” (10, *nousos kakē*) na *Iliáda* e uma “sorte ruim” (134, *kakos oitos*) na *Odisseia*; uma “disputa, briga” (*eris*) é provocada entre dois aqueus por um deus.³⁰⁴

Não importa, para a presente discussão acerca da relação entre as duas passagens, qual o cenário de composição dos dois poemas que se adota: ou bem ambas as passagens apontam para um mesmo tema (ou conjunto de temas) tradicional; ou se considera o proêmio da *Iliáda* uma parte “tardia” ou multiforme do poema, de sorte a ter sido influenciado pela passagem da *Odisseia*; ou a passagem odisseica baseia-se na *Iliáda*. Seja como for, na sequência, Nestor emula alguns elementos distintivos da voz de Homero, por exemplo, o uso de “tolo” (*nēpios*) na primeira posição do verso em referência a uma decisão ou crença equivocada de um agente que terá consequências desastrosas (146). Na *Odisseia* esse uso só ocorre mais uma vez, desta vez, feito por Homero (*Od.* 1, 8); na *Iliáda*, porém, é comum (*Il.* 2, 38; 873; 12, 113; 16, 686 etc.).³⁰⁵

Nestor não especifica quem percebe a cólera de Atena por trás da briga entre os Atridas: pode tratar-se de conhecimento comum de origem indefinida e não verificada, conhecimento oriundo de um especialista não mencionado – no canto um da *Iliáda*, o adivinho Calcas publicamente anuncia que a peste no acampamento deve-se à cólera de Apolo – ou do próprio Nestor, para o qual, nesse último caso, um paralelo é o conhecimento que Aquiles parece ter da

³⁰⁴ Relação entre a ira de Aquiles e a ira de Apolo na *Iliáda*: Muellner (1996); mas cf. Maslov (2016: 435-36) sobre o substantivo só ser usado no proêmio em referência a Aquiles.

³⁰⁵ “Tolo” como parte da linguagem valorativa de Homero: Bakker (2005: 112-13) e Edmunds (1990). Proêmios homéricos como trechos adicionados *a posteriori*: Wheeler (2002); cf. também Maslov (2016).

causa da peste que assola os aqueus no início da *Iliada*, já que, embora convoque o adivinho Calcas (*Il.* 1, 62-67), a autoridade religiosa máxima entre os aqueus, o discurso de Aquiles sugere que já sabe que é Apolo quem está irado com Agamêmnon.³⁰⁶ Independente de como se compreender a passagem, é inegável que Nestor se revelará, ao fim e ao cabo, o melhor leitor do comportamento dos deuses e, conseqüentemente, o mais sábio na tomada de decisões.

O que Nestor não fez nos versos 103 a 129 ele faz agora: ao desenvolver a narrativa de uma disputa intestina no exército aqueu, ele a explicita como tal e mostra que essa causou desgraças tão terríveis como aquelas produzidas diretamente pela guerra. Desta vez ele explicita que alguns aqueus não eram “nem ponderados nem civilizados” (οὐ τι νοήμονες οὐδὲ δίκαιοι, 133), combinação que, no contexto da *Odisseia*, Odisseu aplica aos pretendentes (*Od.* 2, 282), de forma equivocada aos feácios (*Od.* 13, 209) e, na forma “se desmedidos, selvagens e não civilizados, / ou hospitaleiros, com mente que teme o deus” (ἢ ῥ’ οἱ γ’ ὕβρισταί τε καὶ ἄγριοι οὐδὲ δίκαιοι, / ἦε φιλόξεινοι, καὶ σφιν νόος ἔστι θεουδής: *Od.* 9, 175-76), aos povos hostis que encontra em seu retorno. Tem-se, portanto, uma polarização moral que nunca é o caso na *Iliada*, seja para demarcar aqueus de troianos seja para caracterizar alguns aqueus.³⁰⁷

Na história que Nestor desenvolve, a disputa entre os Atridas (137-185), são quatro (ou cinco) os atores principais: ele próprio, Agamêmnon, Menelau e Odisseu. Ájax Oileu é o quinto herói, mas não é mencionado explicitamente, somente de forma bastante indireta como causa primeira da ira de Atena (133-35), já que a tradição fala do herói que foi violento com Cassandra após essa buscar proteção no templo de Atena na noite da conquista de Troia.³⁰⁸ Trata-se de um contraponto aos quatro principais aqueus mortos na guerra, dois deles chefes (*basileus*), mencionados no “falso proêmio”: Aquiles, Pátroclo, Ájax Telamônio e Antíloco. Os outros quatro, todos eles chefes, completam os principais retornos relatados na *Odisseia*: o bem-sucedido de Nestor; o fracassado de Agamêmnon, várias vezes mencionado no poema, sobretudo nos cantos três, quatro e onze; o de Menelau, bastante demorado, narrado no canto quatro; e o mais difícil e longo de todos, o de Odisseu, *grosso modo*, a própria *Odisseia*. O destino final de Ájax Oileu, por sua vez, será narrado a Telêmaco por Menelau, que repetirá a narrativa que ouviu de Proteu (*Od.* 4, 495-511), o qual se refere a Ájax e Agamêmnon como os dois chefes que “no retorno morreram” (496-97).

³⁰⁶ Cólera de Atena: Danek (1998: 82); Aquiles reconhece da cólera de Apolo antes da performance de Calcas: Werner (2004b).

³⁰⁷ Para uma justificativa da tradução de *dikaioi* por civilizados, cf. Werner (Werner 2016d: 108-9), com bibliografia suplementar. A noção de *dikē* na poesia hexamétrica arcacia, expressa na passagem citada pelo adjetivo *dikaioi*, continua a ser objeto de discussão; cf., entre outros, Yamagata (1994: 61-92) e Allan (2006). Para esse último, em seu sentido mais amplo, é algo como “ordem universal”.

³⁰⁸ Acerca do conteúdo tradicional da ira de Atena, cf. Danek (1998: 80) e (2015: 368).

O destino final dos quatro protagonistas de diferentes *nostoi* mencionados por Nestor é preparado por um único episódio que o antecede, a briga entre os aqueus que dá início ao retorno: Nestor chegará rápido e bem em casa; o retorno de Agamêmnon só demorará um pouco mais, mas ele será morto pelo amante da esposa, Egisto; Menelau vagará durante sete anos, e Odisseu, durante dez. À exceção de Nestor, todos eles cometem erros de julgamento na partida ou logo depois dela.³⁰⁹ Para começar, Agamêmnon e Menelau, em conjunto, tomam uma decisão equivocada, convocar a assembleia em uma parte inapropriada do dia, quando os guerreiros já teriam bebido vinho demais (137-39).³¹⁰ Na assembleia, a proposta de Agamêmnon é a pior, tentar apaziguar Atena ainda antes da partida (143-47). Menelau é incapaz de convencê-lo de seu erro pois ambos, ao modo de Aquiles e Agamêmnon no canto um da *Iliada*, usam palavras duras (148-49). Odisseu, em um primeiro momento, se juntará a Menelau e Nestor; em Tenedos, porém, briga com o ancião – de novo uma *eris kakē* (161) – e retorna para junto de Agamêmnon.³¹¹

De uma forma algo diferente do canto um da *Iliada*, Nestor não paira acima das disputas por ser o único clarividente. Por certo sua narrativa, com alguma descrição, atribui-lhe uma sapiência única, que transparece no modo como qualifica os outros heróis e suas ações (por exemplo, em 138, 146, 148), identifica ações divinas (135, 152, 166) e sabe usar a sabedoria tradicional (147). O sucesso de seu retorno é consequência de sua atenção extrema e acertada à esfera divina. Exemplar, nesse sentido, é o contraponto entre o sacrifício ineficaz de Agamêmnon a Atena (146-47) e os eficazes de Nestor, primeiro aos deuses em geral (159), depois, a Poseidon (179-80) – o mesmo Poseidon que está sendo generosamente homenageado no início do canto três pela comunidade de Pilos ainda regida por Nestor. O ancião revela não apenas ser muito próximo dos deuses (173-75), mas também possuir um conhecimento do mundo divino que lhe permite, desde o início, apenas tomar decisões acertadas: alguém com esse conhecimento, no limite, nunca seria vítima do acaso. Isso talvez explique por que Nestor não faz nenhuma referência à piedade ou a uma proximidade com os deuses em seu resumo da guerra de Troia – essas virão mais adiante, e desta vez em um elogio inequívoco de Odisseu.

³⁰⁹ Diomedes também retorna de forma bem-sucedida (*Od.* 3, 167 e 180-82), como me lembrou o parecerista de Werner (2012c); na economia do relato, porém, sua façanha é secundária em relação ao principal retorno bem-sucedido, o do próprio Nestor. De qualquer forma, esse sucesso sugere que a mesma prudência que Diomedes demonstra na *Iliada* (Assunção 2000) é pressuposta também no relato elíptico da *Odisseia*.

³¹⁰ Não creio que essa convocação evoque aquela da assembleia por parte de Aquiles na *Iliada*, entre outras razões, porque, como tentei demonstrar em Werner (2004a), a assembleia iliádica não reflete um erro de julgamento por parte de Aquiles, muito pelo contrário.

³¹¹ Consequências da separação entre Odisseu e Nestor para a narrativa odisseica como um todo: Frame (2009: 173-27).

O retorno de Nestor, portanto, é paradigma de um retorno bem-sucedido, ao passo que os retornos de Agamêmnon, Menelau e Odisseu, em graus distintos, são ruins. No centro do retorno de Nestor estão os deuses, assim como estarão os deuses – Poseidon, Atena e Zeus – no centro do retorno de Odisseu.³¹²

Quando Nestor menciona os retornos dos quais ouviu falar, primeiro aponta os de Neoptólemo, Filoctetes e Idomeneu, exitosos (186-92), e conclui pelo de Agamêmnon, o qual, porém, se liga à posterior vingança de Orestes, feito que motiva o ancião a exortar Telêmaco a demonstrar valor semelhante (193-200). Com isso, Nestor não sugere ao jovem que se vingue dos pretendentes, mas apenas fornece o exemplo de um jovem valoroso.³¹³ Em sua resposta, porém, Telêmaco enfatiza, como já fizera Nestor, o desígnio dos deuses (205-8).³¹⁴

Ah! Se deuses me revestissem com tão grande força
para vingar-me dos pretendentes pela acre transgressão,
desmedidos que, contra mim, engenham ações iníquas.
Mas os deuses não me destinaram tal fortuna,
a meu pai e a mim (...)

Todavia, assim como o pai e ao contrário de Nestor, o jovem avalia mal a ação divina. Nestor não só corrige Telêmaco mas, até certo ponto, seu próprio relato, indicando que não foi a dupla formada pelo ancião e Odisseu que conquistou Troia, mas aquela, muito mais poderosa, formada por Atena e Odisseu (218-22):

Que a ti deseje ser cara Atena olhos-de-coruja
assim como um dia se ocupou do majestoso Odisseu
na terra troiana, onde nós, aqueus, sofremos agonias,
pois nunca vi deuses, assim às claras, sendo caros,
como ao lado daquele, às claras, esteve Palas Atena.

Lembremos que Atena, como Mentos, se encontra ao lado de Nestor e foi ela quem, diante de Zeus no início do poema, manifestou preocupação explícita com Odisseu. Georg Danek demonstrou que a tese de Jenny S. Clay, segundo a qual a *Odisseia* sugeriria que a “cólera de Atena” mencionada por Nestor foi a causa direta do retorno mal-sucedido de Odisseu vai contra a letra mesma do texto, e nenhures isso é tão claro como no episódio em Pilos. A cólera de

³¹² Deuses (sobretudo Zeus) e o retorno de Odisseu: Bakker (2013: 114-34) e Marks (2008: 132-46).

³¹³ Nestor não exorta Telêmaco a se vingar: Eisenberger (1973: 67). Danek (1998: 89) vai longe demais ao afirmar que a passagem sinaliza que o *kleos* de Telêmaco anunciado por Atena (*Od.* 1, 95) será conquistado no combate derradeiro contra os pretendentes.

³¹⁴ A citação completa da fala de Telêmaco foi feita acima.

Atena é contra Ájax Oileu e, conseqüentemente e só em um segundo momento, contra o exército como um todo. Da tempestade por ela provocada, porém, são relativamente menores as conseqüências contra os outros chefes.³¹⁵

Odisseu comete erros contra o universo divino e sofre punições, mas isso inicia-se apenas na ilha dos ciclopes.³¹⁶ Seus equívocos se devem a um excesso de confiança, o contrário do que ocorre com Telêmaco, que não crê na possibilidade de um auxílio vindo dos deuses (*Od.* 3, 226-28): “Ancião, creio que nunca essa palavra se completará; / falaste grande demais; espanto-me. Não tenho esperança / de que isso ocorreria, nem se deuses o quisessem”.

Visto que Nestor apresenta seu retorno de Troia como fruto de sua sapiência e piedade, virtudes que o ancião parece continuar a demonstrar como rei de Pilos, vejamos se a reação de Telêmaco a esse relato se relaciona com o segundo pedido do jovem (240-52), à primeira vista um desejo que não diz respeito a sua situação presente, já que solicita que Nestor prolongue sua narrativa tomando como ponto de partida a situação de Menelau quando da morte de Agamêmnon.

Telêmaco de novo embute em seu pedido um elogio de Nestor, o qual, porém, desta vez parece menos justificado (243-46):³¹⁷

Agora acerca de outro dito quero inquirir e questionar
Nestor, pois é mais civilizado e prudente que outros:
três são as gerações de varões, dizem, que já regeu
e, para mim, parece um deus quando o miro.

O elogio de um narrador precedendo o pedido de que continue sua narrativa é tradicional.³¹⁸ Todavia, é curioso que “mais civilizado e prudente que outros” (περίοιδε δίκας ἢδὲ φρόνιν ἄλλων: 244) repete, por meio de uma oposição, a forma negativa, como visto acima, por meio da qual Nestor caracterizara alguns dos aqueus em Troia (“nem ponderados nem civilizados”, οὐ τι νοήμονες οὐδὲ δίκαιοι: 133). Assim, a formulação de Telêmaco tem mais de uma função? Uma possibilidade é que ele indica perceber que, por Nestor ter tomado as decisões corretas no retorno, é um narrador mais adequado para contar o retorno dos outros aqueus. Além disso, Telêmaco talvez também sugira estar disposto a aprender algo de Nestor, que, tradicionalmente, ensina por meio de narrativas exemplares. A indicação da longevidade tradicional de Nestor por meio do

³¹⁵ Danek (1998: 80-86) refuta inequivocamente Clay (1997: 43-46); os principais argumentos são: a culpa secundária dos gregos deve-se à não punição de Ájax (p. 80-81), de sorte que é a frota como um todo a atingida; e o texto não deixa claro até que ponto os problemas enfrentados por aqueles que tardam em partir se devem a Atena (p. 81).

³¹⁶ Erros de Odisseu contra os deuses: Bakker (2013: 114-34).

³¹⁷ Aristarco atetizou os versos 244 a 246 considerando-os supérfluos; cf. West (1988: 175).

³¹⁸ Acerca dos versos 243 a 246, de Jong (2001: 81) nota que “as in 8.487-91 and 11.363-9, a request to continue narrating is preceded by praise of the narrator”.

número de gerações que já regeu também é encontrada na caracterização do ancião feita por Homero na *Ilíada* antes de o ancião tentar resolver a briga entre Aquiles e Agamêmnon apoiado em uma curta narrativa (*Il.* 1, 250-51); trata-se de sua primeira intervenção no poema em um discurso que combina de forma magistral tato diplomático e demonstração de autoridade. Quanto à comparação que Telêmaco estabelece entre o ancião e um deus, muito embora seja tradicional, é bastante eficaz e elogiosa após um relato no qual Nestor mostrou sua piedade e a proteção dos deuses com ela relacionada.³¹⁹

Telêmaco assim resume o que quer ouvir (248-52):

Como morreu o filho de Atreu, Agamêmnon amplo-poder?
Onde estava Menelau? Que fim lhe armou
Egisto astúcia-ardilosa? Pois alguém bem melhor matou!
Ocorreu não estar na Argos aqueia, mas alhures
vagava entre os homens, e teve coragem de matá-lo?

Alguém inferior (Egisto) consegue matar alguém poderoso (Agamêmnon) atacando de surpresa, por meio de uma tocaia, sem que o mais forte tenha podido contar com seu mais poderoso e próximo aliado (Menelau). É possível pensar que essa formulação de Telêmaco como que sugere uma possibilidade para Ítaca, ou seja, que Odisseu poderia chegar em casa e ser morto sem que ele, Telêmaco, lá estivesse? Nesse caso, o jovem só precisaria de uma confirmação de que Odisseu está vivo para retornar de pronto, informação que receberá no final do canto quatro, muito embora a *Odisseia* não deixe claro quanto tempo ainda permanecerá em Esparta após Menelau revelar o que sabe de Odisseu.³²⁰

Sugere-se ao receptor, no mínimo, que a presença de Telêmaco em Ítaca é importante para a vingança, ou melhor, que, como Odisseu será posto a caminho de casa pelos deuses, um reflexo da decisão do conselho divino que abre o poema, Telêmaco não pode atrasar seu retorno e repetir Menelau, que não estava em Micenas nem quando da morte de Agamêmnon nem quando da vingança de Orestes (305-12). Já Nestor, ao concluir sua história, novamente com uma exortação a Telêmaco, insiste que o jovem, antes do urgente retorno a Ítaca, deve procurar Menelau, por esse ser o último a ter chegado e, portanto, ter passado por terras longínquas (313-27).

A forma como Nestor atende ao pedido de Telêmaco, portanto, tem duas funções principais para o receptor: narrar a morte de Agamêmnon, pano de fundo

³¹⁹ Longevidade tradicional de Nestor: Danek (1998: 90-91). Tradicionalidade da comparação de um mortal a um deus: West (1988: 175).

³²⁰ Acerca dos problemas envolvidos na cronologia entre o canto 4 e o canto 15, a saber, o tempo em que Telêmaco permanece em Esparta, cf. Aphthorp (1980), Olson (1995: 91-119) e de Jong (2001: 589-90).

ao longo de todo o poema para a forma como se dará a chegada de Odisseu em Ítaca, e indicar que Telêmaco poderá ter um papel de coadjuvante na vingança de Odisseu, feito negado a Menelau.³²¹ Como se verá no capítulo seguinte, desde o canto um, o receptor sabe que Telêmaco não será Orestes; por meio da narrativa de Nestor, porém, sugere-se que a história em Micenas poderia ter sido outra se Menelau tivesse chegado com Agamêmnon ou mesmo com Orestes.

Na história narrada por Nestor, Menelau ocupa o centro, o que se adequa ao que pedira Telêmaco e prepara a sugestão de Nestor de que Telêmaco vá até Esparta onde reina Menelau. Com isso Nestor concorda, sem o saber, com o que Atena propusera no conselho divino, mostrando-se ao receptor, mais uma vez, quão próxima a sapiência do ancião está do mundo divino.³²² A insistência no tempo de que dispõe Telêmaco, por sua vez, dialoga com a estrutura da narrativa da *Odisseia*, já que Telêmaco e Odisseu, por ação de Atena, chegarão a Ítaca praticamente juntos.

Tendo em vista essa análise dos discursos de Nestor, pode-se concluir que as histórias que narra na *Odisseia* não se comportam, como na *Iliada*, como um *ainos*, um discurso construído de tal forma que o receptor (interno) precisa ativamente interpretar sua mensagem não aparente, via de regra, a recomendação de uma ação em vista de um problema presente enfrentado pelo interlocutor e, eventualmente, o estabelecimento de uma relação com o poema como um todo.³²³ As duas narrativas de Nestor no canto três vêm acompanhadas, em seu final, por conselhos a Telêmaco, sem que, todavia, se relacionem diretamente com o núcleo mesmo da narrativa, que, por sua vez, não compõe uma mensagem a ser interpretada pelo jovem.

Contudo, as duas narrativas dialogam com os eventos principais narrados no poema, a primeira, sobretudo com o retorno propriamente dito de Odisseu, a segunda, com sua vingança, focando a participação de Telêmaco e o *timing* em que vai ocorrer, já que pai e filho ainda estão longe de Ítaca. A relação com a narrativa principal da *Odisseia* é tanto mais evidente na primeira narrativa se aceitarmos, com outros comentadores modernos, que os eventos narrados não derivam, em boa medida, de uma tradição anterior de *nostoi*, mas foram compostos tendo em vista as finalidades da *Odisseia*.³²⁴

³²¹ Para uma outra interpretação, cf. Danek (1998: 91): Nestor sugere a Telêmaco que, assim como Orestes (~Telêmaco) não esperou que Menelau (~Odisseu) chegasse, a iniciativa de matar os pretendentes deve partir do jovem. Essa interpretação, porém, não leva em conta Nestor sugerir que Telêmaco primeiro procure Menelau. Sobre as formas como o retorno de Agamêmnon e o adultério de Clitemnestra são usados na *Odisseia*, cf. sobretudo Katz (1991: 29-53).

³²² Outro exemplo na *Odisseia* (*Od.* 24, 50-56): no funeral de Aquiles, Nestor é o único que percebe que o ruído ameaçador que vem do mar é Tétis.

³²³ Cf. Alden (2000: 74-111).

³²⁴ Retornos dos aqueus no relato de Nestor: Danek (1998: 79) e (2015) e Finkelberg (2015), entre outros.

A primeira narrativa comprime o tempo da Guerra de Troia e do retorno dos heróis sintetizando suas ações por meio do *ethos* dos protagonistas. As virtudes que os salvam e os erros que os põem em dificuldade são os mesmos em terra e no mar. Assim, tanto na guerra como no período de retorno, que, para alguns, dura poucos dias, mas, para outros, diversos anos, o destaque principal é conferido a erros e a brigas intestinas, não à derrota do inimigo ou à excelência que permite a glória imortal. O sucesso de Nestor, em claro contraste, pouco parece se dever à contingência do acaso tendo em vista a proximidade do ancião aos deuses, não obstante essa poder ser construída, por um mortal, *a posteriori*, sobretudo, como é o caso com Nestor, se seu périplo for exitoso. Seja como for, não é estranho Telêmaco não se mostrar otimista em relação ao sucesso futuro contra os pretendentes, pois, como a própria Atena afirma, esse depende da vontade dos deuses: “Fácil o deus, querendo, e de longe, salva um varão” (231).

(Página deixada propositadamente em branco)

VI

GÊNEROS DE DISCURSO

(Página deixada propositadamente em branco)

Dotado de integridade interna, o gênero da *menipeia* possui simultaneamente grande plasticidade externa e uma capacidade excepcional de absorver os pequenos gêneros cognatos e penetrar como componente nos outros gêneros grandes. (Bakhtin 2008: 136)

Homero, no início da *Odisseia* – e o mesmo vale para a *Ilíada* –, não parece introduzir seu canto como uma forma poética ou discursiva específica, diferenciando-a, explicitamente, de outros tipos de discurso ou gêneros poéticos, que, sobressaindo no ambiente grego por conta da arte verbal tradicional que exigem, se distinguem por meio de suas funções sociais e contextos de performance.³²⁵ Na dicção da poesia hexamétrica arcaica, fazer a performance de um canto em hexâmetros datílicos é simplesmente “cantar” (*aeidein*) ou, como na *Odisseia*, “contar, narrar” (“Do varão me narra – *ennepe* –, Musa, do muitas-vias...”: *Od.* 1, 1), que traduz o verbo *ennepein*, uma forma discursiva marcada.³²⁶ Na *Ilíada* e em diversos hinos da coleção *Hinos homéricos*, é comum a voz de Homero pedir que a Musa “cante”, verbo que também costuma definir a atuação dos aedos no interior da *Odisseia* (“Fêmio, que cantava – *eeide* – aos pretendentes”, *Od.* 1, 154). Entretanto, o uso de “cantar” no próêmio da *Ilíada* (“A cólera canta – *aeide* –, deusa, a do Pelida Aquiles”: *Il.* 1, 1) não distingue essa performance daquela da *Odisseia* porque, já na Grécia Arcaica, a apresentação da poesia épica deixou de ser feita com o acompanhamento da lira. Assim, “cantar” e “narrar” são sinônimos funcionais para a ação que marca o início da performance de um canto épico.³²⁷

Na *Odisseia*, porém, de forma mais acentuada e recorrente que na *Ilíada*,³²⁸ Odisseu e outras personagens são comparadas, explícita ou, com mais frequência, implicitamente a um aedo, como se examinará no restante desse livro, muito embora, como se viu no capítulo anterior, nem sempre a aproximação seja inequívoca.³²⁹ Podemos nos perguntar, portanto, que relações a voz de Homero

³²⁵ Para Nagy (1999b: 23), “Homeric song dramatizes genres such as pronouncements of praise and blame”, mas nós, que temos acesso apenas aos textos, só reconhecemos esses gêneros porque seu “performative aspect” está representado, ao passo que o canto homérico não representa o seu próprio. Gênero e performance na época arcaica: Carey (2009). Formas discursivas e gêneros poéticos na literatura grega antiga: Werner (2014d). Gêneros de arte verbal tradicional: Maslov (2015: 18-19).

³²⁶ Cf. *LfggrE*, s.v. ἐν(ν)νέπω; o verbo também é usado no *H. h. a Afrodite* 5, 1 (“Musa, narra-me os feitos de Afrodite muito-ouro”). Maslov (2016: 425-26), porém, defende outro sentido para o verbo (“anunciar, proclamar”).

³²⁷ Nagy (1990b: 21-24) defende, a partir das evidências disponíveis, que a poesia épica só foi cantada em certo momento de sua evolução (no século V, com certeza já não mais), de sorte que autorreferências na poesia arcaica podem ser diacrônicas, mas não sincronicamente verdadeiras; acerca da situação no século VI, cf. Burkert (2001b). Cf. também Maslov (2009) e Ford (1997a: 401).

³²⁸ No caso da *Ilíada*, cf. Dickson (1995) para uma defesa das performances discursivas de Nestor como homólogas às da Musa, e Martin (1989) e Brandão (2015: 69-71) para Aquiles.

³²⁹ Comparações de Odisseu a um aedo: Brandão (2015: 105-12).

estabelece com essas personagens que, eventualmente, refletem a atuação mesma do aedo, já que nos dois casos temos produtores de discursos que, ao emularem outros discursos, buscam firmar sua autoridade.³³⁰

Heróis, além de se destacarem por meio de suas ações, também podem se destacar positivamente por meio de discursos, a saber, demonstrações de excelência que tendem a ser mais ou menos agônicas, tanto em contextos públicos como privados.³³¹ Assembleias, por exemplo, na *Ilíada* e na *Odisseia*, podem ocasionar disputas que, no limite, levam à violência. Por outro lado, nos dois poemas o uso da força às vezes pode mostrar que a virulência discursiva que a antecedeu foi inútil, pois o valor dos envolvidos é única e exclusivamente demonstrado por meio de suas habilidades físicas.

Neste capítulo, discute-se que tipo de poema épico resulta da incorporação de diferentes gêneros de discurso e como dois desses gêneros, na *Odisseia*, trabalham a Guerra de Troia: o de instrução ou aconselhamento, utilizado por Atena/Mentes na conversa com Telêmaco no canto um; e o de lamento, utilizado por Menelau diante de Telêmaco em Esparta e por Penélope ao receber a notícia da partida secreta do filho, ambos no canto quatro. Além disso, explora-se o discurso etnográfico como uma forma da qual Homero como que abre mão.

³³⁰ O termo *aoidos*, por sua vez, ao contrário de *aeidein*, parece ser próprio da tradição hexamétrica. Segundo Maslov (2009), o termo conota ideologicamente um profissional que canta sozinho acompanhado de um instrumento, prática que não é aquela dos rapsodos históricos.

³³¹ Relação entre palavra e ação nos poemas homéricos: Barck (1976) e Dourado-Lopes (2010). Prestígio de quem discursa bem: Knudsen (2014). Diferenciação entre espaços públicos e privados na *Odisseia*, muito embora não haja um equivalente direto desses termos nos poemas: Lowenstam (1993: 145-48).

1. GÊNEROS DE DISCURSO E O *MYTHOS* ÉPICO

O discurso épico, sob um ponto de vista funcional e transcultural, apresenta-se, nas palavras de Richard Martin, como “o estado ‘natural’ do discurso, o modo pré-existente, a palavra-antes-do-gênero, a matriz das outras formas”, quando na verdade a linguagem épica é “especial”, ou seja, resultado de uma estilização da linguagem cotidiana. O autor já tinha demonstrado que, no caso da *Iliáda*, a tipicidade de certos atos de fala e dos gêneros discursivos decorrentes dessa tipicidade transparecem na excelência que algumas personagens do poema demonstram, via de regra, em uma arena pública por meio de uma performance discursiva. Até que ponto a riqueza discursiva da *Iliáda*, também verificável na *Odisseia*, era corrente na tradição épica grega ou, de alguma forma, distinguiu os poemas homéricos de performances épicas contemporâneas, isso é difícil – para não dizer impossível – de demonstrar.³³²

Os principais gêneros discursivos da *Iliáda* (jactância, louvor, censura, ameaça, profecia e lamento), por sua vez, têm diversos aspectos em comum com aquele que é o gênero maior, ou seja, o épico em sua vertente heroica. Entre esses aspectos, destaca-se o fato de serem especiais em relação a seus congêneres no mundo extra-poético. Fora da poesia épica, esses atos de fala tinham uma vida cultural independente, mas, dentro do gênero maior, tornavam-se subgêneros com seus respectivos contextos de performance. A importância que esses subgêneros têm nas sociedades que geraram os poemas mantém-se neles, ainda que alterada em vista das especificidades do gênero-matriz. Não é possível provar essa relação para os poemas homéricos, mas estudos comparativos, mesmo os que visam a reconstruir uma poética indo-europeia, mostram ser ela mais que provável.³³³

³³² Citação em Martin (2005: 10). Gêneros de atos de fala na *Iliáda*: Martin (1989). Linguagem épica como estilizada: Bakker (1997) e Minchin (2007). Para uma aplicação da abordagem de Martin em outra tradição épica, cf. Davidson (1998). Uso do discurso direto nos poemas cíclicos: Marks (2010), que sugere que a *Iliáda* e a *Odisseia* não se distinguiam radicalmente de outros poemas épicos quanto ao uso de longos e elaborados discursos pelas personagens, e Rengakos (2015: 154), para quem virtualmente nada pode ser afirmado sobre a questão.

³³³ Gêneros discursivos dentro e fora do gênero épico: Muellner (1976: 32) e Martin (1989: 85). Abordagens comparativas: Martin (1989) e (2005), Nagy (1999b), Parks (1990), Watkins (1995) e Davidson (1998). Minchin (2007: 8) defende que, ao se examinar as representações de discursos em Homero, é possível identificar o que vem do uso cotidiano e o que foi estilizado em vista de uma finalidade poética. Parks (1990: 8) observa que não foram poetas singulares que criaram um gênero que, por ser atestado em culturas diversas, deve ser independente da matriz épica que os incorporou.

Essa abordagem é adequada para lidar-se com a carência de fontes relativas à recepção da poesia homérica na Grécia Arcaica. Parte-se da conceitualização de diferentes atos de fala no interior dos poemas para se chegar no gênero maior, a poesia épica, que, diacrônica e sincronicamente, interagiu de forma dialética com os gêneros desses atos de fala.³³⁴

Pode-se definir “gênero” como a estabilização de um padrão de comunicação.³³⁵ Essa compreensão mínima da noção permite a diferenciação defendida por Mikhail Bakhtin e Tzvetan Todorov entre gêneros primários ou cotidianos e secundários ou literários.³³⁶ Gêneros são atuantes na produção e recepção de discursos, sobredeterminando os mais diversos atos de comunicação. No caso de gêneros literários, “é porque os gêneros existem como instituição, que funcionam como ‘horizontes de expectativa’ para os leitores, como ‘modelos de escritura’ para os autores... Pelo viés da institucionalização, os gêneros se comunicam com a sociedade em que ocorrem”.³³⁷ De forma acentuada no caso de gêneros literários, um gênero costuma coexistir com outros em um sistema de gêneros no qual se verificam relações hierárquicas que refletem juízos culturais.

A poesia épica, ao mesmo tempo que incorpora e transmuta gêneros discursivos cotidianos, também mobiliza outros gêneros literários ou secundários. Com efeito, diacronicamente, gêneros se constituem uns aos outros, diferenciando-se, em particular, por meio da mobilização e tematização recíprocas. O gênero é, por excelência, um espaço da recepção.³³⁸

Na Grécia Arcaica, não há um termo que abarque o que chamamos de poesia ou literatura, o que reflete a forma como era produzida, transmitida e recebida.³³⁹ Na poesia hexamétrica, utilizam-se alguns termos que comumente são traduzidos por “canto” ou “canção”, sobretudo *aoidē* (“em cima, compreendeu no juízo seu inspirado canto – *aoidē*”: *Od.* 1, 328) e *hymnos* (“com o banquete se deleite, ouvindo o canto – *hymnos* – do aedo”: *Od.* 8, 429) e diversos termos que se referem a gêneros tradicionais de canto ligados a determinados contextos sociais,

³³⁴ Um estudo pioneiro dos tipos de discurso na *Iliada* é Fingerle (1939), para o qual fui alertado por Tsagalis (2004); igualmente influente é Muellner (1976), no qual se desenvolve um método para se definir a carga semântica de diferentes gêneros discursivos em Homero.

³³⁵ Cf. Bakhtin (2016: 11-71) e Fowler (1982: 22), para quem não há dúvida de que “genre primarily has to do with communication. It is an instrument not of classification or prescription, but of meaning”.

³³⁶ Cf. Bakhtin (2016: 11-71); para Todorov (1980: 48), “numa sociedade, institucionaliza-se a recorrência de certas propriedades discursivas, e os textos individuais são produzidos e percebidos em relação à norma que esta codificação constitui. Um gênero, literário ou não, nada mais é do que essa codificação de propriedades discursivas”.

³³⁷ Citação em Todorov (1980: 49).

³³⁸ Constituição mútua diacrônica entre gêneros: Nagy (1990b); Barchiesi (2001); Werner, Sebastiani & Dourado-Lopes (2014).

³³⁹ Cf. Ford (2002: 10); para uma discussão acerca do desenvolvimento de uma concepção de “literatura” na prática poética pindárica, cf. Maslov (2015).

como o peã, o treno e o himeneu.³⁴⁰

Isso não significa que, na recepção dos cantos épicos, não houvesse, mais ou menos estabilizado e atuante, um sistema que poderíamos denominar literário.³⁴¹ Para Andrea Rotstein, “como em qualquer outro aspecto da experiência humana, o mundo do discurso poético e da performance na Grécia Arcaica era um contínuo, articulado em práticas sociais e rituais. Para apreender esse contínuo, as comunidades o organizavam e categorizavam em sistemas conceptuais, algumas vezes no sentido dessas práticas sociais e rituais”, ou seja, trata-se de sistemas de gêneros.³⁴²

Dois termos que se mostram mais produtivos para se investigar como a poesia épica se autodefine são *epos* e *mythos*, ambos de uso amplo e influente nas tentativas gregas posteriores de definir o que é o discurso literário e o gênero épico. *Mythos* passou, muito cedo, a significar “história”, “mentira” ou “ficção” e *epos*, verso hexamétrico.³⁴³ Um divisor de águas na compreensão do termo *mythos* tal como utilizado na poesia homérica foi a monografia *The language of heroes*, de Richard Martin.

Tem sido prática comum de lexicólogos e tradutores lançar mão de um grande leque de sentidos para os dois termos, *mythos* e *epos*, via de regra, compreendidos quase como sinônimos; para *mythos*, por exemplo, “discurso”, “fala” e “palavra” e, dependendo do contexto, “conselho”, “ameaça”, “acusação”, “proposta” e “história”.³⁴⁴ Martin, porém, define *mythos*, em Homero, como “um ato de fala que indica autoridade, cuja performance é longa, geralmente em público, focalizando uma atenção total em cada detalhe”; *epos*, como “uma enunciação idealmente curta que acompanha um ato físico e tem um foco na mensagem,

³⁴⁰ Para uma discussão de *hymnos*, cf. Maslov (2015: 286-94): o autor defende que na poesia lírica arcaica o termo geralmente se refere a uma performance mélica que envolve um coro. O termo teria entrado na poesia hexamétrica em um estágio tardio, posterior ao uso de *aoide*. Nagy, porém, defende que o termo envolve uma noção técnica na poesia hexamétrica: “When the *hymnos* leads to epic (...) it is not just a *prooimion* that introduces epic. The *hymnos* is also the sequencing principle that connects with epic, then extends into epic, and then finally becomes the same thing as epic itself” (Nagy 2009: 312). Todavia, tanto *hymnos* quanto *prooimion*, ao aparecerem em contextos diversos (*prooimion* é bem mais raro em testemunhos anteriores ao século IV), não têm necessariamente o mesmo ou um único sentido. Dessa forma, Bruno Currie está, pelo menos em boa parte, correto ao afirmar que “‘hymn’ (*hymnos*) in early Greek epic was not a generic term but meant ‘song’ generally” (Finkelberg 2011: s.v. “Hymns, Homeric”). Menos categórico é G. Markwald (*LfggrE*), que define ὕμνος como “Hymnus, ep(ischer) Gesang, Bed(eutung) u(nd) Funktion im einzelnen umstritten”. Acerca de *prooimion*, cf. Maslov (2012), que defende de forma persuasiva que *prooimion* é um ato de fala, não um termo poético.

³⁴¹ Contra Ford (2002: 10).

³⁴² Citação em Rotstein (2010: 3-4).

³⁴³ Para os sentidos de *epos* no período arcaico e início do clássico, cf. Koller (1972).

³⁴⁴ Cf., por ex., Cunliffe (1963: s. *vv.*).

tal como percebida pelo receptor, mais que na execução do falante”.³⁴⁵ O autor mostra que, por conta da interrelação entre certos atos de fala, especialmente aqueles dominados por Aquiles, e a própria *Iliada*, o poema revela-se um *mythos*, ou seja, um ato de fala que reafirma certa autoridade.³⁴⁶

Contudo, essa distinção entre *epos* e *mythos* não é operante em cada uso dos termos.³⁴⁷ Diversos *mythoi* são discursos curtos. Outro problema é que o próprio canto homérico é chamado de *aoidē* e não de *mythos*, o que se resolve, pelo menos parcialmente, assumindo que a poesia épica deixou de ser cantada em sua evolução. Vejamos como um trecho do diálogo entre Telêmaco e Atena no canto um da *Odisseia* pode contribuir com essa discussão.

³⁴⁵ Cf. Martin (1989: 12), que também é o autor dos verbetes “myth” e “epos” em Finkelberg (2011a).

³⁴⁶ Cf. Martin (1989) e Nagy (1999b: 25).

³⁴⁷ Martin (1989: 12) reconhece que *epos* é sinônimo de *mythos* em alguns poucos casos e que a diferença entre os termos tende a ser apagada na oposição com a categoria geral da ação (p. 28).

2. O DISCURSO DE INSTRUÇÃO (OD. 1, 206-324)³⁴⁸

Na análise do início do diálogo entre Telêmaco e Atena/Mentes feita no capítulo quatro, viu-se que o filho de Odisseu é representado tomando certos cuidados, semelhantes aos de sua mãe, para não se tornar vítima de histórias enganosas acerca de seu pai. Mentes, em referência ao paradeiro de Odisseu (196-99), conta a Telêmaco uma mentira com aparência de verdade introduzida por um verso formular: “portanto a ti, com muita precisão, isso direi” (τοιγὰρ ἐγὼ τοι ταῦτα μάλ’ ἀτρεκέως ἀγορεύσω, 179). Esse verso alerta o receptor de que o que segue talvez não se atenha à verdade.³⁴⁹ Além disso, Mentes menciona ter ouvido boatos de que o herói estaria na cidade (194-95) e expressa otimismo infundado (do ponto de vista de Telêmaco) quanto ao retorno de Odisseu (200-5).³⁵⁰ Atena, para manter-se incógnita, acentua a condição mortal da *persona* que adota – não pode contar a Telêmaco o que de fato sabe sobre Odisseu; contudo, o que direciona o foco de sua fala não é o destino presente e futuro de Odisseu, mas o do filho (206-12):

Mas vamos, dize-me isto e conta, com precisão,
se, de fato, grande assim, és filho dele (*autoio*), de Odisseu.
Incrível: na cabeça e nos belos olhos assemelhas-te
àquele (*keinōi*), pois bem amiúde nos reunimos um com o outro,
antes de ele embarcar para Troia, aonde também outros
argivos, os melhores, foram em suas cavas naus.
Desde então Odisseu eu não vi, nem ele (*keinos*) a mim.

De forma geral, o pronome demonstrativo *keinos*, quase nunca usado por Homero em sua própria voz na *Odisseia*, na primeira parte do poema compõe um traço linguístico e pragmático que alerta as personagens em Ítaca (e, nos cantos seguintes, em Pilos e Esparta) para a presença imaginária de Odisseu. Por meio da utilização do pronome em referência a Odisseu (209 e 212), Mentes expressa, ao mesmo tempo, distanciamento, venerabilidade e visibilidade potencial, o que

³⁴⁸ Certos trechos do material dessa seção tiveram uma versão preliminar em Werner (2010) e (2013a).

³⁴⁹ Como nota Janka (2001: 7, n. 1), de forma geral, na *Odisseia*, quanto mais ampla a mentira, mais se insiste na verdade do que se fala.

³⁵⁰ Von der Mühl (1975: 36) nota bem que essa profecia não será, de fato, ligada a acontecimentos (futuros), já que o ânimo de Telêmaco não mudará, e o próprio Mentes dirá, indiretamente, que Odisseu talvez esteja morto.

reforça a posição de Odisseu no centro de seu discurso estabelecida pelo uso de um outro pronome, *autos* (207).³⁵¹ Uma epifania de Odisseu se faz, para Mentos, no próprio Telêmaco, mas em tensão com as ações e o discurso do jovem, que falara de sua propriedade como uma terra sem dono, com o que Telêmaco não assume, na prática, o posto de herdeiro de Odisseu (159-66). Telêmaco nenhuma vez se refere a Odisseu pelo nome ou por “pai”; Mentos, por outro lado, usa o nome e fala em “teu pai” inúmeras vezes. Todavia, após a visita, Telêmaco usará os dois termos.³⁵²

Para se contrapor à imaginação de Telêmaco, que figurara Odisseu como um conjunto de ossos que jaz em terra incógnita (161-62), Mentos evoca, para e no filho, o que é do pai e, mais importante, traz-lhe a imagem do pai quando este embarcou para Troia, ou seja, quando esteve no auge de seu vigor marcial. O que Mentos, dessa forma, sugere ao jovem é que diante de si consegue ver um guerreiro, com o que se atualiza, para o receptor, a imagem de Telêmaco depositando a lança da deusa junto às lanças do pai (126-29): ele já tem condições de manusear as armas de Odisseu.

A vinculação entre as duas experiências, a imagem de Odisseu no passado e a de Telêmaco no presente, não alicerça o futuro imediato – Telêmaco agir como filho de Odisseu, ou seja, como se fosse um herói marcial pronto para embarcar para Troia –, e gera um discurso cujo tom é difícil de definir (214-20):

A ela, então, o inteligente Telêmaco retrucou:
 “Portanto eu a ti, hóspede, com muita precisão, direi.
 Minha mãe diz que dele sou filho, mas eu mesmo
 não sei: ninguém, por si só, sua origem conhece.
 Oxalá tivesse eu sido filho de algum ditoso
 varão que envelhecesse junto a seus bens.
 Agora, quem se tornou o mais desventurado dos mortais,
 dele afirmam que nasci, já que isso tu me indagas.”.

Considerando que, quando Atena chegou, Telêmaco pensava em Odisseu expulsando os pretendentes da casa – observe-se que o termo usado por Homero é “pai” (115) –, Telêmaco, em sua resposta a Mentos, não pode estar afirmando

³⁵¹ *Keinos* na *Odisseia*: Bonifazi (2012: 40-46). Resumidamente, para a autora, “*keinos* referring to somebody who re-appears in the discourse memory of the recipient shares some pragmatic properties with *keinos* referring to somebody present to the eyes or mind’s eyes of the recipient: in both cases a visual or a social or both a visual and a social relationship is established between the speaking ‘I’ – who utters the pronoun – and the referent *keinos* refers to” (Bonifazi 2009: 10). Telêmaco, além de *anēr* (161) e *hos* (166), utiliza *keinos* (163, 177) duas vezes em referência a Odisseu em seu discurso inicial a Mentos (158-77); acerca dessa passagem, cf. Bonifazi (2012: 41-42, 46). Acerca de *autos*, afirma Bonifazi (2012: 13): “*autos* indicates that the referent is put at the center of the current visual field (or frame), and a spotlight is on it at that moment”.

³⁵² Uso de “pai” por Telêmaco: de Jong (2001: 18) e Papadopoulou-Belmehdi (2000-1: 50).

que deveras cogita que Odisseu talvez não seja seu pai:³⁵³ ou bem toma como literal a aparente dúvida de Atena sobre a sua filiação (“se, de fato, grande assim, és filho dele, de Odisseu”, 207), dúvida que poderia, contudo, facilmente ter sido lida, a partir do que Mentos afirma na sequência, como uma confirmação laudatória da identidade do filho,³⁵⁴ ou bem não aceita o louvor nos termos feitos e problematiza a real contiguidade entre um pai e um filho. A segunda hipótese é mais provável não só em vista do andamento da recepção de Mentos e do próprio diálogo entre ele e Telêmaco, mas também por ser, na introdução ao discurso de Telêmaco (213), a primeira vez na *Odisseia* em que Telêmaco recebe seu principal epíteto no poema, *pepnymenos* (“inteligente”),³⁵⁵ usado sobretudo para ele. De fato, John Heath mostrou que *pepnymenos* é dito de homens que se distinguem por meio de sua habilidade de interpretar corretamente situações (sociais) e dizem (com menos frequência, fazem) o que é correto.³⁵⁶

Na *Ilíada*, quando Agamêmnon critica Diomedes no canto quatro, afirma que o filho de Tideu não faz juz ao heroísmo superlativo do pai. Essa crítica ao filho, que é, ao mesmo tempo, um louvor do pai, configura, segundo Estênelo, companheiro de Diomedes, uma formulação bastante equivocada, por deixar de lado a conquista fracassada de Tebas, façanha que os filhos repetiram, desta vez com sucesso (*Il.* 4, 404-10). O que Telêmaco, por sua vez, parece antecipar, por meio de uma fala engenhosa que subverte a típica identificação via patronímico dos heróis homéricos, é uma exortação de Mentos, mas com isso não problematiza a ideologia subjacente, segundo a qual o filho precisa sempre de novo provar, por meio de suas ações, que merece ser filho de seu pai, ou melhor, que faz juz a sua genealogia. O que ele relativiza é a importância da genealogia como discurso, de forma oblíqua manifestando o desejo de que tivesse crescido junto do pai, para, ao longo dos anos, poder comparar sua própria imagem com a de Odisseu. Na base dessa fantasia, tem-se uma oposição entre o conhecimento adquirido por experiência própria e aquele que se adquire por ouvir de outrem e, mais importante, a reiteração épica da fragilidade humana, ou seja, que a inevitável contingência do acaso põe sempre de novo em dúvida a continuidade expressa pelo modo tradicional de construir uma relação entre o passado e o futuro, no caso, a genealógica.³⁵⁷

³⁵³ Discordo, portanto, de Stanford (1965: 225), que assume que Telêmaco é cético sobre a paternidade, algo que seria curioso, mas talvez convencional.

³⁵⁴ Cf. Rüter (1969: 138); para de Jong (2001: 27), porém, “pretending to be uncertain whether Telemachus is Odysseus’ son allows Athena not only to stress the resemblance, but also to trigger an anxious reaction (214–20), which she can then allay (222–3)”.

³⁵⁵ Essa a razão principal mas não única para discordar-se da leitura de West (1988: 102-3) de que Telêmaco estaria sendo tímido.

³⁵⁶ *Pepnymenos*: Heath (2001).

³⁵⁷ Tideu e Diomedes: Lentini (2006). Uso da genealogia: Grethlein (2006: 65-84). Telêmaco manifesta o desejo de ter crescido junto de Odisseu: Rüter (1969: 138-39), Arrighetti (1991: 138) e de Jong (2001: 28).

Comentadores notaram, porém, que a formulação de Telêmaco é “meio cômica” ou “levemente irônica”.³⁵⁸ A ideia de que, em última instância, só uma mãe sabe quem é o pai de seu filho não é familiar ao discurso épico, ou seja, Telêmaco parece relativizar, ainda que obliquamente, a ideologia épica da continuidade entre pai e filho. Se o superlativo que Telêmaco pode aplicar a Odisseu é o de “mais desventurado dos mortais” (219), é óbvio que o jovem não quer corresponder ao heroísmo do pai, cuja identidade épica, do ponto de vista da *Odisseia*, só parcialmente é recoberta por esse sofrimento ímpar.³⁵⁹

Telêmaco também sofre de um modo exacerbado (242-44), mas o que ainda não introjetou e, assim que Atena partir, vai poder colocar em ação, é outra qualidade épica superlativa de Odisseu: o herói não é apenas “o mais desventurado”, mas também “muito-truque” (*polymēchanos*, 205). Telêmaco, como seu pai, passará a agir, com maior ou menor eficácia, com a capacidade que permite a Odisseu sempre de novo sobreviver a um perigo maior: a astúcia. Por um lado, portanto, falta a Telêmaco uma consciência mais clara de sua identidade, e isso Atena vai continuar a lhe trazer. Em seu discurso, Telêmaco repete o enfático pronome pessoal *egō* três vezes, e no verso 216 é possível escutar o eco do ainda mais enfático *egōge* (“eu mesmo”), que fechara o verso anterior, justamente na forma verbal “conhece”: μήτηρ μὲν τέ μέ φησι τοῦ ἔμμεναι, αὐτὰρ ἔγωγε / οὐκ οἶδ’ οὐ γάρ πώ τις ἐὼν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω. Por outro lado, ele expressa o desejo de ser filho de um outro pai, vale dizer, de ter uma outra identidade, uma que não seja épica.

Em sua resposta (221-29), Mentis justamente insiste, em primeiro lugar, que a linhagem de Telêmaco é, por assim dizer, épica: “os deuses, por certo, não tornaram inglória (*nōnymnon*, literalmente, ‘sem nome’) tua linhagem / para o futuro, pois a ti, desse feitio, Penélope gerou” (222-23).³⁶⁰ O nome da linhagem de Telêmaco é preservado pelo próprio canto épico que está sendo executado. Ao mesmo tempo, ao colocar Penélope no centro de seu elogio, Mentis indica que concorda com algo que ficou implícito no discurso de Telêmaco, sua preocupação com o futuro em detrimento do passado, a dimensão temporal na qual, em termos do presente, o que prepondera é a relação do filho com um homem que nunca viu.³⁶¹ Ao falar no tipo de pai que preferia ter, fez referências às riquezas desse (217-18), apontando com isso para as suas próprias riquezas atuais, dilapidadas pelos pretendentes (158-60), uma situação que diz respeito diretamente a Penélope. Se Telêmaco quisesse, poderia conduzir a mãe de volta para o seu avô materno, de sorte que então esse poderia dá-la de novo em casamento. Todavia, o jovem não está interessado apenas em suas riquezas, e por isso terá que reagir

³⁵⁸ Essas formulações são, respectivamente, de Wilamowitz (1927: 126) e West (1988: 102).

³⁵⁹ Odisseu não é apenas um herói “passivo”: Cook (1999).

³⁶⁰ Seria possível pensar-se em um jogo de linguagem com *non-(h)ymnos*?

³⁶¹ Penélope no centro da construção simbólica da *Odisseia*: Papadopoulou-Belmehdi (2000-1: 50).

de forma mais objetiva ao novo foco do discurso de Mentis, a imoralidade dos pretendentes.

Telêmaco desenvolve sua explicação para aquilo que ocorre em sua casa, de início, culpando os deuses (231-44):

Hóspede, já que isso me perguntas e investigas,
naquela época esta casa rica e impecável devia
ser, enquanto aquele varão ainda estava na cidade.
Mas outro desejo foi o dos deuses, maquinando males,
ao tornarem desaparecido aquele mais que a todos 235
os homens, pois até com ele morto não me afligiria assim,
se, entre seus companheiros, tivesse sido subjugado em Troia,
ou nos braços dos seus, após arrematar a guerra.
Então todos os aqueus lhe teriam erigido um túmulo,
e a seu filho teria granjeado grande fama (*mega kleos*) para o futuro. 240
A ele, porém, as Harpias agarraram sem rumor:
partiu desaparecido, despercebido, e dores e lamentos
deixou-me; aflito, não gemo por aquele
somente, pois deuses me armaram outras agruras vis.
Quantos nobres têm poder sobre as ilhas, 245
Dulíquion, Same e a matosa Zacintos,
e quantos regem pela rochosa Ítaca,
tantos cortejam minha mãe e esgotam a casa.
Ela, nem recusar as hediondas bodas nem as completar,
disso não é capaz; eles, porém, devastam, comendo, 250
minha casa. Logo despedaçarão também a mim.

Como Mentis retomou o tema da linhagem, ainda que via Penélope, Telêmaco, de novo, busca minar a continuidade entre passado e presente ao insistir que, em relação à experiência radical do desaparecimento de Odisseu, há, na verdade, um corte tão brutal entre pai e filho que nenhuma expectativa em relação ao futuro é possível. A morte é a forma mais radical de se experimentar a contingência do acaso, pois, em relação ao morto, não se é mais capaz de construir qualquer expectativa futura.³⁶² Pior ainda é a morte sem cadáver, pois, com isso, os vivos ficam presos ao passado, já que não são capazes de construir uma conclusão para a vida do morto.

Uma forma de representar a fragilidade humana na poesia épica é por meio da arbitrariedade da atuação dos deuses, como faz Telêmaco ao lançar mão de uma forma canônica de representar o desaparecimento do pai. O jovem, porém, está equivocado, pois, como já vimos em outro exemplo no capítulo anterior, Telêmaco não só está diante de uma deusa que o está ajudando (76-77 e 234) mas

³⁶² Morte e contingência do acaso: Grethlein (2006: 85-105).

incorre no erro comum de atribuir de forma indiscriminada males aos deuses, hábito criticado por Zeus no início do poema (32-34).

Telêmaco busca fundamentar o ângulo de que não herdou “grande fama” do pai (240), de sorte que sua casa é dilapidada. Essa sua dificuldade presente, porém, é a condição *sine qua non* para adquirir sua própria fama, como anuncia Atena quando traz o jovem para diante do receptor (95), fama que irá se con-substanciar em sua viagem e, em última instância, na performance mesma dos quatro primeiros cantos da *Odisseia*. Assim, para o receptor, se Odisseu tivesse morrido em Troia ou junto dos seus, como deseja Telêmaco, não haveria “grande fama” para Telêmaco, pois não haveria a *Odisseia*.³⁶³

Telêmaco, contudo, está certo ao vincular seu próprio prestígio na comunidade ao prestígio do pai. Para os contemporâneos de um herói, “fama” pode se referir à reputação desse varão entre os homens.³⁶⁴ Socialmente, Telêmaco sofre as consequências da falta de um relato atual e verídico acerca de Odisseu, o que mina a reputação de ambos em Ítaca. Na formulação de David Bouvier, ao passo que a morte sem testemunho desloca o morto para o nada, a morte celebrada desloca o morto, como se vivo estivesse, para a memória dos vivos,³⁶⁵ o que também está na base da dinâmica paradoxal da ilha das Sirenas: se Odisseu tivesse sucumbido às Sirenas, teria ouvido elas cantarem sua fama conquistada em Troia, mas, com sua morte, sua fama entre os mortais seria parcial, pois não teria completado sua trajetória heroica.

Por outro lado, Telêmaco erra ao reduzir o papel presente do pai às dificuldades que resultam de sua ausência, pois, como a imaginação e também o discurso do jovem – e, claro, o de Mentis – assinalam, a presença imaginária e significativa de Odisseu em Ítaca é patente, ancorada, como não poderia deixar de ser, em seu passado, e carente de uma reativação no presente.³⁶⁶ Telêmaco sugere que essa reativação é ineficaz, pois, na curiosa formulação do verso 242 (οἴχετ’ αἴσιτος ἄπυστος, ἐμοὶ δ’ ὀδύνας τε γόους τε), os deuses o tornaram “mais desaparecido” (ou invisível) que todos.³⁶⁷ Em Ítaca, de acordo

³⁶³ A origem da futura “distinta fama” (*kleos esthlon*) de Telêmaco, mencionada por Atena (95), foi diversamente interpretada pela crítica: o heroísmo exigido pela sua viagem de ida e/ou de volta a Pilos e Esparta (Focke 1943: 59; West 1988: 87; de Jong 2001: 16); a reputação adquirida nos lugares por onde irá passar, em especial, por ser filho de Odisseu (Olson 1995: 87-89); a participação direta na vingança do pai (Rose 1967; Danek 1998: 49-50); o próprio canto no qual Telêmaco é cantado (Focke 1943: 60). Jones (1988) vai na contramão dessas interpretações e defende que, como *kleos* é o que os outros dizem sobre o sujeito, Telêmaco precisa ouvir quem ele é, a saber, o filho de Odisseu, e assim saber que pode ter seu *kleos*, ou seja, agir como ele; cf. também Bouvier (2002: 113): “s’il y a une gloire possible pour Télémaque, elle passe par une enquête sur le sort de son père”.

³⁶⁴ Cf. *Od.* 3, 83; 8, 147-48; 9, 264-65; 14, 402-3 etc.

³⁶⁵ Cf. Bouvier (2002: 107).

³⁶⁶ Cf. também o ponto de vista, sobretudo linguístico, de Bonifazi (2012: 19-68).

³⁶⁷ “A construção não é exatamente lógica com *aistos*”: West (1988: 104).

com Telêmaco, o *kleos* de Odisseu não é mais suficiente para torná-lo visível no presente.

Todavia, a reação de Penélope ao canto de Fêmio, discutida no capítulo três, e o canto dois do poema, sugerem que a situação na casa de Odisseu e em Ítaca é complexa. Quanto à cidade, essa está virtualmente dividida no que diz respeito à condição e ao prestígio de um Odisseu fisicamente ausente, ou seja, por um lado sua autoridade não é determinante para manter os pretendentes afastados de sua casa, e, por outro, é a presença maciça de pretendentes que aponta para um prestígio ainda patente de Odisseu. O passado de Odisseu, portanto, não está separado do presente por um muro; o presente relativiza a glória do herói. Para a autoridade passada de Odisseu voltar a ter peso em sua comunidade, Telêmaco precisa reativá-la; quando os pretendentes se conscientizarem de que ele se encaminha para isso, decidirão matá-lo.

A fala seguinte de Atena é o discurso mais longo e impressionante do primeiro canto (253-305), tendo a seguinte estrutura:

- A. Necessidade do retorno de Odisseu para a vingança contra os pretendentes.
- B. História de quando Odisseu buscou veneno para suas flechas junto ao pai de Mentos.
- C. Possibilidades de ação para Telêmaco em relação aos pretendentes:
 - C1. diante da assembleia, ordenar aos pretendentes que partam e anunciar que, se Penélope quer casar, que vá à casa do seu pai;
 - C2. partir em busca de notícias de Odisseu. Se ouvir que Odisseu está vivo, C4, suportar os pretendentes. Se ouvir que está morto, C5, dar a mãe em casamento;
 - C3. pensar em como matar os pretendentes.
- D. Exemplo de Orestes, que vingou a morte do pai.

Pode-se entender a relação entre C1, C2 e C3 da seguinte forma: C1 é uma prolepse do que irá ocorrer no dia seguinte e, como Atena já anunciou para Zeus que fará Telêmaco viajar, o resultado é pressuposto; C2 é o núcleo da instrução; C3 precisa estar no horizonte de Telêmaco pois, como ficará claro na sequência do canto um e, sobretudo, no final do canto quatro, o casamento com Penélope não é o único objetivo dos pretendentes, que também decidirão eliminar Telêmaco da disputa pela posição de rei (chefe entre chefes) de Ítaca.³⁶⁸

Trata-se de um discurso especial também por outras razões. É o primeiro discurso de Atena ao qual Telêmaco reage de forma positiva e é o único do poema que é anunciado por um trocadilho com o próprio nome da deusa: “E a ele, atenazada (ἐπαλαστήσασα), dirigiu-se Palas Atena (Παλλὰς Ἀθήνη)”. *Epalasteō*

³⁶⁸ A discussão mais detalhada desse discurso é Rüter (1969).

é um verbo raro, somente usado aqui na poesia homérica, de sorte que, por meio dele, Homero acentua a importância do discurso que segue.

Diversos elementos desse discurso e o uso do verbo *hypothēmi* (“aconselhar”) no verso 279 sugerem que na sua base está um gênero tradicional, discursivo e poético, que podemos chamar de instrução ou aconselhamento. O principal termo grego usado em referência a esse gênero na antiguidade é *hypothēkai* (“preceitos, instruções”) e seu exemplar poético arcaico mais famoso são os *Preceitos de Quíron*, atribuídos na antiguidade a Hesíodo. Elementos desse gênero estão na base dos discursos de Fênix e Nestor na *Ilíada* e de *Trabalhos e dias* como um todo, o discurso de Hesíodo a Perses. Richard Martin defendeu, com base em material comparativo, que, em uma forma mais arcaica (e indo-europeia) do gênero, trata-se de um discurso de um rei ou conselheiro a um príncipe.³⁶⁹

No centro desse discurso parenético está a explicitação dos caminhos que devem e dos que não devem ser seguidos, a escolha ficando a cargo de quem ouve. Assim, se compararmos este trecho de *Trabalhos e dias*, que vem logo após a afirmação de que há dois caminhos, o da excelência e o da miséria (*TE&d* 293-97):

Este o melhor de todos, quem por si tudo apreender (*noēsei*)
ao refletir (*phrassamenos*) no que será melhor, depois e no fim.
Distinto também o persuadido (*pithētai*) por quem fala bem.
Quem por si não apreender (*noēēi*) nem, de outro ouvindo,
lançar no ânimo (*thymōi*), esse é um varão infrutífero.

com o trecho da *Odisséia* que emoldura as opções de ação formuladas por Atena, ou seja, C1 a C3 no esquema acima (*Od.* 1, 269-271+279+294-96):

(...) já a ti peço que ponderes (*phrazesthai*)
como expulsarás os pretendentes do salão.
Vamos agora, ouve e atenta a meu discurso (*xyniei kai emōn empazeo mythōn*):
(...)
Já a ti darei arguto conselho (*hypothēsomai*), caso fores persuadido (*pithēai*)
(...)
planeja (*phrazesthai*) então no juízo (*phrena*) e no ânimo (*thymon*)
como os pretendentes em teu palácio
matarás, com truque ou às claras; tu não precisas (...)

verifica-se que as semelhanças são evidentes. Aquele que não sabe deve ser

³⁶⁹ Para uma discussão do gênero, cf. Friedländer (1913), West (1978), Martin (1984) e Kurke (1990). Fênix e Nestor: Martin (1984); *Trabalhos e dias*: Friedländer (1913). Martin sugere nomear-se o gênero “instrução do príncipe”.

um bom ouvinte de quem sabe, ou seja, deve ser persuadido e então ponderar e agir. Em ambas as passagens, o verbo *phrazomai* (“refletir, ponderar, planejar”) é central. A mesma constelação pode ser verificada em um dos poucos fragmentos que temos dos *Preceitos de Quíron* (*Hes. fr.* 283 = *Schol. Pind. Pyth.* VI. 22 = II. 197 Drachmann): “Agora sobre cada tópico desses em teu juízo astuto / bem reflete: primeiro, quando chegares em casa, / faze belos sacrifícios aos deuses sempiternos” (Εὖ νῦν μοι τάδ’ ἕκαστα μετὰ φρεσὶ πευκαλίμησι / φράζεσθαι πρῶτον μὲν, ὅτ’ ἂν δόμον εἰσαφίκηαι, / ἔρδειν ἱερὰ καλὰ θεοῖς αἰειγενέτησιν).³⁷⁰

Na sequência do episódio da *Odisseia*, o comentário de um pretendente confirma que o receptor testemunhou a efetivação de uma aprendizagem no diálogo entre Telêmaco e Atena e que essa relaciona-se ao momento em que Telêmaco começa a reivindicar o papel que já foi o de seu pai, rei de Ítaca (384-87):

Telêmaco, deveras te ensinam (*didaskousin*) os próprios deuses
a seres fala-ativa e falares com audácia.
Que não a ti, de Ítaca cercada-de-mar, o filho de Crono
torne rei, o que te cabe por linhagem pelo legado paterno.

É evidente, porém, que Atena não está preparando Telêmaco para ser rei, mas para ir atrás do rei, seu pai, e para executar esse papel Telêmaco não deve agir como Orestes, que voltou para Micenas, mas como o jovem Odisseu, que saiu de Ítaca. É essa a sugestão de Atena (253-69):

Incrível, por certo do afastado Odisseu muito
precisas: nos aviltantes pretendentes desceria os braços.
Ah! Se de volta à casa, nas portas da frente, 255
estivesse com elmo, escudo e duas lanças,
tal como eu pela primeira vez o mirei,
em nossa casa bebendo e deleitando-se,
voltando de Éfira, de junto de Ilo, filho de Mermero,
pois Odisseu foi também até lá sobre nau veloz 260
em busca de poção assassina para com ela
untar flechas ponta-brônzea. Mas aquele não lha
deu, pois temia indignar os deuses sempre-vivos;
mas meu pai lha deu, pois o amava por demais.
Assim Odisseu encontrasse os pretendentes; 265
todos seriam destino-veloz e bodas-amargas.
Não, isto repousa nos joelhos dos deuses,
se, após retornar, ele se vingará ou não
em seu palácio; já a ti peço que ponderes (...)

³⁷⁰ *Phrazomai* é uma forte marca de um viés didático em *Trabalhos e dias* (Hunter 2014: 130).

é homólogo ao que Homero faz com o receptor, tornar Odisseu presente. No discurso intradieético, porém, o uso pragmático da imagem vincula-se a um desejo do falante que se baseia em uma experiência passada e aponta para o *telos* da *Odisseia*, a derrota dos pretendentes. Ambas as imagens – o veneno e a luta de boxe –, por fim, em conjunto, apontam para as duas táticas presentes na derrota dos pretendentes no canto 22, astúcia e força.

Antes de Mentos falar do jovem Odisseu, a imagem do retorno inesperado e desejado do herói foi evocada por Telêmaco atrelada à possibilidade de o destino do jovem sofrer alguma reviravolta (113-17 e 163-65). Contudo, é Mentos quem, de forma mais clara que nas formulações anteriores, sinaliza a morte dos pretendentes. A confluência entre experiência passada, expectativa futura e o *telos* da narrativa, confluência essa que tem uma autoridade particular para o receptor por partir de Atena, dá uma ideia de fechamento e repetição, que minimiza para o receptor e, em menor grau, para o próprio Telêmaco, como se pode depreender de sua reação aos dois discursos, o poder da contingência do acaso que está na base da errância de Odisseu. A passagem do tempo que, para o indivíduo, é o envelhecimento que leva à morte inelutável, uma experiência amarga da contingência, é abolida com frequência no poema por meio da intervenção dos deuses. O rejuvenescimento ocasional de Odisseu e Laerte dão a impressão de que o lapso entre as gerações pode ser ilusório.

Esse viés otimista, porém, não conta a história toda, e devemos verificar se ele é preponderante no poema, se é arbitrário e se essa arbitrariedade tem um fundamento ideológico. A resposta de Telêmaco ao discurso de Mentos parece responder afirmativamente a essas questões (307-8): “Hóspede, por certo com benevolência dizes isso, / como pai para filho, e disso nunca me esquecerei”. Na sequência, um comentário de Homero nos indica que Atena realizou a função pedagógica que teria sido a de Odisseu se esse não tivesse se ausentado nas primeiras duas décadas de vida de Telêmaco (320-24):

(...) e no ânimo dele
 pôs (sc. Atena) ímpeto e audácia e fê-lo lembrar-se do pai
 ainda mais que no passado. Ele em seu juízo refletiu
 e pasmou-se no ânimo: pensou tratar-se de um deus.
 Presto foi aos pretendentes, herói igual ao deus.

A sequência do encontro entre Atena e Telêmaco é clara: Telêmaco deve dirigir-se, interna e externamente, a uma imagem de Odisseu, ou seja, ao *kleos* do pai (*Od.* 1, 93-94 e 281-83; 3, 83), cujo *pendant* será um acréscimo de seu ímpeto (*Od.* 1, 89 e 320-21), a motivação e a força que vai achar dentro de si para começar a agir, saindo de sua posição letárgica. Menos evidente é o modo como é operada essa transição por meio da conversa entre a deusa e o jovem e se ela tem um componente metapoético, o que é sugerido não só pela evocação de uma

figura heroica ausente – Odisseu –, processo que está implícito em uma performance épica, mas também pelo pano de fundo da conversa, uma performance do aedo Fênio, que canta o retorno dos aqueus.

São três as imagens de Odisseu que Mentos produz: seu cativo em uma ilha de homens selvagens; sua partida para Troia; e sua busca do veneno. A primeira diz respeito a uma meia-verdade presente; a segunda, à última vez em que Mentos o viu; a terceira, à primeira vez. A sucessão temporal é clara, o que permite ao receptor ligar as evocações. O que não é tão claro é por que Telêmaco somente reage de forma inequivocamente positiva ao discurso que contém a última imagem.

Quero propor que isso se dá porque esse discurso aproxima Odisseu da realidade imediata de Telêmaco como jovem no umbral da vida adulta. Aliás, é o contexto temporal criado pela narrativa da persona adotada por Atena que sugere que Odisseu era muito jovem quando Mentos o viu pela primeira vez. Telêmaco consegue ver Odisseu com mais clareza porque pode pensar em uma aproximação mais nítida entre seu presente e a imagem particular do pai que lhe é dada, união sedimentada por meio da imagem que fecha o discurso de Mentos, a vingança de Orestes. Para o presente de Telêmaco, portanto, é mais útil a imagem de alguém de sua idade – Orestes – ou uma façanha “desconhecida” de Odisseu que a identidade troiana do herói.

Fênix, na *Iliada*, para convencer Aquiles do caminho a tomar, conta uma história cuja autoridade provém do fato de ser antiga (*Il.* 9, 524-28):

Assim também ouvimos gestas dos varões (*klea*) de antanho,
heróis, de quando raiva veemente alcançava algum:
eram abertos a presentes e persuasíveis por palavras.
Há muito tenho em mente (*memnēmai*) este feito – não é novo –,
de como foi; contarei para todos, que sois amigos.

Fênix explicitar que conta uma história para amigos (*philoí*) é uma forma tradicional de lhes indicar que a mensagem da história a ser contada pode ser decifrada por eles já que todos compartilham um mesmo ambiente ideológico.³⁷²

Mentos, ao contrário de Fênix, não só aproxima Telêmaco de um contemporâneo, Orestes, desse forma iniciando-se um arco ligado ao comentário posterior de Telêmaco segundo o qual o público dos aedos prefere os cantos mais novos (351-52), mas conta uma história que ele próprio testemunhou. Além disso, esse testemunho se deu quando o amigo de Odisseu era jovem, e, como Mentos é uma *persona* assumida por Atena, que já contou uma meia-verdade sobre o

³⁷² Trata-se de um protocolo do *ainos*, o gênero de discurso que se verá abaixo no capítulo sete.

paradeiro de Odisseu, a história do jovem Odisseu pode ser uma invenção na perspectiva do receptor.³⁷³

Quando Mentis afirma que homens selvagens seguravam Odisseu em uma ilha, fica clara a discrepância para o receptor, pois no Olimpo a deusa mencionara a ilha de Calipso. Todavia, não há como o receptor fazer uma tal comparação no caso da história do veneno. Para alguns leitores de Homero, trata-se de uma mentira ou uma “lembrança fictícia”, ao passo que, para outros, não há nenhuma razão para considerá-la uma invenção. Em última análise, o que importa é que nela reverbera material tradicional.³⁷⁴

Interpretações que partem do conhecimento que o receptor deveria ter das histórias tradicionais precisam levar em conta a multiplicidade do público – nem todos conheceriam tudo – e da tradição – haveria múltiplas formas de contar a mesma história. Por outro lado, considerar que, sempre que um poeta não alerta o receptor sobre o conteúdo de verdade do que uma personagem fala, deve-se assumir que o receptor toma a história como tradicional, ou seja, o que valeria seria uma “retórica da tradicionalidade”, acaba por simplificar a relação de comunicação dinâmica entre o agente da performance e o público.³⁷⁵

A história é curta, e fica claro que Mentis a escolheu como exemplo para Telêmaco, que tem idade semelhante à de Odisseu na história. Nos poemas homéricos, somente nessa história um herói utiliza (ou pretende utilizar) veneno em suas flechas, uma tática desleal em um poema que se esforçaria por livrar Odisseu de imagens moralmente ambíguas ou negativas. O arco, por si só, não traz nada de estranho para a imagem de Odisseu, pois, mesmo na *Iliada*, não é uma arma menosprezada ou pouco heroica, apesar de os heróis mais varonis de ambos os lados não a usarem. O mesmo, *mutatis mutandis*, pode ser dito da astúcia, habilidade tematicamente ligada ao uso do arco e da tocaia. Assim, “a imagem guerreira de Odisseu composta por Atena no início do poema, ao mesmo tempo, faz referência ao modo como se dará a vingança contra os pretendentes de Penélope e evoca conteúdos tradicionais conhecidos do público do poema”.³⁷⁶

³⁷³ Juventude de Mentis: Werner (2010: 21). A autoridade dos feitos que não foram testemunhados é maior: Grethlein (2006: 55-58), discutindo o modo como, na *Iliada*, Agamêmnon refere a fonte de seu conhecimento sobre Tídeu.

³⁷⁴ Mentira: Louden (1999: 26); “lembrança fictícia”: Danek (1998: 56-57); não é invenção: de Jong (2001: 32). Cf. também West (1988: 107), que não toma partido. Lang (1983) discute as formas como o material tradicional das histórias míticas reverbera na poesia épica.

³⁷⁵ Retórica da tradicionalidade: Scodel (2002a: 65-89).

³⁷⁶ Citação em Werner (2010: 19); a análise da história é uma versão resumida de Werner (2010). Sobre o valor heroico do arco na *Iliada*, geralmente toma-se como ponto de partida a censura de Diomedes a Páris (*Il.* 11, 385-92), mas essa precisa ser entendida a partir do gênero de discurso que exemplifica e daquele ao qual responde e não como contendo uma avaliação objectiva da arma. Astúcia, tocaia e arco: Dué & Ebbott (2010: *passim*, sobretudo p. 31-88), que mostram que o arco e a tocaia fazem parte do “megatema” épico que é a “astúcia”.

Quanto ao veneno, tal substância nunca é usada por um herói nos poemas homéricos e não conhecemos nenhuma história de um herói grego que a utilize contra um inimigo humano. Todavia, seu uso em um símile iliádico (*Il.* 22, 93-96) sugere que, na *Odisseia*, ele apontaria para certa fragilidade de Odisseu em relação à missão para a qual seria necessário o veneno, interpretação que é ecoada pelos pretendentes no canto seguinte ao cogitarem uma dupla alternativa de ação para Telêmaco, buscar aliados em Pilos ou Esparta ou veneno em Éfira (*Od.* 2,325-30). Na poesia homérica, a quem se encontra, *a priori*, em desvantagem em uma disputa, resta fazer uso de um truque para derrotar o adversário, justamente a solução mencionada por Mentos no final de sua lista de medidas (*Od.* 1, 296). Ao se comparar, portanto, o valor da astúcia no início do discurso de Mentos ao valor da força no início da formulação de Menelau vista acima, fica ainda mais evidente que a astúcia é comparada favoravelmente ao combate aberto por ser o interlocutor um jovem, Telêmaco, quem está em desvantagem em relação a seus inimigos.

Por fim, é necessário explicar por que o rei Ilo nega o pedido de veneno que lhe foi feito por Odisseu. Como Atena não desenvolve a história e não estamos supondo que se trate de uma história tradicional conhecida do público da *Odisseia*, o que nos resta é investigar os temas tradicionais que a história manipula. Uma hipótese para a negativa é o excesso de zelo. Se pensarmos no episódio dos feácios, mais precisamente, no que Iles conta Odisseu acerca de Polifemo e de Poseidon e na profecia, transmitida pelo pai de Alcínoo, de que Poseidon um dia castigaria seu povo, é curioso que em nenhum momento os feácios, especialmente seu rei, tenham se perguntado se deveriam transportar o herói, dando a impressão de que senso de civilidade para com seu hóspede tem primazia sobre o temor de uma vingança divina. O inverso se verifica na decisão de Ilo. Outra possibilidade é que o veneno estaria relacionado a um conhecimento que Ilo teria recebido dos deuses e cuja divulgação seria restrita. Por fim, a negativa de Ilo (no passado) pode ser pensada como contraste para a amizade dos deuses, especialmente Atena (desde sempre), com Odisseu e sua família. Repare nos ecos entre “mas meu pai lha deu, pois o amava (*phileeske*) por demais” (*Od.* 1, 264) e “hóspede, por certo com benevolência (*phila phroneôn*) dizes isso” (307), um comentário de Telêmaco.

À guisa de conclusão para o roteiro de ações armado pela deusa, e, portanto, fazendo par com as imagens do início de seu discurso, ela cita outro jovem que realizou uma façanha digna de *kleos*, Orestes, algo que Telêmaco também deve buscar (298-302):

Não escutaste que fama (*kleos*) logrou o divino Orestes
entre todos os homens após matar o assassino do pai,
Egisto astúcia-ardilosa, que matara seu pai glorioso?
Também tu, amigo, pois te vejo muito belo e alto,
sê bravo para também gerações futuras te elogiarem.

Sabemos que Atena pretendia que Telêmaco se pronunciasse diante da assembleia de aqueus em Ítaca e viajasse em busca de notícias do pai (*Od.* 1, 90-94), mas, ao dar as várias sugestões de ação ao jovem examinadas acima, não as vincula de imediato à fama de Telêmaco como fizera diante de Zeus (95), somente ao contrapor a postura infantil de Telêmaco com a ação exemplar de Orestes.³⁷⁷ Com isso, reforça-se o valor incompleto (*in fieri?*) do heroísmo de Telêmaco e o valor da tradição e do exemplo como formas de suplantar o poder da contingência do acaso, pois Telêmaco jamais será um Orestes, já que seu pai está vivo, e a conquista de seu *kleos* ocorre em função de ir atrás do *kleos* (no sentido de “fama” e “notícia”) do pai.³⁷⁸

Todavia, ao receber um *kleos* externo, qual seja, a própria *Odisseia*, ou melhor, seus primeiros quatro cantos, Telêmaco se mostra um herói por conta do modo como é favorecido por Atena, da admiração que causa em outros e das semelhanças que todos percebem entre ele e Odisseu.

³⁷⁷ A fama de Orestes já tinha sido evocada pelo narrador antes mesmo do diálogo entre Zeus e Atena (29-30).

³⁷⁸ Nesse sentido, cf. Martin (1993a), para quem Telêmaco é um espectador interno de uma época em vias de extinção, a dos heróis.

3. O DISCURSO DE LAMENTO (*Od.* 4, 1-185 e 715-94)

Quando Telêmaco e seu companheiro de viagem, Pisístrato, filho de Nestor, chegam a Esparta, o ambiente na casa de Menelau é festivo – na superfície – por conta de dois casamentos (*Od.* 4, 3-19), o da filha que teve com Helena, Hermíone, enviada a Ftia para casar com Neoptólemo, a quem fora prometida em Troia, e o do filho que teve com uma escrava, Grandaflição (*Megapenthês*). O nome do filho bastardo evoca o sofrimento causado pela partida de Helena com Páris e, no momento da visita de Telêmaco, esse sentimento é ativado com veemência por conta da ausência de Odisseu. Também sugestiva de uma atmosfera algo nebulosa em Esparta é a afirmação de Homero de que Helena dera apenas um rebento a Menelau – e uma menina (12-13) –, que, além do mais, tem a beleza de Afrodite (14), o que aponta para a excelência causadora de desgraças da mãe.³⁷⁹ Por fim, o receptor talvez se lembre da versão canônica (a partir de quando?) do casamento de Hermíone com Neoptólemo, interrompido por conta da intervenção violenta de Orestes (a quem fora prometida antes?): em todas as versões da história, Orestes conquista Hermíone e, na maioria delas, mata Neoptólemo. Se levarmos em conta a versão de Eurípides (*Andrômaca* 968-70), Menelau prometeu a filha a Orestes antes da guerra.³⁸⁰

O duplo casamento (3-19) está em franco contraste com o ambiente harmônico e piedoso que Telêmaco encontrara em Pilos e é deixado de lado por Homero assim que os dois jovens entram na casa de Menelau, o que acentua que as bodas servem para Homero introduzir cedo na narrativa o tema do casamento de Helena e Menelau, cujo insucesso reflete-se no sofrimento passado e futuro que subjaz aos dois novos casamentos.³⁸¹ Desde o início do canto, portanto, Homero instiga o receptor a buscar a verdade que se encontra sob uma aparência enganadora.

Canto e dança promovem o caráter festivo do casamento (*Od.* 4, 15-19):

³⁷⁹ *Od.* 12-14: “(...) deuses não deram mais rebento a Helena / desde que, primeiro, gerou a filha encantadora, / Hermíone, que tinha a formosura da dourada Afrodite”.

³⁸⁰ Felicidade superficial: Danek (1998: 96). Grandaflição: para Clader (1976: 30-32), o nome do filho indica que o que de mais importante Menelau fez na tradição épica foi ter perdido sua esposa. Um só filho: Klinger (1944: 51) e Felson (1997: 81). Fontes e versões da história das bodas de Hermíone: Danek (1998: 95-96) e Allan (2000: 1-39).

³⁸¹ Atetização dos versos 3 a 22: Bethe (1922). West (2014: 166), entre outros, compara o trecho às grandes festividades a Poseidon no início do canto três. Reflexo das bodas do presente naquela do passado: de Jong (2001: 90).

Assim banqueteavam, na enorme casa de alto pé-direito,
os vizinhos e camaradas do majestoso Menelau,
com leite. E entre eles cantava divino cantor
com a lira; dois acrobatas, entre eles,
liderando canto e dança, volteavam no meio.

Esse momento de prazer é curioso em um poema no qual as únicas apresentações de canto realmente festivas são o segundo canto de Demódoco (*Od.* 8, 266-366), que ocorre após dois momentos de certa tensão (as lágrimas de Odisseu que fazem Alcínoo interromper o primeiro canto e o conflito interrompido entre Odisseu e os jovens feácios) e o canto que acompanha as falsas bodas de Penélope orquestradas por Odisseu para que a notícia da morte dos pretendentes demore para chegar aos ouvidos do povo (*Od.* 23, 130-40). Temos ocasiões festivas embutidas em um contexto de conflito. Nos outros momentos em que cantam os grandes aedos do poema, pelo menos parte de seu público ou não presta atenção (Telêmaco no canto 1) ou chora (Odisseu no canto 8). Os versos 15 a 19, entretanto, são problemáticos na história da transmissão da *Odisseia*.³⁸²

O arco se fecha quando, no final do longo relato de seu retorno (*Od.* 4, 351-592), Menelau informa a Telêmaco que ele, Menelau, será imortalizado nos campos Elíseos por ser genro de Zeus (560-69). Em vista do que o receptor ouviu desde o início do canto, esse privilégio não parece ser tão significativo assim em vista das tantas desgraças que esse casamento provocou, incluindo a possível má-fama de Helena. Por certo a fama de Helena é mais ambígua que a de Clitemnestra; quanto a Menelau – e Agamêmnon –, o fato de suas esposas terem cometido adultério mancha sua fama de forma particularmente negativa em comparação a Odisseu, cuja esposa manteve-se-lhe fiel.³⁸³

Hermíone e Grandaflição são o testemunho de experiências que não corresponderam a expectativas anteriores: Hermíone foi prometida no início da guerra a Orestes, mas a guerra se estendeu de tal forma que Menelau foi obrigado a “sacrificar” a filha prometendo-a a outro herói;³⁸⁴ Grandaflição é uma lembrança viva de que as expectativas atreladas a todo casamento, fidelidade e produção de um herdeiro masculino, fracassaram para Menelau.

³⁸² Considerando Ateneu, *Banquete dos eruditos* 180c, esses versos teriam sido introduzidos por Aristarco a partir da *Iliada* (ou a partir de um manuscrito ruim?); segundo os escólios, os versos 17 a 19 (= *Il.* 18, 604-6) haviam sido omitidos por Aristófanes e Zenódoto e seriam de Aristarco. A razão de Wilamowitz (1927: 112) para excluir os versos é que não há festejo em andamento: Menelau estaria sozinho. West (2014: 166) concorda com a atetização.

³⁸³ Em vista de sua excelência e fama, Penélope é oposta a Clitemnestra no final do poema (*Od.* 24, 192-202). Acerca de Helena, confira Fredericksmeier (1997) e Werner (2011b).

³⁸⁴ Esse arranjo, por certo, não é mencionado explicitamente, mas Danek (1998: 95-96) defende que o trecho a ele alude.

O mesmo contraste negativo entre experiência e expectativa marca a riqueza presente de Menelau, a qual é causa de espanto a Telêmaco e Pisístrato por conta do que veem ao entrarem na casa (43-47). A visão é um sentido muito referido nos primeiros momentos dos jovens na moradia de Menelau, bem como aquilo que ela gera, aparências (3, 14, 22, 27, 43, 47, 75 etc.). Em parte, trata-se de uma focalização secundária, ou seja, Homero nos fala da casa por meio das impressões dos jovens, mas a reiteração, que sugere que a visão esteja sendo privilegiada, constrói um contraste com a audição que Telêmaco terá que usar para receber informações de seu anfitrião e para assinalar-se que o que se vê (a riqueza de Menelau) às vezes pode ser enganador.

É um comentário de Telêmaco que traz a riqueza de Menelau para o centro da cena (68-76):

Mas após apaziguar o desejo por bebida e comida,
então Telêmaco falava ao filho de Nestor,
perto pondo a cabeça para não os ouvirem os outros:
“Observa, filho de Nestor, tu que agradas meu ânimo,
o relampejo do bronze pela casa ruidosa,
e o do ouro, do âmbar, da prata e do marfim.
Morada assim, por dentro, creio ser a de Zeus Olímpio,
com tanta coisa sem conta: reverência me toma ao mirar”.
No que disse, prestou atenção o loiro Menelau (...)

Ao contrário do que fez na casa de Nestor, Telêmaco se comporta de forma inapropriada: não só, no final do banquete, cumpriria ao anfitrião indagar a identidade dos visitantes, mas além disso o jovem, ao comparar a riqueza de Menelau com a de Zeus, possibilita o *phthonos* dos deuses, a emoção normalmente traduzida por “inveja” que, em um cenário desse tipo, faz os deuses atacarem o mortal afortunado demais, em particular, aqueles que se jactam de seu sucesso.³⁸⁵

É o anfitrião quem, ao indagar a identidade do hóspede, costuma iniciar a conversa após a refeição numa cena típica de hospitalidade na poesia épica. Se isso tivesse acontecido em Esparta, é em sua resposta que cumpriria a Telêmaco louvar Menelau diretamente, em especial, pela hospitalidade. É por isso que o jovem se dirige a Pisístrato de forma discreta, já que deveria ter esperado ser abordado por Menelau. Por outro lado, a cena é composta tendo em vista o clímax que é a entrada de Helena e sua imediata percepção, não alcançada por Menelau, de que está diante de Telêmaco.³⁸⁶

³⁸⁵ Protocolos no fim do banquete: Ford (1999: 114). Telêmaco é indelicado: Hohendahl-Zoetelief (1980: 159) e Rabau (1995: 276); *contra* Olson (1995: 81, n. 40). Acerca do *phthonos* dos deuses, cf. Sanders (2014: 42-43): o uso do termo está largamente documentado a partir de Píndaro, mas expressões equivalentes para o cenário referido já aparecem em Homero.

³⁸⁶ Sobre essa passagem, cf. o capítulo oito abaixo.

Menelau contextualiza o louvor do jovem indicando que o pano de fundo de sua riqueza é o grande sofrimento (81) que atingiu a ele, ao irmão Agamêmnon e a outros companheiros da Guerra de Troia, especialmente Odisseu (78-112). O que coloca o presente em perspectiva é o passado. Como no caso dos casamentos, experiência e expectativa estão em descompasso. A continuidade entre presente e passado é só externa, a riqueza presente apontando para as virtudes passadas que permitiram adquiri-la. Para Nestor, a Guerra de Troia é um pano de fundo composto por sofrimento no presente; para Menelau, pano de fundo equivalente é sobretudo seu retorno, como fica claro em seu discurso a Telêmaco (78-114):

Caros filhos, nenhum mortal deveria disputar com Zeus: imortais são suas posses e morada;		
dos varões, algum talvez disputará comigo	80	
em posses. Sim, após muito padecer e muito vagar, conduzi-as nas naus e no oitavo ano cheguei, depois de vagar por Chipre, Fenícia e entre egípcios; os etíopes alcancei, os sidônios, os erembos		
e a Líbia, onde cordeiros de súbito têm chifres completos.	85	
Três vezes ovelhas procriam no ciclo de um ano; lá nem senhor nem pastor têm carência de queijo e de carne e nem de leite doce, mas sempre têm leite abundante para a ordenha.		
Enquanto eu por aí, recolhendo muitos recursos, vagava, outro assassinou meu irmão	90	
às ocultas, de surpresa, com truque da nefasta esposa; assim reino, não me agradando dessas posses.		
Dos pais deveis ter ouvido isso, sejam eles quem forem, pois muito padeci e perdi a propriedade	95	A
bem boa para morar, com muita coisa preciosa. Eu deveria até com a terça parte em casa		B
ter vivido, e os varões, a salvo, os que morreram na ampla Troia, longe de Argos nutre-potro.		
Mas, ainda que chorando a todos, angustiado, muitas vezes sentado em nosso palácio – primeiro com lamento deleito-me no peito, depois paro: rápido alguém se sacia do lamento gelado –	100	C
a eles todos não choro tanto, embora atormentado, quanto a um único, que me faz odiar sono e alimento	105	C'
ao lembrar, pois nenhum aqueu tanto aguentou quanto Odisseu aguentou e assumiu. Assim foi preciso ele sofrer agruras, e eu, dor sempre inesquecível		B'
por ele, pois há muito está ausente, e nada sabemos, se está vivo ou morto. Talvez chorem por ele agora	110	
Laerte, o ancião, a prudente Penélope		A'

e Telêmaco, que deixou, recém-nascido, em casa.
Assim falou, e naquele instigou desejo de chorar o pai:
após do pai ouvir, lágrimas das pálpebras ao chão lançou (...)

O discurso de Menelau pode ser dividido em duas partes.³⁸⁷ Na primeira (78-93), o foco é seu retorno, que assume a forma de um relato etnográfico concentrado com pouca narratividade.³⁸⁸ Nestor, como se viu no capítulo anterior, inicia seu primeiro discurso focando a Guerra de Troia para logo abandonar o tópico; Menelau, por sua vez, também não desenvolve o tema de seu retorno. Além disso, ao contrário do que se espera do início de seu discurso (80-81), o tema da sua riqueza é abandonado ao mencionar a morte do irmão Agamêmnon (90-93). Tem-se, dessa forma, uma clara unidade discursiva em torno da forma como Menelau chegou à sua riqueza (“posses”: 81 e 93), mas, na contramão do elogio de Telêmaco, ela define o presente do rei por meio do sofrimento a ela atrelado.

Os versos 81 (ἦ γὰρ πολλὰ παθῶν καὶ πόλλ’ ἐπαληθεῖς) e 95 (ἐπεὶ μάλα πολλὰ πάθον καὶ ἀπώλεσα οἶκον) são compostos por multiformas que, na *Odisseia*, condensam o retorno sofrido de Odisseu e sempre de novo aparecem no poema: “assim Odisseu, após muitos males sofrer e muito vagar” (ὥς Ὀδυσσεὺς κακὰ πολλὰ παθῶν καὶ πόλλ’ ἐπαληθεῖς: 15, 176);³⁸⁹ “que muito / vagou (μάλα πολλὰ / πλάγχθη: 1, 1-2);³⁹⁰ “pois já muito, demais sofreu e muito aguentei” (ἦδη γὰρ μάλα πολλὰ πάθον καὶ πολλὰ μόγησα: 5, 223 ~ 8, 155); “que antes muitas aflições sofreu em seu ânimo” (ὅς πρὶν μὲν μάλα πολλὰ πάθ’ ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν: 13, 90);³⁹¹ “pois não só Odisseu perdeu o dia do retorno” (οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς οἶος ἀπώλεσε νόστιμον ἡμᾶρ: 1, 354). O paralelismo entre os versos 81 e 95 colabora para fazer dos versos 94 a 96 o próêmio da segunda metade do discurso de Menelau: o agora, quando o foco passa a ser o sofrimento presente e suas causas no passado.

A partir do verso 98, o ouvinte acostumado com a linguagem tradicional atuante no poema começa a perceber que a crítica de Menelau ao louvor mal-construído de Telêmaco dá lugar a um lamento (*goos*, 102). Os versos 100 a 102, comparáveis à forma como Telêmaco introduz infelicidade constante a Mentis (“aflição, não gemo por aquele / somente”: *Od.* 1, 242-43),³⁹² são o mais claro

³⁸⁷ Discordo de de Jong (2001: 94), para quem o discurso se desenvolve por associação.

³⁸⁸ Acerca desse relato, cf. a seção seguinte.

³⁸⁹ Esse verso é dito por Helena na despedida de Telêmaco.

³⁹⁰ Acerca da reiteração de diferentes formas de “muito” no próêmio da *Odisseia*, cf. Malta (2007).

³⁹¹ Bakker (2013: 3-7) compara, de forma convincente, a transição de Odisseu da Feácia a Ítaca, episódio do qual faz parte esse verso, ao próêmio da *Odisseia*.

³⁹² Acerca de *Od.* 1, 242-43, cf. Bonifazi (2012: 48), que, na página seguinte, nota as semelhanças entre *Od.* 4, 108-10 e 1, 242-44.

indício de que há uma mudança no gênero do discurso empregado por Menelau. Não é a menção da morte de Agamêmnon que, diretamente, provoca essa mudança de tom e, portanto, de gênero. Essa morte terá uma função distinta no relato completo de seu retorno que Menelau fará no dia seguinte (512-41 e 584). É a lembrança dos que morreram em Troia, a qual recebe um verso completo (99), que faz Menelau se comprazer com o lamento.

A segunda parte do discurso de Menelau concentra, ainda que de forma modificada ou elíptica, todos os elementos que Christos Tsagalis mostrou comporem o padrão temático do que denominou “lamentos iliádicos”, especialmente se levar-se em conta que Menelau continua seu lamento após a entrada de Helena (168-185):³⁹³

Incrível, deveras o filho de caro varão a minha casa veio, ele que por mim aguentou muitas provas;	170
pensei que dele, ao voltar, seria mais amigo que de outros argivos, se, pelo mar, tivesse aos dois permitido o retorno com naus velozes ocorrer o Olímpio, Zeus ampla-visão. Em Argos, tornaria uma urbe seu lar e casa lhe faria, de Ítaca conduzindo-o com suas posses, seu filho	175
e todo o povo, após uma única cidade ter evacuado entre as que há na região e por mim são regidas. Estando aqui, amiúde nos reuniríamos; a nós nada mais separaria em nossa amizade e deleite recíprocos antes que a negra nuvem da morte nos encobrisse.	180
Mas isso deve ter invejado o próprio deus, o que deixou sem retorno apenas aquele infeliz”. Assim falou, e neles todos instigou desejo por choro. Chorava a argiva Helena, nascida de Zeus, choravam Telêmaco e Menelau, filho de Atreu,	185
e nem o filho de Nestor manteve os olhos sem lágrimas: lembrara-se, no ânimo, do impecável Antíloco, morto pelo filho radiante da resplandecente Aurora.	

O verso 170 retoma o verso 107 (“Odisseu aguentou e assumiu”), e os versos 183 e 113 (“Assim falou, e naquele instigou desejo de chorar o pai”) utilizam a

³⁹³ Lamento iliádico: Tsagalis (2004: 15-51). Cf. também Fingerle (1939: 162-83), que, em sua discussão de algumas formas discursivas em Homero, busca uma tipicidade comum aos dois poemas, estabelecendo uma distinção entre “lamentos fúnebres” (“Totenklagen”), exclusivos da *Iliada*, e “lamentos” (“Klagedreden”). Tsagalis parte dessa tipologia mas a aperfeiçoa, acabando por incluir no gênero “lamento fúnebre” discursos da *Iliada* tipificados de forma diferente por Fingerle (p. 169-70), que, todavia, reconhece a forma do “ante-lamento fúnebre”, quando um vivo é lamentado como um morto.

mesma estrutura formular.³⁹⁴ O elemento mais evidente a ligar os dois discursos é o choro como efeito da performance, primeiro provocado apenas em Telêmaco (113-16), depois em todos os ouvintes e no próprio Menelau (183-87). O que acaba por dividir o lamento de Menelau em dois momentos é a entrada triunfal de Helena.

O termo *goos*, que marca o lamento fúnebre como um tipo de *mythos* (ou gênero primário) na *Iliada*, é repetido quatro vezes no contexto dos dois discursos (102, 103, 113 e 183), junto com outros termos, verbos (*odyromai*, *achnymenos*, *klaiō*) e nomes (*achos*, *kedos*), que implicam uma forma ou manifestação de dor anímica e são recorrentes nesse contexto (100, 104, 108, 110, 184-85). A diferenciação semântica (pouco rígida, é verdade) proposta por Anton Fingerle para *goos* – na *Iliada*, “lamento fúnebre”, na *Odisseia*, “lamento” – é artificial: o contexto determina a carga semântica do termo.³⁹⁵ Na formulação de Bakhtin, “é o eco da totalidade genérica que ecoa na palavra”: uma palavra “ganha certa expressão típica” no contexto de um gênero.³⁹⁶

Não é arbitrário, portanto, verificarmos como os elementos típicos do *goos* iliádicos identificados por Tsagalis (abaixo, os termos sublinhados no início de cada parágrafo) se manifestam na performance discursiva de Menelau, cuja diferença principal em relação à performance desse discurso na *Iliada* é que o “morto”, Odisseu, não está diante ou nas proximidades dos enlutados.

Poder-se-ia afirmar que a interpelação elogiosa³⁹⁷ de Odisseu não ocorre no discurso de Menelau porque seu cadáver está ausente,³⁹⁸ mas mais importante que isso é a forma como se posterga a enunciação do nome do herói, pois esse (*Odysseus*, 107) é evocado pela repetição do som *ody-* (*odyromenos*, 100; *odyromai*, 104), repetido logo depois da explicitação do nome por meio do mesmo verbo (*odyrontai*, 110). Depois da menção do nome, o verso 109 é aberto pelo pronome *keinou*, cujo referente é Odisseu. Esse pronome demonstrativo marca a ausência/presença do herói nos quatro primeiros cantos do poema de acordo com Anna Bonifazi. O pronome faz parte de uma estratégia pragmática de apontar para a fama de Odisseu e marca duas intenções possíveis por parte do falante: visualizar a presença potencial do herói e lamentar sua possível morte.³⁹⁹ Por fim, repare-se

³⁹⁴ Cf. também Bonifazi (2012: 49), que nota a semelhança de tom entre as seguintes passagens: *Od.* 1, 242-44; 4, 181-82; e 4, 108-10.

³⁹⁵ Vocabulário do lamento: Derderian (2001: 15-31). *Goos* como definidor do lamento fúnebre: Fingerle (1939: 163-64 e 171-72) e Tsagalis (2004: 2-7).

³⁹⁶ Cf. Bakhtin (1986: 52-53).

³⁹⁷ Cf. a introdução do lamento de Andrômaca (*Il.* 24, 725): “Marido, jovem morreste, e foi-se a seiva”.

³⁹⁸ Na *Iliada*, ela só ocorre quando o interpelado está morto e presente; cf. Tsagalis (2004: 51).

³⁹⁹ De Jong (2001: 110) nota que a reiteração de *odyromai* evoca Odisseu. *Keinos* e Odisseu: Bonifazi (2012: 13-68), sobretudo p. 50.

que no segundo discurso de Menelau, em seu todo um elogio, o verbo *odyromai* não será repetido, mas Odisseu – referido por meio do significativo pronome *keinon* – será qualificado por um adjetivo do mesmo campo semântico do verbo e que ecoa quase os mesmos sons do nome do herói, *dystenon*. São justamente esses dois termos, o verbo e o adjetivo, que colaboram para Atena tornar Odisseu presente diante de Zeus, como se viu no capítulo três (τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει: *Od.* 1, 55).

Costuma-se, nos lamentos iliádicos, usar algum tipo de comparação⁴⁰⁰ para expressar o louvor do morto, geralmente em relação a outros indivíduos de sua classe, por exemplo, companheiros de armas.⁴⁰¹ Contudo, não é dessa forma direta que está presente nos dois discursos de Menelau. O vocativo acompanhado de um elogio, com frequência, também vem junto de um outro tipo de comparação na *Iliada*. Hécuba inicia assim seu lamento: “Heitor, em meu ânimo o mais caro de todos os filhos” (*Il.* 24, 748). Assim, pode-se afirmar que esse elemento está presente nos discursos de Menelau mas como que fundido com a comparação mais desenvolvida. O rei afirma que não chora ninguém tanto quanto chora Odisseu, pois ninguém sofreu, vale dizer, lutou (*emogēsen...emogēse...*, 106-7),⁴⁰² tanto quanto ele (100-7).⁴⁰³ Já em seu segundo discurso, afirma que de nenhum outro argivo teria sido tão amigo após o retorno de Troia como de Odisseu (171-72). Nas duas passagens, como de praxe no gênero, o louvor orbita em torno do sujeito do lamento, no caso, Menelau.⁴⁰⁴

O “morto” e o enlutado compartilham um mesmo destino: tanto Menelau como Odisseu sofreram no passado e sofrem no presente, paralelo que compõe, em suma, a passagem que vai do verso 94 ao 109. Sobre esse elemento, diz Tsagalis

⁴⁰⁰ Trata-se de “a comparison between the dead and/or between the present sufferings of the mourner and other past sufferings, stressing the exceptionality of the present loss and thus of the present grief, introducing an implicit aretology of the deceased” (Tsagalis 2004: 15).

⁴⁰¹ Hécuba (*Il.* 24, 751-56) compara Heitor a seus irmãos por conta do modo como foram tratados por Aquiles.

⁴⁰² Esse verbo também é comum em um contexto marcial, como quando Aquiles diz sobre si mesmo diante de Agamêmnon: “agora ameaças tu mesmo arrancar-me uma mercê, / pela qual muito padeci, e ma deram os filhos de aqueus” (*Il.* 1, 162); cf. o comentário a essa passagem em Latacz et al. (2010: 81).

⁴⁰³ Compare este trecho do lamento de Príamo (*Il.* 22, 426-29) “Tantos filhos meus, vicejantes, matou: / a eles todos não choro tanto, embora atormentado, / quanto a um, por quem dor aguda me descerá ao Hades – / Heitor! Como devia ter morrido em meus braços (...)” com este trecho de Menelau (*Od.* 4, 104-5): “a eles todos não choro tanto, embora atormentado, / quanto a um único, que me faz odiar sono e alimento”.

⁴⁰⁴ Cf. a “forma como Têtis louva sua própria excelência em termos apropriados para Aquiles (*Il.* 18, 54-60): Ai de mim, coitada, desmãe do melhor: / eis que gerei um filho impecável e forte, / excepcional entre os heróis, e subiu feito broto. / Eu mesma o nutri tal árvore de pomar na encosta / e o expedi sobre as naus recurvas a Ílion / para pelejar com troianos: de novo não o receberei, / pois não retornará à casa, a morada de Peleu.” Acerca da passagem, especialmente do epíteto *dysaristotokeia*, cf. Tsagalis (2004: 38-39).

que morto e enlutado “devem ser apresentados como se suas vidas sempre tivessem sido intimamente conectadas”.⁴⁰⁵ Esse liame é ainda mais acentuado no segundo discurso de Menelau, que fala de uma perspectiva futura deslocada para o passado segundo a qual ele, Menelau, teria planejado que Odisseu, sua família e Ítaca inteira se deslocassem para uma cidade que teria sido evacuada para eles.

Menelau não chega a manifestar um desejo explícito de morte, como no caso de entes próximos na *Iliáda*, mas menciona aqueles que estariam lamentando Odisseu – Laerte, Penélope e Telêmaco – e seu desinteresse por comida e sono quando se lembram de Odisseu (105).⁴⁰⁶ De fato, Anticleia morreu de saudade (*pothos*) de Odisseu (*Od.* 11, 202)⁴⁰⁷ e Laerte e, em parte, Penélope vivem numa situação que manifesta seu desejo de morte. Por fim, faz parte dessa temática a autocensura, ou seja, o enlutado se representa como responsável pela morte de quem lhe foi caro. Como vimos, essa noção está na base da forma como Menelau configura as causas e consequências da Guerra de Troia (97-100).⁴⁰⁸

A antítese entre passado e presente, entre o “agora” e o antes, quando o morto ainda vivia, adquire uma forma especial no discurso de Menelau pois não se sabe se Odisseu está vivo ou morto (110), de sorte que, no presente (*ny*, 110), só resta a seus familiares lamentarem-se.

Quanto à estrutura do discurso, ele não é composto pela estrutura tripartite típica, mas, como indiquei acima na segunda metade do primeiro discurso, verifica-se nele uma estrutura anelar típica da poesia homérica.⁴⁰⁹ Além disso, também está presente o elemento antifoneiro, discreto em um primeiro momento, pois só Telêmaco responde com choro, e bem mais acentuado após o segundo discurso (183-85), ou seja, mesmo que Homero não sinalize o início do lamento, como é comum na *Iliáda* (*Il.* 22, 430; 24, 723-24), há versos que o finalizam (113~183~*Il.* 24, 760).

Alguns outros temas que ocorrem nos lamentos iliádicos e nos discursos de Menelau são: ⁴¹⁰ separação espacial entre a pátria e o local onde se morreu (99); menção dos familiares do morto (111-12, 169); o estabelecimento de uma proximidade por meio de “eu” e “tu”, aqui alcançada por meio do pronome *keinos* (109, 182) e da previsão de que Odisseu e Menelau morariam perto.

⁴⁰⁵ Tsagalis (2004: 40).

⁴⁰⁶ Desinteresse por sono, comida e sexo como sinais de luto: *Il.* 19 e 24 e *H. b. 2 a Deméter* 200-1 (com Richardson 1974: 218-19); jejum como reação ao luto: West (1988: 243). Sono “mortal” de Laerte e Penélope: Purves (2014).

⁴⁰⁷ Mesma emoção que atinge Penélope (*Od.* 18, 204-5).

⁴⁰⁸ Cf. o modo como Agamêmnon abre seu discurso (*Il.* 4, 155-56) diante do ferido Menelau: “Caro irmão, o pacto que firmei foi morte para ti / ao te pôr sozinho, diante dos aqueus, a guerrear troianos”.

⁴⁰⁹ Estrutura anelar, respectivamente, na *Iliáda* e na *Odisseia*: Lohmann (1970) e Steinrück (1997).

⁴¹⁰ Acerca desses elementos, cf. Tsagalis (2004: 76-108).

Esse lamento em duas partes de Menelau não é o único no canto quatro. Embora Penélope seja a personagem sofredora por excelência no poema, como já se antevê em sua primeira aparição no poema, discutida no capítulo quatro, é após receber a notícia da partida de Telêmaco e do plano dos pretendentes de assassiná-lo que a rainha, uma única vez no poema, entoia um lamento que se aproxima dos lamentos formais da *Iliada* (*Od.* 4, 715-35):⁴¹¹

Tendo falado assim, saiu pela casa de Odisseu.	715	
A ela envolveu aniquiladora aflição, e não mais suportou ficar na banquetta, mesmo muitas havendo na casa, e sentou-se na soleira do quarto bem-trabalhado, infeliz, chorando; em torno escravas soluçavam, todas, tantas quantas na casa havia, jovens e velhas.	720	
Entre elas, chorando sem parar, Penélope falou: “Ouvi, queridas; o Olímpio, em excesso, deu-me dores, mais que a todas que comigo cresceram e nasceram, eu que primeiro perdi o nobre marido ânimo-leonino, que em todas as qualidades supera os dânaos, nobre, cuja fama é ampla na Hélade até o meio de Argos.	725	A B
Agora, porém, rajadas agarraram meu menino amado do palácio, sem registro, e que partira nem ouvi. Terríveis! Nem vós pusestes no juízo, cada uma, me acordar no leito, cientes ao claro no ânimo, quando ele subiu na cava nau negra.	730	C D D'
Se eu tivesse ouvido que se lançaria nesse trajeto, então por certo ficaria, embora ávido por partir, ou nesse palácio me deixaria morta.		C' B' A'
Agora, ligeiro, alguém chame Finório, o ancião (...)	735	

As sensações físicas de Penélope e sua reação àquilo que percebe como morte certa de Telêmaco não diferem daquelas de um enlutado na poesia hexamétrica: “aniquilador” ou “mortal” (*thymophthoros*, 716) pode qualificar um veneno (*Od.* 2, 329), e sentar no chão como sinal de luto não é apenas uma prática grega.⁴¹² Isso prepara o verso 721, que introduz formalmente o lamento,⁴¹³ no qual quase

⁴¹¹ Para Fingerle (1939: 174), trata-se de um “lamento” *tout court* (*Klagerede*), a mesma forma que a rainha emprega em seu discurso a Fêmio no canto um, mas que, por outro lado, se aproxima do lamento fúnebre (p. 170). Para uma análise da cena como um “lamento prospectivo” por Telêmaco, cf. Kelly (2010: 6-12).

⁴¹² Turkeltaub (2015: 289-94) analisa as consequências amplas do uso de *thymophthoros*. Sentar no chão: Richardson (1974: 218-19).

⁴¹³ Compare τῆς δ' ἀδινὸν γούωσα μετηύδα Πηνελόπεια (721) e Τρωῆσιν δ' Ἐκάβη ἀδινού ἐξῆρχε γούοιο (*Il.* 22, 430: “Entre as troianas, Hécuba regeu farto lamento”); para uma discussão do lamento de Penélope, cf. Derderian (2001: 34) e Turkeltaub (2015).

todos os elementos do lamento iliádico que identificamos nos discursos de Menelau também aparecem, embora de uma forma menos marcada.

Não há uma interpelação elogiosa de Telêmaco, mas Penélope elogia Odisseu (724-26) e aplica um superlativo, essa marca típica do gênero épico, a si mesma, muito embora fazendo parte de uma contraposição, evidente em todo o episódio, de seu sofrimento paroxístico com sua capacidade tradicional de elaborar um truque que a salve de uma situação impossível. Assim, comparem-se os versos 722 a 723 citados acima com o elogio que dela faz Antínoo (*Od.* 2, 116-18): “refletindo, no ânimo, no que sobremodo lhe deu Atena – / a técnica de trabalhos bem belos, um juízo distinto / e truques que nunca ouvimos de alguém, nem das antigas”. No lamento iliádico, um epíteto no grau superlativo com frequência acompanha a interpelação.⁴¹⁴ Ao não começar seu lamento acentuando a importância que Telêmaco e Odisseu têm para ela, reforça-se que o foco do episódio é a própria Penélope, definida por uma dupla perda, a do marido e a do filho. Para Tsagalis, “quanto mais importante o morto, maior o sofrimento que o lamentador sente e tenta expressar”.⁴¹⁵ Penélope quase parece inverter a ordem: por ela ser desgraçada é que perde Odisseu e o filho. Assim, um outro momento em que ela acentua seu sofrimento ele mesmo ocorre ao narrar seu sonho ao Cretense em versos que remetem a cenas de lamento (*Od.* 19, 541-43):⁴¹⁶ “Mas eu pranteava e ululava no sonho, / e a minha volta reuniram-se aqueias belas-tranças, eu, triste, chorando,⁴¹⁷ pois a águia matara-me os gansos”. Penélope, no sonho, começa um lamento ao descobrir seus vinte gansos mortos, que simbolizam seus vinte anos de sofrimento.⁴¹⁸ As criadas se põem a seu lado como que para responder de forma antifoneira, mas isso não é desenvolvido, pois uma reversão ocorre no sonho (544-50): os gansos, na verdade, são os pretendentes, e não há razão, portanto, para a tristeza, mas para o júbilo.⁴¹⁹

No lamento no canto quatro, tendo Penélope como foco, fundem-se o elemento da comparação e o elogio de Odisseu e Telêmaco, que é marcado pelo seu avesso, a total paralisia de Penélope. Compare-se com o lamento de Andrômaca

⁴¹⁴ Superlativos na poesia épica: Scodel (2002a: 72-73); no lamento: Tsagalis (2004: 32). Turkeltaub (2015) mostra que no episódio do canto quatro Penélope é mostrada como distante de sua astúcia tradicional por conta da dor gerada por sua situação sem saída.

⁴¹⁵ Citação em Tsagalis (2004: 33).

⁴¹⁶ Para uma análise desses versos como rementendo a cenas de lamento homéricas, cf. Pratt (1994: 153).

⁴¹⁷ Esta fórmula – *oiktr' olophyromenēn* – também aparece na *Odisseia* em 4, 719 (Penélope); 10, 409; e 24, 59 (Nereidas em volta de Tétis no funeral de Pátroclo).

⁴¹⁸ Para essa interpretação, cf. Steinrück (1992: 224), Lowenstam (1993: 225-27), Pratt (1994) e Levaniouk (2011: 229-31). As opiniões mais aceitas, porém, são a de que os gansos representam, desde o início do sonho, os pretendentes (Latacz 1994; Rozokoki 2001: 2) – ou a de que não têm conteúdo simbólico algum (Danek 1998: 387-88; Marquardt 1985: 43, n. 12).

⁴¹⁹ Cf. a interpretação geral de Levaniouk (2011: 231-35).

junto ao cadáver de Heitor (*Il.* 24, 740-42):⁴²⁰ “Por isso também as gentes o choram pela cidade, / e incutiste lamento e luto desejável para os pais, / Heitor; mas sobretudo para mim ficarão aflições funestas”. Andrômaca sofre mais que as outras troianas assim como Penélope sofre mais que qualquer contemporânea. Nenhuma das mulheres que lamenta Heitor no canto 24 da *Iliada* celebra seus feitos no campo de batalha,⁴²¹ e a excepcionalidade de Heitor é referida em uma esfera que possui relevância direta para quem entoa o lamento. Na passagem da *Odisseia*, é feito o elogio de Odisseu, cuja fama se espalha por toda a Hélade, mas isso acentua que, se Telêmaco morrer, Odisseu não deixará fama alguma para trás.⁴²² A excepcionalidade propriamente épica que se destaca, portanto, é a da própria Penélope.

“Destino comum” e “desejo de morte” também se mesclam quando Penélope conjectura que, se tivesse sabido que Telêmaco partiria, teria ameaçado se matar. O destino comum é, ao mesmo tempo, o de Penélope com o filho – a provável morte do filho como que implica a morte dela –, o dela e de Odisseu, reiterado ao longo do poema, e o de Odisseu e Telêmaco, ambos, do ponto de vista de Penélope, mortos em uma viagem cujo retorno ela dá como perdido.⁴²³ Além disso, a responsabilidade do enlutado pela morte do ente querido é aqui deslocada para as servas (729-31).

Mesmo a antítese entre passado e presente acentua a excepcionalidade do sofrimento de Penélope, pois o contraste não é entre a época em que o morto ainda vivia e o presente, mas entre a primeira perda de Penélope, Odisseu (724), e a perda presente, marcada, como sói ocorrer, pelo advérbio “agora” (*nyn*, 727).

Como nos discursos de Menelau, está ausente a estrutura tripartite mas verifica-se uma estrutura anelar cujo centro é ocupado por uma contraposição entre Penélope, que não soube que Telêmaco estava de partida, e as servas, que não a avisaram. Quanto ao elemento antifoneiro, é expresso nos versos 719 a 720, embora de forma menos marcada que nos lamentos iliádicos.⁴²⁴

⁴²⁰ E o de Tétis (*Il.* 18, 52-60), mencionado acima; acerca do sofrimento superlativo de Andrômaca, cf. Tsagalis (2004: 38).

⁴²¹ Acerca desse elemento marcadamente feminino do lamento, cf. Holst-Warhaft (1992: 112-13) e Murnaghan (1999: 214).

⁴²² *Aklea*, em posição inicial no verso 728, embora tenha o sentido de “sem notícias, sem registro”, deixa ecoar *kleos* e, portanto, o sentido metonímico de “fama”.

⁴²³ O sofrimento de Penélope e o de Odisseu são homólogos (*Od.* 23, 301-7): “Deleitaram-se (sc. Odisseu e Penélope) com histórias que um narrava ao outro: ela, o que suportou no palácio, divina mulher, / (...) / e o divinal Odisseu, quantas agruras infligiu / aos homens e quanto ele mesmo, agoniado, aguentou (...)” Penélope vivencia a notícia da viagem de Telêmaco como implicando a morte dela própria: Heitman (2005: 35-37).

⁴²⁴ Cf. *Od.* 19, 541-43 (*Od.* 4, 719a = 19, 543) e *Il.* 18, 50-51. Além dos temas de lamento mencionados, também se verifica a separação entre o lugar de morte e a terra pátria (732-33), enfatizada por verbos dêíticos (728-33).

Não pode haver uma resposta posterior ao lamento porque a própria Penélope o interrompe (735) para tomar uma medida prática que, como mostrou Daniel Turkeltaub, apenas acentua a inoperância da tradicional astúcia da rainha; na sequência, é acalmada por Euricleia (742-58).⁴²⁵ Seguindo a sugestão da serva, vai a seu quarto orar a Atena (759-67), o que não é suficiente, pois continua em luto pelo filho. Trata-se, porém, de um luto singular. Penélope não sabe se o filho vai ser morto pelos pretendentes, de sorte que sua angústia origina-se de sua dúvida, que é, ao mesmo tempo, indecisão acerca do que ela mesma pode fazer e medo do que vai-lhe acontecer, o que é destacado por um símile (4, 787-94):⁴²⁶

Ela no andar de cima, Penélope bem-ajuízada,
jazia sem comer, sem tocar em comida ou bebida,
revolvendo se seu filho impecável escaparia da morte
ou seria subjugado pelos pretendentes soberbos.
Aquilo que no meio de varões o leão cogita,
com medo, ao fecharem ardiloso (*dolios*) cerco em torno dele,
enquanto revolia isso, veio-lhe sono prazeroso;
adormecia reclinada, e relaxavam todas suas articulações.

Nesse que é o único símile com um leão usado para uma personagem feminina nos poemas homéricos, chama a atenção o adjetivo que qualifica o cerco em torno do animal, “ardiloso”, quase homófono do nome *Dolios* (“Finório”, 735),⁴²⁷ o escravo que Penélope pensou em mandar até Laerte para que o ancião elaborasse um plano astucioso (*mētis*, 739) que contrabalançasse a tocia dos pretendentes contra Telêmaco. A ideia de Penélope é abandonada, e não será Laerte, mas seus descendentes, Odisseu e Telêmaco, com a ajuda de Atena, que neutralizarão o plano dos pretendentes.

No símile, portanto, Penélope não aparece como a mulher ardilosa que foi capaz de enganar os pretendentes por vários anos (88-111), mas como vítima. Também é o símile de um leão o que Menelau utiliza para expressar seu desejo de que Odisseu se vingue dos pretendentes (*Od.* 4, 335-40):

Como quando a cerva, na moita de forte leão,
adormece os filhotes, lactentes recém-nascidos,
e investiga encostas e vales herbosos,
pastando, e ele então se achega de seu leito

⁴²⁵ Turkeltaub (2015), especialmente as páginas 291 e 292.

⁴²⁶ Wilamowitz (1927: 130, n. 1), não muito diferente de Fränkel (1921: 70), considerou o símile execrável. Turkeltaub (2015) apresenta sua mais consistente análise.

⁴²⁷ Para uma defesa dessa etimologia do nome, cf. Haller (2013: 264, n. 2), com a bibliografia relevante.

e sobre aqueles dois lança fado ultrajante:
 assim Odisseu sobre eles ultrajante fado lançará.

Esse símile, bem mais desenvolvido que o anterior,⁴²⁸ apresenta o leão em sua posição típica nos símiles homéricos, nos quais o animal, violento e destemido, ilustra uma ação masculina.⁴²⁹ Isso não é suficiente para afirmar que os dois símiles odisseicos colocariam em paralelo a posição ativa de Odisseu e a passiva de Penélope. Embora com medo, o leão no símile, evocando a aflição de Penélope, parece imóvel, cogitando, ou seja, ainda não se definiu por um recuo como nos símiles iliádicos nos quais não é ele quem ataca (*Il.* 11, 548-57; 17, 657-67). Para o ouvinte acostumado com a dicção épica, trata-se antes de uma reversão, pois o mamífero indefeso, vítima de um predador, é comumente o veado. Todavia, o fato de o cerco dos caçadores ser “ardiloso” (*dolios*), o nome mesmo do escravo, sugere que ela, para sair de sua posição, terá que pensar em um estratagema mais eficaz que esse.

Nessa passagem da *Odisséia*, portanto, se verifica, na representação das ações de Penélope, a mesma tensão que perpassa sua caracterização ao logo do poema como um todo. Os responsáveis pela vingança contra os pretendentes são Odisseu e, em segundo plano, Telêmaco, o que desloca a esfera de ação de Penélope para aquela típica das personagens iliádicas femininas, o lamento,⁴³⁰ e que na *Odisséia* se manifesta, embora em chave distinta, na morte por saudade (*pothos*) de Anticleia. Ao mesmo tempo, porém, a representação tradicional da rainha é a de astuciosa, que não deriva apenas do truque da mortallha de Laerte. É mais que provável que tenha havido narrativas acerca do retorno de Odisseu nas quais Penélope se tornava uma colaboradora próxima do marido na execução da vingança.⁴³¹ O símile em questão, portanto, inclusive por seu caráter elíptico, reforça essa mesma tensão presente na caracterização de Penélope e que, na segunda metade do poema, se deslocará para o reconhecimento postergado de Odisseu, que, para alguns leitores, ocorre de forma mais ou menos velada ainda antes do canto 23.⁴³²

Na segunda parte do lamento de Penélope, que acontece, porém, em sonho (*Od.* 4, 795-825), a rainha, por conta do destino incerto do filho, reitera seu

⁴²⁸ Acerca de sua interpretação, sobretudo em vista de seu uso no canto 16, cf. Werner (2011: 99, n. 63) e Magrath (1982: 206).

⁴²⁹ Cf. Magrath (1982), Lonsdale (1990) e Turkeltaub (2015: 279-88).

⁴³⁰ A história-padrão tradicional que está na base de um poema como a *Iliada* é a conquista de uma cidade; nesse tipo de história, as vítimas passivas da cidade invadida são velhos, mulheres e crianças. Acerca da fórmula *alochoi kai nēpia tekna*, que concentra esse tema, cf. Werner (2008) e o capítulo dois acima.

⁴³¹ Outras formas de inserir Penélope em uma narrativa do *nostos* de Odisseu: Danek (1998: *passim*).

⁴³² A maioria dos intérpretes defende que o reconhecimento de Odisseu por Penélope só ocorre quando Homero o narra explicitamente no canto 23; cf., porém, Levaniouk (2011).

sofrimento à figura onírica Altiua (Iftime), enviada por Atena, que lhe anuncia que nada de ruim irá acontecer a Telêmaco. Penélope, que, diante do Cretense, pelo menos na superfície, se mostrará tão rigorosa em relação à fonte dos sonhos que vêm aos homens (*Od.* 19, 560-69), aqui acata de pronto a afirmação de que Telêmaco é protegido por Atena e muda de assunto, querendo saber se Odisseu está vivo ou morto (826-34). Dele nada lhe é dito, mas o sonho foi tão “efetivo” (*enargēs*, 841), termo com valor religioso na poesia hexamétrica, que Penélope acorda “sentindo-se feliz” (*ianthē*, 840), mesmo verbo que será usado no episódio do sonho com os gansos em referência ao prazer provocado na rainha pelos seus animais (*Od.* 19, 537).⁴³³

É possível concluir-se, portanto, que a forma como se dá o lamento de Penélope nunca coloca a rainha em uma posição de total passividade, ou seja, aquela da mulher que, diante do destino do esposo ou do filho, não tem outra alternativa de ação além do lamento. Como o *status* de Penélope (viúva? esposa? nubente?) é polivalente ou equívoco e, a partir do canto quatro, passa a enfrentar de forma mais aguda o perigo de que seu filho seja assassinado, sua atuação por excelência é a de deliberar acerca da melhor estratégia possível sem saber até que ponto suas ações renderão frutos positivos.⁴³⁴

No canto quatro, pela primeira e última vez no poema, presenciamos Penélope sozinha em sua casa, sem marido e filho, entoando um lamento. Diante do Cretense, ao referir o sucesso temporário do truque da mortalha (*Od.* 19, 124-63), não enfatiza uma perda ou a fantasia de uma perda, como no canto quatro.⁴³⁵ Sua preocupação principal é com a ação que deve tomar no presente.

⁴³³ *Enargēs*: Bakker (2002: 78).

⁴³⁴ *Status* de Penélope ao longo da *Odisseia*: Papadopoulou-Behlmedi (1994) e Flaig (1995).

⁴³⁵ Sobre esse discurso, Derderian (2001: 49) tem opinião diferente e o aproxima de um lamento “iliádico”; o que a autora chama de “ressonâncias temáticas e formulares” é muito tênue para justificar a aproximação. Cf., porém, *Od.* 19, 124-29 = 18, 251-56.

4. O DISCURSO ETNOGRÁFICO (OD. 4, 78-91 e 219-32)

Perambulação, nada pior existe entre os mortais.
(Od. 15, 343)

Nesta seção, abordarei um tipo de discurso que chamarei de etnográfico. Se seguirmos Joseph E. Skinner, que, baseando-se em James Clifford, define etnografia, em seu sentido mais amplo, como “uma coleção de ‘modos diversos de pensar e escrever sobre a cultura’ a partir da perspectiva de alguém de fora (‘outsider’)”, então a origem múltipla do gênero deve ser buscada bem antes do século V a.C., inclusive nos poemas homéricos, os quais atestam uma intensa experiência de contatos interculturais que voltou a ser familiar aos gregos pelo menos desde o século VIII ou mesmo, como defendeu Irad Malkin, nos séculos IX e talvez X.⁴³⁶ Para esse último autor, “mitos, especialmente (...) os mitos gregos dos retornos de Odisseu e de outros heróis, foram usados para mediar e conceitualizar etnicidade e identidade de grupo” entre os habitantes da Albânia, da Apúlia e do sul da Itália.⁴³⁷ Meu interesse principal nesta seção (e na primeira seção do capítulo sete), porém, não são esses mitos de retorno (*nostoi*) que fazem parte da matriz mítica do poema, mas certas práticas discursivas que, de forma geral, apontam para “um processo discursivo mais amplo – processo por meio do qual a cultura e a identidade grega foram inventadas e definidas”.⁴³⁸

Para abordar algumas passagens odisséicas relevantes, inicio pela demonstração de Johannes Haubold de que a *Iliada* tem uma compreensão sofisticada do discurso ou tradição etnográficos.⁴³⁹ Tal discurso secundário faz parte do sistema de gêneros familiar ao receptor do poema. O poeta dele se apropria para marcar, em um instante-chave e por meio de um deus – ninguém menos que Zeus –, a única diferença que realmente interessa para sua concepção poética, qual seja, o abismo entre deuses – e sua sociedade “exótica” –⁴⁴⁰ e homens, e não as diferenças culturais entre povos. Zeus encontra-se no Monte Ida (*Il.* 11, 182), a principal montanha da Trôade e um dos pontos centrais da paisagem explorada

⁴³⁶ Definição de etnografia: Skinner (2011: 6). Colonização: Malkin (1998). Meu interesse é discutir a forma como a experiência etnográfica é explorada no próprio texto dos poemas. Assim, deixarei de lado a discussão sobre a matriz oriental de diversos elementos do texto (Burkert 1992; West 1997; Morris 1997; Haubold 2013), já que tudo leva a crer que o conhecimento dessa matriz foi irrelevante na recepção dos poemas por plateias gregas (Kelly 2010; Haubold 2013).

⁴³⁷ Malkin (1998: xi).

⁴³⁸ Skinner (2011: 14).

⁴³⁹ Cf. Haubold (2014a).

⁴⁴⁰ Para uma breve apresentação e discussão dessa sociedade, cf. Graziosi (2014: 29-42).

no poema,⁴⁴¹ e, no final do canto 12, os troianos finalmente dão mostras de que a muralha aqueia não conseguirá contê-los. Zeus, então, perde interesse na batalha e olha para o norte (*Il.* 13, 1-9):

Zeus, após aproximar os troianos e Heitor das naus,
deixou-os penarem e se agoniarem junto a elas
sem cessar, e volvia os olhos brilhantes para longe,
mirando a terra dos trácios criadores-de-cavalos,
a dos combativos mísios, a dos ilustres hipemolgos,
bebedores-de-leite, e a dos ábios, os mais civilizados homens.
De forma alguma volvia os olhos brilhantes para Troia:
em seu ânimo, não esperava que um imortal
fosse socorrer troianos ou dânaos.

Diversos elementos dessa passagem sugerem um discurso etnográfico. Há um elencamento, na forma de um catálogo, de povos definidos por meio de epítetos que dão conta de diferentes aspectos culturais. Em momento algum, todavia, a *Iliada* manifesta interesse em explorar o exotismo daqueles que combatem em Troia, nem dos aliados troianos nem de outros povos mencionados, como os etíopes.⁴⁴² “Criadores-de-cavalos”, o epíteto usado nessa passagem para os trácios, aliados troianos, é exclusivo deles e só reaparece mais uma vez (*Il.* 14, 227).⁴⁴³ Outro epíteto exclusivo, *akrokomos* (“com um coque no alto da cabeça”, *Il.* 4, 533), é um hápax iliádico. Ambos são um indício do interesse dos gregos pela Trácia já na época em que os poemas homéricos alcançaram certa forma estável. A Trácia está para o norte assim como o Egito está para o sul da Grécia continental, não como antagonistas dos gregos, mas como um conjunto de comunidades com as quais interagiram intensamente.⁴⁴⁴

A Mísia parece ser pensada, nessa passagem, como contígua à Trácia ou quase, ao contrário de fontes posteriores que a colocam na Anatólia. O epíteto dos mísios, por sua vez, talvez seja formular e indica uma forma de combater corriqueira no poema, tanto entre aqueus como entre troianos.⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Há uma estreita relação entre os pontos de onde os deuses observam os eventos na planície troiana – especialmente o Monte Olimpo – e aquele ocupado por Homero (Graziosi 2013: 24-28; Clay 2011a: 23-25).

⁴⁴² Os etíopes, claro, são um contingente aliado importante após a morte de Heitor. O exotismo das amazonas também não é explorado minimamente (*Il.* 3, 189; 6, 186); cf. Haubold (2014a: 23).

⁴⁴³ Cavalos, na *Iliada*, são associados sobretudo aos troianos e a seus aliados (Mackie 2008: 34-62); cf., porém, o símile que acompanha a *aristeia* de Ajax (*Il.* 15, 679-85) e Janko (1992: 302).

⁴⁴⁴ Trácios na *Iliada*: Skinner (2011: 83-85). Relação entre trácios e egípcios: Lloyd (2010: 1068-69).

⁴⁴⁵ Localização da Mísia: Rutherford in Finkelberg (2011: 545). “Combativos mísios”: Janko (1992: 42).

Os hipemolgos, literalmente “leiteiros de éguas”,⁴⁴⁶ não parecem ser fabulosos no mesmo grau que os hiperbóreos, mas históricos, encontrados por exploradores gregos que entraram no Mar Negro e se aventuraram para além da foz do Danúbio, e fazem parte do mesmo universo dos citas.⁴⁴⁷ Os ábios (“sem-violência”), por sua vez, explicitam um par de opostos bastante comum na poesia hexamétrica e no discurso etnográfico odisseico, aquele formado por *bia* e *dikē*,⁴⁴⁸ como se vê nesta passagem (*Od.* 6, 119-21): “Ai de mim, dessa vez atinjo a terra de que mortais? / Serão eles desmedidos, selvagens e não civilizados (*dikaioi*), / ou hospitaleiros, com mente que teme o deus?”.

Tendo em vista uma forma implícita de recusa do discurso etnográfico na *Ilíada*, que, de forma muito breve, apenas introduz um longo episódio no centro do qual está, no universo divino, a sedução de Zeus por Hera e o auxílio dos aqueus por Poseidon, podemos nos perguntar de que forma Homero e os narradores internos da *Odisseia* fazem uso desse mesmo discurso. Como Odisseu se tornou, na antiguidade, o protótipo do “observador-viajante”, é quase automático pensar-se na *Odisseia* como uma exploração etnográfica poética.⁴⁴⁹ Contudo, como se verá também no próximo capítulo, as funções do discurso são plurais, e são as condições de recepção do poema que realçam alguma função específica.

Começemos pelo discurso de Menelau discutido na seção anterior, e do qual cito agora apenas a primeira metade (*Od.* 4, 78-91):

Caros filhos, nenhum mortal deveria disputar com Zeus:
imortais são suas posses e morada;
dos varões, algum talvez disputará comigo
em posses. Sim, após muito padecer e muito vagar,
conduzi-as nas naus e no oitavo ano cheguei,
depois de vagar por Chipre, Fenícia e entre egípcios;
os etíopes alcancei, os sidônios, os erembos
e a Líbia, onde cordeiros de súbito têm chifres completos.
Três vezes ovelhas procriam no ciclo de um ano;
lá nem senhor nem pastor têm carência
de queijo e de carne e nem de leite doce,
mas sempre têm leite abundante na ordenha.
Enquanto eu por aí, recolhendo (*xynageiron*) muitos recursos,
vagava, outro assassinou meu irmão (...)

⁴⁴⁶ “A salient characteristic considered sufficiently bizarre to merit an epithet of sorts, an indication, in short, that mare-milkers were the subject of ‘ethnographic interest’” (Skinner 2011: 69).

⁴⁴⁷ Hipermolgos: West (2011: 18). Hipermolgos e citas: Janko (1992: 42) e Skinner (2011: 68).

⁴⁴⁸ O uso do superlativo também é característico do discurso etnográfico (Haubold 2014a: 28, n. 38).

⁴⁴⁹ Odisseu como “observador-viajante”: Dougherty (2001: 4).

às ocultas, de surpresa, com truque da nefasta esposa;
 assim reino, não me agradando dessas posses.⁴⁵⁰

Nesse trecho, o foco é o retorno de Menelau, com destaque para a forma como conquistou riquezas: não a pilhagem de uma cidade, como Troia, mas a recolha intencional de bens ao longo de uma viagem. A intencionalidade dessa recolha transparece no uso do verbo *xynageirein* (“recolher”). Esse sentido fica bastante claro quando o verbo é usado na voz média (*Od.* 14, 323 = 19, 293). O retorno postergado para juntar riquezas é um motivo tradicional (*Od.* 14, 321-26; 15, 68-91; 19, 272-84). No caso de Menelau, a narrativa sugere que ele escolheu o modo mais longo de voltar para casa com o objetivo de amealhar riquezas.⁴⁵¹ Assim, nesse momento da *Odisseia*, mostra-se que Menelau pretende dominar o espaço assim como Nestor, pela sua idade, revela, no canto três, dominar o tempo. Entretanto, apesar de o verso 81 assemelhar-se a um proêmio condensado, o relato etnográfico é abortado⁴⁵² por meio da menção do assassinato de Agamêmnon (90-92), indicando-se que a riqueza é motivo de desagrado (93).

Por conseguinte, o fechamento da primeira seção do discurso ocorre quando Menelau coloca sua errância em paralelo com a morte do irmão, mencionando de novo sua riqueza (*ktemasin*, 81... *kteassin*, 93), tema que originou seu discurso por conta das exclamações de Telêmaco. Esse paralelismo, por sua vez, inicia uma manipulação temporal por meio da qual Menelau destaca as razões de seu sofrimento presente, que surge como o tema principal do discurso, deslocando sua função narrativa para uma posição secundária.

Como se viu na seção anterior, a função pragmática principal desse discurso de Menelau e do seguinte é lamentar Odisseu. O relato etnográfico de Menelau como que desaparece na sequência de discursos que falam de Odisseu, Menelau e Helena no contexto da Guerra de Troia. Isso sugere que está em jogo algo parecido com o que se viu ser o caso na passagem iliádica discutida: a defesa de uma visão de mundo e, em consequência, de certa poética.

Algo diverso ocorre quando o próprio Homero insere uma pequena digressão etnográfica ao contar que Helena tem a ideia de usar uma droga para que os convivas sigam se deleitando com histórias sobre a Guerra de Troia sem cair em novo choro (*Od.* 4, 219-32):

Mas então teve outra ideia Helena, nascida de Zeus;
 de pronto lançou droga no vinho do qual bebiam,

⁴⁵⁰ Tradução com modificações.

⁴⁵¹ Tema do retorno postergado: Levaniouk (2011: 199-202); retorno de Menelau: Danek (1998: 97).

⁴⁵² *Mutatis mutandis*, algo semelhante ocorre com o relato sobre a Guerra de Troia iniciado por Nestor no canto três, como se viu no capítulo anterior.

contra aflição e raiva, para o oblívio de todos os males.
 Quem a engolisse, após ser misturada na ânfora,
 nesse dia não lançaria lágrimas face abaixo,
 nem se a mãe e o pai tivessem morrido,
 nem se na sua frente irmão ou filho querido
 com bronze tivessem matado, e a ele, visto com os olhos.
 A filha de Zeus possuía tais drogas astuciosas,
 benignas, que lhe deu Polidamna, esposa de Tõn,
 no Egito, onde o solo fértil produz inúmeras
 drogas, muitas benignas, misturadas, muitas funestas.
 e cada um é médico habilidoso, superior a todos
 os homens: sim, são da estirpe de Peã.

Aqui, ao contrário do trecho de Menelau, a digressão não só prepara a narrativa mas também sua interpretação, pois competirá ao leitor “separar”, na sequência, a história de Menelau da de Helena, o elogio de Odisseu do autoelogio de Helena, a representação de Helena como vítima daquela de auxiliar do inimigo troiano.⁴⁵³ Discursos funestos e benignos, como o desenvolvimento dessa cena mostrará, podem estar misturados.⁴⁵⁴

O Egito é uma referência constante no poema e está presente nos três principais relatos de viagens: no retorno de Odisseu por meio do episódio dos lotófagos; no retorno de Menelau; e nas histórias mentirosas do Cretense.⁴⁵⁵ Em todas elas, em algum momento, algo bom está misturado a algo ruim.⁴⁵⁶ Essa ubiquidade e a forte possibilidade de que o poeta da *Odisséia* se tenha baseado em fontes egípcias, diretas ou indiretas, sobretudo para o episódio de Proteu e para as drogas de Helena, sugere certa familiaridade do público receptor com relatos relativos ao Egito:⁴⁵⁷ “o poder e a riqueza, vastos, do Egito fizeram dele um país de superlativos e um objeto de intenso fascínio” para os gregos bem antes de Heródoto.⁴⁵⁸

Pelo que se viu até aqui, não basta afirmar que a digressão etnográfica de Menelau serve para preparar ou antecipar sua narrativa mais longa (*Od.* 4, 346-592), na qual conta a Telêmaco como aconteceu sua aventura egípcia no retorno de Troia, informando ao jovem que soube do deus Proteu que Odisseu, naquele

⁴⁵³ Note-se que, mais adiante no poema, Odisseu também efetivará saberes que o aproximam de um médico (Bertolini 1988: 147; Krummen 2008: 27-28).

⁴⁵⁴ Essa cena será explorada no próximo capítulo.

⁴⁵⁵ Egito e o episódio dos lotófagos: Lieven (2006: 62-63).

⁴⁵⁶ O mesmo vale para a personagem Egípcio (*Od.* 2, 15-38), cujo nome relaciona-se à região (Morris 1997: 612-13): embora seja gentil com Telêmaco, é caracterizado de forma a sugerir um possível antagonismo com Odisseu quando esse retornar a Ítaca (Werner 2009: 32-35).

⁴⁵⁷ Egito e a *Odisséia*: Lieven (2006) e Morris (1997: 612-14).

⁴⁵⁸ Citação em Skinner (2011: 99).

momento, ainda estava vivo.⁴⁵⁹ Trata-se da primeira notícia efetiva acerca do pai que o jovem recebe desde que saiu de Ítaca. Curiosamente e talvez não por acaso, não há digressões etnográficas, no sentido como as estamos definindo, nessa narrativa de Menelau. A principal paranarrativa⁴⁶⁰ é a narrativa embutida de Proteu, que trata de Ájax, Agamêmnon e Odisseu, os gregos que tiveram um retorno fracassado.⁴⁶¹

Concluindo, pelas passagens examinadas, não é possível afirmar que as digressões etnográficas tenham um valor em si na tessitura poética odisseica. Ao mesmo tempo que o discurso chama a atenção para si, a forma como é construído e encaixado na narrativa principal, seja por uma personagem seja por Homero, fazem dessas passagens pontes e motivadores, para o receptor do poema, de uma atividade interpretativa do que é o foco mesmo da passagem ou da narrativa como um todo; nos exemplos discutidos, tem-se, respectivamente, a aparência enganadora da riqueza de Menelau e o caráter de Helena, ela própria, como as drogas do Egito, um bem misturado a um mal.

⁴⁵⁹ Digressão de Menelau como “aperitivo”: de Jong (2001: 95).

⁴⁶⁰ Alden (2000: 1) assim define uma paranarrativa: “secondary narratives related by the poet’s characters, and also the interludes related in the voice of the poet himself which do not advance the progress of the main narrative, will be relevant in some way either to the interpretation of their immediate context or to that of the main narrative, or to both”.

⁴⁶¹ Uma exceção possível é a menção do campo Elísio (563-68), mas esse é referido de forma sumária, sobretudo se o compararmos ao Hades, que também fica nos limites da terra, tal como visto e descrito por Odisseu no canto 11.

VII

COMUNICAÇÃO OBLÍQUA, *AINOS* E O SIMPÓSIO

(Página deixada propositadamente em branco)

A narrativa homérica provê uma base para o drama,
no qual o público precisa dar um sentido
para a ação sem a ajuda de um narrador.
(Scodel 2014: 56)

Neste capítulo, se discutirão alguns elementos que particularizam o tipo de comunicação que se estabelece indiretamente com o receptor em ocasiões em que mais de um nível de comunicação transparece na performance do poema. Até aqui se insistiu nas especificidades que distinguem os discursos das personagens do discurso de Homero. Agora se verá em detalhe que não é Homero quem sempre direciona a atenção do receptor para o que acontece durante a performance discursiva de uma personagem.

1. FRONTEIRAS ENTRE AS VOZES NARRATIVAS

Antes de explorarmos algumas formas de as vozes de Homero e as de suas personagens se comunicarem com o receptor, vejamos em que momentos elas não parecem se distinguir. Já se afirmou que Homero às vezes apaga a fronteira entre o que o receptor e a personagem sabe,⁴⁶² mas essa é uma conclusão muito geral. A fronteira não é óbvia, por exemplo, quando Odisseu, no início da narração de várias de suas aventuras, fornece aos feácios, seu público, informações etnográficas cuja fonte ele não menciona e/ou que ele não poderia ter adquirido por conta de sua própria experiência (*Od.* 9, 106-15; 10, 1-13; 82-6; 11, 13-19). Esse conhecimento seria semelhante àquele de uma personagem que insere em uma narrativa uma cena que, claramente, não presenciou, como quando Eumeu conta ao Cretense a forma como a escrava responsável por ele quando pequeno negociou com os piratas fenícios que, depois, o sequestraram (*Od.* 15, 420-54). Ora, em ambos os casos, uma conversa não mencionada pelo narrador, por exemplo, pode ser a responsável por a informação ter chegado a ele. O conhecimento demonstrado pelo narrador, portanto, de forma alguma é inverossímil, e não se pode simplesmente supor que o conhecimento do receptor e o do narrador estejam sendo confundidos. Nesse caso, porém, talvez tivéssemos que explicar por que Odisseu toma todos os cuidados para informar aos feácios a fonte de uma informação relativa aos deuses que ele, Odisseu, jamais poderia ter obtido por si só (*Od.* 12, 389-90).⁴⁶³

Outro exemplo: quando Odisseu narra aos feácios seu retorno, ele coloca na boca de seus companheiros uma fala que não poderia ter ouvido, pois estava dormindo. As naus quase alcançaram Ítaca após a partida da ilha de Eolo (*Od.* 10, 28-42):

Nove dias navegamos sem parar, noite e dia,
e no décimo já aparecia o solo pátrio,
e até víamos homens perto mantendo o fogo. 30
Lá doce sono se achegou de mim, exausto;
sempre controlei o pé da nau, e a nenhum outro
companheiro a dera para logo chegarmos à terra pátria.
E os companheiros com palavras falavam entre si
e disseram que eu levava ouro e prata para casa, 35
presentes do enérgico Eolo, filho de Cavaleiro.
E assim falavam, fitando quem estava ao lado:

⁴⁶² Assim Scodel (2002a: 104), apoiando-se em Macleod (1982: 279).

⁴⁶³ “Pois isso eu ouvi de Calipso belas-tranças; / e ela disse ter ouvido do condutor Hermes”.

‘Incrível, como ele é caro e honrado entre todos
 os homens cuja cidade e terra alcança.
 Muita coisa traz de Troia, belas posses
 do butim, mas nós, após completar rota igual,
 para casa voltaremos com as mãos vazias’.

40

Para Carl Rothe, os versos 38 e 39 não podem fazer referência à experiência dos companheiros, pois naquele momento não só não faz muitos dias que iniciaram a viagem de retorno, como, sobretudo, acabaram de passar pelos cícones, lotófagos e ciclopes, que de forma alguma honraram Odisseu.⁴⁶⁴

É possível encontrar razões discursivas para a forma como essas passagens se integram ao contexto da enunciação. No caso das informações etnográficas, por exemplo, um dos efeitos pode ser a surpresa, pois aquilo que é fundamental para a narrativa não costuma fazer parte dessas informações, por exemplo, que os ciclopes são canibais.⁴⁶⁵ Já o discurso de Eumeu pertence a um contexto no qual são tematizados a diferença entre verdade e ficção e o deleite próprio de se ouvir uma narrativa: talvez seja irrelevante o valor de verdade de algo que o narrador não presenciou ou se exemplifica que o prazer da narrativa independe desse valor.⁴⁶⁶

Quando Homero menciona que Atena se dirige à terra dos feácios, ele aproveita para contar como ocorreu a fundação da cidade de Esquéria por Nauveloz, cujo povo, no passado, fora vizinho dos ciclopes (*Od.* 6, 2-13):

(...) E Atena
 foi até a terra, a cidade dos varões feácios.
 Eles antes moravam na espaçosa Hipereia,
 próximo aos ciclopes, varões arrogantes,
 que os lesavam, pois na força eram superiores.
 De lá fê-los erguer-se o deiforme Nauveloz,
 e assentou-os em Esquéria, longe de varão come-grão;
 em volta puxou muro para a cidade, construiu casas,
 fez templos de deuses e dividiu as glebas.
 Mas ele, já subjugado pela morte, partira ao Hades,
 e Alcínoo regia, versado em projetos vindos de deuses.

Nenhuma dessas informações é irrelevante e são exploradas na sequência, a principal delas, a curiosa contiguidade espacial entre povos que se comportam de forma tão diferente com o forasteiro Odisseu.

Por diversas razões, o cegamento do ciclope Polifemo é a aventura emblemática do retorno de Odisseu. Isso é reforçado pela forma como Homero

⁴⁶⁴ Cf. Rothe (1894: 6-7).

⁴⁶⁵ Cf. Scodel (2005).

⁴⁶⁶ Cf. Werner (no prelo) e Brandão (2015: 146-57).

apresenta os feácios, pois eles compõem o público diante do qual a aventura é apresentada, ou seja, de alguma forma nunca explicitada condicionam a própria narrativa.⁴⁶⁷

Quanto aos hábitos dos feácios e à descrição da sua cidade, esses só serão fornecidos mais tarde, em parte no diálogo entre Nausícaa e Odisseu, em parte pelo próprio Homero, que faz o receptor ver essa nova terra por meio dos olhos de Odisseu. Não é irrelevante a forma como são dadas as informações sobre o povo que garantirá o retorno de Odisseu, e no qual ele, até o último momento, não sabe se pode ou não confiar totalmente, o que é atestado pela forma como reage ao acordar em Ítaca após ser lá deixado pelos feácios: ele acha que foi ludibriado (*Od.* 13, 200-16).

Assim como Homero paulatinamente fornece informações acerca dos feácios, também Odisseu diversas vezes introduz um novo estágio de seu retorno com os companheiros por meio de uma digressão descritiva. Veja-se o caso dos lotófagos (*Od.* 9, 83-102):

... no décimo desembarcamos
na terra dos lotófagos, que comem alimento floral.
Lá fomos para terra firme e tiramos a água, 85
e os companheiros logo jantaram junto às naus velozes.
Mas depois de consumirmos comida e bebida,
então pedi a companheiros que fossem pesquisar
quem seriam os varões, que sobre a terra comem pão,
após dois escolher e um terceiro, arauto, enviar com eles. 90
Eles, logo após partir, juntaram-se a varões lotófagos.
Pois os lotófagos não armaram o fim dos companheiros
nossos, mas deram-lhes lótus como alimento.
Todo aquele que comesse o fruto meloso do lótus
não desejava servir de mensageiro nem retornar, 95
mas preferia lá mesmo, com os varões lotófagos,
comendo lótus, permanecer e esquecer o retorno.
A eles, que choravam, conduzi às naus, à força,
e, nas cavas naus, empurrando-os sob os bancos, preendi;
e aos outros ordenei, leais companheiros, 100
que sem demora embarcassem nas rápidas naus
para ninguém do lótus (*lotoio*) comer e do retorno esquecer (*nostoio lathētai*).

No início da passagem, Odisseu considera suficiente uma informação sobre os hábitos alimentares do grupo (84), a qual pode ser entendida como uma glosa

⁴⁶⁷ Cegamento de Polifemo: Werner (2009) e (2012a). Feácios e a narrativa de Odisseu: Wyatt (1989).

sobre o próprio nome do povo,⁴⁶⁸ um recurso não raro nos poemas homéricos. Chama a atenção, porém, que somente no meio da narrativa Odisseu informa qual é o efeito principal, ou seja, o perigo dessa alimentação, central para a forma como os lotófagos recebem estrangeiros. A informação etnográfica, portanto, é completamente subordinada à narrativa; ela não vale por si mesma. Mais que isso: somente após mencionar o efeito, Odisseu explora o nome de forma ainda mais relevante que a glosa no verso 84, aquela que aproxima “lótus” e “esquecimento” no verso 102 (letras sublinhadas acima), reforçada pelos ecos sonoros na passagem (em negrito).⁴⁶⁹

O exemplo dos lotófagos, portanto, talvez relativize a interpretação moderna segundo a qual na *Odisseia* seria conferido grande destaque à exploração de um imaginário etnográfico que estaria ligado historicamente à colonização grega a partir do século VIII, como já se discutiu no capítulo anterior.⁴⁷⁰ A hospitalidade e o esquecimento – e seu contrário – são temas fundamentais do poema como um todo;⁴⁷¹ não se trata de temas necessariamente subordinados à vivência da exploração do Mediterrâneo.

O episódio dos lotófagos sugere, portanto, que as passagens etnográficas por meio das quais Odisseu descreve um grupo étnico antes de narrar seu encontro com ele deixam o público na mesma situação em que se encontrou Odisseu quando vivenciou o que narra, já que também não conhecia de antemão tudo que seria relevante em sua aventura.⁴⁷² Vejamos mais um exemplo (*Od.* 9, 103-15):

E à terra dos ciclopes, soberbos, desregrados,
chegamos, eles que, confiantes nos deuses imortais,
não plantam árvores com as mãos nem aram,
mas, sem semear nem arar, isso tudo germina,
trigo, cevada e videiras, que produzem
vinho de grandes uvas que a chuva de Zeus lhes fomenta.
Eles não têm assembleias decisórias nem normas,
mas habitam os cumes de montes elevados

⁴⁶⁸ Cf. a observação acerca dos “hipemolgos” na passagem iliádica discutida no capítulo anterior.

⁴⁶⁹ No verso 97, “lótus” e “esquecer” estão nos extremos do verso: *λωτὸν ἐρεπτόμενοι μενέμεν νόστου τε λαθέσθαι*.

⁴⁷⁰ Nessa chave, a passagem dos lotófagos é interpretada como “one that emphasizes the lure of the exotic and underscores the fact that one of the greatest dangers of travel overseas is that one may lose the will to return home” (Dougherty 2001: 95-96).

⁴⁷¹ Hospitalidade na *Odisseia*: Assunção (2006) e (2013), com bibliografia suplementar.

⁴⁷² Em chave narratológica, “occasionally, he (*sc.* Odisseu) suppresses his hindsight knowledge and narrates according to his experiencing focalization, i.e., his focalization in the past, when he was undergoing the event (...) revealing these charged pieces of information only later, he springs a surprise on his narrates and engages them even more in his story” (de Jong 2001: 226).

em cavas grutas, e cada um impõe normas
sobre filhos e mulheres, e não cuidam uns dos outros.⁴⁷³

Esse trecho claramente apresenta os ciclopes como opostos dos feácios, ou seja, faltam-lhes “todos os sinais tradicionais de uma estrutura social civilizada”.⁴⁷⁴ Nesse sentido, dependendo das condições de recepção da *Odisseia*, ou seja, de como o público tende a ouvir um discurso (épico? de Odisseu?) semelhante, a digressão pode ser pensada ou bem levando-se em conta a forma subreptícia como Odisseu se comunica com seus anfitriões⁴⁷⁵ ou bem como especulação antropológica,⁴⁷⁶ sendo que as duas leituras não são excludentes.

Todavia, não há dúvida de que o elemento mais importante da aventura de Odisseu diz respeito aos hábitos alimentares dos ciclopes, ou, pelo menos, de Polifemo, tendo em vista sua falta total de respeito pelas regras de hospitalidade.⁴⁷⁷ Isso, porém, como no caso dos efeitos do lótus, só aprendemos por meio da narração da própria ação, quando Polifemo, de súbito, agarra dois companheiros para sua refeição. A formulação de Walter Burkert, porém, para quem o que é inesquecível é a ação, não a descrição dos ciclopes, não vale para toda e qualquer condição de recepção da *Odisseia* na antiguidade, o que também relativiza a conclusão de Ruth Scodel, para quem as passagens etnográficas em questão funcionariam como “falsa direção” (*misdirection*) cuja responsabilidade não há como o receptor decidir se é do próprio Odisseu ou de Homero, que, nesse caso, estaria sobrepondo a sua voz à de Odisseu.⁴⁷⁸ Voltando ao que vimos no capítulo anterior, agora temos mais exemplos para afirmar que ao discurso etnográfico foram dadas funções diversas ao longo da recepção da *Odisseia*, e não parece mais ser possível uma sua circunscrição primeira, no que essas passagens se aproximam, *mutatis mutandis*, de outro recurso poético recorrente na poesia homérica, os símiles estendidos.

⁴⁷³ Note-se, ainda em relação à discussão do capítulo anterior, que “Homer’s Cyclopes are described in a manner that can only be called ethnographic” (Skinner 2011: 60).

⁴⁷⁴ Dougherty (2001: 126).

⁴⁷⁵ A passagem está próxima da introdução de sua longa narrativa aos feácios, na qual Odisseu elogia a hospitalidade que deles recebeu (*Od.* 9, 2-11; Ford 1999).

⁴⁷⁶ Para as diversas formas como o trecho pôde ter sido lido como uma especulação antropológica já no período clássico, cf. Hunter (2009: 53-77); cf. também Nieto Hernández (2000) e Zanon (2017: 209-56).

⁴⁷⁷ Reversão das regras de hospitalidade de Polifemo e seus hábitos alimentares: Werner (2012a: 9-11) e Bakker (2013).

⁴⁷⁸ Cf. Burkert (1979: 31) e Scodel (2005: 153).

2. COMUNICAÇÃO OBLÍQUA

Como o enfoque deste livro são histórias intradieéticas, é necessário não somente atentar às maneiras como Homero se permite explicitamente enquadrar essas histórias por meio do discurso que as contém, mas sobretudo às variáveis dos contextos de comunicação em curso, sobretudo a reação do receptor interno e o horizonte de expectativa do receptor externo. Isso permite postular-se um espectro de formas e ocasiões que contribuem para a codificação, pelo receptor, de uma mensagem implícita do discurso da personagem que não é explicitada por Homero, já que, como se viu nos capítulos anteriores, a narração, elíptica ou desenvolvida, de uma história envolve diferentes níveis de comunicação que dependem de conhecimento ativado intra e extradieeticamente.

Um caso que já se examinou diz respeito à referencialidade tradicional da poesia oral, ou seja, ao conhecimento que se pode atribuir ao receptor familiarizado com a tradição. Assim, quando Homero ou uma personagem contam uma história encaixada na narrativa principal, essa poderá ser decodificada de modos algo distintos dependendo do conhecimento trazido pelo receptor. Quanto às metodologias utilizadas, esse elemento da performance da poesia narrativa heroica já foi explorado de diversos modos, um deles sob a rubrica da “Neoanálise”. Outro exemplo é o que Georg Danek chamou de “técnica tradicional de tematização do desenvolvimento da ação”: tendo em vista o contexto de produção e transmissão dos poemas homéricos, pode-se pressupor que o rapsodo “cite” versões alternativas da história tradicional. Um caso clássico são as chamadas “mentiras cretenses”, que citam formas concorrentes de narrar como Odisseu retorna de Troia.⁴⁷⁹

Por outro lado, que os próprios rapsodos tivessem noção de que seus receptores não formavam uma massa una e coesa, inclusive quanto a seu conhecimento da tradição, isso é indicado não apenas por *comparanda* etnológicos, mas em particular sugerido pelo modo como se dá a representação de públicos intradieéticos nos poemas.⁴⁸⁰ Assim, a primeira parte do canto dois da *Iliada* começa com uma interpretação equivocada por parte de Agamêmnon (“Pensou que tomaria a cidade de Príamo naquele dia”: *Il.* 2, 37) de um Sonho enviado a

⁴⁷⁹ Conhecimento do receptor: Clay (2002) e Scodel (2002a). Neo-análise: Montanari, Rengakos & Tsagalis (2012). “Traditionelle Technik der Thematisierung des alternativen Handlungsverlaufs”: cf. Danek (1998), especialmente a introdução. Mentiras cretenses: Danek (1998) e Tsagalis (2012).

⁴⁸⁰ Acerca da pluralidade de receptores pressuposta pela forma de um poema grego arcaico, cf., por exemplo, Pelliccia (1995). *Comparanda* etnológicos: Scodel (2002a: 1-41).

ele que já era enganador (“agora tomarias a urbe amplas-ruas”: 29): Sonho apenas informa a Agamêmnon que ele conquistará Troia; o rei entende que isso se daria naquele mesmo dia. Essa combinação, por sua vez, redundando em uma assembleia permeada por erros, o que compõe um ótimo exemplo das formas como a poesia épica conceitualiza e dramatiza habilidades e emoções distintas ativadas na compreensão de um discurso.⁴⁸¹

A presença de ouvintes mais ou menos competentes é tematizada amplamente na *Odisseia*, o que contribui para sugerir a seus receptores que eles também têm responsabilidade pela compreensão e interpretação do que ouvem.⁴⁸² Um caso evidente são as reações dos pretendentes de Penélope na assembleia convocada por Telêmaco (*Od.* 2, 14-257), em particular ao presságio interpretado por Haliterses,⁴⁸³ ou diante do Cretense (*Od.* 17, 348-491). O rapsodo convida seu receptor a ler, com cuidado e atenção, as entrelinhas do que é dito pelas personagens por ser isso o que o próprio Odisseu executa para sobreviver, o que fica claro sobretudo naqueles momentos do poema em relação aos quais os críticos até hoje ainda estão em desacordo acerca do que acontece, como por exemplo, no diálogo entre Odisseu e Penélope no canto 19.⁴⁸⁴

Assim, quando a interferência de Homero não é direta por meio de uma postura autoral, a multiplicidade potencial de sentido é controlada pelo contexto interno e pelas condições de recepção do poema. Esse é caso da história das flechas de Odisseu, elípticamente narrada a Telêmaco por Mentis, referida no capítulo anterior. Neste capítulo, por sua vez, serão discutidas formas implícitas de o rapsodo se comunicar com seu público, seja por meio da voz de Homero, seja por meio do discurso das personagens. Uma forma particular e aguda desse tipo de comunicação é o que chamo de discrepância narrativa interna e defino abaixo.⁴⁸⁵

Homero às vezes comenta que o discurso de uma personagem está em descompasso com a narrativa anterior. No limite, indica ao receptor que o que ele acabou de ouvir foi uma mentira ou uma ficção (“mentira semelhante à verdade”), como quando comenta a história que o Cretense contara a Penélope acerca

⁴⁸¹ Agamêmnon e assembleia no canto dois da *Iliada*: Cook (2003), Kelly (2010: 12-17) e Elmer (2013: 86-93). Cf. também Heiden (2002) acerca do problema dos duais no canto 9 da *Iliada*, cuja interpretação mais polêmica – Nagy (1999a) – utiliza um modelo diacrônico para embasar a comunicação indireta entre Homero e o receptor.

⁴⁸² Rabel (2005: 168-79) discute a qualidade de um público feita intradiegeticamente na *Odisseia*.

⁴⁸³ Acerca das dificuldades desse discurso interpretativo, cf. van der Mije (2004) e Werner (2009).

⁴⁸⁴ Bollack (2001) leva essa forma de interpretar o poema ao extremo ao discutir Penélope. Cf., entre outros, Levaniouk (2011) e Duarte (2012) acerca do reconhecimento – ou não – de Odisseu por Penélope.

⁴⁸⁵ Apresento e desenvolvo o termo em Werner (2011a); neste e nos próximos parágrafos desta seção, resumo as conclusões do artigo mas ofereço exemplos não examinados nele.

de seu passado, quando encontrou Odisseu (*Od.* 19, 164-202): “Falava, contando muito fato enganoso como genuíno” (ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα: 203).⁴⁸⁶

Quando Eurímaco indaga a Telêmaco quem foi o estrangeiro que o visitou (*Od.* 1, 399-411) e o jovem lhe responde que se trata de Mentos (412-19), a identidade forjada por Atena, Homero comenta: “Isso falou Telêmaco e no juízo reconheceu a deusa imortal” (420). Homero, porém, quando da súbita e instantânea partida da deusa, acompanhada por uma espécie de energização mental de Telêmaco (319-23), dissera apenas que Telêmaco “pensou tratar-se de um deus” (324).

Nesse exemplo, o curto comentário de Homero alerta o receptor da inverdade presente no discurso de Telêmaco, que se mostra bastante desesperançado diante dos pretendentes em relação ao retorno de Odisseu. Ao indicar que Telêmaco está mentindo, Homero deixa ao receptor a conclusão lógica: Telêmaco está sendo muito astuto, tão astuto que foi capaz de chegar à conclusão que o deus que o visitara fora Atena.⁴⁸⁷ Isso também sugere que o jovem, naquele momento, está mais confiante quanto ao destino do pai.

Um discurso pode ser corrigido não por Homero mas, de forma implícita, por uma personagem, caso o receptor levar em conta o conhecimento que a narrativa anterior já lhe fornecera ou que ele possui por conhecer a tradição. Por exemplo, quando Hermes menciona a Calipso que Odisseu chegara a Ogígia como naufrago de uma tempestade motivada por *Atena* (*Od.* 5, 108-10), é a própria ninfa, sem explicitamente rebater seu interlocutor, que afirma que acolheu Odisseu quando esse se salvou da tempestade provocada por *Zeus* (130-34). Que não se trata de uma confusão que seria comum em uma composição oral, isso fica claro por tanto Hermes como Calipso se referirem à tempestade como causa da morte dos companheiros de Odisseu por meio do mesmo verso (110 = 133). O motivo da correção de Calipso relativa ao retorno de Odisseu é claro: ressaltar que o mesmo deus que quase foi responsável pela morte de Odisseu agora quer que a ninfa o deixe partir quando foi ela mesma que o salvou.⁴⁸⁸ Isso não é dito explicitamente por Calipso, mas é a discrepância presente no discurso de Hermes, de fácil percepção (no mínimo retrospectivamente) pelo receptor, que o leva a essa conclusão.

Esse exemplo está bastante próximo do que chamo de discrepância narrativa interna e defino como a incoerência factual que o receptor percebe no modo como uma personagem retoma um evento narrado anteriormente por Homero,

⁴⁸⁶ Para uma discussão da presença da noção de ficção nos poemas hexamétricos, cf. Brandão (2015), especialmente as páginas 105 a 162.

⁴⁸⁷ Acerca da astúcia de Telêmaco nessa cena, cf. por exemplo West (1988: 125).

⁴⁸⁸ Cf. de Jong (2001: 132); para uma interpretação que aposta na inépcia do poeta, cf. West (2014: 177-78).

sendo que Homero não interfere para explicitar a discrepância. No exemplo anterior, não se trata desse caso pois Homero não só não mencionou o naufrágio antes de esse ser referido por Hermes mas quem vai narrá-lo – e bem depois – é o próprio herói (*Od.* 12, 399-450).⁴⁸⁹ Falo em discrepância “narrativa” porque ela diz respeito a duas narrativas distintas, a primeira conduzida por Homero, a segunda, de forma sempre bastante abreviada, por uma personagem. Ela é “interna” porque a personagem que menciona o evento foi uma testemunha ocular. Com isso, dois níveis de comunicação são estabelecidos, um entre a personagem e seus ouvintes intradieгéticos e outro entre ela e o receptor, que, por sua vez, pode estar em situação semelhante a um ouvinte interno particular, um que disponha do mesmo conhecimento que o receptor.

Uma discrepância bastante evidente é a narrativa da vingança de Odisseu feita por Anfimédon a Agamêmnon no Hades (*Od.* 24, 120-90). Ela é significativa porque antecede aquele que é o maior elogio recebido por Penélope no poema (192-202). Anfimédon insere em sua narrativa a mesma história da mortalha de Laerte (129-46) que o receptor já ouviu, por meio de quase os mesmos versos, outras duas vezes no poema (*Od.* 2, 94-110; 19, 139-56), o que alicerça o discurso de Anfimédon, para o receptor, na realidade narrada por Homero.⁴⁹⁰ A narrativa do pretendente, porém, é sobredeterminada pelo ataque de Odisseu que lançou os pretendentes no Hades, ação que Anfimédon concebe ter sido planejada pelo casal (*Od.* 24, 125-29, 146-49, 164-69):

⁴⁸⁹ Alguns elementos desse episódio são referidos no próêmio do poema e no diálogo entre Zeus e Atena que o sucede (*Od.* 1, 75).

⁴⁹⁰ Embora a mesma narrativa seja feita três vezes, são três situações completamente diferentes para a performance discursiva e para o momento narrativo, e isso está refletido nas diferenças que introduzem a narrativa do truque. Veja-se a diferença entre os versos que vem imediatamente antes de “após grande urdidura armar no palácio, tramava”: “Já é o terceiro ano, e rápido será o quarto, / desde que frustra o ânimo no peito dos aqueles. / A todos dá esperança e faz promessas a cada varão, / enviando recados; e sua mente concebe outra coisa. / Pois cogitou este outro ardil no juízo (...)” (Antínoo: *Od.* 2, 89-93); (...) “esses cortejam-me, sem que eu queira, e esgotam a casa. / Por isso nem a estranhos atento, nem a suplicantes / ou a algum dos arautos, esses profissionais; / mas, saudosa de Odisseu, derreto-me no caro coração. / Eles aplicam-se às bodas, e eu arremato truques. / Primeiro o deus soprou, em meu juízo, um manto (...)” (Penélope: *Od.* 19, 133-38); “Cortejávamos a esposa de Odisseu há tempo ausente; / ela nem recusava as hediondas bodas nem as completava, / planejando para nós a negra perdição da morte. / Pois cogitou este outro ardil no juízo (...)” (Anfimédon: *Od.* 24, 125-28). Repare-se que Penélope não menciona o mais tênue interesse nas bodas. A fala de Antínoo, porém, é confirmada por Atena (*Od.* 13, 379-81): “ela, sempre chorando teu retorno no ânimo, / a todos dá esperança e faz promessas a cada varão, / enviando recados; e sua mente concebe outra coisa”; ou seja, dois versos importantes do discurso de Antínoo são reiterados por Atena. No contexto do discurso de Atena, Penélope, apenas em parte, mas não totalmente, aparece como vítima não interessada no casamento; no de Antíloco, não. Quanto à fala de Anfimédon, repete-se (“ela nem recusava as hediondas bodas nem as completava”) uma construção de Telêmaco (*Od.* 1, 249).

- Cortejávamos a esposa de Odisseu há tempo ausente; 125
 ela nem recusava as hediondas bodas nem as completava,
 planejando para nós a negra perdição da morte.
 Pois cogitou este outro ardil no juízo:
 após grande urdidura armar no palácio, tramava
 (...)
- E assim ela a completou, a contragosto, obrigada. 146
 Justo quando mostrou a capa, após tramar a urdidura,
 lavada, semelhante ao sol ou à lua,
 nisso divindade vil trouxe Odisseu de um lugar
 (...)
- mas quando o incitou o espírito de Zeus porta-égide,
 com Telêmaco pegou as bem belas armas, 165
 depositou-as no quarto e passou os ferrolhos;
 e ele, com sua muita-argúcia, pediu à esposa
 que apresentasse aos pretendentes o arco e o ferro cinza,
 para nós, desventurados, apetrechos e o início da matança.

Apenas os trechos citados acima estão em descompasso com a narrativa de Homero. O restante da narrativa de Anfimédon está de acordo com os fatos narrados, mesmo aqueles que Anfimédon não presenciou, mas, podemos supor, intuiu corretamente, como uma divindade ter conduzido Odisseu até a cabana de Eumeu para onde foi Telêmaco ao chegar de viagem (149-52), algo que, rigorosamente, não teria como saber se fomos nos ater àquele grau ou forma de verossimilhança discutido na seção anterior para as chamadas digressões etnográficas e a narrativa da biografia de Eumeu a Odisseu.

O primeiro elemento a causar estranheza na narrativa de Anfimédon é que nela a mortalha de Laerte foi finalizada por Penélope – obrigada pelos pretendentes, o que também é mencionado nos outros momentos em que o episódio é relatado – como que na véspera da chegada de Odisseu. Do ponto de vista dos pretendentes, porém, não há nada de significativo entre a conclusão da mortalha e a nova prova que Penélope idealiza no mesmo dia em que apareceu para eles de forma sedutora (*Od.* 18, 158-301).

Bem mais destoante é a versão de que Penélope e Odisseu agiram em conjunto. Do ponto de vista do discurso por si só, a discrepância reflete a caracterização dos pretendentes no restante do poema, já que eles costumam não ver o que está diante de si e interpretar de modo equivocado os sinais que, em referência à sua conduta condenável, apontam para uma punição futura.⁴⁹¹ Mais ainda: a estratégia retórica de Anfimédon é de se apresentar

⁴⁹¹ Para uma defesa talvez extrema da estupidez dos pretendentes, cf. Frade (2017).

como vítima diante de Agamêmnon.⁴⁹² Além disso, segundo Irene de Jong, o narrador talvez consiga, dessa forma, sublinhar que seu enredo não segue o enredo tradicional das histórias em que o marido arma um complô com sua esposa e que, ao contrário de outros maridos, seu Odisseu postergou a revelação de sua identidade.⁴⁹³

Contudo, o discurso de Anfimédon pode e talvez deva ser interpretado também a partir da reação que causa em Agamêmnon (192-202):

Afortunado filho de Laerte, Odisseu muito-truque,
 deveras, com grande excelência, conquistaste esposa:
 quão valoroso juízo teve a impecável Penélope,
 filha de Icário, quão bem se lembrou de Odisseu, 195
 seu varão legítimo. Por isso sua fama nunca findará,
 a de sua excelência, e aos humanos farão um canto
 agradável os imortais pela prudente Penélope.
 Não armou vis ações como a filha de Tindareu,
 que ao marido legítimo matou, e hediondo canto 200
 haverá entre os homens e dura reputação atribuirá
 às bem femininas mulheres, mesmo às honestas.

A construção de Agamêmnon inicia com uma apóstrofe elogiosa a Odisseu mas conclui afirmando que haverá, no futuro, um canto sobre Penélope. Esse canto não pode ser a *Odisseia*, já que esse trata do “varão”. Agamêmnon elogia Penélope com base em um relato impreciso mas verossímil de sua participação na vingança de Odisseu. Anfimédon fala de uma ordem de Odisseu a Penélope (167), e Agamêmnon entrelaça, de forma indecifrável sintaticamente, a excelência e a fama de Odisseu e de Penélope.⁴⁹⁴ Com isso é sugerido que repensemos o que aconteceu no canto 19?

Essa forma de discrepância muitas vezes é aplainada por críticos com uma visão simplista da poesia oral, já que essa implicaria uma situação de performance na qual nem o rapsodo que compõe extemporaneamente nem seu receptor manteriam um controle absoluto sobre a narrativa como um todo durante a performance inteira, controle que só seria possível na escrita e/ou pela leitura.⁴⁹⁵ O prazer com a narrativa e uma atenção exacerbada a discrepâncias seriam incompatíveis por parte do receptor.

⁴⁹² Caracterização dos pretendentes: Goldhill (1988: 1-8). Estratégia de vitimização: de Jong (2001: 572-73).

⁴⁹³ Cf. de Jong (2001: 573) e Goldhill (1988: 7).

⁴⁹⁴ Acerca da ligação linguística entre a excelência e a fama de Odisseu e Penélope, cf. Werner (2001: 103-5), com bibliografia suplementar.

⁴⁹⁵ Para leituras que adotam esse viés, cf., por exemplo, Burkert (2001a); em uma outra chave, mas chegando a conclusões idênticas, Bassett (2003: 129).

Uma característica fundamental dos poemas homéricos, evidente em diversas passagens examinadas neste livro, é que a caracterização de suas personagens, desconsiderando-se o aporte da tradição, se dá sobretudo por meio de seus discursos e não de comentários ou da apresentação de Homero: “os poemas (sc. homéricos), embora seus narradores sejam oniscientes, treinam seus públicos a interpretar as personagens por meio de seu discurso”.⁴⁹⁶ Retomando o exemplo de Telêmaco diante dos pretendentes, como o filho de Odisseu nunca deixa de ser um jovem ao longo da *Odisseia*, ele oscila entre instantes nos quais revela um maior controle da situação, quando mais se assemelha ao pai, e outros em que se coloca em uma posição de passividade e pessimismo. Ao afirmar que ele reconheceu a deusa, Homero reforça, para o receptor, qual é o estado de ânimo de Telêmaco nesse momento, pois já no dia seguinte ele sucumbirá novamente a seu pessimismo e fracassará na manipulação da assembleia de itacenses.⁴⁹⁷

São várias as formas de comunicação oblíqua utilizadas na performance épica, em particular na *Odisseia*, o poema que tem o disfarce como elemento temático central, para se jogar com a tensão criada pelo desnível de conhecimento que atinge as personagens de uma mesma cena.⁴⁹⁸ Em um ponto extremo está a exploração dos limites do conhecimento de Odisseu, já que ele, o suprasumo do ouvinte cuidadoso (com Penélope como sua contraparte feminina),⁴⁹⁹ também não deixa de ser um mortal.

Isso é tematizado com apuro no canto 13, quando Atena, na costa de Ítaca, aparece a Odisseu na forma de um jovem pastor e, após Odisseu se apresentar como um cretense por meio de um relato biográfico, elogia-o pelo disfarce esperado e oportuno mas, ao mesmo tempo, provoca-o por não a ter reconhecido, justo ela que sempre o protegeu e tornou caro a todos os feácios (*Od.* 13, 299-302):⁵⁰⁰

(...) e não reconheceste
Palas Atena, filha de Zeus, que sempre,

⁴⁹⁶ Scodel (2014: 56).

⁴⁹⁷ O desempenho de Telêmaco na assembleia é controverso entre os críticos; a maioria defende que se trata de um modo atabalhado, juvenil, emocional de se comunicar, o que seria comum para Telêmaco: Kirchoff (1879: 264), Shapiro (1972), Eisenberger (1973: 48) e Haft (1992: 229). Rüter (1969: 188-89) nota, porém, que o discurso é coeso.

⁴⁹⁸ Na maioria desses casos, interpreta-se o efeito como ironia (dramática); acerca dos limites dessa interpretação, cf. Bonifazi (2012), que explora suas consequências no contexto da performance.

⁴⁹⁹ Pode-se mostrar que outras personagens femininas do poema também são ouvintes muito perspicazes, em particular, Calipso, Circe e Arete; acerca da plateia feácia de Odisseu, em particular, da rainha, cf. Doherty (1995a).

⁵⁰⁰ Para uma versão anterior da discussão dessa passagem, cf. Werner (2011: 87-88). Reação de Atena: um “almost childish pleasure”, segundo Bowie (2013: 144). Para os limites do conhecimento de Odisseu, cf. também a postura de Odisseu e o diálogo entre o herói e Atena na madrugada que antecede o dia da vingança (*Od.* 20, 1-54).

em todas as tarefas, está junto a ti e te protege,
e caro a todos os feácios também te tornou.

Observe-se a notável repetição de /p/ e /ph/ no texto grego, que reitera a formulação de Atena de que ela está sempre junto a Odisseu: “Παλλάδ’ Ἀθηναίην, κούρην Διός, ἥ τέ τοι αἰεὶ / ἐν πάντεσσι πόνοισι παρίσταμαι ἠδὲ φυλάσσω, / καὶ δέ σε Φαιήκεσσι φίλον πάντεσσιν ἔθηκα” (312-14).

A cena da chegada de Odisseu a Ítaca pauta-se por uma tematização do conhecimento humano, desenvolvida em um tom que gera um episódio com uma notável dose de humor. O diálogo entre a deusa e o herói, que evolui de um lento reconhecimento mútuo até a definição das ações subsequentes, é permeado por raros e anódinos comentários de Homero, de sorte que eventuais sutilezas e subentendidos precisam ser captados pelo receptor, no que Homero mimetiza, em sua relação com o receptor, a situação em que se encontra o próprio Odisseu e, por que não, Atena.⁵⁰¹ A resposta de Odisseu à fala da deusa que contém os versos acima, por exemplo, é uma delicada combinação de elogio e crítica a ela, emulando o que a própria Atena fizera em relação a Odisseu, com a decisiva diferença de que, para um mortal, todo cuidado é pouco ao criticar um deus.

Os primeiros versos do episódio estabelecem o tema central da resposta de Odisseu, igualmente o *leitmotiv* do episódio como um todo, as armadilhas do reconhecimento (312-15):

É difícil, deusa, a um mortal, frente a ti, reconhecer-te,
mesmo bem destro, pois te tornas semelhante a tudo.
Isto eu sei bem, que, no passado, eras minha amiga
enquanto em Troia peleávamos, os filhos de aqueus.

Malgrado a ajuda em Troia, o herói (nunca saberemos se com razão) afirma que não foi auxiliado ao longo de sua viagem antes de alcançar a terra dos feácios, onde a deusa, segundo ele, o encorajou e conduziu à cidade (322-23). Como o receptor deve entender essa última afirmação de Odisseu caso lembrar-se que Homero, ao contar o referido episódio (*Od.* 7, 14-84), não diz nada que indique Odisseu ter reconhecido a deusa, que lhe aparecera na forma de uma menina?

O conhecimento que as personagens humanas da *Odisseia* têm de algo relevante à ação costuma ser transparente. Vejamos um outro exemplo curioso. Em nenhum outro momento Homero chega perto de caracterizar uma nova personagem de forma tão detalhada como o faz com Teoclímeno (*Od.* 15, 224-55), incluindo seu nome. Não obstante essa apresentação inicial, nem Telêmaco nem Penélope, nas cenas em que contracenam com o adivinho, traem um

⁵⁰¹ A mais arguta análise do diálogo ainda é Clay (1997: 186-212), que, por sua vez, dialoga com o minucioso Krehmer (1973). Atena não é onisciente: Nickel (2010).

conhecimento acerca de Teoclímeno que o restante da narrativa indique não possuírem, já que o receptor não ouve nenhuma fala de Teoclímeno se apresentando a Telêmaco ou a Penélope e nem mesmo os ouve se dirigindo a ele pelo nome, mas sempre por “estrangeiro/hóspede” (*xenos*).⁵⁰² Outro exemplo desse cuidado, já mencionado acima: quando Odisseu, em seu relato aos feácios, mostra conhecer certas ações divinas, ele faz referência a sua fonte indireta, Calipso (*Od.* 12, 374-89).⁵⁰³

Uma solução geral para passagens nas quais uma personagem demonstra um conhecimento que não deveria ter é que estaria sendo expresso um conhecimento que o receptor tem.⁵⁰⁴ Para o exemplo da ciência de Odisseu acerca da atuação de Atena na Feácia, uma outra solução é que Odisseu faz a inferência no momento mesmo em que conversa com a deusa a partir do que Atena lhe diz ou mesmo que Odisseu reconheceu Atena então ou na Feácia quer dar essa impressão a ela.⁵⁰⁵

Nas interpretações do poema nas quais se pressupõe que o receptor não permaneça sempre no que poderíamos definir como uma camada mais superficial da narrativa, tem-se um Odisseu particularmente atento ao que ouve e vê, ou seja, revelando exatamente aquilo que Atena nele admira (*Od.* 13, 291-310). Além disso, o receptor que pode fazer a conexão com o episódio de Nausícaa tal como narrado no canto sete procede de maneira homóloga ao herói capaz de rememorar e reavaliar suas experiências, algo que o ajuda a superar suas dificuldades e sobreviver. A própria representação de Odisseu, portanto, convida o receptor a mimetizá-lo no modo como interage com aquilo que ouve no presente mesmo da performance. Não apenas o rapsodo mimetiza o herói, mas apresenta sua narrativa de tal forma que também o receptor é instigado a mimetizá-lo.

⁵⁰² O contraexemplo odisseico dado por Bassett (2003: 133) – Hermes não teria informado o plano de Zeus em sua totalidade a Calipso, que, mesmo assim, o teria retransmitido a Odisseu – não é decisivo; cf. de Jong (2001: 126-27).

⁵⁰³ De Jong (2001: 310) dá as razões para aquilo que Bassett (2003: 137) chamou de “quebra de ilusão”.

⁵⁰⁴ Personagem sabe de algo que não deveria saber: Rothe (1894: 6-10). A solução: Bassett (2003: 134).

⁵⁰⁵ Inferência de Odisseu: de Jong (2001: 331). Clay (1997: 201-2) parece afirmar que Odisseu, de fato, reconheceu a deusa no passado.

3. O *AINOS* A EUMEU COMO PERFORMANCE SIMPOSIAL (*OD.* 14, 459-517)

Embora a épica incorpore *ainoi* e embora possa nos fornecer um mestre de *ainoi* em ‘Odisseu *polyainos*’ (‘o de muitos discursos inteligentes’), ela não se autodenomina *ainos* nem sugere que sua visão da idade heroica, enviada pela Musa, possua um sentido escondido para os *cognoscenti*.
(Ford 2002: 75)

O exemplo do diálogo entre Atena e Odisseu na seção anterior nos aproxima de outra forma de comunicação oblíqua, o *ainos* (plural *ainoi*), termo que poucas vezes aparece nos poemas homéricos (*Il.* 23, 652 e 795; *Od.* 14, 508; 21, 110). Trata-se de um modo de discurso mais que de um gênero. Ele se refere a um discurso que envolve um elogio e, às vezes, pode conter uma mensagem que não é explícita, devendo ser decifrada pelo interlocutor.⁵⁰⁶ Nagy o define como “uma afirmação, um ato de fala marcado, feito por e para um grupo marcado”, que, do ponto de vista do falante, é composto por seus “amigos” (*philoí*), os quais considera – e que se consideram – “bons e nobres” (*agathoi*).⁵⁰⁷

Em duas ocasiões nos poemas homéricos, essa mensagem vem cifrada em uma narrativa (*Il.* 23, 652; *Od.* 14, 508). Na dicção homérica, portanto, o termo carrega sentidos que tendem a ser expressos, na história da língua grega, por termos distintos com a mesma raiz, como *epainein* e *epainesis*, *parainein* e *parainesis* e *ainissesthai* e *ainigma*.⁵⁰⁸ Já o epíteto *polyainos*, que caracteriza Odisseu (*Il.* 11, 430; 9, 673; 10, 544; *Od.* 12, 184), recebeu duas interpretações já na Antiguidade: “ilustre” (ou seja, “objeto de muitas histórias”) ou “com muitas histórias”. Nesse segundo sentido, dependendo da valência de *ainos*, o diferencial pode ser a capacidade de formular uma história com duplo sentido.⁵⁰⁹ Por fim, *ainos* foi um dos termos adotados em referência a um modo poético particular, a fábula, que,

⁵⁰⁶ *Ainos* como forma de discurso: Nagy (1990b: 150). Nagy (1999a: 235) assim define o termo em Homero: “in particular, *ainos* designates a discourse that aims at praising and honoring someone or something or at being ingratiating toward a person. Accidental or not, in Homer the word always defines a polite, edifying speech that is in direct or indirect connection with a gift or a prize”.

⁵⁰⁷ Cf. Nagy (1990a: 148).

⁵⁰⁸ Cf. *LfggrE*, s. v. *ainos* (Hans-Joachim Mette): “1a) (hintersinniger) Ausspruch (XXIII.652, 795; 14.508); 1b) ein (etwas anderes, eigentlich Gemeintes ‘symbolisch’ andeutender) Ausspruch (Erga 202); 2) (lobender Ausspruch (21.110))”.

⁵⁰⁹ *Ainos*: Chantraine (1999: s. v. *ainos*) e Verdenius (1962). *Polyainos*: Nagy (1999a: 240), que afirma que “Odysseus is *polyainos* in that he can speak about many things in code”.

de acordo com Karl Meuli, em sua roupagem mais antiga, não era o veículo de uma moral inequívoca, mas dependia de seu contexto de performance, ou seja, continha uma mensagem particular tendo em vista o público mais ou menos originário.⁵¹⁰

O uso iliádico do termo é instigante para o exegeta moderno não somente por ser usado duas vezes em um curto intervalo, mas em referência às duas principais personagens, Nestor e Antíloco, daquele que é o episódio mais longo e sofisticado do multifacetado canto 23, a corrida de carros.⁵¹¹ Nesse episódio, os discursos não ficam atrás da narrativa da esplendorosa ação, pois é por meio de um deles, como demonstrado de forma contundente por Douglas Frame, que se apresenta a ação matricial de todo o episódio, qual seja, a narrativa, feita por Nestor, da derrota que sofrera quando jovem em uma corrida de carros, narrativa qualificada como *ainos* por Aquiles.⁵¹²

Nesse episódio, a construção do louvor alicerçado em uma história encaixada não ocorre em um discurso com um sentido unívoco, transparente. Algo semelhante dá-se na combinação entre louvor e narrativa que estrutura a troca de discursos no canto 14 da *Odisseia*. Odisseu, seguindo o que fora estipulado por Atena (*Od.* 13, 392-415), chega à cabana de Eumeu e assume a *persona* do Cretense. No primeiro dia, o diálogo entre as duas personagens gira em torno de dois eixos: por parte de Eumeu, o elogio de Odisseu e a censura dos pretendentes; por parte do Cretense, a performance de uma biografia que, em primeiro lugar, lhe garanta uma boa hospedagem. Esses dois eixos se aproximam diversas vezes, em especial, quando o Cretense procura garantir a seu anfitrião que não somente conhece Odisseu como pode jurar que sua chegada em Ítaca está próxima (*Od.* 14, 314-445).

Eumeu, ao sempre de novo buscar o elogio de seu senhor, chega inclusive a propor indiretamente uma etimologia para o nome de Odisseu (138-47):

Assim lá pereceu, e agruras ulteriores aos amigos,
 todos, sobretudo a mim, se puseram; nunca outro
 senhor assim amigável terei, em lugar algum, 140
 nem se à casa do pai e da mãe novamente
 chegar, onde primeiro nasci e fui criado.
 Nem por eles ainda choro tanto, embora ansiando
 com os olhos vê-los, estando na terra pátria;
 mas a saudade do ausente Odisseu me domina. 145
 Eu a ele, hóspede, embora não esteja aqui, me acanho

⁵¹⁰ Meuli (1975: 743).

⁵¹¹ Aquiles usa o termo (795) ao elogiar Antíloco como vencedor da corrida a pé; acerca desse verso e da relação entre as duas corridas, cf. Alden (2000: 31).

⁵¹² Frame (2009: 131-72); para uma outra interpretação, cf. Alden (2000: 31-33).

para nomear: demais me estimava e zelava no ânimo;
não, denomino-o irmão, até estando longe.

Depois de evitar longamente utilizar o nome de seu mestre, Eumeu renomeia-o como *ētheios* (147), já que a raiz de seu nome seria a mesma de “ódio” (145-46).⁵¹³

O elogio é acompanhado pelo seu reverso, a condenação moral dos pretendentes, mas também por um viés moral aplicado à caracterização tradicional de Odisseu, pois o Cretense afirma isto acerca do conjunto dos mendigos vagamundos ao qual pertence (156-57): “Pois odioso igual aos portões de Hades a mim aquele / se torna, quem, cedendo à pobreza, usa palavreado embusteiro”. Mesmo que não se tenha aqui um jogo intertextual com a formulação semelhante feita por Aquiles contra Odisseu e/ou Agamêmnon em *Il.* 9, 312-13,⁵¹⁴ Odisseu está aludindo a sua própria caracterização tradicional. Por fim, mesmo quando Eumeu menciona Telêmaco na sequência, seu foco é Odisseu e sua linhagem, que espera que não pereça (171-84).

Quando a hora do sono finalmente parece ter chegado e o Cretense já alcançou, em boa medida, seus objetivos, somos surpreendidos por um último discurso narrativo, por meio do qual o Cretense faz um pedido que é atendido. Ao mesmo tempo, parece esquivar-se do ceticismo de seu anfitrião, que agora não se opõe ao conteúdo de uma história na qual o narrador afirma ter encontrado Odisseu, embora no já distante passado troiano, quando ainda era jovem (459-517).

Trata-se da mais longa narrativa contendo um suposto evento da Guerra de Troia feita na *Odisseia*. Destaca-se, também, por ser um dos episódios do poema que já foram aproximados de uma instituição social típica e importante na cidade arcaica grega, o simpósio. Diversos elementos dos banquetes típicos da *Odisseia* (e sobretudo da *Ilíada*) antes parecem se contrapor à forma básica do simpósio arcaico, já que neles prepondera a forte hierarquização entre os participantes, o pouco destaque conferido ao gozo do vinho e o fato de o entretenimento ser geralmente propiciado pelo canto de um aedo, não pelos participantes do banquete eles mesmos. Entretanto, sobretudo a partir de um texto de William J. Slater, tem-se paulatinamente mostrado, de forma cada vez mais ampla e convincente, que todos os elementos definidores do simpósio clássico estão sim presentes na *Odisseia* (embora não todos em uma mesma cena), em particular, na introdução da longa narrativa de Odisseu aos feácios, na cena do *ainos* a Eumeu,

⁵¹³ Austin (1972: 8-9); o autor prefere “honrável” ou “honesto” para *ētheios* ao invés de analisá-lo como uma mera expressão de familiaridade. Cairns (1993: 88-89, n. 127) defende que Eumeu considera, exageradamente, que não seria respeitoso (*aidōs*, 145) um serviçal usar o nome pessoal de seu senhor.

⁵¹⁴ “É-me odioso igual aos portões de Hades aquele / que oculta uma coisa no juízo e fala outra”. Taplin (1990) defendeu tal relação.

na caracterização dos banquetes conduzidos pelos pretendentes e no episódio de Iro, o mendigo “oficial” dos pretendentes contra quem Odisseu luta no canto 18.⁵¹⁵

Para a minha discussão, interessa menos a precisão histórica buscada por um autor como Marek Wecowski ao identificar quais aspectos de que tipo de cenas de comensalidade da *Odisseia* poderiam ser relacionadas pelos receptores primeiros do poema aos simpósios aristocráticos e as razões disso e muito mais a relação entre a *Odisseia* e os gêneros poéticos cujo desenvolvimento parece ter se dado, pelo menos na Grécia Arcaica, principalmente no contexto aristocrático do simpósio, em particular, a elegia e o jambo, os quais, sob diversos aspectos, se aproximam da poesia hexamétrica.⁵¹⁶ Pode-se demonstrar que algumas cenas de hospitalidade da *Odisseia* são diferenciadas pela quantidade e qualidade dos elementos que as aproximam dos simpósios naquilo que esses tiveram de mais comum, em particular, a ênfase no vinho e a demonstração de destreza discursiva em um ambiente ao mesmo tempo igualitário e competitivo. Não é necessário que em cada uma das cenas em questão esteja presente, por exemplo, o costume da taça de vinho passar de mão em mão da esquerda para a direita ou que, quando o destaque é dado ao vinho, seja mencionado Dioniso; Wecowski mostrou que tanto a *Iliada* como a *Odisseia* demonstram o conhecimento dessas práticas. As cenas que me interessarão neste e no próximo capítulo têm um caráter especial que pode ser reforçado caso o receptor as associe ao simpósio, e isso ele pode fazer porque diversas passagens na *Odisseia* – e na *Iliada* – apontam para a constelação de elementos que compõem o simpósio, sobretudo aqueles que se referem mais propriamente às práticas poéticas neles comuns.⁵¹⁷

Na cena na cabana de Eumeu, Homero alerta o receptor desde o início de que se trata de uma sequência especial ao nos informar que Odisseu quer testar Eumeu: “E entre eles falou Odisseu, para testar (*peiretizōn*) o porqueiro, / a ver se, despidendo-se, ele lhe daria a capa ou a outro / companheiro incitaria, pois que dele cuidava bastante” (459-61). A noite já havia caído (457-58), o que, no

⁵¹⁵ Cf. Slater (1990). O simpósio arcaico e clássico, em particular, sua eventual pluralidade sincrônica e diacrônica nas comunidades gregas, ainda é matéria polêmica; para o estado da questão, cf. Wecowski (2014). Introdução do canto nove: Ford (1999) e Irwin (2005a: 126-28); *ainos* a Eumeu: Steiner (2012b), cujos argumentos principais são resumidos em Steiner (2015: 36-38); banquetes dos pretendentes: Wecowski (2014); episódio de Iro: Fehr (1990). Cf. também Steiner (2009), que se apoia em Fehr (1990).

⁵¹⁶ Cf. Wecowski (2014). *Odisseia* e outros gêneros: além dos textos citados no parágrafo anterior, cf. West (2014: 34-35), Seidensticker (1978) e Ford (1997a: 399-401). Acerca do simpósio e dos gêneros que nele se desenvolveram, cf. sobretudo os capítulos sobre poesia em Murray (1990) e Vetta (1983), os textos semanais de Reitzenstein (1893) e Bowie (1986), Bartol (1993) e a sinopse em Steiner (2015: 36-40).

⁵¹⁷ Novamente, para uma demonstração detalhada do conhecimento do autor da *Odisseia* das práticas simposiais, refiro o leitor a Wecowski (2014: 191-247); uma versão anterior de alguns dos argumentos do autor é Wecowski (2002).

mundo homérico, é uma fronteira natural dos eventos sociais, que não tendem a continuar uma vez tendo-se dissipado a luz do dia.⁵¹⁸ “Testar”, portanto, reflete a continuação não usual da comensalidade, explicada e expandida pela explicitação do consumo de vinho feita na sequência, e deixa o receptor em alerta para a resposta de Eumeu, sugerindo-lhe que tão importante como a narrativa será a resposta do interlocutor (462-66).⁵¹⁹

Escuta agora, Eumeu, e todos os outros companheiros;
 gabando-me (*euxamenos*), contarei uma história (*epos*): o vinho impõe,
 doido (*ēleos*), e te insta, embora muito-juízo (*polyphrona*), a cantar
 e rir levemente, impulsiona-te a dançar
 e enunciar uma história (*epos*) que é melhor silenciar.
 Mas como já soltei a língua, não me esquivarei.

Para o receptor que já nesse momento estabelece uma relação entre o evento na cabana de Eumeu e o simpósio, produzida pela inter-relação entre o ato de fala “testar” e os comentários metassimpóticos que introduzem o discurso de Odisseu,⁵²⁰ não há uma expectativa de que o tom do diálogo entre o Cretense e Eumeu (37-445) irá se alterar significativamente. Durante a primeira fase da recepção do Cretense, Eumeu deixara claro que não mais aceita narrativas que promulguem a chegada de Odisseu, mas o Cretense, mesmo assim, tentara convencê-lo de que teria notícias recentes sobre ele, não sem antes sugerir que, em vista de seu passado, é um igual de Eumeu tanto em termos de valor como de sofrimento. Essa mesma combinação de igualdade e reciprocidade, de um lado, e de disputa, de outro, marca não só a cena do *ainos* mas o simpósio arcaico.

O termo que Odisseu utiliza para definir seu discurso é *epos*, que já fora usado por Eumeu anteriormente na formulação “fabricar um conto” (*epos paratektēnaio*, 131), ao sugerir que só uma história bem contada sobre Odisseu consegue produzir algum efeito em Penélope. *Epos* talvez pudesse ser ouvido como autorreferencial na poesia épica particularmente em uma construção como

⁵¹⁸ Diz Atena a Nestor depois de o ancião concluir seu relato a Telêmaco (335-36): “A luz já desceu rumo às trevas, e não convém / tardar-se no banquete dos deuses, mas retornar”.

⁵¹⁹ Bakhtin (2016), em sua discussão sobre gêneros primários e secundários, insiste que um elemento fundamental de um enunciado é o contexto de enunciação ao qual pertence o outro do qual é esperada uma resposta. Assim, “toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso)” (p. 25).

⁵²⁰ Ford (1999: 113) remete o verbo *peiretizō* a passagens em Teógnis nas quais também se testam companheiros: diferenciar um *philos* de um *kakos* é um tema discursivo e poético típico nos simpósios; cf., entre outros, Nagy (1985). Comentários metassimpóticos: Steiner (2012b: 122-24). Nagy (1999a: 235-37) vê paralelos entre o *ainos* de Odisseu e o epinício da época clássica, citando como exemplos de convenções compartilhadas a desculpa protocolar no início, o ambiente festivo, sugerido na própria desculpa (a *euphrosynē* do epinício) e o tema da *philia* entre anfitrião e hóspede.

essa, na qual se utiliza uma metáfora comum para a construção poética nas tradições indo-europeias.⁵²¹

Igualmente importante na autodefinição de seu discurso é o participio “gabando-me”. Essa tradução se apoia na interpretação segundo a qual o Cretense se desculpa de forma antecipada por uma história na qual irá aparecer no mesmo nível dos grandes líderes aqueus.⁵²² Certa jactância, por sua vez, é elemento definidor do discurso do herói guerreiro na *Ilíada*, que vamos explorar no próximo capítulo.⁵²³

A história narrada minuciosamente ocupa a maior parte do discurso e merece ser reproduzida na íntegra (*Od.* 14. 468-502):

Tomara eu fosse jovem, e minha força, segura,
 como quando, sob Troia, sofremos ordenada toacia. 470
 Comandavam Odisseu e Menelau, filho de Atreu,
 e com eles o terceiro a liderar era eu, pois mandaram.
 Quando chegamos à urbe e sua muralha escarpada,
 nós, em torno da cidade, por entre cerrados arbustos,
 em meio a juncos do pântano, tombados sob as armas,
 jazíamos, e a noite chegou, sinistra – junto Bóreas –, 475
 gelada, e de cima vinha neve como geadas,
 fria, e gelo se acumulava em volta dos escudos.
 Lá todos os outros dispunham de capas e túnicas
 e dormiam tranquilos, os escudos a cobrir-lhe os ombros;
 mas eu, a capa, ao partir, com companheiros deixei, 480
 insensato, por não pensar que faria frio,
 e seguí só com escudo e cinturão resplandecente.
 No terço final da noite, concluído o périplo das estrelas,
 então me dirigi a Odisseu, que estava próximo;
 com o cotovelo o cutuquei e ele sem demora entendeu: 485
 ‘Divinal filho de Laerte, Odisseu muito-truque,
 não mais entre os vivos ficarei, já que a mim a friagem
 extenua, pois capa não tenho. Induziu-me a divindade
 a vir só com túnica; agora não há mais como fugir’.
 Assim falei, e então ele teve esta ideia no ânimo, 490

⁵²¹ Uso autorreferencial de *epos*: Koller (1972), Nagy (1999a: 236) e Bakker (2013: 1-12). Metáfora da carpintaria: Bertolini (1988) e West (2007: 35-36).

⁵²² Hoekstra (1989: 226); cf. também Muellner (1976: 94, n. 41).

⁵²³ Na *Ilíada*, nesse sentido, o verbo *euchomai* é muitas vezes acompanhado pelo prefixo *epi* (*Il.* 16, 829; 22, 330). Muellner (1976: 133), ao analisar *εὐχόμενος ἔπος* (que não é exatamente igual à construção odisséica), chega à conclusão que essa fórmula “is attested six out of seven times to introduce a speech of triumph by a warrior over his dead enemy. These speeches are companion pieces to the genealogical statements introduced by *εὔχομαι* which precede single combat, and both are examples of secular *εὔχομαι* in the meaning ‘say (proudly, contentiously, accurately)’”.

distinto como ele era para planejar e combater;
 e pôs-se a falar em voz baixa e dirigiu-me o discurso:
 ‘Quieto agora, que nenhum outro aqueu te escute’.
 Falou e, sobre o cotovelo, ergueu a cabeça e enunciou:
 ‘Ouvi, amigos; veio até mim, no sono, divino sonho. 495
 Bem distantes das naus estamos, tomara alguém pudesse
 dizer ao filho de Atreu, Agamêmnon, pastor de tropa,
 que ordenasse mais homens viessem das naus’.
 Assim falou, e lançou-se Toas, o filho de Andrâimon,
 célere; deixando para trás a capa marrom, 500
 pôs-se a correr rumo às naus. Eu, sob suas roupas,
 deitei-me, feliz, e brilhou Aurora trono-dourado.

O Cretense narra uma tocaia, a tática guerreira que subjaz à história troiana de Odisseu mais repetida na *Odisseia*, o cavalo de pau, e também às suas duas façanhas odisseicas principais, a derrota de Polifemo e o massacre dos pretendentes. Todavia, a derrota do “inimigo” não é o clímax da tocaia do Cretense, pois o heroísmo do narrador é rebaixado já que a ameaça que enfrenta, o frio, se deve a não ter vindo com um agasalho apropriado para a aventura noturna. Sobretudo para o receptor que estabelecer uma ligação entre o *ainos* e o contexto poético do simpósio, é evidente que o verdadeiro herói dessa história na qual se utiliza o topos do guerreiro-simposiasta é o próprio Odisseu: deitado entre seus camaradas na tocaia noturna, revela sua superior qualidade retórica e “derrota” o companheiro (*Toas*) que não percebe sua verdadeira intenção.⁵²⁴ Contudo, os paralelos entre o Odisseu do *ainos* e o Cretense diante de Eumeu são vários, de sorte que não é mais possível afirmar se o Cretense está louvando Odisseu, a si próprio – capaz de criar uma história que Eumeu não pode criticar, já que mostra a astúcia de Odisseu, e isso por meio de uma ação (a mentira) que Eumeu havia criticado no Cretense – ou a ambos.

Somente ao fim do verso 473, o receptor percebe que não está ouvindo mais uma vez a narrativa do cavalo de pau, evocada em especial pela menção de Menelau (470), caso se aceitar que na versão canônica não era Odisseu o único líder. A reversão de certo caráter épico, típico de práticas poéticas simposiais, como a elegia e o jambo, perpassa toda a história e também seu epílogo propriamente dito, pois não me parece ser possível afirmar que, como é típico de um simpósio, nessa disputa haveria um vencedor, Eumeu, que percebe que se trata de um *ainos* e, mais importante ainda, vai mostrar sua resistência ao enfrentar o frio para guardar os porcos de Odisseu durante

⁵²⁴ Tocaia como façanha heroica padrão: Edwards (1985a), Casey & Dué (2010) e Vieira (2016a). Paralelos entre o *ainos* do Cretense e o simpósio: Steiner (2012b: 125-32). Derrota de Toas: Marks (2003).

a noite. Odisseu, por sua vez, mostra (ao receptor) fazer jus à sua fama de *polyainos*.⁵²⁵

Nenhum comentário de Homero ou lapso de Odisseu indicam que a história ouvida seja uma mentira ou uma ficção (503-33):⁵²⁶

“Fosse eu agora assim jovem, e minha força, segura;
 um porqueiro me daria, na quinta, uma capa
 por duas razões, amizade e respeito por bom herói. 505
 E agora me desonram, eu com roupas vis sobre a pele”.
 Respondendo, disseste-lhe, porqueiro Eumeu:
 “Ancião, tua história (*ainos*) é impecável, a que contaste,
 nenhuma palavra desvantajosa e sem adequação pronunciaste:
 assim não disporás de veste nem de outra coisa 510
 que convém a um suplicante calejado diante de nós
 agora; mas de manhã sacudirás teus trapos.
 Pois não há muitas capas e túnicas sobressalentes
 aqui para vestir, uma somente para cada homem.
 Mas quando voltar o caro filho de Odisseu, 515
 ele te dará vestimentas, capa e túnica,
 e te enviará para onde teu coração e ânimo impelem”.
 Assim falou, ergueu-se e pôs-lhe, perto do fogo,
 o leito, e nele lançou peles de ovelhas e cabras.
 Aí Odisseu deitou-se. E uma capa sobre ele lançou, 520
 compacta e grande, que, sobressalente, tinha pronta
 para vestir quando fizesse mau tempo assustador.
 Assim Odisseu aí repousou, e ao lado dele
 os varões repousaram, jovens. Ao porqueiro
 desagradava o repouso lá, dormir longe dos porcos, 525
 então preparava-se para sair; Odisseu alegrou-se,
 pois que cuidava de seus recursos, mesmo ele distante.
 Primeiro espada afiada lançou em torno do ombro robusto,
 em volta vestiu a capa protetora, bem compacta,
 agarrou o couro de grande cabra bem-nutrida 530
 e pegou afiada lança, proteção contra cães e varões.
 E foi descansar onde os porcos dente-branco,
 sob rocha côncava, dormiam, ao abrigo de Bóreas.

Essa passagem coloca em questão o valor da épica heroica para o receptor da performance? No contexto do simpósio, toda e qualquer matriz épica pode ser manipulada, sobretudo em performances poéticas, para servir aos propósitos

⁵²⁵ Elegia e poesia épica: Irwin (2005a), Barker & Christensen (2006) e Steiner (2012c). Jambo e épica: Miller (1994: 9-36). Odisseu *polyainos*: Wilamowitz (1927: 17).

⁵²⁶ Cf. Nünlist (1998: 18): “die Faktizität der Ereignisse ist unerheblich”.

poéticos e retóricos de um participante.⁵²⁷ Homero, todavia, termina o episódio com um elogio de Eumeu por meio de uma atividade que, ainda que não fosse típica dos receptores primeiros do poema, certamente era corriqueira em seu mundo.⁵²⁸ Nessa passagem, Eumeu não parece subordinado a Odisseu, mas um seu igual, e isso é reforçado ao se aceitar que “testar” remete ao contexto do simpósio.

Nada explícito nos é dito sobre o grau de verdade da história, de sorte que o receptor não sabe se está diante de uma mentira com aparência de verdade ou de um evento verdadeiro com um detalhe falsificado, a identidade do Cretense, que nem nome tem, como enfatizou Jacyntho Brandão. Quando Eumeu chama o que ouviu de *ainos*, ele indica que não está preocupado com a verdade fatural do discurso. Tem-se, portanto, um bom caso para se testar os limites do que Ruth Scodel chamou “retórica da tradicionalidade”: o que importaria, no contexto de uma poesia tradicional, é menos se a história ou o elemento de uma história apresentada é tradicional e mais se o receptor assim a considera. Segundo Scodel, via de regra a “retórica da tradicionalidade” alia-se a um caráter de desinteresse por parte do narrador épico: esse, de forma alguma, tem a intenção de manipular seu receptor, e a sua ligação com a Musa garantiria isso.⁵²⁹

O teste do Cretense não parece ser uma manipulação de Eumeu, até porque, se o Cretense tivesse pedido um manto, é improvável que Eumeu não o emprestasse. O próprio Cretense enuncia a “moral” da história,⁵³⁰ muito embora a faça de forma ambígua, já que o referente de “bom herói” (506) não é claro: como antigo herói (quando jovem) em Troia, o Cretense merece respeito; pelo fato de ter sido o bom Odisseu, o senhor de Eumeu, quem lhe conseguiu uma capa no passado, Eumeu tem a obrigação de fazer a mesma coisa hoje. O teste pelo qual passa Eumeu é, em parte, um teste de comunicação: o Cretense coloca em uma nova chave o que Eumeu antes havia recusado, obter-se um ganho material por meio de uma história, a do elogio da habilidade discursiva de Odisseu.⁵³¹

Se Homero e Odisseu, como defendeu Bakker e discutiu-se no capítulo um, realmente são rivais quanto às suas performances, essa disputa é atualizada nesse episódio? Quem se mostra superior, Odisseu ou Homero? Ambos desenvolvem uma narrativa minimamente tradicional, Odisseu ao construir um episódio que

⁵²⁷ Cf. Collins (2004) com bibliografia suplementar.

⁵²⁸ Acerca do pastoreio no mundo homérico, cf. Zanon (2017: 215-23) e Vieira (2016a), com bibliografia suplementar.

⁵²⁹ Cretense: Brandão (2015: 146-58). Retórica da tradicionalidade: Scodel (2002a: 65-89).

⁵³⁰ Os versos 503 a 506 são suspeitos desde a antiguidade; foram atetizados por Aristarco e, modernamente, entre outros, por West (2014: 239, n. 156) e Bowie (2013: 229-30). Van der Valk (1949: 206-7), porém, aceita a passagem em vista da mentalidade arcaica (“naive egotism”), e Brennan (1987: 2, n. 4) defende que esse tipo de conclusão é uma marca do *ainos* (“after the fable comes the application to the addressee”).

⁵³¹ Nesse mesmo sentido, Grossardt (1998: 78).

tem algumas semelhanças com episódios famosos mas que não é ele próprio famoso (pelo menos do ponto de vista do que sabemos dos eventos da Guerra de Troia), Homero por celebrar um porquero, que, como todos os servos na poesia épica, não costuma ter uma identidade definida na poesia tradicional.⁵³²

Concordo com Deborah Steiner em que, independente de como se ler esse episódio, temos uma “reflexão do mundo contemporâneo do poeta e de seu público”.⁵³³ É difícil ir mais longe que isso em vista do pouco que sabemos das condições de produção e recepção primeira do poema. Mas, levando isso em consideração, é possível entender porque esse episódio já foi até mesmo lido como uma paródia, algo que, segundo Bakhtin, só acontece quando o contemporâneo penetra um discurso.⁵³⁴ Assim, Alfred Heubeck compara o uso do *ainos* pelo Cretense, um ancião, como ele mesmo enfatiza (468, 503), com os *exempla* de Nestor na *Iliada*, dos quais seriam uma paródia: lá, são feitos em vista do interesse do grupo; na *Odisseia*, para o ganho pessoal.⁵³⁵ O ganho, porém, também é do receptor, ao encontrar sua realidade interpenetrando aquela da linhagem dos heróis. Portanto, estamos diante de um novo exemplo odisséico dos limites da noção de “passado absoluto” de Bakhtin.

⁵³² Servos na poesia homérica: Scodel (2002a: 97).

⁵³³ Steiner (2012b: 139).

⁵³⁴ Cf. sobretudo Bakhtin (2008: *passim*).

⁵³⁵ Cf. Heubeck (1954: 26); Eisenberger (1973: 22, n. 20) concorda apenas que a forma da *Iliada* esteja sendo utilizada.

(Página deixada propositadamente em branco)

VIII

DISCURSOS AGONÍSTICOS

(Página deixada propositadamente em branco)

Ao contrário do *symposion*, não há qualquer rivalidade ou competição entre os convidados durante os banquetes heroicos, de sorte que nunca uma disputa convivial é possível. (Wecowski 2014: 212)

Neste capítulo, tem sequência a investigação de gêneros de discurso que subjazem a algumas cenas na *Odisseia*, particularmente aqueles que parecem contribuir para evocar o ambiente típico do simpósio arcaico, e que são usados pelo rapsodo para explorar os limites da ideologia heroica subjacente aos poemas homéricos. Na primeira seção, discute-se uma reação que, à primeira vista, vai contra o ambiente festivo do simpósio, o choro.⁵³⁶ Mostra-se, porém, que o choro não é considerado pura e simplesmente inadequado em situações nos quais ele não é esperado, como já se viu no capítulo quatro na discussão da recepção do canto de Fêmio por Penélope. Neste capítulo continua-se a discussão das lágrimas provocadas pelos discursos de lamento de Menelau no canto quatro, ampliada pelo contraste com os dois momentos em que Odisseu reage com lágrimas às canções de Demódoco no canto oito.

Na segunda seção, discute-se um gênero discursivo tradicional ao qual remete o conjunto dialógico das narrativas apresentadas por Helena e Menelau no canto quatro. Essas histórias, na presença dos jovens Telêmaco e Pisístrato, propõem uma lembrança elogiosa de Odisseu como arremate do banquete, ou melhor, parte constituinte do simpósio que segue ao banquete. Via de regra, a apresentação dessas histórias, especialmente a de Helena, é aproximada do desempenho de um aedo, não apenas pelo momento em que ocorrem e pelo seu formato narrativo, mas também pelo propósito de causar deleite.⁵³⁷ Entretanto, ao se aproximarem os discursos do casal de uma disputa heroica típica em um contexto marcial, o curto-circuito resultante – marido e esposa não costumam ser representados como guerreiros adversários na dicção homérica – acaba por ressaltar o ambiente simposial dessa cena, pois novamente se exploram os limites do discurso épico por meio daquilo que ele, a princípio, não é.⁵³⁸

O gênero do desafio heroico está ligado a um outro gênero de discurso explorado na *Odisseia* mas que é mais apropriado na matriz marcial que subjaz à *Ilíada*, o discurso de triunfo, que igualmente pode manifestar uma crítica a certa postura heroica. Na seção três, explora-se, em paralelo com manifestações desse gênero discursivo na *Ilíada*, um contexto particular da *Odisseia* no qual esse

⁵³⁶ Para uma discussão dessa “regra” simpótica, cf. Steiner (2009c), que discute o forte conteúdo simpótico de Arquíloco 13 W.

⁵³⁷ Por exemplo, Brandão (2015: 100-5), que esmiúça a construção narrativa de Helena (“o discurso da que viu e conta o que viu busca autorizar-se, portanto, com o discurso do aedo”, p. 104).

⁵³⁸ Compare com as referências épico-marciais presentes na sedução erótica em Arquíloco 196a W; cf., entre outros, Eckermann (2011) e van Sickle (1975).

discurso se manifesta com frequência. Trata-se de um núcleo temático composto por um instante de hospitalidade no qual um hóspede ou, mais comumente, o anfitrião manifesta arrogância, desmedida – inclusive em relação aos deuses – e estupidez: é a sequência dos eventos que lhe revelam quão estúpido (*nēpios*) ele foi.

1. LÁGRIMAS PERTURBAM UM BANQUETE (OD. 4 E 8)

No capítulo seis, viu-se de que forma Menelau louva Odisseu por meio do gênero de discurso que denominou-se “lamento iliádico”. O discurso é como que dividido em duas partes por conta da entrada de Helena em cena, quando a rainha completa o reconhecimento de Telêmaco, até então um hóspede anônimo, iniciado por Menelau (Od. 4, 116-19):

(...) Mirou-o (*noēse*) Menelau
e então cogitou no juízo e no ânimo
se deixaria que ele mesmo se lembrasse do pai
ou primeiro o interrogaria e com minúcias iria testá-lo.

Menelau suspeita estar diante do próprio Telêmaco pois o jovem começou a chorar ao ouvir falar de Odisseu. O uso do verbo *noein* (116), que o próprio Menelau também utiliza em seu comentário ao reconhecimento explícito por parte de Helena (“agora eu também percebo – *noeō* –, mulher, como comparas”, 148), sugere que Menelau já tivesse reconhecido quem tinha diante de si, já que o verbo pode implicar uma “visão” que vai além da percepção sensorial.⁵³⁹

A forma como se dá o reconhecimento de Telêmaco (Helena entra no salão acompanhada por servas que carregam valiosos utensílios, 121-33) reforça dois elementos que participam da representação da recepção dos dois jovens: a reiteração da riqueza do casal, obtida em sua viagem pela África, e a menção de Odisseu como herói da Guerra de Troia, da qual Helena se diz responsável. O reconhecimento de Telêmaco, portanto, enfatiza a presença potencial de Odisseu (141-46):

Pois afirmo que nunca vi alguém tão parecido,
homem ou mulher, e reverência me toma ao mirar,
como esse aí se parece com o filho do enérgico Odisseu
Telêmaco, que deixou, recém-nascido, em casa
aquele varão (*keinos anēr*), quando por mim, cara-de-cadela, aqueles
foram até Troia, incitando guerra tenaz.

⁵³⁹ Menelau reconhece Telêmaco: Peponi (2012: 38) e Eisenberger (1973: 73); West (1988: 200) e de Jong (2001: 96-98) são algo vagos. *Noeō*: Bakker (2002: 78-80) e Bonifazi (2012: 45). Brandão (2015: 100-2) discute a importância do lexema grego presente em “comparas” (*eiskeis*) na cena como um todo, especialmente por meio da forma *voika* (141 e 239).

Como se viu no capítulo seis, *keinos*, nos primeiros cantos da *Odisseia*, é um pronome usado pelas personagens para expressar uma complexa relação de presença na ausência.⁵⁴⁰

Também no capítulo seis, viu-se que a fusão simbólica entre Telêmaco e Odisseu, significativa para o receptor, já que realizada por meio da performance discursiva de Helena, enseja a Menelau a continuação de seu lamento cuja consequência é o choro de todos os presentes (168-85). Todavia, ao passo que no verso 113, após a fala em que Menelau, pela primeira vez, evoca Odisseu (94-112), é dito que o choro de Telêmaco é pelo pai, nenhuma explicação é dada acerca do choro de Menelau e Helena, que também se emocionam com o segundo lamento de Menelau (183-85). Homero, porém, nos revela que Pisístrato se lembra (*mnēsato*, 187) do irmão que morreu em Troia, Antíloco, ao também chorar nesse momento (183-88):⁵⁴¹

Assim falou, e neles todos instigou desejo por choro.
Chorava a argiva Helena, nascida de Zeus,
choravam Telêmaco e Menelau, filho de Atreu,
e nem o filho de Nestor manteve os olhos sem lágrimas:
lembrara-se, no ânimo, do impecável Antíloco,
morto pelo filho radiante da resplandecente Aurora.

Para Telêmaco, os dois lamentos de Menelau são contíguos: o filho, saudoso, chora por conta da ausência do pai, um cenário que o próprio Menelau imagina ser o caso em Ítaca. O efeito do segundo discurso em um público mais amplo (Telêmaco, Pisístrato, Menelau e Helena), porém, indica que o choro produzido por um discurso pode ter uma causa menos individual.

Não há dúvida de que é o discurso de Menelau que potencializa o desejo de choro. Antes do segundo lamento, Pisístrato elogiara sua voz, o que parece implicar sua capacidade de construir um discurso prazeroso (“cuja voz nos deleita – *terpometh'* – como a do deus”, 160) –, e o deleite, o efeito psicológico por excelência na recepção de uma história na *Odisseia*, também está ligado ao choro desejável do público de Menelau: “assim falou, e neles todos instigou desejo (*himeron*) por choro” (183). Contudo, Pisístrato afirma que o prazer do lamento e um jantar são ações incompatíveis (193-94), e Menelau concorda em deixar discursos (*mythoi*, 214) para o dia seguinte, o que equivale a postergar a lembrança que se dá por meio de um discurso de lamento (151-53): “há pouco eu, lembrando-me (*memnēmēnos*), sobre Odisseu / discurssei (*mytheomēn*), o

⁵⁴⁰ Cf. Bonifazi (2012: 44-46), que discute o uso de *keinos* em sua referência a Odisseu nos versos 145, 149, 152 e 157 da passagem citada.

⁵⁴¹ Já se viu no capítulo 5 que nem Nestor nem Telêmaco choram quando o ancião menciona seu filho como um dos notáveis que morreram em Troia (*Od.* 3, 110-12).

quanto aquele, agoniado, aguentou / por mim”.⁵⁴²

Ocorre que as causas precisas do efeito do discurso de Menelau sobre uma plateia tão heterodoxa não são evidentes.⁵⁴³ A repetição do verbo (*epi*)*mnēsasthai* (“lembrar-se”) em quatro oportunidades nos discursos de Pisístrato e Menelau (190-215) sugere que algum ato de memória esteja envolvido por parte de quem ouve o discurso, mas a relação não é clara. Como já se discutiu no capítulo três, “lembrar-se da refeição” (213) e “lembrar-se de um morto” (187) são virtualmente equivalentes a, respectivamente, “comer” e “chorar”, duas ações incompatíveis entre si, ou seja, que, no mínimo, não podem ser realizadas, ambas com prazer, ao mesmo tempo (194).

Pisístrato afirma que nunca viu o irmão (200-2), o que constitui um paralelo com o modo como Telêmaco (e, em outro plano, o receptor) se lembra de Odisseu no início do poema: eles conhecem o familiar por meio do que outros contam. É por isso que Pisístrato pode dizer que seu pai e ele, juntos, costumavam lembrar-se de Menelau em Pilos. O jovem nunca viu o rei de Esparta, portanto, tanto o contar como o ouvir histórias se fazem presente nesse ato de memória conjunto entre pai e filho (190-92): “Filho de Atreu, Nestor, o ancião, dizia que superas / os mortais em inteligência quando de ti lembrávamo-nos (*epimnēsaimetha*) / em nosso palácio e nos questionávamos um ao outro”.

Pisístrato se lembra de Antíloco ao ouvir o discurso de Menelau porque não pôde se unir ao irmão – de fato, conhecê-lo – já que esse morreu em Troia, assim como Menelau não pode se unir a Odisseu, embora o tenha planejado. O que resta a Pisístrato é repetir, revivendo-a, a imagem heroica idealizada do irmão (199-202):

Também meu irmão está morto, e não foi o pior
dos argivos. Tu deves sabê-lo; já eu nunca
o encontrei nem vi, e superior a outros dizem que foi
Antíloco, superior como lesto corredor e guerreiro.

Menelau concorda com o pedido de Pisístrato de deixarem os discursos para o dia seguinte. Ao mesmo tempo, porém, indica-se que o luto está longe de implicar pura ausência, pois, assim como Pisístrato em relação ao irmão, também Menelau produz um elogio do ausente Nestor, ou seja, torna o ancião

⁵⁴² Voz de Menelau: Peponi (2012: 40). Acerca do prazer produzido na recepção de uma história e sua relação com o choro, cf. Halliwell (2011: 46-47), que nota que o fundamento desse prazer não é inequívoco e que “the intensity implied by *terpsis* terms is matched and reinforced by the vocabulary of *bimeros* e seus cognatos”. Assunção (2010b) explora a oposição antropológicamente fundada e tematicamente desenvolvida entre o luto e o banquete na narrativa do primeiro dia de Telêmaco em Esparta.

⁵⁴³ De Jong (2001: 99) remete a passagens na *Iliada* (*Il.* 19, 301-2; 338-39; 24, 509-12) nas quais, em um choro coletivo, choram-se simultaneamente pessoas distintas.

presente por meio do filho, como já fizera Helena com Odisseu por meio de Telêmaco (204-11):

Meu caro, já que disseste tudo que inteligente varão
diria e faria, e mesmo um que fosse mais velho:
sim, és de tal pai, pois falas o que é inteligente.
Fácil se reconhece rebento de varão a quem o filho de Crono
destina fortuna quando ele casa e nasce,
e assim concedeu a Nestor, para sempre, todo dia,
que ele envelheça agradavelmente em seu palácio
e os filhos sejam sensatos e os melhores na lança.

Trata-se de um elogio puro e simples ou de uma comparação entre ele, Menelau, e Nestor, como já defendeu Robert Schmiel:⁵⁴⁴ Grandaflição não só está ausente da cena, mas é um filho bastardo, cuja voz nunca ouvimos no poema, mesmo quando ele volta à cena no canto 15. Menelau, portanto, não tem filhos notáveis como outros grandes heróis troianos que desfilam na *Odisseia*, Odisseu, Nestor, Agamêmnon e até mesmo Aquiles. A importância dessa tópica é evidente na forma como esses heróis e seus descendentes compõem a matéria do diálogo entre Nestor e Telêmaco (*Od.* 3, 79-224), passagem analisada no capítulo cinco.

Se ao receptor parecer que Menelau pretende uma comparação entre ele mesmo e Nestor, ele deve se perguntar qual o propósito de tal comparação. Trata-se de uma provocação a Helena, contendo uma censura? Se for isso, encontra-se em tensão com a tentativa mesma de Menelau de reordenar a hospitalidade algo perturbada pelo choro, ao modo de Alcínoo após Odisseu chorar ouvindo o primeiro canto de Demódoco:⁵⁴⁵

Quando Demódoco é mencionado pela primeira vez no poema, Alcínoo anuncia que a tarefa do aedo é apresentar um canto que gere prazer (*Od.* 8, 43-45): “(...) fazei chamar o divino cantor, / Demódoco; a ele a divindade sobremodo deu canto / para deleitar por onde o ânimo o incita a cantar”. Também no grego três termos cognatos com a raiz de “cantar” (*aoidon*, *aoidên*, *aeidein*) finalizam esses três versos, sendo que se enfatiza que a função do canto/cantor/cantar é “deleitar” (*terpein*) por meio da posição ocupada pelo infinitivo no verso, formando um par (sonoro) com “cantar”.⁵⁴⁶ Isso contribui para se entender por

⁵⁴⁴ Schmiel (1972); note-se, em relação ao verso 208, que “casa e nasce” seria uma construção *hysteron proteron*, a ação que ocorre depois no tempo sendo expressa antes, algo corriqueiro na dicção épica (Werner 2014b: 104). Schmiel (1972: 466), porém, apresenta bons (mas não decisivos) argumentos para se interpretar a formulação como “quando ele casa e procria”; cf. também Reece (1993: 74-75).

⁵⁴⁵ Acerca da tentativa de Menelau reordenar o banquete, cf. Rabau (1995: 276-77).

⁵⁴⁶ *Od.* 8, 43-45: μηδέ τις ἀρνεῖσθω. καλέσασθε δὲ θεῖον ἀοιδόν, / Δημόδοκον· τῷ γάρ ῥα θεὸς περὶ δῶκεν ἀοιδίην / τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀείδειν.

que Alcínoo interrompe a performance de Demódoco: todos os feácios se deleitam com o canto, menos Odisseu, que chora (91-92). Alcínoo, ao interromper a performance, afirma que já saciaram “o ânimo com o banquete compartilhado / e a lira, essa parceira do banquete abundante” (98-99). Entre os feácios, portanto, choro e prazer, no contexto de um banquete, são incompatíveis, mas disso não segue que essa seja uma idealização da performance poética, vale dizer, um elemento de uma poética homérica. Basta aceitarmos que os feácios não sejam uma idealização do receptor dos próprios poemas homéricos.⁵⁴⁷

Alcínoo, além de interromper uma experiência que estava sendo dolorosa para Odisseu, instaura outra cujas consequências também podem ser danosas, disputas esportivas (100-103):

Agora vamos sair e experimentar as provas
todas, para que o estranho narre a quem lhe é caro,
após retornar à casa, quanto superamos os outros
no boxe, na luta, nos saltos e com os pés.

Ao passo que o primeiro canto de Demódoco fala de uma briga (*neikos*, 75) entre Aquiles e Odisseu que é uma disputa (*dērisanto*, 76), a nova atividade proposta por Alcínoo estabelece uma disputa real, envolvendo Odisseu e jovens feácios. Essa infiltração da matéria do canto de Demódoco na própria cena feácia sugere que as separações propostas por Alcínoo – vida e canto; prazer e lágrimas – são artificiais, um reflexo da ausência na vida feácia de um elemento fundamental do mundo homérico, a guerra. Diz o próprio Alcínoo após o conflito entre Odisseu e os jovens feácios (*Od.* 8, 246-49):

Não somos impecáveis boxeadores nem lutadores,
mas com pés corremos rápido e com naus, os melhores;
sempre nos são caros o banquete, a lira, as danças,
as vestes para trocar, os banhos quentes e os leitos.

O choro de Odisseu não implica que a primeira canção de Demódoco seja uma experiência negativa para o herói. Odisseu, que chorou com vigor ao ouvir o canto, não só homenageia o aedo na sequência dos festejos, mas reconhece que Demódoco é abençoado pelas Musas (477-81). A porção especial do assado que lhe oferece não completa apenas uma troca na qual o herói retribui a honra que recebeu por meio do canto, mas confere destaque ao pedido que fará na

⁵⁴⁷ Cena feácia como idealização do efeito de uma performance épica: Finkelberg (1998: 89-91); *contra* Halliwell (2011: 44), que afirma: “in the epics’ own terms of reference, there is no easy way of identifying a stable alignment between social and psychological dimensions of poetics experience”. Mais que isso (p. 79): “the Phaeacians serve principally as background and foil to the extraordinary response of Odysseus himself”.

sequência, que o aedo cante o episódio do cavalo de pau (492). Essa sequência de elogios e amabilidades sugere que Odisseu quer repetir a experiência que teve quando do primeiro canto, ao qual, em vista de sua avaliação detalhada da capacidade de Demódoco, pode apreciar crítica e emocionalmente.⁵⁴⁸

Desta vez, para expressar a reação de Odisseu ao canto, amplificando-a, Homero escolhe um símile, talvez o mais comentado do poema (*Od.* 8, 523-31):

Como a mulher cai sobre o caro marido, e o chora,
o qual, na frente de sua cidade e do povo, caiu,
tentando afastar, para urbe e filhos, o dia impiedoso;
a ele, morrendo e convulsionando-se, ela vê
e o abraça e ulula com agudos. Mas aqueles, por trás,
golpeando-a com lanças nas costas e ombros,
levam-na como escrava, vida de pena e agonia;
e, com a dor mais lamentável, soçobra sua face –
assim Odisseu, sob as celhas, vertia lágrimas lamentáveis.

Embora o símile se concentre nas derradeiras vítimas de uma guerra qualquer, Odisseu sintetizou o primeiro canto narrado por Demódoco mencionando o sofrimento dos aqueus (“quanto fizeram, sofreram e aguentaram os aqueus”: 490), e até mesmo Demódoco, embora enfatize a destruição da cidade de Troia (511-13), cita as agruras de Odisseu (“disse que lá ousou e sofreu o mais terrível combate”, 519). Por meio dessa combinação, é o sofrimento que sobressai na imagem de Odisseu sintetizada no canto oito, não obstante, como veremos mais abaixo, a superioridade que demonstra sobre os jovens feácios no discurso e na ação. Os cantos de Demódoco não fazem surgir um herói luminoso, um grande e notável vencedor, mas alguém que sofreu e que, para o receptor, por meio de sua reação ao canto, busca sentido e valor nesse sofrimento. Por isso o desejo de continuar a ouvir um canto sobre suas façanhas: Demódoco lhe permite algo que os eventos eles mesmos e a memória que deles tem não lhe conferiram. Não é evidente a causa da diferença entre as reações de Odisseu aos cantos de Demódoco e ao canto das Sirenas.⁵⁴⁹

Voltando a Esparta, lá também há dois momentos bem distintos nos quais Odisseu é evocado. Separando-os, duas propostas de uma mudança de rumo em um banquete que não estava cumprindo sua função social, a de Menelau

⁵⁴⁸ Troca de “presentes” entre Odisseu e Demódoco: von Reden (1995: 37). Odisseu quer repetir a experiência: Halliwell (2011: 77-89). Para Matte (1958: 113), Odisseu quer ser reconhecido, por isso pede a história do cavalo. Odisseu e sua apreciação do primeiro canto: Peponi (2012: 50-51).

⁵⁴⁹ Para Halliwell (2011: 89), a combinação entre o símile e a canção mostra um Odisseu mais vítima que vitorioso. Odisseu como um receptor reflexivo: Peponi (2012: 54); e que busca valor em sua experiência passada: Halliwell (2011: 82-83).

e a de Helena. Como se viu, Homero não nos indica que Menelau, ao elogiar Nestor como pai de valorosa prole, tenha a intenção de provocar Helena. Pelo contrário, a sequência de procedimentos típicos de um banquete (216-18) indica normalidade e não exceção. Entretanto, não só o receptor já tinha sido informado que a refeição acabara bem antes (68), mas Helena direciona a “lembrança do banquete” de Menelau (213) para uma outra atividade.⁵⁵⁰

O jantar propriamente dito já havia ocorrido na íntegra: “E eles esticavam as mãos sobre os alimentos servidos. / Mas após apaziguar o desejo por bebida e comida (...)” (67-68) é a sequência formular que costuma resumir um banquete na *Odisseia*.⁵⁵¹ Portanto, o uso do verso formular “e eles esticavam as mãos sobre os alimentos servidos” (218) sem o verso que costuma vir depois, indica ao receptor, por si só, o início de um momento particular, atípico, em um banquete homérico. Esse verso, portanto, pertence a uma sequência que deixa o receptor particularmente alerta para o contexto que está sendo desenvolvido e no qual se destacarão dois discursos. É como se Homero, por meio do uso “inapropriado” do verso formular que introduz um banquete, quisesse ter certeza de que o receptor vai prestar atenção no cenário que, de fato, evoca outras práticas poéticas, aquelas do simpósio. Vimos algo semelhante no capítulo anterior em relação ao ambiente do *ainos* evocado discursivamente pelo Cretense.

“Mas então teve outra ideia Helena, nascida de Zeus” (219) é a forma de Homero introduzir a criação desse novo ambiente. A rainha joga drogas que trouxe do Egito no vinho que bebiam. O efeito delas é permitir a absorção das cenas mais dolorosas ao longo de um dia. Isso desloca a atenção para o vinho, o que contribui para evocar o ambiente tradicional do simpósio. Esse mesmo foco no vinho em um momento de discursos agonísticos também está presente na performance de Penélope diante dos pretendentes e Fêmio (*Od.* 1, 339-40): “desses canta um, sentado junto deles, e, quietos, / bebam vinho”.⁵⁵²

Mesmo que não se aceite que o verso 218 implique um corte radical, o consumo do vinho introduzido pelo verso 220 (“de pronto lançou droga no vinho do qual bebiam”) está claramente dissociado das etapas anteriores do festejo na

⁵⁵⁰ Para de Jong (2001: 100), o objetivo de Menelau é descontrair seus convidados e assim permite que Helena intervenha com sua droga.

⁵⁵¹ Cf. *Od.* 1, 149-50; 5, 200-1; 8, 71-72 etc. Pisístrato parece afirmar que o jantar ainda não tinha sido concluído (*Od.* 4, 194): “me deleito com lamentos no jantar (*metadorpios*)”. *Metadorpios*, porém, significa “depois do banquete” em fontes posteriores: Steiner (2012c: 29, n. 20).

⁵⁵² Vinho na fala de Penélope: Peponi (2012: 32). De fato, o vinho é onipresente na *Odisseia*, não só em termos quantitativos, mas também qualitativos, ou seja, em passagens bastante relevantes e distintas entre si. Esse poderia ser um argumento suplementar para apoiar a hipótese de Murray (2008) de que a *Odisseia* foi composta ao ser apresentada em uma sequência de 39 simpósios.

casa de Menelau, e Homero reitera isso ao colocar a ânfora (*kratēr*) no centro da cena, ou seja, da atenção do receptor (220-22).⁵⁵³

O verso 219 é fórmular. Sua primeira metade (ἐνθ' αὐτ' ἄλλ' ἐνόησ') é constituída por uma fórmula cujo núcleo é um sintagma verbal⁵⁵⁴ e a segunda é ocupada pelo sujeito do verbo, um nome acompanhado de epíteto. Esse verso formular costuma marcar uma inflexão na ação, introduzindo uma sequência que tem uma relação direta com o evento há pouco narrado. Por exemplo, no canto dois, Euricleia cumpre as ordens de Telêmaco relativas a sua partida, e na sequência ele se junta aos pretendentes: “então teve outra ideia a deusa, Atena olhos-de-coruja” (382), e, após assumir a aparência de Telêmaco, busca uma tripulação por Ítaca para a viagem do jovem. Na *Odisseia*, a fórmula costuma ter como sujeito Atena, que age em benefício de um mortal.⁵⁵⁵ Exceções dessa combinação ocorrem na passagem de Helena, em uma passagem na qual é Nausícaa quem toma uma decisão (*Od.* 6, 251), parte de uma cena dirigida, desde o início, por Atena,⁵⁵⁶ e finalmente em um verso no qual o sujeito é Penélope (*Od.* 16, 409). Tanto Nausícaa como Penélope, seguindo o conteúdo tradicional da fórmula, agem em benefício de um terceiro, respectivamente, Odisseu e Telêmaco.

Helena é caracterizada como filha de Zeus por uma fórmula (Διὸς ἐκγεγαυῖα) que ouvimos primeiro no verso 184⁵⁵⁷ e que, além de Helena, só caracteriza Atena em Homero, e uma única vez (τὸν μὲν Ἀθηναίη θῆκεν, Διὸς ἐκγεγαυῖα: *Od.* 6, 229).⁵⁵⁸ Assim, por meio dessas duas fórmulas, Homero reforça a sugestão de que Helena, e não Menelau, domina a cena desde o momento em que entrou. Esse domínio aparece como problemático não apenas se o receptor identificar uma crítica velada à esposa no discurso de Menelau a Pisístrato: a própria rainha se identifica como causadora da Guerra de Troia por meio de um epíteto tradicionalmente atribuído a ela (“cara-de-cadela”, 145).⁵⁵⁹

Todavia, a ação de Helena (“de pronto lançou droga no vinho do qual bebiam, / contra aflição e raiva, para o oblívio de todos os males”: 220-21), sobretudo se levarmos em conta o conteúdo tradicional do verso 219, parece ser em

⁵⁵³ Steiner (2012c: 30) insiste no caráter simposial da cena.

⁵⁵⁴ Na *Iliada*, a fórmula é utilizada duas vezes (*Il.* 23, 140; 193), ambas tendo Aquiles como sujeito.

⁵⁵⁵ A ação de Atena beneficia Telêmaco (*Od.* 2, 382; 393), Odisseu (*Od.* 6, 112) e Penélope (*Od.* 4, 795); *Od.* 18, 187 está em um contexto ambíguo, mas pode indicar um benefício geral para Odisseu e Penélope. A fórmula é multiforme, mas sua referencialidade tradicional permanece a mesma (*Od.* 5, 382; 16, 409; 23, 242, 344).

⁵⁵⁶ A mesma fórmula fora empregada para Atena em *Od.* 6, 112.

⁵⁵⁷ Para Zambarbieri (2002: 310), ao se mencionar Zeus como pai de Helena duas vezes em tão curto tempo, contribui-se para ela adquirir “caratteri di una potenza misteriosa, che supera i limiti dell’umano”.

⁵⁵⁸ Para Helena são mais três ocorrências: *Il.* 3, 199; 418; *Od.* 23, 118.

⁵⁵⁹ A participação da esposa do anfitrião – mas não da filha solteira – em um banquete é a norma na *Odisseia*; cf. van Wees (1995: 154-63).

benefício de todos,⁵⁶⁰ e não compõe, explicitamente, uma reação a uma suposta crítica velada de Menelau. “Contra aflição” (*nēpenthes*) refere-se ao estado lutuoso provocado pelas lembranças geradas pelo lamento de Menelau, associação reforçada pelos versos 221 a 226:

Quem a engolisse, após ser misturada na ânfora,
 nesse dia não lançaria lágrimas face abaixo,
 nem se a mãe e o pai tivessem morrido,
 nem se na sua frente irmão ou filho querido
 com bronze tivessem matado, e a ele, visto com os olhos.

“Contra raiva” (*acholos*), porém, pode sugerir que a raiva era o sentimento de Menelau por trás de sua última fala, ou seja, o ressentimento contra Helena que, ao fim e ao cabo, foi responsável por ele ter apenas um filho homem, e bastardo.⁵⁶¹ “O oblívio de todos os males”, portanto, não diz respeito somente aos mortos mas também à causa da guerra, o adultério de Helena.

Homero, por sua vez, qualifica as drogas de Helena como “astuciosas” (*mētioeis*, 227, um hápax homérico) e “benignas” (*esthla*), não deixando dúvida de que seu efeito é benéfico. Ele liga a ação de Helena, contudo, à intervenção anterior de Menelau (233-39):

Após lançá-la e ordenar que o vinho se escançasse,
 de novo, respondendo com um discurso, falou:
 “Filho de Atreu, Menelau criado-por-Zeus, e também vós, 235
 filhos de nobres varões: o deus a um, logo a outro –
 Zeus – confere um bem ou um mal, pois pode tudo.
 Agora continuai o banquete sentados no palácio
 e deleitai-vos com discursos, pois contarei o que convém.

Menelau havia dito que os discursos (*mythoi*, 214) deveriam ser deixados para o dia seguinte, mas Helena encontra uma solução para que eles continuem naquela mesma noite. O primeiro *mythos*, claro, é o dela (*mythoisin*, 234; *mythois*, 239). Sua “resposta”, portanto, é à proposta de Menelau, mas, como veremos, também parece se referir à aflição de Menelau por não ter um herdeiro a sua altura.⁵⁶²

⁵⁶⁰ Por isso não é possível concordar com Rabau (1995: 277), para quem *Od.* 4, 219 marca a oposição entre Helena a Menelau, pois “son (sc. de Helena) intervention est d’ailleurs explicitement présentée non comme une solution ingénieuse mais comme une alternative qui s’oppose aux ordres de Ménélas”, vale dizer, uma decisão arbitrária e injustificada.

⁵⁶¹ Em *Od.* 1, 433 *cholos* é usado para a raiva da esposa contra o esposo que dormiu com uma escrava.

⁵⁶² Para uma outra interpretação, cf. Janka (2001: 9).

2. AS HISTÓRIAS DE HELENA E MENELAU E O GÊNERO DA DISPUTA HEROICA (*FLYTING*) (*Od.* 4, 235-305)

Helena inicia seu discurso por uma formulação vaga cuja aplicação à conversa em andamento o receptor precisa realizar (*Od.* 4, 235-43):

Filho de Atreu, Menelau criado-por-Zeus, e também vós,
filhos de nobres varões: o deus a um, logo a outro –
Zeus – confere um bem ou um mal, pois pode tudo.
Agora continuai o banquete sentados no palácio
e deleitai-vos com discursos, pois contarei o que convém.
Tudo eu não vou enunciar nem especificar,
quantas provas enfrentou o perseverante Odisseu,
mas só esta que executou e ousou o vigoroso varão
na terra troiana, onde sofrestes desgraças, aqueles.

O contexto e a menção a Zeus evocam a resposta que Telêmaco, no canto um, dá a Penélope, que pedira para Fêmio escolher outro canto (346-49):

Ora, minha mãe, por que te desagrada que o leal cantor
deleite como a mente o instiga? Não são os cantores
os responsáveis, mas, de algum modo, Zeus; ele que dá
ao homem come-grão como quiser, a cada um.

A Pisístrato também desagradara continuarem a produzir lembranças dolorosas. Tanto para Telêmaco como para Helena, é Zeus quem confere aos homens o que quer, uma concepção tradicional na poesia hexamétrica.⁵⁶³ Reativar esse imaginário tradicional é compreender um aspecto da narrativa – ou da lembrança – que ultrapassa a dor pessoal. O raciocínio talvez pareça melhor contextualizado na fala de Telêmaco,⁵⁶⁴ ou talvez não, se aproximarmos a criação desse ambiente

⁵⁶³ Cf. a imagem dos dois cântaros em *Il.* 24, 527-33: "Dois tipos de cântaros estão no chão de Zeus / com dons que dá, males em um, bens no outro. / A quem Zeus prazer-no-raio der uma mistura, / esse ora obtém algo ruim, ora algo bom; / a quem der só coisas funestas, torna-o desprezível, / danosa fome canina impele-o sobre a terra divina, / e vaga nem honrado pelos deuses nem pelos mortais."

⁵⁶⁴ É por isso que Suzuki (1989: 67) sugere que o comentário de Helena é "platitudinous" ao passo que Janka (2001: 10) afirma ele ser adequado ao passado e ao futuro dos dois ouvintes, o que se pode dizer, porém, da vida de qualquer um, como fica claro pelo mito dos dois cântaros mencionado na nota anterior.

simposial por parte de Helena de um fragmento elegíaco⁵⁶⁵ claramente metasimpótico, Arquíloco 13 W:⁵⁶⁶

Nenhum cidadão, Péricles, nosso luto dorido
censurará ao se deleitar com a festa, nem a cidade.
Pois desse jaez os que a onda do mar mui ressoante
engoliu; inchados estão nossos doridos
pulmões. Mas os deuses para males incuráveis,
ó amigos, estipulam vigorosa resistência
como droga (*pharmakon*). Ora um, ora outro está assim. Agora para nós
voltou-se, e plangemos a ferida em sangue,
e outra vez atingirá distintos. Mas rapidamente
resisti, afastando a aflição feminina.

Não me interessa explorar todos os paralelos possíveis entre as duas passagens nem discutir se a elegia depende da dicção épica e/ou vice-versa. Meu propósito é simplesmente insistir que o autor da *Odisseia* utiliza uma série de recursos que não apenas sinaliza o caráter especial da cena entre Helena e Menelau, mas também que indica ao receptor que utilize seu conhecimento das práticas tradicionais do simpósio para interpretá-la.

Os discursos que seguirão, sobretudo o de Helena, são bastante autorreflexivos, o que é uma característica marcante da poesia simpótica. De fato, nenhum trecho é tão autorreflexivo como este na *Odisseia*, já que, desde o princípio, o receptor parece ser informado de como será a reação dos receptores internos aos discursos. O próprio diálogo entre Menelau e Pisístrato, que levou Helena a ter uma outra ideia, remete à tópica simposial segundo a qual certas matérias são apropriadas e outras não ao evento. Aqui se tem um primeiro lance polêmico em relação à poesia simposial: a droga de Helena torna toda e qualquer matéria apropriada? Isso significa que o discurso épico pode deixar de ser épico por um instante? Homero parece parodiar a prática do simpósio de criticar certos assuntos como inapropriados – sobretudo temas marciais ou belicosos – por meio do uso do *pharmakon*, que gera discursos cuja componente marcial é destacada para o receptor que neles perceber o gênero discursivo épico da disputa heroica a ser definido abaixo.

A maioria das interpretações dessa cena estabelecem uma polaridade entre Helena e Menelau em que àquela é atribuído um polo negativo (ou ambíguo), a este, um positivo. Isso, na prática, implica interpretações retroativas: não há

⁵⁶⁵ Não é possível saber se o trecho citado por Estobeu é uma elegia integral ou não; relevante é que os cinco dísticos formam claramente uma unidade (Faraone 2008: 16).

⁵⁶⁶ Steiner (2012c) é a análise mais detalhada dos paralelos entre a passagem odisseica e essa elegia, mas seu interesse é como a elegia reage ao material épico, e nunca o contrário.

elementos suficientes na fala de Helena para gerar no receptor uma avaliação inequivocamente negativa de Helena, a não ser que essa já estivesse firmemente estabelecida na tradição. A (quase) explicitação da caracterização negativa de Helena só se completa – ou se dá – por meio da história de Menelau, que é usualmente interpretada como uma correção da história da esposa: ao passo que a rainha escolhe uma história de Odisseu que coloca a ela, Helena, como vítima dos troianos e favorável aos aqueus, a história de Menelau apresentaria o contrário, uma Helena que, até mesmo no final da Guerra de Troia, tentou prejudicar os aqueus. Uma vez sugerida a atmosfera simposial, porém, deve-se levar em conta que a produção de discursos pelo casal se dá em um ambiente que é, ao mesmo tempo, igualitário e competitivo.

Helena conta como Odisseu, ao entrar disfarçado em Troia, foi reconhecido por ela, que dele cuidou e permitiu que não fosse descoberto, pois o que ela mais queria era voltar aos braços de Menelau. Menelau, por sua vez, conta como se deu a tocaia dos aqueus dentro do cavalo de madeira: foi somente graças à intervenção de Odisseu que os guerreiros não responderam aos apelos de Helena, que, fora do cavalo, acompanhada por Deífobo, imitou as vozes das mulheres de todos os combatentes aqueus que estavam no cavalo.

Antes de propor uma chave interpretativa para o episódio, passo em revista algumas de suas interpretações modernas. Johannes Kakridis acredita que se está diante de dois estágios do desenvolvimento do mito de Helena, mas frisa que o narrador os amarra de modo hábil. O autor, porém, psicologiza a passagem, atribuindo arbitrariamente intenções às personagens. Menelau, por exemplo, perceberia o caráter problemático da história de Helena e tentaria não ofendê-la na forma como constrói sua história.⁵⁶⁷

Schmiel compara os dois relatos estruturalmente. Desde o início do canto, Helena é condenada, e Homero faz Menelau condená-la também, o que não pode fazer aberta e violentamente, pois causaria desconforto em todos. A comparação dos relatos também está na base da análise de Roselyne Dupont-Roc e Alain Le Boulluec, que mostram que os dois se espelham: “a inversão de situação é sublinhada estritamente pela recorrência dos mesmos termos em posição simétrica”.⁵⁶⁸

Ann Bergren concorda em boa medida com as polaridades, mas defende igualmente sua desconstrução. Simon Goldhill igualmente desconstrói o texto, e compara as histórias com os *pharmaka* adicionados ao vinho bebido pelos convivas antes de as escutarem. Ambos os autores, na esteira de Jacques Derrida, apontam para a figura do suplemento. Na formulação de Goldhill,

⁵⁶⁷ Kakridis (1971: 44-5 e 49); diz o autor: “Menelaus, on the other hand, senses his wife’s wish, and so he tries, as best he can, not to offend her, when telling about the second feat of Odysseus” (p. 42).

⁵⁶⁸ Schmiel (1972: 467); Dupont-Roc & Boulluec (1976: 30-1).

“como suplementos, cada história introduz uma dúvida subversiva na outra”.⁵⁶⁹

Lillian Doherty também defende o equilíbrio entre as duas histórias, ou seja, não haveria uma ênfase na condenação de Helena por meio da história de Menelau: “ao tirar a iniciativa repetidamente de Menelau, Helena desmente a submissão implicada em suas palavras de autocondenação”. Para a autora, assim, “as histórias representam reivindicações contraditórias que nunca são confirmadas de fora e cuja alternância reflete certo ‘equilíbrio de credibilidade’ – e, portanto, de poder – entre o narrador masculino e o feminino”.⁵⁷⁰

De fato, Icky Hohendahl-Zoetelief tem razão ao lembrar que nunca, nos poemas épicos, Menelau demonstra hostilidade para com Helena: “Menelau está sendo sincero; ele procura uma explicação para um ato que Helena, segundo a lógica, não teria cometido tanto tendo em vista seu entendimento como suas emoções, e para o qual sua condição de vítima de um rapto, por mais que seja voluntário, não a forçou”. O autor, porém, parece idealizar Menelau, pensando-o como um cavalheiro que vê Telêmaco e Pisístrato como membros de um mundo pronto a condenar Helena: “ao defender sua esposa ele aponta inevitavelmente para sua culpa”. Como formando um par com essa interpretação, Victoria Pedrick tem uma visão mais positiva de Helena durante todo o episódio. Quanto à sequência das histórias, afirma que “ela parece ter usado em seus hóspedes o equivalente de um comprimido para dormir e uma história de ninar”, o que seria um exemplo de boa anfitriã.⁵⁷¹

Até onde sei, o primeiro autor a insistir em uma leitura do episódio que o conecta à sintaxe do poema como um todo foi Douglas Olson. As histórias não só fazem parte de uma discussão mais geral do poema, em particular, a relação entre cônjuges, mas sua função principal é preparar o público para as formas como se dará o retorno de Odisseu a Ítaca: Odisseu também será/poderá ser reconhecido por uma mulher ao entrar em um espaço hostil, sua própria casa, o que tematiza o relato de Helena; e Odisseu só derrotará os pretendentes se não revelar sua identidade à Penélope, mesmo quando estiver sozinho diante dela, o que está inscrito no relato de Menelau.⁵⁷²

Ao contrário do que defende Goldhill, para Sophie Rabau “o *pharmakon* é um ‘tromepe-l’oeil’, uma justificativa supérflua”, pois o que justifica o relato de Helena é somente a vontade de narrar, constituindo uma retórica narrativa excepcional, um “abuso do poder narrativo”. Helena apenas intervém por conta

⁵⁶⁹ Bergren (1981); Goldhill (1988: 23); Derrida (1997).

⁵⁷⁰ Doherty (1995a: 59).

⁵⁷¹ Hohendahl-Zoetelief (1980), com citações, respectivamente, nas páginas 165 e 166; Pedrick (1988: 88-89).

⁵⁷² Cf. Olson (1995: 84): “her (scil. Helena) attitude toward Odysseus is thus oddly confused and he seems to function in her tale as a sort of idealized crypto-Helen, a Helen in disguise.”

de uma falta de comunicação masculina, passando a ocupar a mesma função de um aedo, o que provoca a reação de Menelau.⁵⁷³

Uma tal multiplicidade de interpretações⁵⁷⁴ sugere que Homero nos deixa no escuro deliberadamente. Até que ponto sobressai no banquete de Esparta a moralidade de Helena? O episódio examina o próprio estatuto da poesia? No dia seguinte, será de Menelau a longa e bela história de seu retorno, mas isso não é, necessariamente, o indicativo da uma superioridade moral sobre a esposa.

Para escapar dessa aporia, proponho que o gênero discursivo dialógico do desafio heroico (*flyting*) é evocado pelo diálogo indireto entre Menelau e Helena de tal sorte que o receptor pode usar essa referência para tirar suas próprias conclusões.⁵⁷⁵ O desafio heroico é uma “disputa verbal estilizada com conotações marciais” que se verifica em narrativas épicas de diversos lugares e épocas.⁵⁷⁶ Dois adversários masculinos tentam demonstrar seu valor, ou seja, sua masculinidade, por meio de um discurso antes de entrar em combate físico.

Como o propósito do desafio heroico é sobretudo a tematização do extermínio físico do oponente, sua presença na cena odisséica está longe de ser óbvia. Poderíamos pensar, antes, no desafio sexual ou romântico, mas esse não se encontra atestado nos poemas homéricos.⁵⁷⁷ Segundo Frank Warnke, o combate amoroso, “no qual um homem e uma mulher atraídos sexualmente um pelo outro utilizam expressões de hostilidade mútua, aparece com frequência surpreendente em todas as épocas da literatura”, em especial, em textos cômicos e na lírica amorosa. Trata-se, segundo esse autor, de uma oposição entre o homem e a mulher, mas de uma forma celebratória.⁵⁷⁸

Diversos elementos, porém, aproximam a troca de histórias entre Helena e Menelau de um contexto de desafio heroico. Para demonstrá-lo, comecemos pelo exame de uma cena de desafio heroico bastante desenvolvida e autorreferencial na *Ilíada*. Trata-se do duelo entre Aquiles e Eneias (*Il.* 20, 156-258 e 343-52):

⁵⁷³ Rabau (1995), citação na página 275.

⁵⁷⁴ Contra a avaliação negativa usual de Helena, cf. também Erbse (1972: 96-97) e (1995: 4-8).

⁵⁷⁵ Sigo muito de perto Parks (1990) para a discussão acerca do gênero; cf. também Martin (1989). Traduzo por “desafio” o termo técnico *flyting*, advindo de literaturas orais anglo-saxãs e nórdicas; palavras com a raiz de *flyting* têm a carga semântica de “disputa” e “provocação”.

⁵⁷⁶ Definição de *flyting*: Parks (1990: 6).

⁵⁷⁷ O mais próximo que chegamos são as cenas de sedução de Helena e Zeus por, respectivamente, Páris e Hera na *Ilíada*. Não se trata, porém, de uma disputa verbal em sentido estrito. É possível que o encontro entre Odisseu e Nausícaa no canto 6 da *Odisseia* utilize alguns elementos do desafio heroico e/ou amoroso como pano de fundo.

⁵⁷⁸ A citação encontra-se em Warnke (1986: 99). Nas obras focadas pelo autor, “the flyting is a balanced one: man and woman get equally good lines, and their contest clearly emerges as a contest of equals. Not reflective of true hostility, it is celebratory in tone; it disarms, indeed annihilates, violence by substituting for it a played equivalent” (p. 111).

Toda a planície estava cheia e brilhava com o bronze
de varões e cavalos; e a terra ressoava com o arrojo
conjunto de seus pés. Dois varões, de longe os melhores,
no meio se encontraram, sôfregos por pelejar,
Eneias, filho de Anquises, e o divino Aquiles. 160
Eneias, por primeiro, ameaçador, marchou,
curvando o elmo sólido. O escudo impetuoso
tinha na frente do peito e meneava a lança brônzea.
O Pelida, no outro lado, lançou-se adiante como leão
rapinante, ao qual têm gana de matar os varões 165
reunidos, todo o povo; ele, desprezando, primeiro
vai, mas quando um dos bravos pés-de-luta
o alanceia, se abaixa de boca aberta, em volta dos dentes
espuma, seu bravo coração geme no peito,
com o rabo, dos dois lados, seus flancos e nádegas 170
açoita, a si mesmo incita a pelejar, e, com olhos ardentes
de pronto é levado pelo ímpeto, a ver se mata um
dos varões ou perece na frente da multidão –
assim o ímpeto e o ânimo macho impeliam Aquiles
a investir contra o enérgico Eneias. 175
Quando estavam próximos, indo um contra o outro,
primeiro falou-lhe o divino Aquiles defesa-nos-pés:
“Eneias, por que avançaste e tão longe da multidão
te puseste? O ânimo pede que pelejes contra mim,
na expectativa de reger os troianos doma-cavalo, 180
a partir da prerrogativa de Príamo? Se me matares,
não por isso Príamo porá a honraria em tuas mãos:
tem filhos, e ele é seguro e não é desvairado.
Acaso os troianos separaram-te um domínio superior,
belo, com pomar e lavoura, para ser teu 185
se me matares? Creio que dificilmente farás isso.
Afirmo que outra vez te fiz fugir com a lança.
Não te lembras quando, longe dos bois, tu sozinho,
te persegui, monte Ida abaixo, com pés ligeiros,
celeremente? Durante a fuga, não te viravas. 190
De lá fugiste para Lirnesso; mas eu a urbe
pilhei, tendo atacado com Atena e Zeus pai,
das mulheres roubei o dia da liberdade e, cativas,
as trouxe; a ti protegeram Zeus e os outros deuses.
Agora não creio que te protegerão como no ânimo 195
imaginas; não, a ti peço que retornes
e vás até a multidão – não me encares de frente –
antes que sofras um mal: o tolo reconhece o já feito”.
A ele, por sua vez, Eneias respondeu e disse:
“Pelida, não a mim, como a um infante, com palavras 200

esperes assustar, pois também sei com clareza
discursar deboches e iniquidades.

Sabemos a linhagem um do outro, sabemos os pais,
ouvindo as palavras famosas de homens mortais;
com o olhar nunca viste os meus nem eu os teus. 205

Afirmam que és rebento do impecável Peleu
e tua mãe é Tétis belas-tranças, filha-do-mar;
quanto a mim, como filho do enérgico Anquises
proclamo ter nascido, e minha mãe é Afrodite:
um desses dois pares chorará o caro filho 210
hoje. Pois não creio que só com palavras infantis
nos mediremos e a salvo da peleja retornaremos.

Se queres também isto aprender para bem saberes
nossa linhagem, muitos varões a conhecem:
primeiro a Dárdano gerou Zeus junta-nuvens, 215
e fundou Dardânia, pois à sacra Ílion ainda não
se fundara na planície, cidade de homens mortais,
mas ainda habitavam os sopés do Ida de muitas fontes.

Então Dárdano gerou como filho o rei Erictônio,
que se tornou o mais rico dos homens mortais: 220
tinha três mil cavalos que pastavam na planície alagada,
fêmeas, exultantes com seus tenros potros.

Por algumas, quando pastavam, Bóreas apaixonou-se
e, tal um cavalo coma-cobalto, deitava com elas;
emprenhadas, pariram doze potros. 225

Quando brincavam pelo campo dá-trigo, corriam
sobre as pontas dos ramos sem quebrar o fruto divino;
quando brincavam sobre as largas costas do mar,
corriam sobre a ponta da rebentação do cinzento mar.

Erictônio gerou Troas como senhor dos troianos; 230
e de Troas nasceram três filhos impecáveis,
Ilo, Assáraco e o excelso Ganimedes,
que se tornou o mais belo dos homens mortais:
os deuses o apanharam como escanção de Zeus,
para, graças à sua beleza, viver entre os imortais. 235

Ilo gerou, como filho impecável, Laomédon;
e eis que Laomédon gerou Títono e Príamo,
Lampo, Clício e Hiquetáon, servo de Ares.

Assáraco a Cápis, que a Aquisés gerou como filho;
Anquises me gerou, e Príamo, ao divino Heitor. 240
Proclamo ser dessa linhagem e sangue.

Zeus incrementa e diminui a excelência nos homens
como quer, pois ele é o mais poderoso de todos.

Vamos, não falemos mais disso como infantes,
parados no meio da batalha, da refrega. 245

Ambos sabemos discursar censuras,
muitas demais, e nem nau cem-remos levaria essa carga.
A língua dos mortais é maleável, nela há muito discurso
plural, e o pasto de palavras se estende para todo lado:
a palavra que disseres, desse tipo escutarás. 250
Mas por que é necessário com brigas e disputas
rivalizarmos entre nós de frente como mulheres,
elas que, iradas, por conta de briga tira-vida,
rivalizam entre si indo para o meio da rua,
dizendo verdades ou não: a ira também isso ordena. 255
A mim, sôfrego, não desviarás da bravura com palavras
antes de pelejarmos de frente com bronze; vamos, rápido
provemos, um do outro, as lanças brônzeas”.
(...)
Eis que, perturbado, falou a seu ânimo enérgico:
“Incrível, grande assombro o que vejo com os olhos;
a lança jaz aí sobre o solo, e nenhum guerreiro 345
vejo, contra quem a arremessei com gana de matá-lo.
De fato Eneias era caro aos deuses imortais;
pensei que se jactara em vão, à toa.
Que vá! Pôr-me a prova, isso seu ânimo nunca mais
consequirá, ele que agora recuou, a salvo da morte. 350
Pois bem, após dar ordens aos belicosos dânaos,
me testarei contra outros troianos de frente”.

O combate singular, cuja narração foi excluída do trecho citado – Eneias é salvo *in extremis* por um deus, o que, paradoxalmente, não o coloca em luz desfavorável –, com frequência é o clímax da cena típica à qual pertence o desafio, o qual, por sua vez, tem como elementos constitutivos principais a disputa verbal exacerbada e o contrato que permite um combate regrado dentro de certos parâmetros.⁵⁷⁹ O contrato é concomitante com o impulso erístico que “se manifesta na tentativa dos adversários de se colocarem em uma posição de superioridade em relação ao inimigo e desta forma conquistar *kleos* um às expensas do outro”.⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ Há exemplos sem combate, sendo o desafio um combate verbal fechado em si, como no caso da disputa entre Aquiles e Agamêmnon no canto um da *Ilíada*. Para uma discussão do papel do contrato, cf. Parks (1990: 99-103): no limite, ele pode levar à eliminação da prova de armas, seja quando uma súplica é atendida (e elas nunca o são na *Ilíada*) seja quando os combatentes colocam outro laço social acima do conflito, como por exemplo o reconhecimento dos laços de hospitalidade ancestrais por Diomedes e Glauco (*Il.* 6, 119-236).

⁵⁸⁰ Parks (1990: 44); em vista disso, o autor fornece uma definição expandida de desafio heroico: “an eristic verbal exchange in which the warrior rivals, even as they contend with one another for that glory or *kleos* on which their heroic identities are founded, are contracting on some future course of action from a range of possibilities, at least one of which entails a trial of arms or some other form of nonverbal manly display” (p. 45).

No exemplo de Aquiles e Eneias, fica claro o aspecto dialógico do desafio, no que ele se diferencia de gêneros monológicos como a provocação ou a bravata. Os discursos que compõem o desafio, porém, fazem uso da bravata bem como da promessa, compondo, respectivamente, seus elementos retrospectivo e prospectivo. Os adversários ao mesmo tempo calcam seu valor em ações passadas (Aquiles) ou em sua genealogia (Eneias) e proclamam sua superioridade na prova de armas permitida pelo contrato firmado implicitamente por meio do desafio.

A fala de Eneias utiliza um elemento fundamental do gênero: palavras nunca são suficientes para demonstrar e garantir o valor de um herói. Embora o herói homérico precise se destacar no discurso e na ação, a prova do valor maior só é obtida no combate. O desafio ele mesmo, portanto, privilegia a ação e não o discurso. É por isso que não é possível entender a crítica de Eneias ao discurso de Aquiles como estando em autocontradição com um discurso longo demais, no miolo do qual está uma extensa e detalhada árvore genealógica.⁵⁸¹ O exame do discurso dos dois heróis deixa claro que ambos partilham da mesma cultura na qual dominar a palavra é o primeiro passo para se reafirmar o próprio valor que, porém, precisa da prova da ação, a partir da qual, por sua vez, o herói garante sua fama.⁵⁸²

Uma multiforma importante dessa cena típica para a discussão do episódio de Helena e Menelau é aquela que introduz o tema do conflito entre anfitrião e hóspede, seja quando o tema é levado para o campo de batalha (por exemplo, quando Diomedes e Glauco se reconhecem como aliados por laços de hospitalidade na *Iliada*)⁵⁸³ seja quando o campo de batalha é levado para uma cena de hospitalidade (por exemplo, na disputa entre Odisseu e os pretendentes).⁵⁸⁴

Voltando à cena entre Helena e Menelau, a primeira diferença aparente entre as falas do casal e um desafio heroico é que, como propõe Helena, as histórias que contam devem louvar Odisseu. Helena começa sua apresentação utilizando alguns elementos típicos do que é uma performance de poesia hexamétrica de temática heroica, o principal deles, talvez, a ênfase no próprio relato e na escolha que o gera (239-43). Por exemplo, o propósito de sua fala é deleitar (“Agora continuei o banquete sentados no palácio / e deleitai-vos com discursos, pois contarei o que convém”: 239-40). Contudo, é curiosa a utilização do imperativo de *terpomai*: o prazer é decretado, não gerado, o que revela um narrador convencido de sua qualidade; o elogio da performance, por meio de uma observação

⁵⁸¹ Para um exame do discurso de Eneias, cf. Grethlein (2006); cf. também Assunção (2010a) para o valor relativo dos dois discursos.

⁵⁸² Cf. Parks (1990: 46-48).

⁵⁸³ Cf. *Il.* 6, 119-236.

⁵⁸⁴ “This shift (...) seems ordinarily to represent a breakdown in relations rather than a socially legitimated flying-to-fighting pathway” (Parks 1990: 79); acerca do episódio de Polifemo como exemplo adicional, cf. Werner (2012a) e Parks (1990: 84-85).

do público ou de Homero, não vem ao final da performance como em outras passagens no poema. Helena, por certo como um aedo, não pretende contar tudo e escolhe um feito único (240-41). O verbo *katalegein* (239, “contar”) diz respeito a essa seleção.⁵⁸⁵

O relato de Helena, porém, malgrado ser ela uma testemunha ocular, o que lhe permite narrar o ocorrido, acaba por colocar a própria Helena no centro da narrativa, e não Odisseu:⁵⁸⁶ as artimanhas de Odisseu, que se disfarçou de mendigo, enganaram a todos, menos a ela (249-50).⁵⁸⁷ Mais importante que isso é que ela parece tê-lo seduzido⁵⁸⁸ e com isso ter conseguido arrancar informações sobre as intenções dos aqueus (250-56):⁵⁸⁹

(...) eu fui a única a reconhecê-lo naquele estado
e o interroguei. Ele, com argúcia, esquivava-se.
Mas quando o banhei e ungi com óleo,
vesti-o com vestes e jurei poderosa jura,
que antes não revelaria Odisseu entre os troianos,
antes que ele chegasse às rápidas naus e às cabanas,
e então contou-me toda a ideia dos aqueus.

Assim como Odisseu é um herói ativo (mata troianos na sua saída de Troia, após enganá-los por meio de um disfarce) e passivo (sucumbe à sedução de Helena; suporta a humilhação que vem com a *persona* que adotou para penetrar na

⁵⁸⁵ Imperativo de “deleitar-se”: Rabau (1995: 279). Ford (1992: 72-75) nota que, quando alguns personagens contam algo em Homero, transparece a necessidade de operar cortes e fazer seleções, “for the need to be selective attends all human storytellers” (p. 73). Da narrativa de Helena no canto quatro, diz Ford (1992: 74), em relação aos versos 240 a 243, que “she begins with a prologue like a poet’s”. Cf. também Worman (2002: 33).

⁵⁸⁶ Cf., entre outros, Boyd (1998).

⁵⁸⁷ Não é preciso concordar com Friedländer (1849: 580-2), que defendeu que os versos 246 a 249 são uma alternativa aos versos 244 a 246, para também defender que a metamorfose de Helena ocupa um lugar central nessa narrativa. Uma das razões é o eco com o modo como Odisseu entrará em sua própria casa, o que é defendido por Olson (1989).

⁵⁸⁸ Não é possível ter certeza de que Helena alude à sedução de Odisseu; de qualquer forma, não obstante os efeitos do *pharmakon*, faz sentido Helena não dizer mais do que diz, afinal de contas, um de seus ovinos é Menelau. Para uma defesa de um erotismo presente na narrativa de Helena, cf. Cook (1998: 54). Repare-se que nem todos os intérpretes percebem que Helena, em uma famosa passagem da *Íliada* (*Il.* 6, 343-58), flerta com Heitor, o que parece dizer mais sobre o intérprete e/ou sobre uma forma excessivamente séria de se ler a épica homérica que sobre o próprio texto. Assim, para Graziosi & Haubold (2010: 43), “her speech is a lesson in the arts of seduction”, ao passo que para Stoevesandt (2008: 115) não há nenhum sinal claro no texto que sugira que as intenções de Helena não sejam aquelas expressas na superfície do texto.

⁵⁸⁹ A sequência da sedução de Clitemnestra por Egisto é semelhante; cf. *Od.* 3, 263-75 e compare o início de *Od.* 3, 269 com *Od.* 4, 252. A história de Helena também pode ser comparada com o encontro entre Circe e Odisseu; cf. Austin (1994) e Boyd (1998: 4).

cidade),⁵⁹⁰ Helena, de forma semelhante, encena seu valor por meio daquilo que a tradição lhe atribui como qualidade principal, seu poder de sedução por meio da associação com Afrodite (261), mas transmuta essa associação em passividade, ou seja, ela teria sido vítima de Afrodite e Páris.

Helena, portanto, constrói uma defesa das próprias características heroicas. Todavia, como a capacidade de sedução é o que lhe confere, tradicionalmente, uma imagem que tende para o polo negativo, ele tenta reconfigurar essa caracterização como positiva, forçando sua posição como aliada dos gregos, pelo menos nos estágios finais da guerra. Como nos desafios heroicos, o que ela pretende é mostrar seu verdadeiro valor.

No diálogo entre Aquiles e Eneias, fica claro que o *kleos* de um herói não é evidente, ou seja, seu valor é passível de interpretação e precisa ser sempre demonstrado por meio da ação.⁵⁹¹ Tanto Aquiles como Eneias demonstram seu valor por meio do combate e do diálogo que o antecede. Aquiles propõe uma interpretação negativa do valor de Eneias que esse desmente ponto por ponto. Quando Eneias responde a Aquiles, ele não contrapõe diretamente sua genealogia às ações guerreiras passadas mencionadas por Aquiles, mas indiretamente. Aquiles mencionara o Ida como o lugar de vitória sobre Eneias; o monte, tradicionalmente um lugar próximo dos deuses, é ressemantizado pelo troiano como lugar onde começou a excelência de sua linhagem. Adiante, a menção da riqueza de sua família pode ser ouvida como contraposição ao desejo de riqueza mencionado por Aquiles como razão para Eneias lutar.⁵⁹²

Assim, não é por acaso que Helena dirige-se a Menelau (235) e Menelau a ela (266). Para o receptor que reconhecer no episódio uma utilização das convenções das cenas de desafio, Helena busca implicitamente demonstrar sua superioridade em relação a Odisseu e, quem sabe, ao próprio Menelau,⁵⁹³ ao passo que o objetivo de Menelau é desconstruir a identidade de Helena. Menelau também coloca Odisseu explicitamente no centro de seu relato (267-71),⁵⁹⁴ mas, ao contrário do que fizera a rainha, não se pretende superior a ele,⁵⁹⁵ muito

⁵⁹⁰ Acerca dessa polaridade na representação de Odisseu no poema, cf. Cook (1999).

⁵⁹¹ Cf. Parks (1990: 48): “through their flyting, heroes are defining the terms and significance of their contest by propounding rival interpretations of personal merit”.

⁵⁹² Cf. Grethlein (2006: 67-68) acerca desses e de outros ecos entre os dois discursos, os quais um ouvinte acostumado com os protocolos do gênero pode discernir.

⁵⁹³ Não é possível saber se o desejo manifestado por Menelau de matar Helena tal como representado em Eurípidés (*Troianas* 864-79) pertencia à tradição homérica nem quão antigo era; cf. Jouan (1966).

⁵⁹⁴ Os versos 267 a 270 também se assemelham a um proêmio; Janka (2001: 17) nota que, no lugar de um critério de quantidade, como fizera Helena (240-41), Menelau menciona a qualidade de Odisseu.

⁵⁹⁵ Para Janka (2001: 19, n. 39), o discurso de Menelau também é mais persuasivo porque ele não tenta uma estilização de sua participação no episódio, ao contrário de Helena.

pelo contrário: é o outro que se destaca na tocaia.⁵⁹⁶ É justamente por Menelau se colocar em uma posição de coadjuvante em relação a Odisseu que a autorrepresentação de Helena adquire uma luz negativa,⁵⁹⁷ sobretudo se interpretarmos que sua imitação das vozes troianas é um ardil para mostrar ao novo marido, Deífobo, que os gregos estariam dentro do cavalo.

A grande quantidade de paralelos entre as duas histórias, assim como entre os discursos de Aquiles e Eneias na passagem iliádica, é evidente,⁵⁹⁸ mas os principais são que, nos dois casos, Odisseu entra em Troia disfarçado,⁵⁹⁹ causando a morte de muitos gregos e o lamento das mulheres. A história de Helena, portanto, funciona como uma tomada de Troia *pocket*, na qual ela, assim como Menelau, seria uma aliada do herói.

Embora o verso que introduz a história de Menelau (“Por certo isso tudo, mulher, falaste com adequação”, 266) pareça isento de ironia,⁶⁰⁰ a sequência sugere o contrário: não só Odisseu foi ainda mais esperto e prudente que o sugerido pelo relato de Helena, mas ela própria nunca se transformou em uma aliada confiável.⁶⁰¹ O mesmo vale para os versos 274 a 275, nos quais Menelau sugere ter sido uma divindade quem levou Helena até o cavalo.⁶⁰² Contudo, é extraordinário que, assim como na narrativa de Helena, é ela quem passa a ocupar o centro da história, só que, desta vez, realizando uma ação testemunhada por Menelau. É bastante raro um narrador interno, em Homero, narrar uma história na qual seu ouvinte realiza um papel principal, já que, nesse caso, a narrativa deixa de ter uma função informativa.⁶⁰³ Como na história contada por Helena,

⁵⁹⁶ Demódoco apresenta os dois heróis em pé de igualdade em *Od.* 8, 517-18.

⁵⁹⁷ Para Ahl & Roisman (1996: 39), ao contrário do que ocorre na história de Helena, Menelau não se autoglorifica, mas se põe na posição de observador.

⁵⁹⁸ Compare os versos 242 e 271, por exemplo.

⁵⁹⁹ Cf. Dupont-Roc & Boulluec (1976: 272).

⁶⁰⁰ Acerca de “com adequação” (*kata moiran*), cf. Halliwell (2011: 86), para quem essa expressão é muito usada em Homero para marcar a aprovação de atos de fala considerados totalmente apropriados às necessidades de seu contexto, especialmente na forma de *insight* ou conselho mais que para declarações narrativas. Boyd (1998: 2), em relação ao verso inteiro, nota que é usado sobretudo por Nestor na *Iliada*; costuma ser “a polite answer, but also commonly the signal that, whatever has just been said will be put aside immediately after its saying”.

⁶⁰¹ Cf. a insistência do espectro de Agamêmnon junto a Odisseu no Hades para que, ao chegar em Ítaca, não se revele a Penélope, o que Odisseu acaba por fazer, inclusive por ordem de Atena.

⁶⁰² Os escólios se apoiam nesse verso para isentar Helena. Para Janka (2001: 18), provavelmente irônico. Para Kakridis (1971: 44), “Menelaus interprets Helen’s behaviour as being prompted by some god; yet, the vague way in which he speaks (274 f.) betrays such uncertainty and embarrassment, that we are convinced that we have to do with a momentary inspiration of Menelaus, who tries to find a way of justifying to his guests the inconsistent conduct of his wife.” Ora, se esse é o ponto, Menelau poderia ter escolhido outra história para ilustrar o heroísmo de Odisseu.

⁶⁰³ Cf. Rabau (1995: 283) e Janka (2001: 18). Para Erbse (1995: 5), que Helena aproximou-se do cavalo com intenções hostis, isso é uma interpretação oriunda do escólio H.

a partir desse instante na narrativa de Menelau é ela quem domina a ação, mas essa é potencialmente prejudicial para os gregos.⁶⁰⁴

Ward Parks mostrou que a as cenas de desafio heroico têm em seu âmago a busca de fama por parte dos heróis homéricos.⁶⁰⁵ Menelau justamente coloca uma figura que reflete esse projeto dentro de seu cavalo, Anticlo (286), cujo nome (*Antiklos*) pode significar “aquele que vai contra a glória (*kleos*) de alguém”.⁶⁰⁶ Não só o nome, mas também a função narrativa de Anticlo remete à criada Anticleia, que igualmente é calada por Odisseu.⁶⁰⁷ O *kleos* de Odisseu, aquele que conquista na Guerra de Troia e o que obtém ao derrotar os pretendentes, é conseguido por ter mantido um aliado em silêncio,⁶⁰⁸ o que está em clara oposição às vozes múltiplas de Helena.

Como em outros desafios heroicos, o segundo discurso da sequência de dois critica o primeiro.⁶⁰⁹ Na disputa entre Aquiles e Eneias, Aquiles infla sua imagem em detrimento daquela de Eneias, ao passo que o discurso de Eneias se concentra no próprio valor, o qual Eneias liga ao de sua família. O verdadeiro tema da narrativa de Helena é ela própria, Helena, e Menelau, ao mesmo tempo que engrandece Odisseu, dirige o foco para um outro lado de Helena, sem, com essa estratégia, diminuir seu próprio valor. Assim, como em todo *flyting*, também

⁶⁰⁴ Isso também vale para Deífobo, de quem diz Menelau que seguiu Helena (“a ti, enquanto vinhas, seguia – *hespet'* – o teomórfico Deífobo”: 276). No caso de *hepesthai*, segundo Allan (2003: 229), “the middle form may express a passive element, considering that following implies that one responds to a more actively involved, initiating participant, that leads the way”. Para Erbse (1995: 6), porém, Deífobo seguiu Helena sem ela o saber; o que ela quis foi procurar proteção dentro do cavalo; Erbse (1972: 96) também apresenta essa tese, remetendo a Kirchhoff (1879: 188). Todavia, não me parece possível esse sentido para o verbo; cf. *LfgGE*, s.v. ἔπω, 1β (“escort”).

⁶⁰⁵ Cf. Parks (1990: 24-41).

⁶⁰⁶ Acerca do sentido de seu nome, cf. von Kamptz (1982). Aristarco atetiza os versos 285 a 289 por conta da ausência de Anticlo na *Ilíada*; West (1988: 212) os mantém. Para outros autores, trata-se de interpolação a partir do Ciclo Épico; cf. Wilamowitz (1927: 116) e Eisenberger (1973: 77, n. 10, etc.). Nesselrath (1992: 37, n. 59) não vê motivos fortes o suficiente para a atetese. Cf. também Burgess (2001: 153).

⁶⁰⁷ Cf. *Od.* 19, 467-81. Bouvier (2002) discorda dessa etimologia dos nomes de Euricleia e Anticleia, derivando ambos do verbo *klyein*, “ouvir, obedecer”, e não de *kleos*. O gesto de Odisseu de calar Anticlo, em vista de sua semelhança com a forma como Anticleia é calada, explicam, segundo Erbse (1972: 97), porque Helena e Menelau escolhem tais histórias para narrar.

⁶⁰⁸ Não é claro por que Helena alerta os troianos de que Odisseu estivera em Troia, mesmo que o tenha feito somente após ele estar em segurança no acampamento aqueu (254).

⁶⁰⁹ Em *Troianas*, de Eurípidés, na cena de julgamento de Helena, a segunda a falar, Hécuba, condena a defesa que Helena fizera de si mesma, uma combinação de discursos que, para parte da plateia, talvez aludisse à passagem odisseica. Cf. também o início do discurso de Glauco a Diomedes (*Il.* 6, 145-49): “Animoso Tidida, por que perguntas a linhagem? / al como a linhagem das folhas também é a de varões./ Folhas, umas o vento joga no chão, e outras o bosque / em flor gera, e vem depois a estação primaverai;/ assim a linhagem de varões cresce e então cessa.”

nas narrativas de Menelau e Helena, o verdadeiro assunto são os próprios heróis que performam os discursos.⁶¹⁰

A reação de Telêmaco e a rápida finalização da cena sugerem que Homero deixa o julgamento do sentido das histórias para o receptor (*Od.* 4, 290-95 e 302-5):

A ele, então, o inteligente Telêmaco retrucou:
Filho de Atreu, Menelau criado-por-Zeus, líder de tropa,
assim é pior: isso não o afastou do funesto fim –
nem se de ferro fosse, no íntimo, seu coração.
Vamos, dirijamo-nos à cama para também agora,
adormecidos sob o doce sono, nos deleitarmos”.
(...)
Esses no vestíbulo da casa, lá mesmo dormiram,
o herói Telêmaco e o radiante filho de Nestor.
O filho de Atreu dormiu no interior da alta casa;
ao lado Helena pelo-bom-talhe deitou-se, divina mulher.

Telêmaco, como é de praxe em uma sequência de discursos na épica, comenta diretamente apenas o último.⁶¹¹ Da mesma forma que em outros momentos de sua viagem, o desânimo prevalece e não acredita que Odisseu possa mudar sua sorte: é pior saber que Odisseu foi fundamental na conquista de Troia, já que sua astúcia não foi capaz de afastá-lo da morte.⁶¹² Todavia, com isso, como nota Anastasia-Erasmia Peponi, Telêmaco revela que a função das drogas de Helena é limitada, pois as histórias não parecem ter-lhe causado puro prazer, ou seja, ele pode exercer um julgamento crítico que está ligado às emoções negativas que sente.⁶¹³

De fato, Telêmaco sugere que se vá para cama, ou melhor, que se entreguem todos ao deleite do sono.⁶¹⁴ Algo se sobrepôs ao prazer proposto por Helena, e isso é a capacidade de avaliar criticamente uma narrativa, o que pode produzir

⁶¹⁰ Cf. Parks (1990: 166): “contests arise out of the need to assert and prove selfhood, in a sense the true subject of any verbal contest is the contestants themselves”.

⁶¹¹ Cf. a sequência Odisseu – Nestor – Agamêmnon em *Il.* 2, 278-93: Agamêmnon apenas se dirige a Nestor.

⁶¹² Compare *Od.* 1, 326-27 (*noston lygron*) e *Od.* 4, 292 (*lygron oethron*).

⁶¹³ Cf. Peponi (2012: 43): “this is nothing but a display of bitterness, remarkably sustaining the theme of personal loss as a main factor in one’s response to a narrative, despite the performer’s (in this case Menelaus’s) obvious encomiastic intentions concerning Telemachus’s father”. Não me parece que o texto sugira que a droga só foi ineficaz em Telêmaco como propõe Goldhill (1988: 24).

⁶¹⁴ Compare os versos 294 a 295 com *Od.* 3, 329-36, quando Atena/Mentes sugere que já se conversou demais. Rabau (1995: 284) e Goldhill (1988: 23) notam que, ao contrário dos feácios, que preferem ficar acordados a noite toda ouvindo as histórias de Odisseu, Telêmaco sugere irem deitar-se.

um estado melancólico distinto do choro evocado durante os discursos de lamento de Menelau. Menelau e Helena, por fim, dormirão lado a lado, sugerindo que no embate deles há um vitorioso sim, Helena, já que o leito nupcial é o lugar de Afrodite. Uma vitória homóloga de Afrodite se dá no segundo canto de Demódoco.⁶¹⁵

Em comparação com o restante do poema, porém, a situação do casal é de empate e estagnação.⁶¹⁶ A história de Menelau não só coloca Helena em uma perspectiva que a aproxima de Clitemnestra; ela mostra que a esposa não é uma narradora hábil em comparação com Odisseu, Homero e o próprio Menelau, que não só superou Helena por meio de sua história, mas também irá entreter Telêmaco no dia seguinte.

Todavia, mais tarde, quando Telêmaco deixar Esparta e se avistar uma águia carregando um ganso, Pisístrato pedirá a Menelau que interprete o prodígio (*Od.* 15, 160-78); quem toma a palavra, porém, é Helena, e ela o interpreta corretamente, afirmando que Odisseu já está em Ítaca planejando sua vingança. Na sua derradeira fala no poema, Helena torna-se (de novo?) cúmplice de Odisseu, Atena e Homero.⁶¹⁷

⁶¹⁵ Adultério entre Ares e Afrodite: Peradotto (1990: 56-58) e Steinrück (1997: 192-95).

⁶¹⁶ Cf. a comparação entre Esparta e Ítaca em Zerba (2009). No canto seis da *Ilíada*, também é criado um contraste entre dois casais, Helena e Páris, Heitor e Andrômaca; cf. Stoevesandt (2008: 114), com bibliografia suplementar.

⁶¹⁷ Para uma análise detalhada do papel de Helena no canto 15, cf. Werner (2011b).

3. A JACTÂNCIA DO MAIS FORTE E O DISCURSO DE TRIUNFO (OD. 8 E 9)

Uma outra forma de reivindicação de superioridade se dá por meio de um gênero de discurso que não tem nada de dialógico. Quando Polifemo chega em sua caverna e nela encontra Odisseu e alguns companheiros, pergunta-lhes, como em outras cenas de hospitalidade, quem são (Od. 9, 252-55), muito embora os aqueus tenham se comportado de modo indevido ao invadirem a morada daquele a quem vão pedir hospedagem. Ao responder, Odisseu lança mão de sua identidade troiana (259-71):

Nós, aqueus vindos de Troia, vagamos longe do curso
devido a todos os ventos pelo grande abismo de mar
e, ansiando ir para casa, por outra rota, outros percursos,
vimos; assim, talvez, Zeus quis armar um plano.
Tropa de Agamêmnon, filho de Atreu, proclamamos ser,
desse cuja fama (*kleos*) é agora a maior sob o páramo:
devastou grande cidade e tropas dilacerou (*apôlese*), muitas.
Nós, porém, chegando, a esses teus joelhos nos dirigimos,
esperando nos hospedares bem ou mesmo
dares um regalo, o que é costume entre hóspedes.
Mas respeita os deuses, poderoso; somos teus suplicantes.
Zeus é o vingador de suplicantes e hóspedes,
o dos-hóspedes, que respeitáveis hóspedes acompanha.

Não só Odisseu não anuncia seu nome mas, ao contrário do que fizera Demódoco em suas duas canções “troianas”, sintetiza a ação grega por meio de verbos que apontam unicamente para o sofrimento dos troianos.⁶¹⁸ O receptor desconfia que Odisseu esteja tramando algo ao não anunciar seu nome e portanto não interpreta essa síntese da Guerra de Troia como a proclamação de uma identidade.

Ao levá-lo a sério, Polifemo reage desta maneira (272-78):

⁶¹⁸ Teoricamente, *apôlese* (265) também pode ser compreendido como “perdeu”, referindo-se, por exemplo, às consequências da briga entre Aquiles e Agamêmnon, que causou a morte de inúmeros aqueus, como sintetiza o proêmio da *Iliada*. O verbo que o antecede, porém, delimita seu sentido.

Ês tolo (*nēpios*) estrangeiro, ou vieste de longe,
 tu que me pedes aos deuses temer ou evitar.
 Os ciclopes não se preocupam com Zeus porta-égide
 nem com deuses ditosos, pois somos bem mais poderosos;
 nem eu, para evitar a braveza de Zeus, a ti pouparia
 ou a teus companheiros se o ânimo não me pedisse.

Somente mais tarde o ciclope se dará conta de que o tolo é ele próprio, quando, após ser cegado, souber que teve diante de si Odisseu, o herói de antiga profecia que lhe fora revelada por um viajante (507-12). Em nenhum outro canto da *Odisseia* o adjetivo *nēpios* é tantas vezes usado como no canto nove: Odisseu assim qualifica seus companheiros (44); focaliza a impressão ou a expectativa de Polifemo acerca de seu antagonista (“assim esperava, em seu juízo, que eu fosse tolo”: 419); e explicita aos feácios sua superioridade sobre o ciclope (“isto ele, tolo, não percebeu”: 442). Nessas passagens, quem usa o adjetivo é Odisseu como o sujeito da performance de uma narrativa aos feácios, ou seja, ele assemelha-se a Homero na *Ilíada*, o qual amiúde assinala a tolice de alguma personagem.⁶¹⁹ Claro está que uma das ironias do episódio é que o próprio Odisseu se revela um tolo ao bradar seu nome já longe, embora não muito, da ilha (473-536).⁶²⁰

Polifemo não afirma que foi um tolo, mas refere seu erro de modo objetivo e secundário em relação ao vitupério que lança contra seu antagonista (513-16):

Mas sempre esperei que um herói grande e belo
 aqui chegasse, investido de grande bravura;
 agora a mim um pequeno, um nada, um fracote
 o olho cegou, após me subjugar com vinho.

Odisseu, por outro lado, no início do episódio, sugere diante dos feácios ter sido uma tolice permanecer na caverna do Ciclope, não atentando à exortação dos companheiros (224-29):

Lá os companheiros suplicaram-me para, primeiro,
 pegar algum queijo e voltar, e depois, ligeiro,
 até a nau veloz, cabritos e ovelhas dos cercados arrastar,
 e navegar pela água salgada; mas não obedeci
 (e teria sido muito mais vantajoso)
 para poder vê-lo, esperando que me desse regalos.

⁶¹⁹ Por exemplo, quando se refere à reação de Agamêmnon à visita de Sonho (*Il.* 2, 37-38): “Pensou que tomaria a cidade de Príamo naquele dia, / o tolo, e não conhecia os feitos que Zeus projetava”.

⁶²⁰ *Nēpios* na *Ilíada*: Bakker (2005: 112-13); cf. também Edmunds (1990).

A posterior revelação de seu nome verdadeiro não é criticada por Odisseu, mas, como se trata de um discurso que ocorreu em detrimento do que pediram seus companheiros (493-99), o paralelo com o episódio da caverna salienta que Odisseu, de novo, errou.

Arrogância e tolice permeiam o conflito entre Odisseu e Polifemo. Em certo momento chave, aquele que se crê o mais forte não considera que sua superioridade é relativa. Posteriormente, porém, uma reversão assinala que ele foi um tolo. Os pretendentes de Penélope também compõem um grupo que, em relação a Odisseu e seu *oikos*, se comportam como Polifemo. Isso vale tanto para a demonstração de força que busca eliminar não só a reivindicação política da performance discursiva de Telêmaco na ágora mas também a própria vida do jovem (cantos 2 e 4, respectivamente) como para a violência que manifestam contra o Cretense (cantos 17 a 21). No canto 22, Odisseu os mata e produz uma reversão da situação homóloga à que ocorre na caverna de Polifemo. Em ambos os episódios, o herói penetra em um espaço fechado onde é o mais fraco, mas, embora por duas vezes seja o vitorioso, em Ítaca é ele quem tranca as saídas de sua casa, o que reforça ser ele o dono do que os pretendentes devoram de graça, o contrário, pelo menos em parte, do que ocorrera na caverna do ciclope.⁶²¹

Sobretudo esses dois episódios, a derrota de Polifemo e a dos pretendentes, revelam-nos, portanto, uma constelação temática que merece ser comparada com certas passagens da *Iliada*. Nesse poema, Pátroclo é a única personagem que Homero censura duas vezes por meio do adjetivo *nēpios* (“tolo”): “Falou, suplicando, o grande tolo; sim, iria / suplicar, para si mesmo, o finamento da morte vil” (*Il.* 16, 46-47); “(...) o tolo: tivesse guardado a palavra do Pelida, / sim, teria escapado do vil finamento da morte negra” (686-87). Nesse episódio, como naqueles da *Odisseia*, o tolo ultrapassa certa fronteira, mas não o faz por soberba. De fato, Homero qualifica Pátroclo como *nēpios* pela primeira vez logo depois de ele fazer uma súplica a Aquiles motivada por sua piedade pelos aqueus acossados⁶²² e não por acreditar poder derrotar facilmente os troianos (14-35). Homero dirige-se a Pátroclo como *nēpios* antes mesmo de o receptor ser informado do limite imposto por Aquiles a seu amigo, qual seja, regressar após afastar os troianos das naus (87-96). No momento em que Pátroclo desobedece, a avaliação é repetida por Homero (686).

A forma como o tema tradicional que liga autoconfiança – no limite, soberba – e tolice é desenvolvido na *Odisseia* pode ser ainda melhor circunscrito nesse poema a partir de outras passagens (*Od.* 8, 209-11):

⁶²¹ Acerca da importância dessa reversão, cf. Bakker (2006) e (2013).

⁶²² Aquiles é retratado por Pátroclo como maximamente impiedoso (33-35), o que reforça sua própria piedade.

Insensato (*aphrôn*), claro, é aquele varão, um nada (*outidanos*),
 quem resolve disputar provas com quem o hospeda
 em cidade estrangeira; destitui-se de tudo.⁶²³

O adjetivo *outidanos* (209) não é o único elemento em comum entre essa passagem do canto oito e o episódio do ciclope no canto seguinte, ambos envolvendo situações de hospitalidade.⁶²⁴ *Outidanos* é um tipo de hóspede que Odisseu não quer e não pode ser, não só por depender dos feácios para retornar para casa mas também se deles quiser presentes. Mais adiante, esse adjetivo será ligado por Polifemo explicitamente a *Outis*, o falso nome de Odisseu, ao se dirigir assim a seu carneiro (*Od.* 9, 456-60):

Se pudesses pensar como eu e ter linguagem
 para falar aonde aquele se esquivava de meu ímpeto;
 então seus miolos, pela caverna, para lá e para cá –
 ele golpeado, se espalhariam no solo, e meu coração
 se aliviaria dos males que me deu esse nada (*outidanos*), Ninguém (*Outis*).

Na sequência, *outidanos* é novamente usado por Polifemo para caracterizar Odisseu ao se dar conta da identidade heroica de Odisseu: “agora a mim um pequeno, um nada (*outidanos*), um fracote” (515). Assim, mesmo após a identidade de Odisseu ser revelada, a opinião do ciclope acerca do homem que tem diante de si não se alterou. A formulação de Polifemo é uma comparação condensada entre a representação daquele que um dia chegaria à sua ilha com o homem que o cegou.

Por conseguinte, se lermos a resposta de Odisseu aos jovens feácios no canto oito em conjunto com as passagens do canto nove citadas, fica particularmente clara uma forma da reversão das regras de hospitalidade na ilha dos ciclopes: o anfitrião entra em disputa com o hóspede e, da mesma forma que os jovens feácios, sai perdendo uma vez que sua força, que acreditava invencível, é derrotada.⁶²⁵ Disputas em um contexto de hospitalidade não se adequam ao código aristocrático, de sorte que, nas cenas de hospitalidade mais harmônicas do poema, por exemplo, os dois momentos em que Telêmaco compartilha de uma refeição junto ao rei Nestor como augusto anfitrião no canto 3 e os dois

⁶²³ West (1978: 209), ao comentar o verso 210 de *Trabalhos e dias* (ἄφρων δ', ὅς κ' ἐθέλη πρὸς κρείσσονας ἀντιφερίζειν), assinala que uma forma semelhante a ἄφρων δ', ὅς aparece em *Od.* 8, 209-11.

⁶²⁴ Além da passagem no canto 8 e de dois versos no canto 9 (460 e 515), o adjetivo aparece ainda, na *Odisseia*, no verso 383 do canto 18, mas como varia lectio recusada pela maioria dos editores, mais recentemente, por Steiner (2010: 72).

⁶²⁵ Isso não é suficiente, porém, para que a derrota de Polifemo configure um *ainos* formulado por Odisseu para sua plateia feácia.

banquetes preparados por Eumeu nos cantos 14 e 15, é a equidade e a partilha que sobressaem.⁶²⁶ No canto 14, porém, a(s) história(s) inventada(s) por Odisseu parecem igualmente estabelecer uma disputa com a capacidade de Eumeu identificar ou não mentiras, o que, como também é o caso no banquete em Esparta discutido acima, remete o receptor ao ambiente do simpósio, que funciona bem quando as eventuais disputas não quebram a igualdade harmônica ideal entre os participantes. O contrário de tal harmonia se vê no episódio de Iro no canto 18, como atestado pela crítica de Penélope a seu filho (*Od.* 18, 215-25), e, *mutatis mutandis*, atinge o clímax na disputa do arco, na qual Odisseu é, ao mesmo tempo, mendigo, hóspede, estrangeiro, anfitrião, marido e competidor.

No canto oito, os versos citados acima (“Insensato, claro, é aquele varão, um nada, / quem resolve disputar provas com quem o hospeda / em cidade estrangeira; destitui-se de tudo”) conduzem à revelação, por parte de Odisseu, de seu valor marcial em Troia, com o que fica perto de revelar sua identidade (214-28):

Em tudo não sou ruim, em todas as provas dos homens.
Sei bem manusear o arco todo polido;
seria o primeiro a flechar um varão na turba
de inimigos, ainda que vários, muitos companheiros
estivessem parados próximo, a flechar heróis.
Só Filoctetes superava-me com o arco
na terra troiana, quando nós, aqueus, disparávamos.
Quanto aos outros, afirmo ser muito melhor que eles,
tantos mortais quanto hoje sobre a terra comem pão.
Com os varões de antanho não quererei disputar,
nem com Héacles nem com Eurito da Oicália;
esses sim, até com imortais disputavam no arco e flecha.
Assim logo morreu o grande Eurito e não chegou
à velhice em seu palácio, pois, zangado, Apolo
matou-o porque o desafiara a atirar com o arco.

É bastante estranha essa proclamação de Odisseu. Mesmo se relativizarmos a interpretação segundo a qual, na Guerra de Troia tal como narrada na *Iliada*, o arco só é uma arma significativa no lado troiano, Nausícaa já dissera que os feácios não manuseiam essa arma (*Od.* 6, 270-72): não só não deve haver um arco na ilha, mas ele nem mesmo é uma das modalidades de disputa, ao contrário do que ocorre nos jogos fúnebres em honra de Pátroclo (*Il.* 23, 850-83). Assim, de que serve tal jactância de Odisseu? É óbvio que os feácios deveriam, agora, reconhecê-lo, já que têm um bom conhecimento dos eventos da Guerra

⁶²⁶ Outro momento também é o banquete oferecido por Alcínoo antes do terceiro canto de Demódoco (*Od.* 8, 469-70).

de Troia, o que Odisseu mesmo testemunhou ao ouvir o primeiro canto de Demódoco. Ou então, ao contrário de Filoctetes (*Il.* 2, 722-5), o manuseio do arco, diferenciando-se do cavalo de pau, não faz parte da identidade propriamente troiana de Odisseu.⁶²⁷

No canto nove, é a bazófia de Odisseu, ao revelar seu nome, que permite a Polifemo não só tripudiar seu adversário, mas, mais importante, fazer uma prece ao pai (*Od.* 9, 507-25). As bravatas de Polifemo e Odisseu são punidas, mas no canto oito a bravata é só pela metade – Odisseu não revela seu nome nem participa de todas as provas –, de sorte que pode ser seguida por um discurso conciliador de Alcínoo.

Como a *Odisseia* é composta por uma série longa e variada de cenas de hospitalidade, não surpreende que a constelação temática em questão (a ligação entre soberba e tolice) se manifeste nesse tipo de cena. O que o episódio de Odisseu diante dos feácios indica, ao ser comparado com o restante do poema (em especial, com os *apologoi*), é que, em relação ao núcleo temático sob escrutínio, é comum a impropriedade de um anfitrião. Até mesmo um episódio envolvendo Hércules manifesta a temática, que cito na íntegra não só por trazer mais um arqueiro mas sobretudo por compor a história do arco de Odisseu, aquele com o qual inicia sua vingança contra os falsos anfitriões que são os pretendentes (*Od.* 21, 15-41):

Os dois, na Messênia, encontraram-se um ao outro
na casa do atilado Tocaioso; quanto a Odisseu,
viera atrás de uma dívida que todo o povo lhe devia:
ovelhas e cabras, de Ítaca, os varões messênios levaram,
trezentas, em naus muito-calço, e pastores.
Por isso fora Odisseu em missão pela longa rota,
ainda menino: enviaram-no o pai e os outros anciãos.
Já Ífito buscava as éguas que perdera,
doze fêmeas com lactentes mulas robustas.
Essas então também se tornaram destino de matança para ele
quando encontrou o filho ânimo-potente de Zeus,
o herói Hércules, experto em grandes feitos.
Matou a Ífito, que hospedava em sua própria casa,
Hércules, terrível, desrespeitando os deuses e a mesa
que a seu lado pusera; ainda assim, até o matou,
e ele mesmo manteve as éguas forte-casco no palácio.
Perguntando por elas, Ífito encontrou Odisseu e deu-lhe o arco
que, no passado, carregava o grande Eurito, e esse ao filho
deixara, ao morrer na casa de alto pé-direito.
A ele Odisseu deu espada afiada e brava lança,
o início de confiável aliança. Não junto à mesa

⁶²⁷ Arco na *Ilíada* (e na *Odisseia*): Mackie (2008: 91-152) e Werner (2010: 13-19).

conheceram-se um ao outro. Antes o filho de Zeus matou Ífito, filho de Eurito, semelhante aos imortais, que lhe dera o arco. A este nunca o divino Odisseu, quando ia para a guerra sobre as negras naus, escolhia, mas aí mesmo, lembrança do caro aliado, guardava, no palácio, e carregava-o em sua própria terra.

Nessa história encaixada estruturada de forma assaz complexa, são dois os eventos que se conectam, uma relação de hospitalidade exemplar em construção, que se sedimenta por meio de uma troca de presentes, e outra maximamente conspurcada por assassinato e roubo. Não temos nenhum outro exemplo no poema de um anfitrião humano que reverta, nesse grau, as regras de hospitalidade, mas os pretendentes, que não são hóspedes de Penélope ou Telêmaco, pois se comportam como se fossem os donos da casa, chegam perto; os trechos que parecem sugerir o contrário são irônicos (*Od.* 17, 374-79 e 396-99).⁶²⁸

Isso dito, Antínoo, com palavras, provocou o porqueiro:
“Notório porqueiro, por que à cidade tu a ele guiaste?
Não temos vagamundos suficientes,
mendigos encenqueiros, comedores de sobras do jantar?
Ou não te basta que devorem o sustento de teu senhor
os aqui reunidos, e tu também o chamaste para dentro?”
(...)

Falou e a Antínoo dirigiu (sc. Telêmaco) palavras plumadas:
“Antínoo, cuidas bem de mim como, do filho, o pai,
ao pedires que ao estranho se escorrace do salão
com discurso coativo: que isso o deus não complete”.

Em alguns momentos da *Odisseia*, sugere-se uma comparação entre Odisseu e Hércules, passagens que podem ser lidas em conjunto. O clímax de tal contraponto é a história do arco de Odisseu, por meio da qual se reitera um paradigma negativo do poema, uma quebra violenta das normas de hospitalidade. Em vista dos trechos em que os heróis são postos em paralelo, a Odisseu não somente são incorporadas qualidades que fazem de Hércules um herói notável, mas Hércules, ao mesmo tempo, em virtude de sua força descomedida e descontrolada, torna-se um paradigma negativo do qual Odisseu às vezes se aproxima, como em sua vingança radical contra os pretendentes. Mesmo nesse momento, porém, a ação de Odisseu aparece revestida de uma justificativa moral ausente na ação de Hércules contra seu hóspede.⁶²⁹

⁶²⁸ Ironia: Steiner (2010: 127).

⁶²⁹ Hércules na *Odisseia*: Clay (1997: 89-96) e Finkelberg (1995). Em vista das passagens mencionadas, Clay (1997: 93) conclui que “the Odysseus of the *Odyssey* ought to be viewed as

Por fim, o último elemento da constelação temática que proponho diz respeito ao desprezo pelos deuses manifestado pelo autor da bazófia, como no discurso de Polifemo a Odisseu que se viu acima (*Od.* 9, 273-78). Trata-se de uma passagem relevante no caso de se querer comparar Polifemo à forma como alguns heróis ultrapassam fronteiras que separam homens e deuses na *Iliada*, como Diomedes e Aquiles, que, embora cheguem perto de se acreditar iguais aos deuses, recuam. Nada disso ocorre no caso de Polifemo, cujo *status*, por certo, não é o de um mortal. De fato, Aquiles na *Iliada* e Polifemo na *Odisseia* exploram os limites do humano.⁶³⁰

Na sequência, Odisseu assume uma postura que pressupõe o mesmo tema (*Od.* 9, 523-25):

Oxalá fosse capaz de a ti, de vida e vitalidade
privado, enviar à morada de Hades, para baixo,
assim como o olho não te curará o treme-solo.

Tanto Odisseu como, sobretudo, Polifemo se apresentam, de algum forma, como superiores aos deuses olímpicos, afirmando o próprio poder ou desconsiderando o poder divino. Para o receptor, esse desprezo é contraparte, ou melhor, anúncio da punição que atingirá o verdadeiro tolo. É de se notar que, no discurso de Odisseu no canto oito, mencionado anteriormente, apesar de sua jactância, o herói não se mostra violento com seus reais anfitriões, o que também se revela em sua contenção em relação a sua habilidade ímpar no manuseio do arco, pois apenas lembra os dois heróis que foram melhores arqueiros que ele (*Od.* 8, 219-25), contemporâneos seus ou não: a memória não se transforma em ação.⁶³¹

Resumindo, na *Odisseia* uma cena de hospitalidade é uma típica situação em que alguém pode proclamar sua identidade por meio de um discurso de jactância. Nesse caso, costuma envolver um banquete, na qual uma das duas

both a parallel and a rival to the greatest hero of the Greek tradition, Heracles. But he must also be understood as a contrasting figure". Já para Finkelberg, Odisseu representa um tipo de herói bastante comum que se opõe ao típico herói iliádico, ao passo que, para Clay, ele "represents a radically different kind of Epic hero" (p. 96). Na *Iliada*, Hércules é uma figura ainda mais presente que na *Odisseia*, sobretudo por meio das histórias ligadas a seu saque de Troia (Mackie 2008: *passim*). Hércules e Eurito: Garvie (1994: 284-85).

⁶³⁰ Polifemo como não-humano: Zanon (2017: *passim*), que discute a noção de "monstros" (e heróis) como seres híbridos na poesia hexamétrica, especialmente em Hesíodo, proposta por Clay (2003: 150-74). Para uma outra forma de aproximação entre Aquiles e Polifemo, cf. Lentini (2006).

⁶³¹ Os pretendentes, ao ignorarem a possibilidade de que o estrangeiro seja um deus, também se mostram agindo com *hybris*; cf. Kearns (1982) e Loudon (2011: 30-56). Acerca da discussão se eles realizam ou não sacrifícios, cf. Saïd (1979), Pucci (2000) e Assunção (2006). A história do mortal que se acredita superior a um deus no que diz respeito a uma sua qualidade e é então punido é tradicional; cf., na *Iliada*, a história de Tamiris (*Il.*2, 594-600) e a de Níobe (*Il.* 24, 602-17).

partes, geralmente o anfitrião, se comporta de forma desmedida, via de regra por meio da força, fazendo acompanhar sua ação de um discurso que se aproxima da proclamação de triunfo dos heróis no campo de batalha e costuma envolver uma manifestação de desprezo pelos deuses e não somente pelo adversário. O desmedido costuma chamar seu oponente de “tolo”, mas a sequência da narrativa mostrará que o verdadeiro tolo foi ele. Como sempre, no caso da poesia hexamétrica, a referencialidade tradicional, para ser atualizada pelo público na recepção da composição, não exige que todos os elementos do tema sejam utilizados.

Os discursos de triunfo são típicos na *Ilíada*, sendo mais comuns na cena-típica da *aristeia*.⁶³² Na *Odisseia*, durante a grande *aristeia* de Odisseu contra os pretendentes, Filoítio, que luta ao lado de Odisseu, ao matar Ctesipo, que debochara do mendigo cretense e lançara contra ele uma banquetta, faz um discurso de triunfo que parece antes polemizar com discursos desse gênero, pois seu tom é moralizante (*Od.* 22, 285-91):

A Ctesipo, na sequência, o varão vaqueiro de bois atingiu no peito e, proclamando, lhe disse:
 “Filho de Politereses, ama-provocação, nunca jamais, cedendo à insensatez, fales grande: entrega o discurso aos deuses, pois são muito superiores.
 Isso aí é teu presente em troca do pé de boi que deste ao excelso Odisseu quando pela casa mendigava”.⁶³³

Salta aos olhos que os elementos do tema definido acima, por contraste ou metonímia, estão todos presentes aqui, direta ou indiretamente. O discurso funciona como uma resposta ao varão desmedido. De fato, esse discurso parece criticar algo que diz respeito ao cerne da poesia épico-heroica, a autocelebração amiúde hiperbólica do herói que derrota o inimigo no campo de batalha.

Outra reversão ainda mais aguda do discurso de triunfo é se dá em uma fala dirigida por Odisseu à ama Euricleia no mesmo canto (*Od.* 22, 410-16):

Falando, dirigiu-lhe palavras plumadas:
 “No ânimo, anciã, compraze-te, contém-te e não ulules;
 não é pio, sobre varões defuntos, se jactar.
 O quinhão dos deuses subjugou-os, e feitos terríveis:

⁶³² Acerca dos discursos de triunfo, Kyriakou (2001: 250): “warrior vaunts, the short speeches of triumph delivered over a vanquished dead or dying opponent, are peculiar to the *Iliad* and very rare in extant literature after Homer”.

⁶³³ Note-se que no verso 285 é a única vez, na *Odisseia*, que o verbo *euchomai* tem seu típico sentido iliádico, “proclamar, jactar-se” (*Od.* 22, 284-86): Κτήσιππον δ’ ἄρ’ ἔπειτα βοῶν ἐπιβουκόλος ἀνήρ / βεβλήκει πρὸς στήθος, ἐπευχόμενος δὲ προσηύδα / ὦ Πολυθερσεΐδη φιλοκέρτομε, μή ποτε πάμπαν (...).

não estimavam nenhum dos homens mortais,
nem vil nem mesmo nobre, todo que a eles chegasse;
assim um destino ultrajante topa com a iniquidade.

Esse discurso remete ao discurso de triunfo típico da *Ilíada*, poema no qual, todavia, nunca é feita uma crítica explícita ao gozo da morte de um inimigo. Examinarei dois desses discursos, aquele que Heitor proclama diante do moribundo Pátroclo e a resposta que o segundo consegue dar antes de exalar seu último suspiro, não compondo um discurso de triunfo em sentido estrito.⁶³⁴

Começo pelo discurso de Heitor (*Il.* 16, 829-42):

Jactando-se sobre ele, palavras plumadas falou:
“Pátroclo, talvez pensaste que devastarias minha cidade,
roubarias o dia de liberdade das mulheres troianas
e as levarias nas naus a tua cara terra pátria –
tolo! Na frente delas, os velozes cavalos de Heitor
com os pés se esticam para combater; com a lança,
entre os belicosos troianos sobressaio, quem deles afasta
o dia da necessidade: a ti, abutres comerão aqui.
Coitado! Aquiles, mesmo sendo nobre, não te protegeu,
ele que, aguardando, talvez tenha insistido ao vires:
‘Pátroclo viaja-com-cavalo, não me voltes antes
às cavas naus, antes que a túnica sangrenta
do homicida Heitor rasgares em volta do peito’.
Isso talvez te falou, e convenceu teu juízo desajuizado”.

Trata-se de alguém que, confiando na supremacia de sua força, reverbera aquilo que crê ser a tolice do adversário, com o que, ao mesmo tempo, enfatiza para o receptor que o tolo é ele. O desejo de que o cadáver seja comido por aves de rapina implica a quebra de uma regra da civilização que também os deuses preferem seja mantida, a de que um morto merece rituais fúnebres. Por meio desse discurso, é enfatizada a confiança desmedida de Heitor, sua cegueira.⁶³⁵

A resposta dada por Pátroclo, por sua vez, embora ele tenha sido derrotado e esteja moribundo, não se distancia tanto assim de um discurso de triunfo (*Il.* 16, 843-55).⁶³⁶

⁶³⁴ Kyriakou (2001: 263) nota que, a partir do canto 16 da *Ilíada*, “vaunts will now increasingly highlight the loss of restraint and the hubris of the major leaders as well as the impact of their confrontations on lesser fighters”.

⁶³⁵ “Hector does not act in error when he kills Patroclus – to kill Patroclus is his task – but he is acting blindly. Through Patroclus his fate comes to meet him”: Redfield (1979: 149).

⁶³⁶ Kyriakou (2001: 263) nota que “of all the warriors that are vaunted over and die only Patroclus (and later Hector, 22.338–43) is given the opportunity to answer his vanquisher”.

Debilitado, disseste-lhe, cavaleiro Pátroclo:
 “Agora é altiva tua proclamação, Heitor, pois deram-te
 a vitória Zeus Cronida e Apolo, que me subjugaram 845
 fácil: eles mesmos arrancaram as armas dos ombros.
 Ainda que vinte de teu jaez tivessem me encontrado,
 todos teriam aqui perecido, subjogados por minha lança.
 Mas a moira destrutiva e o filho de Leto me mataram,
 e, dos homens, Euforbo; foste o terceiro a me abater. 850
 Outra coisa te direi, e em teu juízo a lança:
 nem tu mesmo viverás muito tempo, mas já para ti
 perto está a moira poderosa da morte,
 subjugado pelas mãos de Aquiles, o impecável Eácida”.
 Assim, após falar, o fim que é a morte o cobriu.

Os deuses e sua relação com os humanos aparecem logo no início para explicitar que a vitória de Heitor (*nikē* em posição inicial de destaque no verso 845, em enjambement com o verso anterior), ou seja, a ação que gerou o discurso de triunfo, foi uma ação dos deuses, e uma ação que para eles é fácil. Claro que Pátroclo responde à jactância com jactância, ou seja, palavras que, em última instância, são vazias, pois não há mais como provar que ele poderia derrotar vinte “heitores”, da mesma forma que as palavras que Heitor colocou na boca de Aquiles estão bem longe daquilo que o herói pediu de seu *therapōn*. A *bazófia*, todavia, fica em segundo lugar em vista dos poderes mânticos adquiridos pelo moribundo e, sobretudo, da ênfase dada ao papel dos deuses na vitória do herói, algo conhecido pelo receptor. Por fim, Homero já chamara Pátroclo de “tolo” no início do canto, e sua *bazófia* final remete àquela qualificação.

Dessa forma, os limites do triunfo de um herói são incorporados pela própria narrativa e nela explicitados, o que enfraquece a ideia de que as passagens da *Odisseia* discutidas criticariam o modelo heroico presente na *Ilíada*, pois que essa crítica já está embutida no próprio discurso épico.⁶³⁷ Dito de outra forma: mesmo se aceitarmos que os discursos de triunfo são típicos de uma tradição épico-heroica que legou para nós, como exemplar mais “puro” (em oposição à *Odisseia*), a *Ilíada*⁶³⁸ e que os discursos de triunfo possuem uma referencialidade tradicional que seria atualizada nos diversos discursos odisséicos citados nesta seção, ainda assim também seria necessário testar até que ponto, em nosso *cor-*

⁶³⁷ Para uma discussão mais detalhada dessa “crítica”, cf. Kyriakou (2001) e, no caso dos discursos de desafio (e da relação entre discurso e ação no campo de batalha), Assunção (2010a). Digno de nota é o discurso no qual Menelau critica a *hubris* dos troianos e invoca Zeus Xenios (*Il.* 14, 620-39); acerca desse discurso, cf. Kyriakou (2001: 257-58).

⁶³⁸ Isso não é a mesma coisa que afirmar que a *Odisseia* apresenta um momento “histórico” pós-iliádico assim compreendido a partir dos protocolos da tradição homérica; cf. Graziosi & Haubold (2005: 65-80).

pus hexamétrico, certa crítica da *hybris* intrínseca ao discurso não pertenceria a essa referencialidade. Na verdade, essa questão é um corolário de outra questão maior, popular no século XX: a *Iliada* é um poema que condena certos modos de se conduzir uma guerra ou tem, em seu âmago, a celebração de feitos que só a guerra permite? Vale notar que provavelmente antes do século V a.C. Hesíodo é o poeta da “paz”, Homero, o da guerra.⁶³⁹ Foge do escopo desta seção, porém, discutir até que ponto a recepção da *Iliada* implicou, em vários momentos, uma leitura consideravelmente parcial do poema e, por outro lado, se *Iliada* ela mesma ultrapassou a tradição que pressupõe.⁶⁴⁰

⁶³⁹ Hunter (2014: 146-49) demonstra essa polaridade no *Escudo de Hércules*, cuja datação, todavia, é incerta; cf., porém, a análise de Irwin (2005a) do fragmento 4 W de Sólon, no início da qual distingue uma oposição entre homérico e hesiódico, de um lado, e iliádico e odisséico, de outro.

⁶⁴⁰ Cf., por ex., Lynn-George (2006: 418) acerca da *Iliada*: “The constituent elements of heroism are reflected in so many ways across such a wide-ranging sweep of life that the subject cannot be limited to being merely a nihilistic male aristocratic ideology. Homer’s vision is larger than the heroic”.

IX

HERÓIS DE TROIA NO HADES

(Página deixada propositadamente em branco)

Rejubila, Pátroclo, embora na morada de Hades;
agora irei cumprir tudo que no passado te prometi:
arrastar Heitor aqui, dá-lo – crua refeição – aos cães
e, diante da pira, cortar o pescoço de doze
radiantes filhos de troianos, com raiva pela tua morte.
(Aquiles em *Il.* 23, 19-23)

Neste capítulo exploram-se algumas passagens das duas cenas odisseicas no Hades, as *nekyiai*. Os trechos escolhidos têm em comum a presença de veteranos aqueus da Guerra de Troia. No primeiro, o foco é a conversa entre Odisseu e Aquiles no canto 11; no segundo, aquela entre Aquiles e Agamêmnon no canto 24, quando falam do fim de seus percursos heroicos. O tema central dos diálogos tem estreita relação com o momento da narrativa no qual estão inseridos. No primeiro, o foco é o filho de Aquiles, Neoptólemo, e a forma como ele manifestou em Troia um heroísmo semelhante ao do pai. Nesse momento da narrativa, Odisseu nada sabe de seu filho, mas o receptor tem uma boa ideia – seja por conta do enredo da *Odisseia* ou do que ele sabe da tradição – de que pai e filho, de alguma forma, combaterão em conjunto os pretendentes de Penélope. Aquiles, por sua vez, pode ficar satisfeito que o filho adquiriu fama própria que dará continuidade à fama de sua linhagem. Quanto a Odisseu, ele mesmo lutará ao lado do filho de uma forma que realçará ainda mais a excepcionalidade da família.

No segundo diálogo, o foco é o final das carreiras heroicas dos três protagonistas aqueus da Guerra de Troia: ao passo que Agamêmnon completou seu retorno mas foi morto de forma ignominiosa pela esposa em conluio com o amante, Aquiles morreu em Troia no auge de sua capacidade guerreira, tendo recebido um funeral à altura. Já Odisseu, cujas três façanhas emblemáticas marcam o poema – cavalo de pau em Troia, derrota de Polifemo e vitória sobre os pretendentes –, não só realizou o mais difícil dos retornos para casa, mas terá, na posteridade, a companhia da esposa famosa, Penélope, o extremo oposto da vil Clitemnestra.

1. AQUILES, ODISSEU E O VALOR DE NEOPTÓLEMO (*Od.* 11, 473-540)

Agora jazes dilacerado, e meu coração
descuida da comida e bebida que há dentro
com saudade de ti: não sofreria um mal maior
nem se fosse informado que meu pai finou-se,
ele que agora, em Ftia, verte suave lágrima,
privado de um filho tal, que, em terra estrangeira,
por causa da arrepiante Helena, combate troianos;
ou do caro filho que em Skyrios é criado para mim,
se é que o divinal Neoptólemo ainda vive.
(Aquiles, em *Il.* 19, 319-27)

No interesse pelos filhos que não viram crescer manifestado
pelos heróis mortos podemos ver variações do tema
desenvolvido de forma mais completa no papel de Telêmaco.
(West 2014: 132)

A primeira cena odisseica que transcorre no Hades é uma aventura cuja estrutura produz uma diferença nítida entre esse canto e os outros três que compõem a narrativa de Odisseu feita aos feácios. Nos cantos 9, 10 e 12, uma sucessão de episódios de menor envergadura em diferentes localidades culmina em uma aventura cuja narração é mais longa, sendo ela a última em cada canto, respectivamente, o cegamento de Polifemo, o encontro com Circe e o sacrifício dos bois de Sol. No canto 11, uma vez tendo chegado ao destino, Odisseu, após o sacrifício que faz aos espectros que se encontram no Hades, é capaz de se comunicar com uma série deles, destacando-se Tirésias, sua mãe Anticleia, Agamêmnon e Aquiles. O espaço dessa aventura é, *grosso modo*, um só, mas ela é dividida em estágios distintos.⁶⁴¹

O diálogo entre Odisseu e Aquiles talvez seja o mais elusivo deles, menos por causa das afirmações de Aquiles (*Od.* 11, 488-91: citação completa abaixo) que muitas vezes foram lidas como uma negação de certa poética (ou ideologia) iliádica consubstanciada na suposta escolha de Aquiles pela fama em detrimento do retorno para casa, e muito mais devido à dificuldade de se entender a função (ou funções) do longo relato das façanhas troianas de Neoptólemo feito por Odisseu.⁶⁴²

⁶⁴¹ Estrutura dos *apologoi*: Most (1989) e Bakker (2013). Economia da própria *nekýia* e sua relação com o restante dos *apologoi*: Frontisi-Ducroux (1976) e Tsagarakis (2000: 45-104).

⁶⁴² Diz Pucci (1998: 168) acerca desse diálogo: “For here, more than ever, the pathos the

Ao deparar-se com Odisseu, Aquiles inicia elogiando de maneira ambígua ou mesmo criticando a façanha presente do outro aqueu, no mínimo reativando certo antagonismo (tradicional?) entre os dois heróis também presente na primeira canção de Demódoco (*Od.* 11, 473-76):⁶⁴³

Divinal filho de Laerte, Odisseu muito-truque,
seu terrível (*schetlios*), que feito ainda maior armarás no juízo?
Como ousaste (*etlēs*) descer ao Hades, onde os mortos,
sem o juízo, moram, espectros de mortais esgotados?

“Feito ainda maior” (*eti meizon... ergon*) remete à fórmula “grande feito” (*mega ergon*), expressão com conotação entre negativa e ambivalente.⁶⁴⁴ Em duas passagens, a expressão é escolhida para reforçar, ao mesmo tempo, a surpresa e o desagrado dos pretendentes (*Od.* 4, 663: Antínoo acerca da viagem de Telêmaco; *Od.* 16, 346: Eurímaco, *idem*). Via de regra, porém, o sentido é claramente negativo, por exemplo, quando Odisseu menciona a ação de Epicasta, esposa e mãe de Édipo (*Od.* 11, 272).⁶⁴⁵ Dessa forma, a expressão lembra o adjetivo *deinos*, de larga utilização na tragédia, especialmente sofocleana, que pode referir-se a ações, ao mesmo tempo, maravilhosas e terríveis.⁶⁴⁶

Mesmo quando a fórmula, nunca utilizada por Homero em sua própria voz, é usada por uma personagem para criticar uma ação, está implícita certa admiração ou espanto por parte do falante, por exemplo, na construção de Eupéites, que coloca em paralelo a morte dos companheiros de Odisseu, aqueus liderados por ele durante a Guerra de Troia, e a morte dos pretendentes, ambas, segundo Eupéites, causadas por Odisseu (*Od.* 24, 426-29):

text exuded in Achilles’s words is tinged with some tartness and some polemical intent. To measure the precise combination of these notes seems impossible, and their jarring vibrations cannot be checked or silenced”. Gainsford (2009), que insiste no caráter central da narrativa de Odisseu, oferece uma boa sinopse das interpretações do diálogo.

⁶⁴³ O tema do antagonismo entre Aquiles e Odisseu nos poemas homéricos é polêmico; cf., entre outros, Nagy (1999a), Pucci (1995) e (1998) e Lentini (2006). A utilização do primeiro canto de Demódoco para explorar esse antagonismo leva a um problema metodológico, pois não há consenso acerca do que fala a canção, sendo ela, ao mesmo tempo, o principal testemunho direto desse antagonismo.

⁶⁴⁴ Para Danek (1998: 239), a expressão *eti meizon* não só é negativa mas sugere que Odisseu realizou outras ações desse calibre.

⁶⁴⁵ Outras passagens nas quais se usa a expressão: *Od.* 3, 261 (Nestor a propósito da ação adúltera de Egisto); *Od.* 19, 92 (Penélope a respeito da ação de uma criada desavergonhada); *Od.* 12, 373 (Odisseu acerca dos companheiros, que abriam o saco dos ventos); e *Od.* 24, 426 (Eupéites, pai de Antínoo, assim qualifica a ação de Odisseu ao propor que os parentes dos pretendentes dele se vinguem).

⁶⁴⁶ Cf., entre outros, Knox (1964: 23-24), Segal (1981: 441, n. 4), Rosenfield (2016: 39-50) – ambos discutem *Antígona*, Rosenfield destacando que Hölderlin percebeu o valor ambivalente do adjetivo em Sófocles – e van Nortwick (2015: 86).

Amigos, feito inaudito esse varão armou contra aqueus:
aqueles com naus conduziu, muitos e nobres,
e destruiu as côncavas naus e destruiu toda a tropa;
estes, de longe os melhores cefalênios, matou após chegar.

O “feito inaudito” de Odisseu foi a destruição/perda (*ōlese*) de naus e valorosos cidadãos (os companheiros), de um lado, e a matança dos homens mais nobres (os pretendentes), de outro. Eupéites parece querer imbricar as ações inclusive sintaticamente (427-29): τὸς μὲν σὺν νῆεσσιν ἄγων πολέας τε καὶ ἔσθλους / ὤλεσε μὲν νῆας γλαφυράς, ἀπὸ δ' ὤλεσε λαούς, / τὸς δ' ἔλθῶν ἔκτεινε Κεφαλλήνων ὄχ' ἀρίστους.⁶⁴⁷

O verbo (*ap*)*ollymi*, por sua vez, é ambíguo. Embora o sentido de perda não esteja ausente, a construção com *laous* (“tropa”, “gentes”) remete a um contexto marcial.⁶⁴⁸ Assim, quando Atena, na Feácia, menciona os gigantes a Odisseu, o contexto sugere que esses não existem mais, pois Eurimédon, que foi seu rei, destruiu não somente seu povo, mas também a si mesmo: “Mas perdeu o iníquo povo e perdeu-se a si mesmo” (ἄλλ' ὁ μὲν ὤλεσε λαὸν ἀτάσθαλον, ὤλετο δ' αὐτός: *Od.* 7, 60). Eupéites, portanto, afirma que Odisseu é responsável não somente pela morte dos pretendentes, mas também de seus companheiros, algo inconcebível tendo em vista sua função de rei.⁶⁴⁹

Por meio de “feito ainda maior”, Aquiles, portanto, não está elogiando a vinda de Odisseu ao Hades, e ademais se dirige a ele por meio do adjetivo *schetlios* (474), termo expressivo e moral, que geralmente conota crítica e aborrecimento,⁶⁵⁰ o que não impede Odisseu de cumprimentar seu antigo aliado e destacar sua excelência com um verso que é repetido duas vezes na *Ilíada*: “Aquiles, filho de Peleu, de longe o melhor dos aqueus” (*Od.* 11, 478 = *Il.* 16, 21 e 19, 216). Todavia, as duas passagens da *Ilíada*, que introduzem discursos de Pátroclo e Odisseu, respectivamente, embora atestem o respeito do interlocutor por Aquiles, encontram-se em discursos nos quais se verifica uma apreciação crítica do comportamento do herói (*Il.* 16, 30-35; 19, 217-20). Por conseguinte, se considerarmos que a *Odisseia* esteja citando as passagens iliádicas, ou seja, remetendo o receptor a essa combinação de uma fórmula atrelada a um contexto específico, em particular tendo em vista que em uma das citações iliádicas o interlocutor é também Odisseu, o que, no discurso

⁶⁴⁷ Heubeck (1992: 407-8) nota que a sintaxe dos versos não é usual.

⁶⁴⁸ Como nota Haubold (2000: 28), a temática de líderes que perdem ou destroem seu grupo é comum na poesia épica. *Olymi*, no sentido de perder naus e/ou companheiros (em várias passagens com *apo*): *Od.* 19, 274; 23, 319; 2, 174 etc.; acerca desse verbo, cf. Pazdernick (1995: 351) e Haubold (2000: 37-4).

⁶⁴⁹ Destruição/perda dos gigantes: Hainsworth (1988: 354), Garvie (1994: 175) e Haubold (2000: 39).

⁶⁵⁰ *Schetlios*: Chantraine (1999: 1081), de Jong (2001: 290) e Yamagata (1994: 7-8).

inicial de Aquiles no Hades, seria passível de crítica por parte de Odisseu em sua resposta?⁶⁵¹

Odisseu, após mencionar uma consulta a Tirésias como a razão de sua presença no Hades, compara, de forma algo oblíqua, sua aflição de quem vaga desde que deixou Troia ao destino *post mortem* de Aquiles (*Od.* 11, 482-86):

Ainda não me achei da Acaia nem a minha
terra descí, mas sofro sempre. Aquiles, não há varão
mais ditoso (*makartatos*) que tu no passado nem no futuro,
pois antes, vivo, a ti honrávamos como aos deuses, 485
nós, argivos, e agora reges, soberano, entre os mortos
aqui: assim, tendo morrido, não te aflijas, Aquiles.

Por que Odisseu, que faz de tudo para escapar da morte, compara seu sofrimento permanente (αἰὲν ἔχω κακά, 482) ao valor que um morto supostamente possui no Hades?

As prerrogativas de Aquiles mencionadas por Odisseu não são evidentes para o receptor. A hipótese aventada por Odisseu se deve à honra semelhante àquela que Aquiles recebe na *Iliada* como o melhor dos aqueus? Odisseu vira Agamêmnon rodeado por seus homens que com ele foram mortos em Micenas (388-89), e Aquiles encontra-se acompanhado por Pátroclo, Antíloco e Ájax, os três heróis com os quais têm maior afinidade no ciclo troiano, pelo menos até onde nossas fontes o permitem afirmar. Isso é corroborado pela lista de mortos aqueus em Troia feita por Nestor a Telêmaco (*Od.* 3, 109-12), novamente Aquiles, Ájax, Pátroclo e Antíloco. Como Agamêmnon antes dele, Aquiles surge para Odisseu de uma forma que remete ao modo como morreu, no auge de seu vigor físico e antes de Troia ser conquistada.

A forma adjetiva *makartatos* (482) e a autoridade de Aquiles entre os mortos, porém, aludem à imortalidade tradicional de Aquiles na Ilha Leucas, sugerindo que o discurso de Odisseu deixa entrever a construção imaginária de um contínuo entre vida e morte como extrema carência no Hades, não uma separação radical.⁶⁵² Segundo Burgess, locais paradisíacos como a Ilha Leucas ou a Ilha dos Bem-Aventurados (*makarôn nesoi*, *T&Ud* 171), ainda que opostos ao Hades, poderiam ser mais ou menos fundidos com ele no imaginário. Assim, a própria imortalidade dos heróis e o enterro de suas cinzas não são fenômenos incompatíveis. Ademais, no caso de Aquiles, diferentes modos de representar sua

⁶⁵¹ Para uma defesa da citação em casos nos quais seu contexto semelhante é específico, cf. Bakker (2013: 157-69), que se refere ao fenômeno como “interformularidade”. Para uma outra interpretação do verso 478, cf. Dova (2000: 54-55).

⁶⁵² Odisseu, na sequência, mencionará que Eurípilo, adversário de Neoptólemo, só perdia em beleza para Mêmnon (520-22), o oponente de Aquiles também imortalizado na *Etiópida* (West 2013: 148-49).

morte refletiriam sua natureza entre imortal e mortal, que também é explorada na *Iliáda*.⁶⁵³

Portanto, o sofrimento de Odisseu se opõe duplamente à ausência de aflição à qual exorta Aquiles (“não te aflijas”: *akachizeu*, 486), já que é somente na Ilha dos Bem-Aventurados, para onde vão os homens da quarta linhagem, segundo Hesíodo, que os heróis podem viver “com ânimo sereno” (*ἀκηδέα θυμὸν: Τῆσδ* 170). Na *Odisseia*, os verbos *akachizō* e *achomai* são empregados sempre em referência a personagens e situações próprias da economia do poema, sobretudo para descrever Odisseu, sozinho ou em conjunto com seus companheiros, e Penélope. Ao passo que o sofrimento (achos) caracteriza o rei de Ítaca na *Odisseia*, na economia da *Iliáda* ele é sobretudo uma marca de Aquiles, tanto por conta do sofrimento que ele mesmo experimenta como pelo que causa a aqueus e troianos. Dessa forma, no verso em questão, Odisseu pediria a Aquiles para se distinguir dele, Odisseu: o sofrimento não pode caracterizar ambos os heróis, já que um deles ainda não se aproximou de casa e pena sem cessar. Odisseu chega a produzir uma etimologia para o nome de Aquiles paralela àquela explorada pela *Iliáda*, mas apenas para negá-la (*τῷ μή τι θανῶν ἀκαχίζευ, Ἀχιλλεῦ*, 487), com isso cristalizando uma comparação entre os dois heróis.⁶⁵⁴

Aquiles insiste em uma separação mais nítida entre vida e morte no que diz respeito a sua experiência no Hades (488-91):

Não me edulcores a morte, ilustre Odisseu.
Preferiria, vivente, ser empregado em outro lugar,
junto a homem sem gleba e com poucos víveres,
a reger entre todos os mortos desassomados.

Se não há nada pior que estar morto, como sugere Aquiles, então não só ele sofre, mas sofre mais que Odisseu.⁶⁵⁵ Dessa forma, as queixas de Aquiles colocam em perspectiva a trajetória heroica inconclusa de Odisseu: ele já passou

⁶⁵³ Contínuo imaginário para os locais *post mortem*: Burgess (2009: 100-9). Para uma visão canônica das diferenças entre o Hades e a Ilha Leucas e das opções escatológicas da *Etiópida*, da *Iliáda* e da *Odisseia*, cf., por exemplo, Edwards (1985b): “the available evidence indicates that it is the *Iliad* and the *Odyssey*, not the *Aethiopsis*, that are eccentric in their presentation of Achilles’ afterlife”. Para Assunção (2003: 104), a hipótese mais forte é a formulação de Odisseu derivar da honra que Aquiles recebe na *Iliáda* como o melhor dos aqueus.

⁶⁵⁴ Sofrimento de Aquiles na economia da *Iliáda*, presente, inclusive, em uma etimologia de seu nome: Nagy (1999a: 69-83). Tal etimologia, para funcionar na *Iliáda* e na tradição épica, não precisa ser linguisticamente motivada. Para uma nova proposta linguística de uma etimologia, cf. Nikolaev (2007).

⁶⁵⁵ Aquiles diz, de forma indireta, que a vida, em si, é superior à morte: Dova (2000: 57, n. 14), com bibliografia suplementar, e, em especial, Schmiel (1987). Para Loraux (1991: 68), tanto na *Odisseia* como na *Iliáda*, somente os mortos podem afirmar que a vida é incomparável à morte: “Forte est l’ épopée, de connaître l’irremplaçable de la vie et de ne pas prétendre, pour mieux glorifier le choix d’Achille, que la vie n’était rien”; cf. também Assunção (2003: 105-9).

e ainda passará por momentos que se assemelham à vida do “homem sem gleba”. Com isso, Aquiles recusa considerar que sua posição é superior à de Odisseu.

Ainda que, em um primeiro momento, Aquiles consiga acentuar suas agruras em relação ao sofrimento de Odisseu, se considerar-se que sua fala vai ao encontro dos protocolos de valorização e manutenção da vida próprios da *Odisseia*, é patente que ele busca corrigir a percepção de Odisseu.⁶⁵⁶ Ao afirmar que mesmo uma condição social muito baixa é preferível à estada no Hades, Aquiles ao mesmo tempo chancela o percurso heroico de Odisseu, marcado, já em Troia, por pelo menos um instante de autorrebaixamento, e critica o seu próprio, tendo em vista que pelo menos a morte de Pátroclo está ligada a sua incansável luta por honra (*timē*), consubstanciada, pelo menos em parte, em riquezas (*Il.* 1, 244-45; 352-56).⁶⁵⁷

Aquiles resume sua atuação em Troia à defesa dos argivos (ἀμύνων Ἀργείοισιν, 500).⁶⁵⁸ Isso é, em boa medida, verdade, mas o herói também causou a morte de seus próprios companheiros, indireta (Pátroclo e, talvez, Antíloco) e diretamente (Tersites).⁶⁵⁹ Na sequência, Aquiles menciona que gostaria de auxiliar seu pai, nem que fosse voltando do Hades apenas por pouco tempo (μίνυνθά περ, 501). Ora, o tempo curto integra sua essência heroica, se não tradicional, pelo menos tal como configurada na *Iliada*.⁶⁶⁰ Como sua vida breve pode ser ligada, no contexto da tradição, a uma hipersensibilidade em relação à honra, a impossibilidade de Aquiles ajudar Peleu mesmo por pouco tempo, reforça que ter descido ao Hades ainda jovem mancha negativamente seu destino.⁶⁶¹

Para Odisseu escapar da morte, precisa revelar têmpera diferente daquela de Aquiles. Humilhações que seriam insuportáveis para o Aquiles da *Iliada* são vivenciadas por Odisseu desde o início do retorno de Troia, que, na narrativa da qual faz parte o episódio do Hades, é composto pela derrota dos aqueus

⁶⁵⁶ Em *parauda* (“edulcoreis”: *Od.* 11, 488), o prefixo *para-* liga-se a “persuadir, enganar”; cf. Chantraine (1953: 120).

⁶⁵⁷ A história de Helena no canto quatro, discutida no capítulo anterior, alude a um episódio tradicional no qual Odisseu entra em Troia disfarçado de mendigo; cf. Burgess (2001: 153) e West (2013: 195-97).

⁶⁵⁸ A mesma expressão Odisseu usará para Neoptólemo (518): “Todos eu não vou anunciar nem nomear, / quanta gente matou, defendendo os argivos” (πάντας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὄνομήνω, / ὅσων λαὸν ἔπεφνεν ἀμύνων Ἀργείοισιν). O anacoluto em 518 – *hosson* ao invés de *bossous* – parece ser escolhido para o verso se manter o mais próximo possível do verso 500.

⁶⁵⁹ Acerca do problema da relação entre a morte de Tersites, que causa a ausência temporária de Aquiles de Troia, e a morte de Antíloco, cf. Burgess (2009), que defende, contra a leitura neoanalítica usual, que a causa principal e tradicional da morte de Antíloco é o salvamento do pai.

⁶⁶⁰ Cf., por exemplo, “mãe, já que me geraste para ter vida curta” (μητρὲ ἐπεὶ μ' ἔτεκός γε μίνυνθάδιόν περ ἔόντα: *Il.* 1, 352). Para uma discussão do adjetivo *minynthadios* na *Iliada*, cf. Burgess (2009: 54).

⁶⁶¹ Acerca da forma como a *Iliada* explora o destino de Aquiles, cf. Burgess (2009: 53-55).

comandados por Odisseu contra os cícones. Sempre de novo, o que motiva uma ação de Odisseu é a manutenção da vida, algo que não está ausente na caracterização de Aquiles na *Iliáda*, nesse que é seu discurso mais discutido no poema (*Il.* 9, 318-22; 401-5; 410-16):

A porção é a mesma ao que fica e ao que luta muito;
o covarde e o valoroso recebem a mesma honra.
Morrem igual quem nada faz e o varão que faz muito. 320
Nada me coube a mais por sofrer aflições no ânimo,
sempre arriscando minha vida na peleja.
(...)
Para mim, nada equivale à vida, nem os bens que dizem
ter Ílion adquirido, a cidade bem-habitada
antes em paz, antes da chegada dos filhos de aqueus,
nem os que o umbral de pedra do flecheiro encerra,
o de Febo Apolo na rochosa Pito. 405
(...)
A mãe, a deusa Tétis pés-de-prata, afirma que 410
um duplo destino leva-me ao fim que é a morte:
se eu ficar aqui e lutar pela cidade dos troianos,
perderei meu retorno, mas a fama será imortal;
se me dirigir para casa, à cara terra pátria,
perderei minha nobre fama, por longo tempo minha seiva 415
tereí, e o termo, a morte, rápido não me alcançará.⁶⁶²

Não é impossível, como muitos já defenderam, que, na *nekyia*, a *Odisseia* esteja reagindo ao discurso de Aquiles dirigido a Odisseu na *Iliáda*, mas nada impede que ambos os poemas aludem a certa construção épico-heroico tradicional.⁶⁶³ Pode-se perguntar se não está implícito, tanto no discurso iliádico de Aquiles como no diálogo na *Odisseia*, a recusa do modo de adquirir e valorizar riquezas que é um dos vetores de *Trabalhos e dias*, o qual implica uma recusa dos conflitos que levam antes ao consumo *per se* da riqueza, vale dizer, da vida.⁶⁶⁴

⁶⁶² A bibliografia sobre esse discurso é vasta; cf. sobretudo Friedrich & Redfield (1978), Martin (1989) e Malta (2006).

⁶⁶³ Para exemplos da leitura intertextual do diálogo entre Odisseu e Aquiles no Hades, cf. Gainsford (2009: 15-18). Nagy (1999a), por exemplo, constrói sua oposição entre Aquiles e Odisseu, que refletiria uma oposição entre duas tradições, a do *nostos* e a do *kleos*, sobretudo a partir do primeiro canto de Demódoco e do episódio da embaixada no canto nove da *Iliáda*.

⁶⁶⁴ Rousseau (1993) e (1996) defende não só a presença de uma crítica do imaginário épico-heroico no poema de Hesíodo, mas também que essa crítica é, no máximo, ambígua nos próprios poemas homéricos, sobretudo na *Iliáda*. Werner (2012b) e (2014c) desenvolvem o problema sobretudo no contexto de *Trabalhos e dias*.

A contraposição entre Aquiles e Odisseu no Hades, desenvolvida de forma sutil desde o início do diálogo, continua em sua segunda metade, quando Odisseu narra a Aquiles as façanhas de seu filho Neoptólemo, que de forma inegável comprazem o pai (508-40).⁶⁶⁵

Anthony T. Edwards demonstrou que o relato de Odisseu desvela uma posição secundária do filho de Aquiles em relação às qualidades e ações do próprio Odisseu.⁶⁶⁶ Portanto, mesmo que Aquiles escute apenas elogios sendo feitos a seu filho, o que seria indicado pela sua reação não verbal ao discurso (538-40),⁶⁶⁷ para o receptor ressoa a superioridade de Odisseu em relação a Neoptólemo, o que, em última análise, redundaria em uma superioridade de Odisseu também em relação a Aquiles. Não é claro, porém, até que ponto a *Odisseia* nos oferece um Aquiles que estaria equivocado em apenas se concentrar naquilo que revelou que seu filho é digno de seu valor. Dito de outro modo: até que ponto o poema está sendo ou não ambíguo na forma como representa os valores heroicos em vista da cena entre Aquiles e Odisseu como um todo?

A narrativa de Odisseu produz um elogio semelhante àquele que Nestor faz de Odisseu diante de Telêmaco no canto três, quando Nestor, de forma ainda mais explícita que Odisseu para Aquiles, elogia antes de mais nada a si mesmo, e o mesmo vale, *mutatis mutandis*, para o discurso de Helena no canto quatro, ao contar uma façanha executada por Odisseu no Hades. Isso não revela uma ideologia heroica una e coesa, a figuração de um passado separado de forma intransponível do presente. Pelo contrário, ao se enfatizar que é o presente do produtor do discurso e de seu receptor interno que determinam a valência do elogio embutido em uma lembrança do passado, o receptor pode ter a impressão de que o mesmo ocorre na comunicação que o rapsodo estabelece com ele.

Aquiles, que está interessado nos vivos e não em falar de si mesmo, ou seja, de sua situação no Hades, quer saber se seu filho se destacou (492-93): “Vamos, narra-me uma história (*mython enispes*) de meu filho ilustre: / ou foi à guerra para se destacar (*promos emmenai*), ou não foi”. *Promos* é um hápax no poema, o que talvez lhe confira destaque particular. A palavra é suficiente para se evocar a ideologia do lanceiro, de cuja identidade heroica faz parte o constante risco de morte na linha de frente. De fato, Odisseu dirá de Neoptólemo que o jovem “nunca na multidão ficava nem na tropa de varões, / mas bem à frente corria com

⁶⁶⁵ Via de regra, os intérpretes contrapõem o mau-humor de Aquiles no início do diálogo (nada compensa o horror que é o Hades) à sua reação no final (satisfeito que seu filho tenha herdado sua excelência, pois a demonstra em ação); cf., por exemplo, Reinhardt (1996: 119): “Even among the dead he (scil. Aquiles) remains the one who is greatly dissatisfied (...) And how he strides off across the meadow of asphodel with great strides, the same man who was just cursing his hero’s lot, once he has learned of the heroic achievements of his son!”.

⁶⁶⁶ Edwards (1985a: 60-67).

⁶⁶⁷ “Assim falei, e a alma do pé-ligeiro, descendente de Áiaco, / partiu a passos largos pelo prado de asfódelos / com júbilo, pois seu filho eu disse ser insigne”.

ímpeto sem rival” (514-15), dois versos que também aparecem na *Ilíada* (*Il.* 22, 458-9), quando Andrômaca resume o heroísmo ímpar do marido.⁶⁶⁸

Pelo que podemos reconstituir da tradição épica grega, certa competição entre heróis do mesmo exército era normal, podendo causar danos sérios como na briga entre Aquiles e Agamêmnon no início da *Ilíada* ou entre Agamêmnon e Menelau na narrativa de Nestor do retorno dos aqueus. Como é o receptor que precisa deduzir as motivações do discurso de Odisseu, é bastante plausível que ele capte certa tensão entre os dois heróis na forma como Odisseu constrói sua narrativa, o que, claro, torna irônica a satisfação de Aquiles no fim da passagem. Também é importante que Odisseu, nesse momento, pouco sabe acerca do presente de Telêmaco, salvo uma breve informação repassada por Anticleia (*Od.* 11, 184-87):

Ninguém tem tua bela honraria, mas, plácido,
Telêmaco gere os domínios e de banquetes partilhados
participa, dos quais convém varão sentenciador ocupar-se;
todos o convidam (...).⁶⁶⁹

Embora Odisseu não reaja ao comentário de Anticleia, sua impaciência com Agamêmnon quando esse lhe indaga acerca de Orestes sugere que sua irritação talvez também se deva a sua ignorância acerca de Telêmaco, outra razão sendo a leve sugestão de Agamêmnon de que, no limite, talvez nem mesmo Penélope seja uma esposa confiável (457-64):

‘Mas vamos, dize-me isto e conta, com precisão,
se ouviste que algures ainda vive meu filho,
ou em Orcômenos, ou na arenosa Pilos,
ou junto a Menelau na ampla Esparta:
não está morto, mas sobre a terra, o divino Orestes!’
Assim falou, e eu, respondendo, lhe disse:
‘Filho de Atreu, por que me perguntas isso? Nada sei,
se está vivo ou morto; é ruim lançar ditos ao vento’.

⁶⁶⁸ *Promos* como hápax odisseico: Heubeck (1989: 107). Ideologia do lanceiro: Edwards (1985a: 59). *Od.* 11, 514-15: se aceitarmos, com Roth (1989: 133), que a passagem odisseica é primária, fica reforçada a leitura segundo a qual Odisseu constrói o heroísmo de Neoptólemo a partir das façanhas do pai.

⁶⁶⁹ Há uma discussão sobre a cronologia do que Anticleia relata acerca de Telêmaco. Para Danek (1998: 230), o receptor intui que ela nada sabe do presente. Para outros, descreve a situação há mais ou menos sete anos atrás (Schwartz 1924: 140; von der Mühl 1975: 726; de Jong 2001: 280). Finalmente, para um terceiro grupo, o poeta da *Odisseia* não se incomoda com incongruências cronológicas no caso de eventos importantes para a narrativa principal: Bethe (1922: 29); Bassett (2003: 134) – Homero não quer atrapalhar o ouvinte com um outro Telêmaco que não o jovem adulto; Erbse (1972: 27).

Assim, sugiro que nessas conversas entre os heróis, mesmo quando uma camaradagem passada é responsável por honestos elogios mútuos, também vigora a atmosfera agônica própria do ambiente heroico.⁶⁷⁰ Nas cenas no Hades sob escrutínio neste capítulo, esses diálogos dizem respeito à trajetória heroica como um todo de Odisseu e, portanto, também de Aquiles, de Agamêmnon e de suas respectivas linhagens.

Depende do próprio receptor perceber ou não no discurso de Odisseu uma tentativa de construir um puro elogio de Neoptólemo e, com isso, uma narrativa tal que dela fiquem de fora eventos polêmicos de sua trajetória, como o assassinato de Príamo junto ao altar de Zeus. Como o elogio prepondera, ou seja, compõe a superfície da comunicação, a superioridade de Odisseu sobre Neoptólemo, para o ouvinte que perceber no discurso uma instância agônica em relação a Aquiles, ganha ainda mais destaque por se revelar por meio de um discurso hábil e que não é jactancioso (nada perto de um “foi o meu comando da tocaia dentro do cavalo que ganhou a guerra!”), o que teria ocorrido se o diálogo entre Odisseu e Aquiles fosse agônico em sentido estrito. Todavia, ao se apresentar como guia de Neoptólemo (506-9), Odisseu, desde o início do relato, acaba por subordinar a conquista de Troia como um todo a sua própria atuação, já que não somente foi responsável pela derradeira tocaia mas, em última instância, pelo “jovem guerreiro”.⁶⁷¹ Isso é tanto mais significativo por Odisseu estar falando com o pai de Neoptólemo, aquele ao lado do qual esse deveria ou poderia ter lutado, como fará Telêmaco na *Odisseia*.

A representação do heroísmo de Neoptólemo é tanto mais notável por esse, de acordo com Odisseu, ter sido excepcional inclusive no discurso (510-12): “Quando diante da urbe troiana ponderávamos planos, / sempre por primeiro falava e não errava no discurso; / o excelso Nestor e eu, só nós o superávamos”. Tal grau de excelência nessa esfera é algo incomum em guerreiros tão jovens (*Il.* 9, 53-62), contrastando com a avaliação depreciativa que o próprio Aquiles faz de si mesmo (*Il.* 18, 105-6): “eu que sou tal como nenhum dos aqueus couraça-brônzea / na batalha (ἐν πολέμῳ); na assembleia também outros são melhores”. Contudo, a fala de Aquiles como um todo, enunciada diante de sua mãe (não diante de seus *philoí* aqueus), é antes para reforçar sua responsabilidade pela morte de Pátroclo: é por ser um guerreiro ímpar que deve-se considerar condenável ao extremo ao ter enviado o companheiro para lutar em seu lugar. De

⁶⁷⁰ Ela se manifesta diversas vezes na *Ilíada*, mesmo em diálogos nos quais o sentido último é a cooperação e afinidade entre os heróis, inclusive em termos de afeto; é clara, por exemplo, em cenas entre Diomedes e Estênelo, Aquiles e Ájax e Aquiles e Pátroclo.

⁶⁷¹ Castellani (2004) insiste em demasia naquilo que o discurso de Odisseu não menciona. A construção do discurso ele mesmo destaca a superioridade de Odisseu: Danek (1998: 241-42). Odisseu como instrutor de Neoptólemo: Edwards (1985a: 60-62); para o autor, Odisseu como que se arroga o papel de pai do jovem. Neoptólemo tem esse nome porque ele ou Aquiles lutou em Troia como jovem (*Cantos cíprios* 19 e 21 Bernabé).

forma secundária, porém, pode-se entender que Aquiles foi corresponsável pelo fracasso da negociação com Agamêmnon no início do poema.⁶⁷² Ainda assim, Aquiles, na *Iliada*, não recusa diretamente o conselho dos dois heróis mencionados por Odisseu que superavam Neoptólemo no discurso, ele próprio e Nestor (*Od.* 11, 512): quem primeiro responde a Nestor na assembleia que abre o poema é Agamêmnon (*Il.* 1, 285-91)⁶⁷³ e à defesa feita por Odisseu da necessidade de uma refeição antes da luta Aquiles não responde, deixando valer a autoridade do mais velho (*Il.* 19, 238-40).⁶⁷⁴

Mas a cereja do bolo da narrativa de Odisseu a Aquiles é a conquista de Troia por meio do cavalo de pau, sobretudo se levarmos em conta que esse é o único momento em que o próprio Odisseu fala desse evento na *Odisseia* (*Od.* 11, 523-32):

Mas quando subimos no cavalo que laborara Epeu,
os melhores argivos, e tudo foi ordenado por mim,
quando abrir a arguta tocaia e quando fechá-la,
nisso os outros líderes e dirigentes dânaos
lágrimas enxugavam, e seus membros tremiam embaixo.
Ele nunca, de modo algum, eu vi com meus olhos
nem empalidecer na bonita pele nem da face
lágrimas enxugar. Ele amiúde me suplicava
para sair do cavalo, e agarrava o cabo da espada
e a pesada lança de bronze, males desejando a troianos.

Mesmo que não se concorde com Edwards que Odisseu fala de Neoptólemo como pretexto para contar a Aquiles como Troia foi tomada por uma tocaia,⁶⁷⁵ é inegável que o jovem Neoptólemo, nessa conquista, mostrou uma têmpera semelhante à do pai, e que só serviu à coletividade na medida em que foi domado por Odisseu.

Prepondera, na *Odisseia*, uma valorização da semelhança entre pai e filho, ou seja, uma continuidade entre presente e passado: quanto mais parecido,

⁶⁷² Discurso de Aquiles diante de Tétis: Coray (2016: 56). Cf. também a avaliação de Odisseu acerca de Aquiles (*Il.* 19, 216-19): "Aquiles, filho de Peleu, de longe o melhor dos aqueus, / és mais forte que eu e melhor não por pouco / na lança, mas eu te supero no pensamento / em muito, pois nasci antes e sei mais coisas."

⁶⁷³ Agamêmnon, na prática, desconsidera a intervenção de Nestor, e Aquiles, então, responde a ele, não a Nestor: Latacz et al. (2010: 112-14).

⁶⁷⁴ No canto nove, Odisseu é, a ao mesmo tempo um embaixador – no limite, porta-voz de Agamêmnon – e um conselheiro astuto e maduro; por essa última razão Nestor parece torná-lo o líder dos embaixadores (*Il.* 9, 179-81). Assim, Aquiles, ao recusar a oferta de Agamêmnon, está reagindo à uma combinação de dois discursos em sentido forte, ao de Agamêmnon e ao de Odisseu.

⁶⁷⁵ Edwards (1985a: 63-64).

melhor. Orestes, todavia, supera o pai na astúcia ao conseguir eliminar Egisto (e Clitemnestra), assim como Neoptólemo supera o pai na prudência. Telêmaco, a seu turno, não se mostra superior a Odisseu de nenhuma forma. Isso parece estar em consonância com o papel de guia (509), por assim dizer, que Odisseu executou junto a Neoptólemo.

O valor de Telêmaco em relação a Odisseu ficará em aberto até o fim do poema. Por um lado, Telêmaco não vai pedir para matar os pretendentes antes do tempo como faz Neoptólemo dentro do cavalo. Por outro lado, esquece de trancar o depósito do qual os pretendentes conseguem obter armas para enfrentar Odisseu e seu grupo. No canto 16, porém, a chegada do jovem à cabana de Eumeu é deliberadamente comparada à chegada de Odisseu: aos olhos do porqueiro, Telêmaco voltou da morte, ou seja, realizou uma façanha heroica. No canto 19, a tríade formada por Atena, Odisseu e Telêmaco remove as armas do salão no qual os pretendentes serão mortos no dia seguinte. No canto 21, entretanto, no início da disputa do arco, Telêmaco iria vergar o arco em sua quarta tentativa (aqui ele assume um papel semelhante ao de Neoptólemo dentro do cavalo), mas um sinal do pai o faz desistir (*Od.* 21, 125-35). Por fim, no canto 24, Laerte, Odisseu e Telêmaco, portanto, três gerações, novamente com o auxílio de Atena, estão prontos para lutar em conjunto. Telêmaco, contudo de forma algo homóloga a Neoptólemo, após a matança dos pretendentes, sacrifica as servas que dormiram com eles, o que, tentativas psicologizantes anacrônicas à parte, por certo não compõe uma desmedida semelhante ao sacrifício tradicional de Príamo junto ao altar de Zeus.

Assim, é possível afirmar-se que a *Odisseia* celebra de forma inequívoca a fama do pai que sobrevive na fama do filho? É isso que nos revela a cena de Aquiles se afastando com prazer de Odisseu?⁶⁷⁶ O tema do parentesco é onipresente nesse canto, desde o encontro entre Odisseu e Anticleia, passando pelo catálogo das heroínas – que se destacam, sobretudo, por serem mães de heróis – e pelo diálogo entre Agamêmnon e Odisseu, quando os heróis falam não somente de suas esposas, mas também dos filhos (448-61). Além disso, pelo menos na superfície, as falas de Odisseu, em conjunto, buscam consolar Aquiles. Salta aos olhos, porém, que esse consolo, no que diz respeito ao próprio Aquiles, não se funda na contraposição entre a fama imortal e a volta para casa que, na *Ilíada*, o próprio Aquiles enfatiza quando, em resposta a Odisseu, recusa voltar a lutar mesmo recebendo presentes sem fim de Agamêmnon (*Il.* 9, 410-16). Odisseu, por exemplo, não chega nem perto de sugerir que Troia só foi tomada e, por conseguinte, os aqueus puderam retornar a suas terras por Aquiles ter morto

⁶⁷⁶ Assim Edwards (1987: 35): “His (scil. de Aquiles) reaction to news about Neoptolemus and his response to Odysseus’ attempt at consolation show that Achilles has not renounced his *kleos*.”

Heitor. Odisseu afirma que os argivos honraram Aquiles como se esse fosse um deus (πρὶν μὲν γὰρ σε ζῶν ἔτιόμεν ἴσα θεοῖσιν: 484). Isso, porém, está em franca contradição com o pressuposto inicial da *Iliáda*, que Aquiles sai da luta e pede a intervenção de Zeus por ter sido desonrado. Mesmo que o receptor da *Odisseia* não tenha em mente a *Iliáda*, é pouco provável que a morte de Pátroclo, evocada antes da conversa com Aquiles (467-69), não tenha sido tradicionalmente associada a uma forma de desonra de Aquiles. Portanto, o que a fala de Odisseu acaba por sugerir é que a fama de alguém pode ser torcida pelos vivos para um lado ou outro: a narrativa sobre Neoptólemo não é o elogio definitivo do filho de Aquiles.⁶⁷⁷

Assim como para Telêmaco, no início da *Odisseia*, os feitos de Odisseu em Troia nada representam em sua vida presente em Ítaca, para Aquiles nada do que ele fez ou recebeu em Troia tem valor. O que lhe interessa é o que ocorreu com o filho, ou seja, do ponto de vista dos vivos, o presente, não o passado. Após ouvir a narrativa de Odisseu, Aquiles se afasta de forma majestosa (537-40): “Assim falei, e a alma do pé-ligeiro, descendente de Áiaco, / partiu a passos largos (μακρὰ βιβᾶσα) pelo prado de asfódelos / com júbilo, pois seu filho eu disse ser insigne”. Pode-se afirmar que a expressão *makra bibasa* evoca o porte do herói vivo no campo de batalha, e, por isso mesmo, essas passadas não deixam de acentuar a ambiguidade do elogio heroico construído por Odisseu.⁶⁷⁸

⁶⁷⁷ Dova (2000: 58) nota a omissão sistemática do *kleos* na primeira fala de Odisseu a Aquiles.

⁶⁷⁸ Na *Odisseia*, essa combinação só aparece mais uma vez, quando Polifemo elogia seu carneiro predileto, que está sempre na frente do rebanho (*Od.* 9, 450). Na *Iliáda* é frequente, e descreve Menelau (*Il.* 3, 22), Ajax (*Il.* 7, 213; 13, 809; 15, 676, 686), Heitor (*Il.* 15, 307) e Glauco (*Il.* 16, 534). Acerca do conteúdo da fórmula, cf. Krieter-Spiro (2009: 22).

2. AQUILES, AGAMÊMNON E O VALOR DE PENÉLOPE (*Od.* 24, 1-202)

Para eles a casa de Perséfone
anunciou Aquiles, vento dos Eácidas,
e revelou Egina e a própria raiz.
Nem ao morrer os cantos o deixaram,
mas para ele, ao lado da pira
e do túmulo, as virgens do Hélicon
se postaram e treno muitos-ditos verteram.
Pois agrada também aos imortais
entregar herói distinto, embora finado,
aos cantos das deusas.
(Píndaro, *Ístmica* 8, 55-61)

Odisseu, algum tempo após sair de Ogígia, a ilha de Calipso, é vítima de um naufrágio provocado por Poseidon e manifesta o desejo de ter morrido em Troia, o que, no contexto da tradição épica, significa que teria tido um funeral semelhante ao de Aquiles, o maior aqueu a ter morrido no auge de sua excelência em Troia (*Od.* 5, 306-12):

Três vezes ditosos, quatro, os dânaos que morreram
na ampla Troia, obsequiando os filhos de Atreu.
Tivesse eu morrido e meu destino alcançado
no dia em que, contra mim, lanças brônzeas numerosos
troianos lançaram em torno do finado filho de Peleu.
Teria obtido oferendas, e minha fama os aqueus levariam;
agora me foi destinado ser alcançado por morte deplorável.

Aquiles, todavia, morreu após ter derrotado Heitor e com isso permitido a conquista de Troia, pelo menos de acordo com a economia da *Iliada*. Se Odisseu tivesse morrido na ocasião referida na fala citada, Troia jamais teria sido conquistada. O desespero de Odisseu é comparável à lamúria de Aquiles no Hades, ambos insatisfeitos com as consequências de deliberações passadas, mas a sequência da narrativa, de algum modo, revela que estavam equivocados. Ao mesmo tempo, ao lembrar o receptor de que Odisseu garantiu o salvamento do cadáver de Aquiles, a *Odisseia* reforça o valor de seu herói demonstrado em Troia. O texto é elaborado com cuidado: Ajax, fundamental nesse evento, não é mencionado, talvez pela eventual ligação tradicional entre esse feito e a atribuição

das armas de Aquiles a Odisseu, o que levou à morte de Ájax, episódio mencionado na *nekyia* discutida na seção anterior. Repare-se que Agamêmnon, ao falar das consequências imediatas da morte de Aquiles ao próprio herói na segunda *nekyia*, não particulariza nenhum aqueu (“a tua volta outros / foram mortos, os melhores filhos de troianos e aqueus, / combatendo por ti”: *Od.* 24, 37-39).⁶⁷⁹

O episódio de Calipso como um todo indica que Odisseu, para além da fama conquistada em Troia e sem optar pela vida eterna oferecida pela deusa, conquista o retorno para casa de uma forma que às vezes é mais passiva, outras, mais ativa. Esse tema, que também assoma no canto 11, como se viu acima, retorna na *nekyia* no canto 24, quando os mortos troianos conversam entre si e com os pretendentes que lá chegam escoltados por Hermes. Em quatro falas em sucessão, Aquiles se compadece do destino de Agamêmnon, que, manifesta Aquiles, deveria ter morrido em Troia (*Od.* 24, 24-34), Agamêmnon relata o funeral glorioso de Aquiles (36-97), o pretendente Anfimédon lhes conta o que aconteceu em Ítaca por meio de uma “história-espelho” (121-90) e Agamêmnon faz um elogio de Penélope em detrimento de Clitemnestra (192-202).⁶⁸⁰

Os protagonistas são quase os mesmos do canto 11. Desta vez, quem fala primeiro é Aquiles, pois, respeitando a sequência típica em cenas de hospitalidade – o visitante é abordado pelo anfitrião –, é Agamêmnon quem chega acompanhado de seu séquito como no canto 11 em relação ao visitante Odisseu (*Od.* 24, 20-22 = 11, 387-89). Com um discurso com baixa narratividade, Aquiles compara dois destinos, o que deveria ter sido o de Agamêmnon, qual seja, o dos que morreram de forma honrosa em Troia – o destino do próprio Aquiles e aquele desejado por Odisseu ao naufragar no canto 5 – e o que de fato o acometeu.

Que seja Aquiles quem aborde Agamêmnon e não o contrário cria uma sequência na qual, no centro de cada discurso, está um herói com um destino mais notável que o do discurso anterior: Agamêmnon destacou-se em Troia (24-27), mas foi vítima de morte deplorável; Aquiles morreu em Troia, no auge do seu vigor, e recebeu um funeral notável; Odisseu, um grande herói em Troia, como diversas vezes se menciona na *Odisseia*, conseguiu também chegar são e salvo em casa após realizar façanhas, no mínimo, tão ou mais memoráveis que as que havia realizado em Troia. Em vista disso, uma questão que a *Odisseia* nos apresenta é o clímax de tal sequência ser a excelência e a fama de Penélope

⁶⁷⁹ Acerca das versões desse feito tradicional, Burgess (2009: 39-40). Usener (1990: 141-47) compara *Il.* 21, 281-83 (Aquiles ameaçado por Escamandro) e *Od.* 5, 305-12 e chega à conclusão de que a *Odisseia* pretende mostrar Odisseu vencendo perigos ainda maiores que os de Aquiles na *Ilíada*.

⁶⁸⁰ “História-espelho” (*mirror story*) “é uma história encaixada que, em sua totalidade, reflete a história principal ou outra história encaixada” (de Jong 2001: xv).

(192-202), ou melhor, é precisamente a forma do elogio de Penélope que instiga o receptor a repensar os discursos que acabou de ouvir.⁶⁸¹

Voltemos ao discurso de Aquiles. Para o receptor moderno que ler sua *Odisseia* com a *Ilíada* ao lado, ou seja, praticamente como uma continuação ou sequência do outro poema, é impossível não pensar o elogio de Agamêmnon por Aquiles como uma retratação ou mesmo um comentário irônico, até porque Homero nada diz sobre o tom do discurso, nem antes nem depois (23-34):

A ele, por primeiro, falou a alma do filho de Peleu:
“Filho de Atreu, dizíamos tu a Zeus prazer-no-raio
seres por demais caro, todos os dias, dentre varões heróis, 25
porque regias sobre muitos e altivos
na terra troiana, onde, aqueus, agonias sofreremos.
Sim, e cedo também te atingiria
o quinhão funesto que ninguém que nasceu evita.
Como devias, gozando da prerrogativa de tua regência, 30
ter morrido e encontrado o destino na região troiana!
Então todos os aqueus teriam erigido um túmulo a ti,
e também a teu filho grande fama granjeado para o futuro;
agora foi-te destinado ser pego por morte deplorável”.

A hipótese da ironia logo perde força pois Agamêmnon responde com um elogio longo e hiperbólico de Aquiles, enfatizando o caráter deletério, acentuado pelo contraste, da própria morte. Quanto a uma possível retratação, nada mais estranho à representação tradicional de Aquiles.

A relação com a *Ilíada*, contudo, não é necessária, pois o elogio apoia-se em elementos tradicionais.⁶⁸² Todavia, a menção à fama posterior do filho (33) evoca uma narrativa particular que, para o receptor, pode tornar o elogio algo problemático, sem que essa pareça ser a intenção do próprio Aquiles. Desde o início da *Odisseia*, afirma-se da vingança de Orestes pela morte do pai que essa lhe trouxe *kleos*. O fato de o contexto da conversa em questão ser o Hades, por outro lado, não obriga o receptor nem a relativizar o conhecimento dos falantes nem a ler a cena no canto 24 a partir do que as personagens mostram saber ou passam a saber no canto 11. Assim, de forma estrita, se Aquiles nada sabe das façanhas de Neoptólemo no canto 11, também nada deveria saber do destino de Agamêmnon: tudo o que Odisseu lhe contou acerca das façanhas do filho em Troia também poderia ter-lhe sido contado por Agamêmnon.

Para o receptor, alertado acerca da real fama de Orestes por meio de sua

⁶⁸¹ Concordo com Tsagalis (2008) que a última fala de Agamêmnon foca em Penélope, não em Odisseu, como defendido por Heubeck (1992: 362) e outros.

⁶⁸² Danek (1998: 465).

evocação involuntária por Aquiles, importa que seja esse herói o primeiro a tocar no tema central da cena, a fama dos heróis que lutaram em Troia e tiveram destinos tão diferentes como Agamêmnon, Aquiles e Odisseu. Também não é por acaso que o tema é explicitado por meio de uma menção ao filho, não só por essa temática percorrer o poema desde a conversa entre Zeus e Atena que o abre e ter uma posição central na conversa de Odisseu com Aquiles no canto 11, mas porque terá um lugar de destaque na batalha interrompida que fecha o poema (506-15):

Telêmaco, agora isto entenderás tu mesmo, chegando
 onde os melhores (*aristoi*) entre os varões combatentes se medem:
 não aviltar a linhagem dos ancestrais que, também antes,
 na bravura e virilidade exceleemos sobre toda a terra”.
 A ele, então, o inteligente Telêmaco retrucou: 510
 “Verás, se quiseres, caro pai, a mim com esse ânimo
 não aviltando tua linhagem, como dizes”.
 Assim falou, e Laerte alegrou-se e enunciou o discurso:
 “Que dia tenho hoje, caros deuses! Deveras alegro-me;
 meu filho e seu filho rivalizam em excelência (*aretê*)”. 515

Contudo, nem Telêmaco nem Odisseu realizarão um grande feito marcial (507), pois a batalha será interrompida. Podemos nos perguntar, portanto, se seria o caso, tanto nessas curtas falas como no trecho da fala de Aquiles em questão, de um tópico recorrente na poesia épica ou de um conjunto de manifestações que acabam por problematizar uma fama – e uma excelência – baseada em feitos bélicos. A fama de Orestes é inequívoca na *Odisseia*, mas seu fundamento é o assassinato de Agamêmnon em um complô do qual participou a própria esposa. Laerte e seus descendentes não mostrarão, em conjunto, sua excelência por meio de derradeiros feitos bélicos porque isso não traria paz e prosperidade para Ítaca.

Do ponto de vista da *Odisseia*, portanto, a fama de Agamêmnon é tão equívoca como são equívocos os feitos realizados em Troia. Depende de uma performance no presente a comparação entre os feitos de Agamêmnon e os de seu filho, ou seja, entre a fama de cada um: a presença de Clitemnestra está refletida no destino de ambos, por mais que a *Odisseia* a escamoteie, sobretudo quanto a Orestes como agente de sua morte.⁶⁸³

Inequívoco, a princípio, parece o discurso de Agamêmnon elogiando Aquiles. A principal relação entre essa fala e a anterior é o funeral de Aquiles. Os intérpretes não costumam discutir essa expansão narrativa por ela mesma, atribuindo-lhe apenas a função de enfatizar que a fama de Aquiles é maior que a de Agamêmnon, embora menor que a de Odisseu. Correndo o risco de

⁶⁸³ Para uma discussão de Clitemnestra na vingança de Telêmaco, cf. sobretudo Katz (1991: 29-53) e Olson (1995: 24-42).

simplificar em demasia, quero sugerir que a principal função de tal narrativa é estabelecer um vínculo entre a fama de Aquiles e a presença das Musas em seu funeral (*Od.* 24, 58-62, 80-84 e 93-94):

Em volta de ti, postaram-se as filhas do ancião do mar,
infelizes, gemendo, e vestiram-te com vestes imortais.
Musas, nove no total, alternando-se com bela voz,
cantavam o treno; lá não verias, sem lágrima, nenhum
argivo: de tal forma ressoou a música (*mousa*) aguda.⁶⁸⁴
(...)

Em torno deles (sc. dos ossos dos heróis mortos), grande e impecável túmulo
ergueu o sacro exército dos lanceiros argivos
no cabo saliente sobre o largo Helesponto,
para ser longe-visível, a partir do mar, aos varões,
esses que vivem agora e os que haverá no futuro.
(...)

Assim tu, nem após morrer, perdeste o nome, mas sempre
entre todos os homens tua fama será distinta, Aquiles.

Todo o discurso gira em torno da fama de Aquiles, que irá perdurar mesmo após sua morte. Essa fama pode ser contrastada, portanto, com a falta de prazer de Agamêmnon após enfrentar os anos de tribulação em Troia (95-97): “E eu? Que prazer foi este após arrematar a guerra? / No retorno, Zeus me armou funesta destruição (ἐν νόστῳ γάρ μοι Ζεὺς μήσατο λυγρὸν ὄλεθρον) / pelas mãos de Egisto e da maldita esposa”. Aquiles teve um benefício *post mortem* valorizado socialmente entre os vivos; Agamêmnon, o contrário disso.

Mesmo assim, mais uma vez o receptor não tem certeza se há ou não alguma ironia no texto. Agamêmnon se apresenta como aquele que participou do grupo que lutou em Troia até o fim da guerra (95),⁶⁸⁵ ao passo que atribui a fama de Aquiles exclusivamente a seu funeral. Para o Aquiles do canto 11, esse funeral inaudito não serviria de consolo algum. Talvez pudéssemos pensar, a título de comparação e já que também envolve Agamêmnon, na lista majestosa e inédita de presentes oferecida a Aquiles no canto 9 da *Ilíada* e rejeitada de forma

⁶⁸⁴ τοῖον γὰρ ὑπώρορε Μοῦσα λίγεια: acerca dos problemas sintáticos e semânticos desse verso, cf. Heubeck (1992: 367). Minha tradução segue as construções mais atestadas para *hypōrore* e *ligeia*. Heubeck adota um sentido transitivo para *hypōrore*, “the clear-singing Muse so roused [the mourning of the Argives]”. Em sua esteira, Halliwell (2001: 64) traduz o verso por “such were the feelings aroused by [each] Muse’s piercingly intense voice” e afirma: “there is a clear correspondence between the welling up of tears and the plaintive surge of the singing”.

⁶⁸⁵ ἐπεὶ πόλεμον τολύπευσα: essa fórmula (*Od.* 1, 238; 4, 490; 14, 368) pode ser parafraseada por “após participar da guerra e estar entre aqueles que a finalizaram”, sempre em referência a Troia, sugerindo participação, não comando ou destaque dentro de um grupo.

sumária. Na *Iliada* o valor simbólico dos presentes é rebaixado pelo comentário arrogante de Agamêmnon diante dos aqueus logo após finalizar a enumeração das dádivas (*Il.* 9, 157-61):

Isso para ele completarei se puser fim à raiva.
Que se amanse – Hades sim é obstinado e indomável;
por isso, aos mortais, o mais odioso de todos os deuses –
e se submeta a mim porque sou o mais régio
e, de nascimento, proclamo ser o mais velho.

Assim, estendendo essa perspectiva para a *Odisseia*, de que adianta o funeral ímpar sem o retorno, por mais terrível que seja? Pois bem, Agamêmnon inicia seu discurso destacando que Aquiles morreu longe da Hélade (“Próspero filho de Peleu, Aquiles semelhante aos imortais, / tu que morreste em Troia longe de Argos”: 36-37). Por que acreditamos que Agamêmnon esteja afirmando que seu destino foi mais sombrio que o de Aquiles? No mínimo, Agamêmnon está errado quando afirma que foi Zeus quem lhe armou o fim (96):⁶⁸⁶ o verbo *mēsato* (forma de *mēdomai*) é o mesmo que usará para descrever a astúcia vil de Clitemnestra (199). Além disso, quando Odisseu resume a campanha de Troia para Polifemo, é somente o nome de Agamêmnon que desponta, ou seja, Agamêmnon também poderia esperar que seu nome não percesse enquanto houvesse quem rememore a Guerra de Troia (*Od.* 9, 259-66):

Nós, aqueus vindos de Troia, vagamos longe do curso
devido a todos os ventos pelo grande abismo de mar
e, ansiando ir para casa, por outra rota, outros percursos,
vimos; assim, talvez, Zeus quis armar (*mētisasthai*) um plano.⁶⁸⁷
Tropa de Agamêmnon, filho de Atreu, proclamamos ser,
desse cuja fama (*kleos*) é agora a maior sob o páramo:
devastou grande cidade e tropas dilacerou,
muitas. (...)

“Armar” traduz outro verbo grego do mesmo campo semântico e cognato do substantivo *mētis* (“astúcia”), habilidade que Odisseu mostrará possuir em

⁶⁸⁶ Não me parece suficiente invocar a Lei de Jörgensen (de Jong 2001: xv), ou seja, defender que “Zeus” seria usado porque o falante não sabe que divindade foi responsável pelo seu destino, para minimizar o efeito da menção de Zeus. Ora, Agamêmnon é aquele que se jacta, na *Iliada*, de conhecer os desígnios de Zeus (*Il.* 1, 173-75), mas interpreta de forma completamente equivocada o sonho por ele enviado no canto seguinte. Como vimos no capítulo 5, é Nestor quem de fato tem a habilidade religiosa (na *Odisseia*) que Agamêmnon acredita possuir (na *Iliada*).

⁶⁸⁷ Novamente (cf. a nota anterior) uma interpretação baseada na Lei de Jörgensen parece simplificar em demasia o texto: após o episódio de Polifemo, Zeus será causador importante das desgraças enfrentadas por Odisseu (*Od.* 9, 551-55); cf. Bakker (2013: 118-34).

grau superlativo nesse canto. Também vale notar que foi uma menção atípica à fama de Odisseu feita pelo próprio herói que abriu a narrativa aos feácios (*Od.* 9, 19-20), como se viu no capítulo quatro.

Assim como é difícil para o receptor dimensionar a fama que Odisseu está atribuindo a Agamêmnon diante de Polifemo em um canto no qual celebra seu feito maior durante a fase “marítima” de seu retorno, também não devemos achar que seja óbvio o elogio de Aquiles construído por Agamêmnon. Aquiles nunca recebe, na *Odisseia*, um longo e sustentado elogio. Nesse sentido, é curioso que Odisseu afirme, ao se dirigir a Ájax no Hades, que a morte desse causou aflição aos aqueus igual à morte de Aquiles (*Od.* 11, 550-58), o que está em contradição, na própria passagem, com o valor marcial de Aquiles, que fora dito ser superior ao de Ájax, e faz o receptor se perguntar se foi justo Odisseu ter conquistado as armas de Aquiles. Assim, na segunda *nekyia*, nem mesmo a menção à Musa garante ao discurso de Agamêmnon um tom inequívoco de celebração.

Agamêmnon faz uma espécie de performance poética do funeral de Aquiles para o próprio, de forma não muito diferente de Demódoco diante de Odisseu. Ao contrário do que ocorre nas outras cenas, Homero não nos conta a reação de Aquiles, usando um verso padrão para finalizar esse trecho da *nekyia* (“assim eles disso falavam entre si”, 98). Isso sugere um Aquiles em consonância com o herói representado no canto 11, ou seja, indiferente a seu próprio valor *post mortem*.⁶⁸⁸

Agamêmnon e Aquiles têm uma fama algo semelhante à dos feácios do ponto de vista da recepção da *Odisseia*. Ao ser recebido pelo casal real na Feácia, Odisseu manifesta o desejo (*Od.* 7, 331-33) de que, por um lado, chegue em casa e de que Alcínoo, por outro, obtenha “fama inextinguível” (ἄσβεστον κλέος εἶη, ἐγὼ δέ κε πατρίδ’ ἰκοίμην). No que diz respeito à *Odisseia*, o retorno de Odisseu se relaciona com a fama do rei: Alcínoo e os feácios estão no poema – ou seja, conquistaram sua fama – porque contribuíram para o retorno de Odisseu. Essa fama independe do destino funesto que os deuses, derradeiramente, talvez lhes tenham atribuído, como se viu no final do capítulo um.

Talvez a fala derradeira no Hades mostre que os indícios de ironia que identifiquei nos discursos de Aquiles e Agamêmnon não estejam, de fato, lá.⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ Vale notar que a presença das Musas no funeral de Aquiles talvez seja uma inovação do poeta da *Odisseia* que só lentamente se tornou tradicional; cf. Danek (1998: 472-73) e Burgess (2009: 40-41).

⁶⁸⁹ Dova (2000: 59) segue a leitura canônica que não vê ironia nessas falas: “each (sc. Aquiles e Agamêmnon) is willing to pay the other his due: Achilles has a word of compassion and praise for Agamemnon’s dishonourable *nostos* and lost power while Agamemnon addresses him with a *makarismos* based on his magnificent funeral and heroic glory, a *makarismos* suitable for Achilles in the *Odyssey*”. Cf. também Danek (1998: 476), para quem “die Agamemnon-Rede nich ein schlichtes Referat der Ereignisse darstellt, sondern ganz dem Zweck unterstellt ist, Achills Tod als exemplarisch glücklich und ruhmreich darzustellen”, ou seja, “Agamemnon zielt mit seiner Aussage darauf ab, das *kleos* des Achilleus als jenes *kleos* zu definieren, das zum Zeitpunkt der Handlung das höchste je von einem Helden erreichte *kleos* ist” (p. 466).

Como vimos no capítulo sete, o discurso de Anfimédon, o pretendente abordado por Agamêmnon, não conta com precisão como se deu a vingança de Odisseu, mas focaliza os eventos a partir das informações das quais dispõe.⁶⁹⁰ A ele Agamêmnon reage desta forma (*Od.* 24, 191-202):

A ele, por sua vez, falou a alma do filho de Atreu:
 “Afortunado filho de Laerte, Odisseu muito-truque,
 deveras, com grande excelência, conquistaste esposa:
 quão valoroso juízo teve a impecável Penélope,
 filha de Icário, quão bem se lembrou de Odisseu, 195
 seu varão legítimo. Por isso sua fama nunca findará,
 a de sua excelência, e aos humanos farão um canto
 agradável os imortais pela prudente Penélope.
 Não armou visões como a filha de Tindareu,
 que ao marido legítimo matou, e hediondo canto 200
 haverá entre os homens e dura reputação atribuirá
 às bem femininas mulheres, mesmo às honestas”.

O primeiro problema da passagem é o descompasso entre o conteúdo tradicional do verso 191 (“Afortunado filho de Laerte, Odisseu muito-truque”), construção formular que aparece cinco vezes nas cenas no Hades, e a apóstrofe a Odisseu, pois o receptor espera, a partir da introdução de Homero, que Agamêmnon se dirija a seu interlocutor Anfimédon. Ainda que o retorno de Odisseu tenha sido o tema da longa narrativa do pretendente, não há outra passagem na *Odisseia* na qual uma personagem se dirija a alguém ausente.

Após a interpelação, Agamêmnon menciona uma “excelência” (*aretê*) cujo possuidor não é inequivocamente indicado (193): ela é de Penélope ou de Odisseu?⁶⁹¹ Ambiguidade sintática à parte, porém, o foco da passagem de pronto fica claro, pois o discurso é curto, simétrico e lapidar: uma comparação entre Penélope e Clitemnestra.⁶⁹² O cerne desse discurso, que, pela sua forma, como que coroa a *nekyia*, não é composto pelas ações dignas de fama de Agamêmnon

⁶⁹⁰ A narrativa de Anfimédon repete pela terceira vez no poema o truque da mortalha de Penélope (128-46); para West (2014: 299), isso ocorre para que Agamêmnon possa louvar Penélope na sequência: a comparação – moral – entre a história de Odisseu/Penélope e a de Agamêmnon/Clitemnestra seria a razão principal da cena no Hades (p. 297).

⁶⁹¹ A maioria dos intérpretes entende que a *aretê* é de Penélope; cf. Segal (1994: 98), Heubeck (1992: 381) e Katz (1991: 20-21). Já para Edwards (1985: 88), a excelência mencionada é de Odisseu. A mesma ambiguidade sintática retorna no verso 196. Para Nagy (1999a: 37), a *aretê* (193) e o *kleos* (196) são de Odisseu.

⁶⁹² Como defende Stanford (1965: 418-19), entre outros, “the following eulogy of Penelope and flattering comparison with Clytaemnestra, the type of all faithless and treacherous wives, is probably the main reason for this episode”.

e Odisseu,⁶⁹³ mas pelas ações das esposas de ambos e suas consequências.⁶⁹⁴ Agamêmnon deixa claro que Penélope, ao garantir a fama de Odisseu, assegurando seu retorno bem-sucedido, conquista a sua própria.

O final da segunda *nekylia* não é o único momento em que a fama épica de Penélope e Odisseu aparecem entrelaçados. No complexo diálogo entre os cônjuges anterior ao reconhecimento de Odisseu por Euricleia no canto 19, o Cretense assim inicia sua resposta a Penélope, que lhe perguntara sua identidade como forma de iniciar o diálogo entre os dois (*Od.* 19, 107-10):

Mulher, a ti nenhum mortal pela terra sem-fim
 censuraria: tua fama chega ao largo páramo,
 como a de um rei impecável, que, temente ao deus,
 regendo sobre muitos e altivos varões (...) 110

O tema mais amplo que estrutura o verso 108 é o mesmo que subjaz à fala de Agamêmnon, a oposição entre louvor e censura, mas o que se destaca é que o estranho não apenas se refere a Penélope de forma semelhante ao modo como se louva a si próprio ao finalmente revelar sua identidade aos feácios (*Od.* 9, 19-20), mas sobretudo sustenta seu elogio da rainha comparando-a a um rei como ele mesmo é (ou foi) em Ítaca. Não há forma mais sintética e expressiva de o rapsodo indicar ao receptor que a fama de Odisseu e a de Penélope são duas faces da mesma moeda. Penélope, na sequência (128), afirma que sua fama depende da volta do marido, o que já dissera antes no poema (*Od.* 18, 255). Isso indica que a perspectiva da rainha ainda não pode ser a mesma de seu esposo: para ela, nenhum elogio absoluto é possível nesse momento,⁶⁹⁵ ainda que o Cretense, na forma como se dirige a Penélope, quase aluda a sua identidade. Comentadores notaram que “mulher” (107) é um vocativo curioso para um mendigo se dirigir à Penélope; basta comparar com a forma mais polida como Teoclímene se dirige a ela (“respeitável esposa de Odisseu”: *Od.* 17, 152). O vocativo *gynai* costuma ser usado pelo marido ao se dirigir a sua esposa ou então para mulheres mais jovens ou de *status* social inferior ao do falante.

Assim, também esse discurso é ambíguo, pois, ao mesmo tempo que sugere a conexão entre Odisseu e Penélope, como o conteúdo do discurso é autorreferencial, sobretudo tendo em vista que Penélope indaga qual a identidade do

⁶⁹³ Edwards (1985: p. 88, n. 36) insiste na ambiguidade do referente do *kleos* mencionado no verso 196, pois, gramaticalmente, poderia referir-se a Odisseu. O *kleos* é de Penélope, entre outros, para Stanford (1965: 419) e Segal (1994: 98).

⁶⁹⁴ Cf. Pucci (1995: 217): “The text attributes *kleos*, ‘glory’, ‘reputation’, to Penelope and only through its ambivalent syntax also to Odysseus; but the grounds for his *kleos* remains Penelope’s good and honest behavior”.

⁶⁹⁵ Steiner (2010: 195) nota que somente Odisseu e Penélope, no poema, falam de seu próprio *kleos*.

Cretense, Odisseu encontrou um meio de afirmar sua autoridade já nas primeiras palavras que dirige a Penélope.⁶⁹⁶ Portanto, como em todos os discursos dialógicos que examinamos neste capítulo, também essa fala de Odisseu é o primeiro momento de uma troca discursiva com um claro viés agonístico.⁶⁹⁷ Não é à toa, portanto, que Homero introduz essa sequência como composta por *mythoi* (103): tanto Penélope como Odisseu, por meio de seus discursos, procuram estabelecer sua autoridade.⁶⁹⁸

Voltando à fala de Agamêmnon no Hades, ela faz par com o trecho que alguns críticos defenderam ter sido o final da *Odisseia*, o momento em que Odisseu e Penélope finalmente vão para cama juntos (*Od.* 23, 296). Ainda que a derradeira cena da *Odisseia* seja o combate abortado entre os familiares de metade dos pretendentes e o grupo liderado por Odisseu, a figura de Penélope é indissociável do final do poema, portanto, da fama de Odisseu.

⁶⁹⁶ Levaniouk (2011: 27-28) destaca a autorreferencialidade do discurso.

⁶⁹⁷ Diversos autores exploraram as nuances da rica troca discursiva entre Odisseu e Penélope no canto 19; entre outros, Duarte (2012: 149-59), Katz (1991: 128-54), Erbse (1972: 55-97), Murnaghan (1987: 51-2; 127-47), Doherty (1995a: 31-63) e, sobretudo, Levaniouk (2011).

⁶⁹⁸ Esse viés do canto 19 é enfatizado por Levaniouk (2011: 258-73).

APÊNDICE:
OS “SOLERTES CONTOS” (*HAIMULIOI LOGOI*) DE CALIPSO (*Od.* 1, 56)

Quando Atena evoca Odisseu a Zeus, ela fala assim da vivência do herói junto à ninfa Calipso (*Od.* 1, 55-59):

Sua filha segura o desgraçado, lamentador,
e sempre com moles e solertes contos
tenta enfeitiçá-lo para Ítaca olvidar. Mas Odisseu,
ansiado somente mirar fumaça irrompendo
de sua terra, deseja morrer. (...)

τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει,
αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι
θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται αὐτὰρ Ὀδυσσεύς,
ἰέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρώσκοντα νοῆσαι
ἧς γαίης, θανέειν ἰμείρεται. (...)

O contexto evocado para o receptor talvez seja o da sedução amorosa, especialmente se a oferta de vida imortal mencionada no canto cinco for um tema tradicional (*Od.* 5, 135-36). O objeto de desejo de Odisseu, Ítaca (e Penélope, mencionada por Homero em *Od.* 1, 13), estaria em oposição às dádivas oferecidas por Calipso, a eterna juventude da própria ninfa e aquela de Odisseu.

O adjetivo *malakos* (“moles”) é sempre positivo em Homero (“gentil”, “suave”). Sempre que qualifica um discurso, indica que as palavras têm um caráter gentil ou amigável, ou seja, aponta para o efeito persuasivo do discurso. *Haimylios* (“solerte”) é um hápax homérico. No verso 890 da *Teogonia*, a combinação “solertes contos” (*haimylioisi logoisi*) é utilizada em um contexto no qual preponderam o ardil e o engodo. Em *Trabalhos e dias*, no verso 78, junto com “mentiras” (*pseudea*) e “modo finório” (*epiklopon ethos*), é uma das dádivas de Hermes para Pandora; no verso 789, novamente, a expressão é associada a “mentiras”. Por fim, em Píndaro, *Nemeia* 8, 33, trecho cujo contexto é uma invectiva contra Odisseu, o sentido de *haimylios*, ligado a *mythos*, é nitidamente negativo, referindo-se a palavras sedutoras e falsas.⁶⁹⁹ Em Homero, portanto, “moles e solertes” deve referir-se ao ambiente da astúcia e do engodo.

⁶⁹⁹ Para Detienne (1992: 95), “os mitos que fazem séquito à Palavra de ilusão são histórias de sedução: através de caminhos tortuosos, de traços sinuosos, de palavras sem escrúpulo, elas violentam o esplendor do mérito”.

Logos é uma palavra rara em Homero; ela só ocorre no trecho em questão e em *Il.* 15, 393. A passagem da *Iliáda*, entretanto, é bastante sugestiva: Pátroclo, ao mesmo tempo agrada (*eterpe*) seu amigo Eurípilo com *logoi* e verte, sobre sua ferida aflitiva, drogas (*pharmaka*) contra negras dores (393-94).⁷⁰⁰ Na *Iliáda*, em vista do contexto, é nítido que o sentido de *logos* é positivo, o que não se pode afirmar do termo, por exemplo, em *Teogonia* 229, pois ele faz parte da prole de *Eris* (“Disputa”), composta por, entre outros, *Neikea*, *Pseudea* e *Logoi* (“Brigas, Embustes, Contos”).⁷⁰¹ O mais interessante da passagem iliádica, porém, como ocorre com o *pharmakon* de Helena no canto 4 da *Odisseia*, é a combinação entre prazer, discurso, droga e combate à dor.

Outro termo significativo na passagem é o verbo *thelgein*. Na *Odisseia*, pode ser usado para circunscrever o efeito do canto e do discurso humano (*Od.* 3, 264; 14, 387; 17, 514 etc.). Com mais frequência, porém, o verbo refere-se a ações de deuses, como por exemplo os *pharmaka* de Circe (*Od.* 10, 213 etc.), o *rhabdos* de Hermes (*Od.* 24, 3), o canto das Sirenas (*Od.* 12, 40), o disfarce possível de um deus (*Od.* 16, 195), o cavalo de pau do ponto de vista dos troianos (*thelktērion*: *Od.* 8.509) e a ação de Zeus e Atena sobre os pretendentes segundo Odisseu (*Od.* 16, 298). Na *Iliáda*, o verbo (e o substantivo *thelktēria*, em *Il.* 14, 215) sempre se referem à atuação dos deuses, sendo que somente em *Il.* 21, 276 o encanto diz respeito à palavra.

Tendo em vista que Calipso é uma deusa, ou seja, de acordo com a representação dos deuses nos poemas homéricos, é capaz de encantar um mortal de várias maneiras,⁷⁰² é significativa a ênfase nas palavras presente na formulação de Atena. Contudo, com mais precisão que indicar a presença do artilho no discurso, não me parece ser possível definir o conteúdo de tais palavras. Assim, mesmo levando-se em conta as passagens no poema que mostram histórias ligadas a feitos guerreiros produzindo um prazer tal que aflitivos males são mitigados ou esquecidos, a passagem em questão não nos permite afirmar que, ao lado do encantamento propriamente sexual de Calipso, a narração de histórias de feitos guerreiros faria parte de sua tática de sedução.

⁷⁰⁰ Algo semelhante verifica-se no canto 11 com Nestor cuidando de Eurípilo, mas a expressão homóloga à da *Odisseia* é *mythoisin terponto* (*Il.* 11, 643). Para Janko (1992: 271), “Patroklos cheers Euripulos with conversation”.

⁷⁰¹ West (1966: 231) cita outras passagens, entre elas, versos de Teógnis, nas quais o sentido de *logos* é negativo. Além disso, o autor também menciona a lição de Lehrs, para quem pode ter havido um erro na transmissão, algo possível em vista das letras em questão (*Logous* – com Λ – por *Dolous* – com Δ).

⁷⁰² Cf. *Il.* 15, 594 e *Od.* 16, 298, trechos nos quais o narrador não indica de que modo os respectivos deuses agem sobre os homens ao encantá-los.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA (EDIÇÕES E TRADUÇÕES DE TEXTOS GREGOS)

- Bernabé, A. *Poetarum epicorum graecorum: testimonia et fragmenta*. 2ª ed. Stuttgart/Leipzig: Saur, 1996.
- Diels, H.; Kranz, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Vol. 1. 11ª ed. Berlin: Weidmann, 1964.
- Erbse, H. (ed.) *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*. 7 vol. Berlin / New York: de Gruyter, 1969-88.
- Hesíodo. *Trabalhos e dias*. Tradução: C. Werner. São Paulo: Hedra, 2013a.
- . *Teogonia*. Tradução: C. Werner. São Paulo: Hedra, 2013b.
- Homero. *Odisseia*. Tradução: C. Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- Most, G. W. *Hesiod: Theogony, Works and Days, testimonia*. Cambridge, MA/ London: Harvard University Press, 2006.
- Snell, B; Maehler, H. *Pindarus. Epinicia*. Pars 1. 8ª ed. Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1997.
- Solmsen, F.; Merkelbach, R.; West, M. L. *Hesiodi: Theogonia; Opera et Dies; Scutum; fragmenta selecta*. 3ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Van Thiel, H. *Homeri Odyssea*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 1991.
- . *Homeri Ilias*. 2ª ed. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 2010.
- West, M. L. *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*. 2vol. 2ª ed. Oxford: Clarendon, 1989-92.
- . *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.
- Wilson, N. G. *Herodoti historiae*. 2 vol. Oxford: Oxford University Press, 2015.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

- Ahl, F.; Roisman, H. M. *The Odyssey re-formed*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- Alden, M. *Homer beside himself: para-narratives in the Iliad*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Allan, R. *The middle voice in Ancient Greek*. Amsterdam: Gieben, 2003.
- Allan, W. *The Andromache and Euripidean tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- . Divine justice and cosmic order in early Greek epic. *JHS* 126, 2006, p. 1-35.
- . Performing the will of Zeus: The *dios boulē* and the scope of early Greek epic. In: Revermann, M.; Wilson, P. (eds.) *Performance, iconography, reception: studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 204-18.
- Ameis, K. F.; Hentze, C; Cauer, P. *Homers Odyssee: Für den Schulgebrauch erklärt*. Leipzig: Teubner, 1920.
- Andersen, Ø. The making of the past in the *Iliad*. *HSPb* 93, 1990, p. 25-45.
- Apthorp, M. J. The obstacles to Telemachus' return. *CQ* 30, 1980, p. 1-22.
- Arend, W. *Die typischen Szenen bei Homer*. Berlin: Weidmann, 1933.
- Arrighetti, G. *Eoikota tekna goneusi: Etica eroica e continuità genealogica nell'epos greco*. *SIFC* 84, 1991, p. 133-47.
- Assunção, T. R. *Diomède le prudent: contingence et action héroïque dans l'Iliade*. Tese de doutorado. Paris: École des Hautes Études em Sciences Sociales, 2000.
- . Ação divina e construção da trama nos 'Cantos I e II' da *Iliada*. *Letras Clássicas* 5, 2001, p. 63-78.
- . Ulisses e Aquiles repensando a morte (*Odisseia* xi.478-491). *Kriterion* 107, 2003, p. 100-9.
- . Os banquetes transgressivos dos pretendentes na *Odisseia*. In: Martinho, M. (ed.) *1º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 35-56.
- . A crítica ao discurso nos discursos de desafio na *Iliada*: Enéias a Aquiles no canto XX, 200-258. In: Assunção, T. R.; Flores-Júnior, O.; Martinho, M. (eds.) *Ensaio de retórica antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010a, p. 197-226.
- . Luto e banquete no canto IV da *Odisseia* (97-226). *Letras Clássicas* 14, 2010b, p. 34-50.
- . A quebra das 'regras' de hospitalidade no episódio do ciclope na *Odisseia*. In: Pompeu, A. M. C. et al. (eds.) *Identidade e alteridade no mundo antigo*. Fortaleza: Núcleo de Cultura Clássica, 2013, p. 157-79.
- Austin, N. Name magic in the *Odyssey*. *CLAnt* 5, 1972, p. 1-19.
- . *Archery at the dark of the moon*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- . *Helen of Troy and her shameless phantom*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1994.
- Bakhtin, M. M. *The dialogic imagination*. Tradução: C. Emerson & M. Holquist. Edição: M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

- . *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: P. Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Forense Universitária, 2008.
- . *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Tradução: A. F. Bernardini et al. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- . *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário: P. Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- . *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas: P. Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- Bakker, E. J. *Poetry in speech: orality and Homeric discourse*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1997.
- . Remembering the god's arrival. *Arethusa* 35, 2002, p. 63-81.
- . *Pointing to the past: from formula to performance in Homeric poetics*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2005.
- . Homeric epic between feasting and fasting. In: Montanari, F.; Rengakos, A. (eds.) *La poésie épique grecque: métamorphoses d'un genre littéraire*. Genève: Fondation Hardt, 2006, p. 1-40.
- . Epic remembering. In: Mackay, E. A. (ed.) *Orality, literacy, memory in the ancient Greek and Roman world*. Leiden/Boston: Brill, 2008a, p. 65-78.
- . Homerphilologie zwischen Prämodernität und Postmodernität. Schaefer, U. (ed.) *Der geteilte Gegenstand: Beiträge zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft der Philologie(n)*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008b, p. 79-89.
- . Homer, Odysseus and the narratology of performance. In: Grethlein, J.; Rengakos, A. (eds.) *Narratology and interpretation: the content of narrative form in ancient literature*. Berlin/New York: de Gruyter, 2009, p. 117-36.
- . *The meaning of meat and the structure of the Odyssey*. Cambridge: Cambridge, 2013.
- Bakola, E. *Cratinus and the art of comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Barchiesi, A. The crossing. In: Harrison, S. J. *Texts, ideas, and the classics: scholarship, theory, and classical literature*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 142-66.
- Barck, C. *Wort und Tat bei Homer*. Hildesheim/New York: Olms, 1976.
- Barker, E.; Christensen, J. Flight club: the new Archilochus fragment and its resonance with Homeric epic. *MD* 57, 2006, p. 9-41.
- Bartol, K. *Greek elegy and iambus: studies in ancient literary sources*. Poznan: UAM, 1993.
- Bassett, S. E. *The poetry of Homer*. Berkeley: University of California Press, 2003.

- Bauman, R. *Verbal art as performance*. Rowley, MA: Newbury House Publishers, 1977.
- . *Story, performance, and event*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- . Performance. In: Bendix, R. F.; Hasan-Rokem, G. (eds.) *A companion to folklore*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012, p. 94-118.
- Beekes, R. *Etymological dictionary of Greek*. 2 vol. Leiden: Brill, 2009.
- Ben-Amos, D. The seven strands of tradition: varieties in its meaning in American Folklore Studies. *Journal of Folklore Research* 21, 1984, p. 97-131.
- Benveniste, E. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1966.
- Bergren, A. L. T. Helen's 'good drug', *Odyssey* iv, 1-305. In: Kresic, S. (ed.) *Contemporary literary hermeneutics and interpretation of classical text*. Ottawa: Ed. de l'Univ., 1981, p. 201-14.
- Bertolini, F. Odisseo aedo, Omero carpentiere: *Odissea* 17.384-85. *Lexis* 2, 1988, p. 145-64.
- Besslich, S. *Schweigen – Verschweigen – Übergeben: Die Darstellung des Unausgesprochenen in der Odyssee*. Heidelberg: Carl Winter, 1966.
- Bethe, E. *Homer: Dichtung und Sage*. Vol. 2: Odyssee – Kyklos – Zeitbestimmung. Leipzig: Teubner, 1922.
- Blaise, F.; Rousseau, P. La guerre (*Théogonie*, v. 617-720). In: BLAISE, F.; Judet de la Combe, P.; Rousseau, P. (eds.) *Le métier du mythe: lectures d'Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 213-34.
- Boedeker, D.; Sider, D. *The new Simonides: contexts of praise and desire*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Bollack, J. Le jeu de Pénélope: lyre l'*Odysée*. *Europe* 865, 2001, p. 218-49.
- Bonifazi, A. Discourse cohesion through third person pronouns: the case of κείνος and αὐτός in Homer". In: Bakker, S.; Wakker, G. (ed.) *Discourse cohesion in ancient Greek*. Leiden/Boston: Brill, 2009, p. 1-19.
- . *Homer's versicolored fabric*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2012.
- Bouvier, D. *Le sceptre et la lyre: L'Iliade ou les héros de la mémoire*. Grenoble: Jérôme Millon, 2002.
- Bowie, A. M. *Homer: Odyssey books XIII and XIV*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Bowie, E. L. Early Greek elegy, symposium and public festival. *JHS* 106, 1986, p. 13-35.
- Boyd, T. W. Recognizing Helen. *ICS* 23, 1998, p. 1-18.

- Brandão, J. L. *Antiga Musa (arqueologia da ficção)*. Relicário: Belo Horizonte, 2015.
- Braswell, B. K. The song of Ares and Aphrodite: theme and relevance to *Odyssey* 8. *Hermes* 110, 1982, p. 129-36.
- Brennan, T. C. An ethnic joke in Homer?. *HSPb* 91, 1987, p. 1-3.
- Brügger, C. et al. *Homer Ilias: Gesamtkommentar. Band II - Zweiter Gesang (B)*. Faszikel 2: Kommentar. 2^a ed. Berlin: de Gruyter, 2010.
- Burgess, J. S. *The tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2001.
- . *The death and afterlife of Achilles*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.
- . Coming adrift: the limits of reconstruction of the cyclic poems. In: Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (eds.) *A companion to the Epic Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 43-58.
- Burkert, W. Das Lied von Ares und Aphrodite: zum verhältnis von *Odyssee* und *Ilias*. *RhM* 103, 1960, p. 130-144.
- . *Structure and history in Greek mythology and ritual*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- . *The orientализing revolution: Near Eastern influence on Greek culture in the early Archaic Age*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1992.
- . 'Irrevocabile verbum': Spuren mündlichen Erzählens in der *Odyssee*. In: ———. *Kleine Schriften I: Homerica*. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2001a, p. 117-26.
- . The making of Homer in the sixth century BC: rhapsodes versus Stesichorus. In: *Kleine Schriften I: Homerica*. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2001b, p. 198-217.
- Cairns, D. L. *Aidōs: the psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Canevaro, L. G. Genre and authority in Hesiod's *Works and Days*. In: Werner, C.; Sebastiani, B.; Dourado-Lopes, A. (eds.) *Gêneros poéticos na Grécia Antiga: fronteiras e confluências*. São Paulo: Humanitas, 2014, p. 23-48.
- . *Hesiod's Works and days: how to tell self-sufficiency*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Carey, C. Genre, occasion and performance. In: Budelmann, F. (ed.) *Cambridge companion to Greek lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 21-38.
- Carpenter, T. H. The Trojan War in early Greek art. In: Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (eds.) *A companion to the Epic Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 178-95.

- Castellani, V. Odysseus, Achilles, and Neoptolemus in *Odyssey* Book 11. *JCS* 6, 2004, p. 15-45.
- Chantraine, P. *Grammaire homérique*. 2 vol. Paris: Klincksieck, 1948, 1953.
- . *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Avec un supplément. Paris: Klincksieck, 1999.
- Chappell, M. The *Homeric Hymn to Apollo*: the question of unity. Faulkner, A. (ed.) *The Homeric Hymns: interpretative essays*. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 59-81.
- Clader, L. L. *Helen: the evolution from divine to heroic in Greek epic tradition*. Leiden: Brill, 1976.
- Clay, J. S. *The wrath of Athena: gods and men in the Odyssey*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1997.
- . Odyssean animadversions. In: Montanari, F. (ed.) *Omero tremila anni dopo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 73-84.
- . *Hesiod's cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- . *Politics of Olympus: form and meaning in the major Homeric Hymns*. 2^a ed. London: Duckworth, 2006.
- . *Homer's Trojan theatre: space, vision, and memory in the Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011a.
- . The *Homeric Hymns* as genre. In: Faulkner, A. (ed.) *The Homeric Hymns: interpretative essays*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2011b, p. 232-53.
- Collins, D. *Master of the game: competition and performance in Greek poetry*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2004.
- Combella, F. M. Milman Parry and Homeric artistry. *Comparative Literature* 11, 1959, p. 193-208.
- Cook, E. F. *The Odyssey in Athens: myths of cultural origin*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1995.
- . Heroism, suffering, and change. In: Boedeker, D. (ed.) *The Iliad, the Odyssey, and the real world*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 1998, p. 47-63.
- . 'Active' and 'passive' heroics in the *Odyssey*. *CW* 93, 1999, p. 149-67.
- . Agamemnon's test of the army in the *Iliad* book 2 and the function of Homeric *achos*. *AJPh* 124, 2003, p. 165-98.
- Coray, M. *Homer Ilias: Gesamtkommentar. Band XI: Achtzehnter Gesang. Faszikel 2: Kommentar*. Berlin/New York: de Gruyter, 2016.
- Crielaard, J. P. Past or present? Epic poetry, aristocratic self-representation and the concept of time in the eighth and seventh centuries BC. In:

- Montanari, F. (ed.) *Omero tremila anni dopo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 294-96.
- Crotty, K. *The poetics of supplication: Homer's Iliad and Odyssey*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Cunliffe, R. J. *A lexicon of the Homeric dialect*. Norman: University of Oklahoma Press, 1963.
- Currie, B. Heroes and holy men in early Greece: Hesiod's *theios anēr*. In: Coppola, A. (ed.) *Eroi, eroismi, eroizzazioni dalla Grecia antica a Padova e Venezia*. Padova: S.A.R.G.O.N., 2007, p. 162-92.
- . *Cypria*. In: Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (eds.) *A companion to the Epic Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 281-305.
- Danek, G. *Epos und Zitat: Studien zu den Quellen der Odyssee*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998.
- . *Nostoi*. In: Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (eds.) *A companion to the Epic Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 355-79.
- Davidson, O. M. Epic as frame for speech-acts: ritual boasting in the Shāhnāma of Ferdowsi. Tristram, H. L. C. (ed.) *New methods in the research of epic / Neue Methoden der Epenforschung*. Tübingen: Gunter Narr, 1998, p. 271-85.
- Derderian, K. *Leaving words to remember: Greek mourning and the advent of literacy*. Leiden: Brill, 2001.
- Derrida, J. *A farmácia de Platão*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- Detienne, M. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução: A. Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- . *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: EdUnb, 1992.
- Detienne, M.; Vernant, J.-P. *Les ruses de l'intelligence: la mètis des grecs*. Paris: Flammarion, 1974.
- Dickson, K. *Nestor: poetic memory in Greek epic*. New York: Garland, 1995.
- Doherty, L. E. *Siren songs: gender, audiences, and narrators in the Odyssey*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995a.
- . Sirens, Muses and female narrators in the *Odyssey*. In: Cohen, B. (ed.) *Distaff side: representing the female in Homer's Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 1995b, p. 81-92.
- Dougherty, C. *The raft of Odysseus: the ethnographic imagination of Homer's Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Dourado-Lopes, A. O. A força da palavra de Zeus. Um comentário a *Ilíada*, XIX, 78-138. In: Assunção, T. R.; Flores-JR, O.; Martinho, M. (eds.) *Ensaio de retórica antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 165-195.

- Dova, S. Who is μακάρτατος in the *Odyssey*? *HSPb* 100, 2000, p. 53-65.
- Duarte, A. da S. As relações entre retorno e glória na *Odisseia*. *Letras clássicas* 5, 2001, p. 89-98.
- . *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Edunicamp, 2012.
- Du , C. *Homeric variation on a lament by Briseis*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002.
- Du , C.; Ebbott, M. *Iliad 10 and the poetics of ambush: a multitext edition with essays and commentary*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2010.
- Dupont-Roc, R.; Le Boulluc, A. Le charme du récit (*Odys e*, iv, 219-289). In: Lallot, J.; Le Boulluc, A. (eds.) * criture et théorie po tiques: Lectures d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote*. Paris, 1976, p. 30-9.
- Eckerman, C. Teasing and pleasing in Archilochus 'first Cologne epode'. *ZPE* 179, 2011, p. 11-19.
- Edmunds, S. T. *Homeric n pios*. New York/London: Garland, 1990.
- Edwards, A. T. *Achilles in the Odyssey*. K nigstein: Hain, 1985a.
- . Achilles in the underworld: *Iliad*, *Odyssey* and *Aethiopsis*. *GRBS* 26, p. 215-27, 1985b.
- . Homer's ethical geography: country and city in the *Odyssey*. *TAPhA* 123, 1993, p. 27-78.
- Edwards, G. P. *The language of Hesiod in its traditional context*. Oxford: Blackwell, 1971.
- Edwards, M. W. *Homer: poet of the Iliad*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1987.
- . *The Iliad: a commentary*. Vol. 5. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- . Homer and oral tradition: the type-scene. *Oral Tradition* 7, 1992, 284-330.
- Eisenberger, H. *Studien zur Odyssee*. Wiesbaden: Steiner, 1973.
- Elmer, D. F. Helen *epigrammatopoios*. *ClAnt* 24, 2005, p. 1-39.
- . *The poetics of consent: collective decision making & the Iliad*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
- Erbse, H. *Beiträge zum Verst ndnis der Odyssee*. Berlin/New York: de Gruyter, 1972.
- . *Odyssee-Interpretationen*. *Hermes* 123, 1995, p. 1-18.
- Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (eds.) *A companion to the Epic Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

- Faraone, C. A. *The stanzaic architecture of early Greek elegy*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Faulkner, A. The collection of Homeric Hymns: from the seventh to the third centuries BC. In: ———. (ed.) *The Homeric Hymns: interpretative essays*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2011.
- Fehr, B. Entertainers at the symposium: the *akletoi* in the archaic period. In Murray, O. (ed.) *Symptica: a symposium on the symposium*. Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 185–95.
- Felson, N. *Regarding Penelope: from courtship to poetics*. Norman/London: University of Oklahoma Press, 1997.
- Fenik, B. *Typical battle scenes in the Iliad: studies in the narrative techniques of Homeric battle description*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1968.
- Fingerle, A. *Typik der homerischen Reden*. Tese de doutorado. München: Ludwigs-Maximilians Universität, 1939.
- Finkelberg, M. Odysseus and the genus ‘hero’. *G&R* 42, 1995, 1-14.
- . *The birth of literary fiction in ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- . More on *kleos apthiton*. *CQ* 57, 2007, p. 341-50.
- . (ed.) *The Homer encyclopedia*. 3 vol. Malden: Wiley-Blackwell, 2011.
- . Meta-cyclic epic and Homeric poetry. In: Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (eds.) *A companion to the Epic Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 126–38.
- Flaig, E. Tödlichs Freien: Penelopes Ruhm, Telemachs *Status* und die sozialen Normen. *Historische Anthropologie* v. 3, 1995, p. 364-88.
- Focke, F. *Die Odyssee*. Stuttgart/Berlin: von W. Kohlhammer, 1943.
- Foley, H. P. ‘Reverse similes’ and sex roles in the *Odyssey*. *Arethusa* 11, 1978, p. 7-26.
- Foley, J. M. *Immanent art: from structure to meaning in traditional oral epic*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- . Oral tradition and its implications. In: Morris, I.; Powell, B. (eds.) *A new companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, p. 146-73.
- . Individual poet and epic tradition: Homer as legendary singer. *Arethusa* 31, 1998, p. 149-77.
- . *Homer’s traditional art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.
- . *How to read an oral poem*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2002.
- Foley, J. M.; Arft, J. The Epic Cycle and oral tradition. In: Fantuzzi, M.;

- Tsagalis, C. (eds.) *A companion to the Epic Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 78-95.
- Ford, A. *Homer: the poetry of the past*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- . Epic as genre. In: Morris, I.; Powell, B. (eds.) *A new companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997a, p. 396-414.
- . The inland ship: problems in the performance and reception of Homeric epic. In: Bakker, E.; Kahane, A. (eds.) *Written voices, spoken signs*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1997b, p. 83-109.
- . Odysseus after dinner: *Od.* 9.2-11 and the traditions of sympotic song. In: Kazazis, J. N.; Rengakos, A. (eds.) *Euphrosyne: Studies in Ancient epic and its legacy in honor of Dimitris N. Maronitis*. Stuttgart: Franz Steiner, 1999, pp. 109-123.
- . *The origins of criticism: literary culture and poetic theory in classical Greece*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Fowler, A. *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon, 1982.
- Frade, G. H. M. *Pretendentes e profecias ou a experiência da indeterminação na Odisseia*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2017.
- Frame, D. *The myth of return in early Greek epic*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- . *Hippota Nestor*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2009.
- Fränkel, H. *Die homerischen Gleichnisse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1921.
- Fredericksmeyer, H. C. Penelope *polutropos*: the crux at *Od.* 23.218-24. *AJPh* 118, 1997, p. 487-98.
- Friedländer, L. Doppelte recensionen in *Iliade* und *Odysee*. *Philologus* 4, 1849, p. 577-91.
- Friedländer, P. Hesiod's ὑποθήκαι. *Hermes* 48, 1913, p. 558-616.
- Friedrich, P.; Redfield, J. Speech as a personality symbol. *Language* 54, 1978, p. 263-288.
- Frontisi-Ducroux, F. Homère et le temps retrouvé. *Critique* 348, 1976, p. 538-48.
- Gainsford, P. Achilles' views on death: succession and the *Odyssey*. *CB* 84, n. 2, 2009, p. 7-26.
- Gantz, T. *Early Greek myth: a guide to literary and artistic sources*. 2 vol. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- Garvie, A. F. *Homer: Odyssey Books VI-VIII*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Giuliani, L. *Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*. München:

- Beck, 2003.
- Goldhill, S. Reading differences: the *Odyssey* and juxtaposition. *Ramus* 17, 1988, p. 1-31.
- Goethe, J. W. Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller. Über *Kunst und Alterthum* 6, 1827, caderno 1, p. 1-26. Consultado em https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1797_goethe.html (19/12/2015)
- González, J. M. *The epic rhapsode and his craft: Homeric performance in diachronic perspective*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2013.
- Gottesman, A. The pragmatics of Homeric *kertomia*. *CQ* 58, 2008, p. 1-12.
- Grandolini, S. *Canti e aedi nei poemi omerici: edizione e commento*. Pisa/Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1996.
- Graziosi, B. Competition in wisdom. In: Budelmann, F.; Michelakis, P. (eds.) *Homer, tragedy and beyond: essays in honour of P. E. Easterling*. London: Society for the Promotion of Hellenic Studies, 2001 p. 57-74.
- . *Inventing Homer: the early reception of epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . The poet in the *Iliad*. In: Marmorodoro, A.; Hill, J. (eds.) *The author's voice in classical and late antiquity*. Oxford University Press, 2013, p. 9-38.
- . *The gods of Olympus: a history*. New York: Metropolitan Books, 2014.
- Graziosi, B.; Haubold, J. *Homer: the resonance of epic*. London: Duckworth, 2005.
- . *Homer: Iliad Book VI*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Grethlein, J. *Das Geschichtsbild der Ilias: Eine Untersuchung aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- . Memory and material objects in the *Iliad* and the *Odyssey*. *JHS* 128, 2008, p. 27-51.
- . *The Greeks and their past: poetry, oratory and history in the fifth century BCE*. Cambridge: Cambridge, 2010a.
- . Homer and heroic history. In: Marincola, J. et al. (eds.) *Greek notions of the past in the Archaic and Classical eras: history without historians*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, p. 14-36.
- Griffith, M. Contest and contradiction in early Greek poetry. In: Griffith, M.; Mastrorarde, D. J. (eds.) *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta: Scholars Press, 1990, p. 185-208.
- Grossardt, P. *Die Trugreden in der Odyssee und ihre Rezeption in der antiken Literatur*. Bern: Peter Lang, 1998.

- . Noch einmal zum Heldenzorn bei Marko Kraljevic und Achilleus. *Hermes* 143, 2015, p. 229-39.
- Haft, A. J. 'The city-sacker Odysseus' in *Iliad* 2 and 10. *TAPhA* 120, 1990, p. 37-56.
- . τὰ δὴ νῦν πάντα τελεῖται: prophecy and recollections in the assemblies of *Iliad* 2 and *Odyssey* 2. *Arethusa* 25, 1992, p. 223-40.
- Hainsworth, J. B. Books 5-8. In: Heubeck, A. (ed.) *A commentary on Homer's Odyssey*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- . *The Iliad: a commentary*. Vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Haller, B. S. Dolios in *Odyssey* 4 and 24: Penelope's plotting and alternative narratives of Odysseus's *nostos*. *TAPhA* 143, 2013, p. 263-92.
- Halliwell, S. The theory and practice of narrative in Plato. In: Grethlein, J.; Rengakos, A. (eds.) *Narratology and interpretation: the content of narrative form in ancient literature*. Berlin/New York: de Gruyter, 2009.
- . *Between ecstasy and truth: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 15-42.
- Haubold, J. *Homer's people: epic poetry and social formation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- . Wars of *Wissenschaft*: the new quest for Troy. *International Journal of the Classical Tradition* 8, 2002, p. 564-79.
- . Homer after Parry: tradition, reception, and the timeless text. In: Graziosi, B.; Greenwood, E. (eds.) *Homer in the twentieth century: between world literature and the western canon*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 27-46.
- . *Greece and Mesopotamia: dialogues in literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- . Ethnography in the *Iliad*. In: Skempis, M.; Ziogas, I. (eds.) *Geography, topography, landscape: configurations of space in Greek and Roman epic*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2014a, p. 19-36.
- . Beyond Auerbach: In: Cairns, D.; Scodel, R. (eds.) *Defining Greek narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014b, p. 13-28.
- . Dream and reality in the work of Heinrich Schliemann and Manfred Korfmann. In: Sherratt, S.; Bennet, J. (eds.) *Archaeology and the Homeric epic*. Oxford: Oxbow, 2016, p. 20-34.
- Heath, J. Telemachus *pepnymenos*: growing into an epithet. *Mnemosyne* 54, 2001, p. 129-57.
- Heiden, B. Hidden thoughts, open speech: some reflections on discourse analysis in recent Homeric studies. In: Montanari, F. (ed.) *Omero tremila*

- anni dopo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 431-44.
- . Common people and leaders in *Iliad* book 2: the invocation of the Muses and the Catalogue of Ships. *TAPhA* 138, 2008, p. 127-54.
- Heitman, R. *Taking her seriously: Penelope and the plot of the Odyssey*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
- Henrichs, A. The tomb of Aias and the prospect of hero cult in Sophokles. *ClAnt* 12, 1993, p. 165-80.
- Heubeck, A. *Der Odyssee-Dichter und die Ilias*. Erlangen: Palm & Enke, 1954.
- . Books ix-xii. In: ———. (ed.) *A commentary on Homer's Odyssey*. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- . Books xxiii-xxiv. In: ———. (ed.) *A commentary on Homer's Odyssey*. Vol. 3. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Hitchcock, P. Romancização ou serialização: ou diferentes formas do tempo. *Bakhtiniana, Revista de estudos do discurso* 11, 2016, p. 187-207, <https://dx.doi.org/10.1590/2176-457324995>.
- Hoekstra, A. Books 13-16. In: Heubeck, A. (ed.) *A commentary on Homer's Odyssey*. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Hohendahl-Zoetelief, I. M. *Manners in the Homeric epic*. Leiden: Brill, 1980.
- Holoka, J. P. Homer, oral poetry theory, and comparative literature: major trends and controversies in twentieth-century criticism. In: Latacz, J. (ed.) *Zweihundert Jahre Homer-Forschung: Rückblick und Ausblick*. Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1991, p. 456-81.
- Holst-Warhaft, G. *Dangerous voices: women's laments and Greek literature*. London/New York: Routledge, 1992.
- Hunter, R. *Critical moments in classical literature: studies in the ancient view of literature and its uses*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- . *Hesiodic voices: studies in the ancient reception of Hesiod's Works and Days*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2014.
- Irwin, E. *Solon and early Greek poetry: the politics of exhortation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Janka, M. Helena und Menelaos: Meister der verstellten Rede. Rhetorik im Gewand homerischer Redepraxis. *WJA* 25, 2001, p. 7-26.
- Janko, R. *The Iliad: a commentary*: Volume 4. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- . The Homeric poems as oral dictated texts. *CQ* 48, 1998, p. 1-13.
- Jørgensen, O. Das Auftreten der Götter in den Büchern τ-μ der *Odyssee*. *Hermes* 39, 1904, p. 357-82.
- Jones, P. V. The *kleos* of Telemachus: *Odyssey* 1.95. *AJPb* 109, 1988, p. 496-506.

- Jong, I. J. F. de *Narrators and focalizers: the presentations of the story in the Iliad*. Amsterdam: Grüner, 1987.
- . The subjective style in Odysseus' wanderings. *CQ* 42, 1992, p. 1-11.
- . (ed.) *Homer: critical assessments*. London/New York: Routledge, 1999.
- . *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Jouan, F. *Euripide et les légendes des Chants Cypriens des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*. Paris: Belles Lettres, 1966.
- Kahane, A. Epic, novel, genre: Bakhtin and the question of history. In: Branham, R. B. (ed.) *The Bakhtin Circle and ancient narrative*. Groningen: Barkhuis, 2005, p. 56-73.
- Kakridis, J. T. Problems of the Homeric Helen. In: ———. *Homer revisited*. Lund: Gleerup, 1971, p. 25-53.
- . Odysseus and Palamedes. In: Andersen, Ø.; Dickie, M. (eds.) *Homer's world: fiction, tradition, reality*. Bergen: Det norske institutt i Athen, 1995, p. 91-100.
- Katz, M. A. *Penelope's renown: meaning and indeterminacy in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Kearns, E. The return of Odysseus: a homeric theoxeny. *CQ* 32, 1982, p. 2-8.
- Kelly, A. *A referential commentary and lexicon to Homer, Iliad VIII*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- . Performance and rivalry: Homer, Odysseus, and Hesiod. In: Revermann, M.; Wilson, P. (eds.) *Performance, iconography, reception: studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 177-203.
- . Tradição na épica grega arcaica. *Letras Clássicas*, 14, 2010, p. 3-20.
- Kerferd, G. B. The first Greek sophists. *CR* 64, 1950, p. 8-10.
- Kirchhoff, A. *Die Homerische Odyssee*. 2^a ed. Berlin: Wilhelm Hertz, 1879.
- Kirk, G. S. *The Iliad: a commentary*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Klingner, F. *Über die ersten 4 Bücher der Odyssee*. Leipzig: S. Hirzel, 1944.
- Kloss, G. *Untersuchungen zum Wortfeld 'Verlangen/Begehren' im frühgriechischen Epos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994.
- Knox, B. M. W. *The heroic temper: studies in the Sophoclean tragedy*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1964.
- Koller, H. ἔπος. *Glotta* 50, 1972, p. 16-24.
- Koning, H. *Hesiod: The other poet. Ancient reception of a cultural icon*. Leiden: Brill, 2010.

- Kornbache, A. August Wilhelm Schlegels Einfluss auf den Aufsatz 'Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller'. *Goethe-Jahrbuch* 115, 1998, p. 63-67.
- Knudsen, R. A. *Homeric speech and the origins of rhetoric*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2014.
- Krafft, F. *Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963.
- Krehmer, W. *Zur Begegnung zwischen Odysseus und Athene (Od. 13, 187-440)*. Tese de doutorado. Erlangen: Friedrich-Alexander Universität, 1973.
- Krieter-Spiro, M. *Homer Ilias: Gesamtkommentar. Band III: Dritter Gesang. Faszikel 2: Kommentar*. Berlin/New York: de Gruyter, 2009.
- Krummen, E. 'Jenen sang seine Lieder der ruhmvolle Sänger...': Moderne Erzähltheorie und die Funktion der Sängerszenen in der *Odyssee*. *ACSA* 54, 2008, p. 11-41.
- Kullmann, W. *Die Quellen der Ilias*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1960.
- Kurke, L. Sixth Pythian and the tradition of advice poetry. *TAPhA* 120, 1990, p. 85-107.
- . *Aesopic conversations: popular tradition, cultural and the invention of Greek prose*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- Kyriakou, P. Warrior vaunts in the *Iliad*. *RhM* 144, 2001, p. 250-77.
- Lamberterie, C. de. Milman Parry et Antoine Meillet. In: Létoublon, F. (ed.) *Hommages à Milman Parry: Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*. Amsterdam: Brill, 1997, p. 9-22.
- Lang, M. Reverberation and mythology in the *Iliad*. In: Rubino, C. A.; Sheldermine, C. W. (eds.) *Approaches to Homer*. Austin: University of Texas Press, 1983, p. 140-64.
- Laser, S. Über das Verhältnis der Dolonie zur *Odyssee*. *Hermes* 86, 1958, p. 385-425.
- Latacz, J. *Homer: Tradition und Neuerung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.
- . Lesersteuerung durch Träume. Der Traum Penelopes im 19. Gesang der *Odyssee*. In: Graf, F.; Ungern-Sternberg, J.; Schmitt, A. (eds.) *Erschliessung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*. Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1994, p. 205-26.
- . *Troy and Homer: towards a solution of an old mystery*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- . Formelhaftigkeit und Mündlichkeit. In: Graf, F. et al. (eds.) *Prolegomena*. 3^a ed. In: Latacz. (ed.) *Homers Ilias Gesamtkommentar*. München: de Gruyter, 2009, p. 39-60.

- Latacz, J. *et. al. Homers Ilias, Gesamtkommentar: Band I: Erster Gesang (A)*. 3^a ed. Berlin: de Gruyter, 2010.
- Lateiner, D. *Sardonic smile: nonverbal behavior in Homeric epic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- Latte, K. Die Sirenen. In: ———. *Kleine Schriften*. München: Beck, 1968, p. 106-11.
- Lentini, G. *Il 'padre di Telemaco': Odisseo tra Iliade e Odissea*. Pisa: Giardini, 2006.
- . The pragmatics of verbal abuse in Homer. In: Tell, H. *The rhetoric of abuse in Greek literature*. Classics@ 11, 2013. <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5137>
- Lesky, A. Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos. *SHAW* 45, 1961, p. 1-52.
- Levaniouk, O. *Eve of the festival: making myth in Odyssey 19*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2011.
- Lieven, A. Fiktionales und historisches Ägypten. Das Ägyptenbild der *Odyssee* aus ägyptologischer Perspektive. In: Luther, A. (ed.) *Geschichte und Fiktion in der homerischen Odyssee*. München: Beck, 2006, p. 61-76.
- Lloyd, A. B. The reception of Pharaonic Egypt in Classical Antiquity. In: ———. (ed.) *A companion to Ancient Egypt*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010, p. 1067-85.
- Lohmann, D. *Die Komposition der Reden in der Ilias*. Berlin: de Gruyter, 1970.
- Lonsdale, S. H. *Creatures of speech: lion, herding, and hunting similes in the Iliad*. Stuttgart: Teubner, 1990.
- Loraux, N. Le point de vue du mort. *Po&Ssie* 57, 1991, p. 67-74.
- . *L'Iliade moins les héros. L'inactuel* 1, 1994, p. 29-48.
- Lord, A. B. Homer's originality: oral dictated texts". *TAPhA* 184, 1953, p. 124-34.
- . *The singer of tales*. Cambridge/MA: Harvard University Press, 1960.
- Louden, B. *The Odyssey: structure, narration and meaning*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- . *Homer's Odyssey and the Near East*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2011.
- Lowenstam, S. *The scepter and the spear: studies on forms of repetition in the Homeric poems*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1993.
- Lukács, G. *A teoria do romance*. Tradução: J. M. M. de Macedo. 2^a ed. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2009.
- Lynn-George, M. The relationship of Σ 535-540 and *Scutum* 156-160

- re-examined. *Hermes* 106, 1978, p. 396–405.
- . Living to tell the tale. *CJ* 101, 2006, p. 411-18.
- Macedo, J. M. M. Posfácio do tradutor. In: Lukács, G. *A teoria do romance*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2009.
- Mackie, C. J. *Rivers of fire: mythic themes in Homer's Iliad*. Washington, D.C.: New Academia, 2008.
- Macleod, C. W. *Homer: Iliad, Book XXIV*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Magrath, W. T. Progression of the lion simile in the *Odyssey*. *CJ* 77, 1982, p. 205-12.
- Malkin, I. *The returns of Odysseus: colonization and ethnicity*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Malta, A. *A selvagem perdição: erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- . *Polú pollá pollôn: multiplicidade no proêmio da Odisseia*. *Synthesis* 14, 2007, p. 53-70.
- . Telêmaco e o personagem épico em construção. In: Werner, C.; Dourado-Lopes, A.; Werner, E. (eds.) *Tecendo narrativas: unidade e episódio na literatura grega antiga*. São Paulo: Humanitas, 2015a, p. 73-92.
- . *A musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos*. São Paulo: Annablume, 2015b.
- Marg, W. Das erste Lied des Demodokos. In: Müller, G. et al. (eds.) *Navicula Chiloniensis: Studia Philologica Felici Jacoby Professori Chiloniensi Emerito Octogenario Oblata*. Leiden: Brill, 1956, p. 16-29.
- Marks, J. Alternative Odysseys: the case of Thoas and Odysseus. *TAPhA* 133, 2003, p. 209-26.
- . *Zeus in the Odyssey*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2008.
- . Inset narratives in the epic cycle. Karakantza, E. (ed.) *Classics@ Volume 6*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, edição online de 20 de Dezembro, 2010.
- . ἀρχοὺς αὖ νεῶν ἑρέω: a programmatic function of the Iliadic Catalogue of Ships. In: Montanari, F.; Rengakos, A.; Tsagalis, C. (eds.) *Homeric contexts: Neoanalysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin: de Gruyter, 2012, p. 101-14.
- . Resisting Aristotle: episodes in the Epic Cycle. In: Werner, C.; Dourado-Lopes, A.; Werner, E. (eds.) *Tecendo narrativas: unidade e episódio na literatura grega antiga*. São Paulo: Humanitas, 2015, p. 55-72.
- Marquardt, P. Penelope *polutropos*. *AJPh* 106, 1985, p. 32-48.

- Martin, R. P. Hesiod, Odysseus, and the instruction of princes. *TAPhA* 114, 1984, p. 29-48.
- . *The language of heroes: speech and performance in the Iliad*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- . Telemachus and the last hero song. *Colby Quarterly* 29, 1993a, p. 222-40.
- . The seven sages as performers of wisdom. In: Dougherty, C.; Kurke, L. (eds.) *Cultural poetics in archaic Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993b, p. 108-28.
- . Epic as genre. In: Foley, J. M. (ed.) *A companion to ancient epic*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 9-19.
- . Apresentação. In: Homero. *Odisseia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 5-58.
- . Festivals, symposia, and the performance of Greek poetry. In: Destrée, P.; Murray, P. (eds.) *A companion to ancient aesthetics*. Malden: Blackwell, 2015, p. 17-30.
- Maslov, B. The semantics of αἰοδόξ and related compounds: towards a historical poetics of solo performance in Archaic Greece. *CLAnt* 28, 2009, p. 1-38.
- . The real life of the genre of *prooimion*. *CPh* 107, 2012, p. 191-205.
- . *Pindar and the emergence of literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- . The genealogy of the Muses: an internal reconstruction of archaic Greek metapoetics. *AJP* 137, 2016, p. 411-46.
- Matte, W. *Odysseus bei den Phäaken: Kritisches zur Homeranalyse*. Inaugural-Dissertation. Frankfurt am Main: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1958.
- Meuli, K. Herkunft und Wesen der Fabel. In: ———. *Gesammelte Schriften*. Vol. 2. Basel: Schwabe, 1975, p. 731-88.
- Miller, P. A. *Lyric texts and lyric consciousness: the birth of a genre from Archaic Greece to Augustan Rome*. London/New York: Routledge, 1994.
- Minchin, E. *Homer and the resources of memory: some applications of cognitive theory to the Iliad and the Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- . *Homeric voices: discourse, memory, gender*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- . Memory and memories: personal, social, and cultural memory in the poems of Homer. In: Montanari, F.; Rengakos, A.; Tsagalis, C. (eds.) *Homeric contexts: Neoanalysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin: de Gruyter, 2012, p. 83-101.
- Moran, W S. Μυμνήσκομαι and ‘remembering’ epic stories in Homer and the Hymns. *QUCC* 20, 1975, p. 195-211.

- Morris, S. P. Homer and the Near East. In: Morris, I.; Powell, B. (eds.) *A new companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, p. 599-623.
- Most, G. W. The structure and function of Odysseus' *apologoi*. *TAPhA* 119, 1989, p. 15-30.
- . The poetics of early Greek Philosophy. In: Long, A. A. (ed.) In: *The Cambridge companion to early Greek philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 332-62.
- Muellner, L. C. *The meaning of Homeric eukhomai through its formulas*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 1976.
- . *The anger of Achilles: mēnis in Greek epic*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1996.
- Müller, M. *Athene als göttliche Helferin in der Odyssee*. Heidelberg: Carl Winter, 1966.
- Murnaghan, S. *Disguise and recognition in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- . The poetics of loss in Greek epic. In: Beissinger, M.; Tylus, J.; Wofford, S. (eds.) *Epic traditions in the contemporary world: the poetics of community*. Berkeley: University of California Press, 1999, p. 203-20.
- . The trials of Telemachus: who was the *Odyssey* meant for?" *Arethusa* 35, 2002, p. 133-53.
- Murray, O. (ed.) *Sympotica: a symposium on the symposion*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- . Herodotus and oral history. In: Luraghi, N. (ed.) *The historian's craft in the age of Herodotus*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 16-44.
- . The *Odyssey* as performance poetry. In: Revermann, M.; Wilson, P. (eds.) *Performance, iconography, reception: studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 161-76.
- Nagler, M. N. *Spontaneity and tradition: a study in the oral art of Homer*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Nagy, G. Theognis and Megara: a poet's vision of his city. In: Figueira, T. J. (ed.) *Theognis of Megara: poetry and the polis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985, p. 22-81.
- . *Greek mythology and poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990a.
- . *Pindar's Homer: the lyric possession of an epic past*. London: Johns Hopkins University Press, 1990b.
- . Ancient Greek poetry, prophecy, and concepts of theory. In: Kugel, J. L. (ed.) *Poetry and prophecy: the beginnings of a literary tradition*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1990c, p. 56-64.
- . *Homeric questions*. Austin: University of Texas Press, 1996a.

- . *Poetry as performance: Homer and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996b.
- . Ellipsis in Homer. In: Bakker, E.; Kahane, A. (eds.) *Written voices, spoken signs*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 1997, p. 167-89.
- . *The best of the Achaeans: concepts of the hero in archaic Greek poetry*. 2^a ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999a.
- . Epic as genre. In: Beissinger, M. *et al.*; Tylus, J.; Wofford, S. (eds.) *Epic traditions in the contemporary world: the poetics of community*. Berkeley: University of California Press, 1999b, p. 21-32.
- . Homeric poetry and problems of multiformity: the 'Panathenaic' bottleneck. *CPh* 96, 2001, p. 109-19.
- . Reading Bakhtin reading the classics: an epic fate for conveyors of the heroic past. In: Branham, R. B. (ed.) *Bakhtin and the classics*. Evanston: Northwestern University Press, 2002, p. 71-96.
- . *Plato's rhapsody and Homer's music: the poetics of the Panathenaic festival in classical Athens*. Cambridge/Mass.: Center of Hellenic Studies, 2002b.
- . The epic hero. Foley, J. M. (ed.) *A companion to ancient epic*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 71-89.
- . Homer and Greek myth. In: Woodward, R. D. (ed.) *The Cambridge companion to Greek mythology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 52-82.
- . *Homer the classic*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2009.
- . *Homer the preclassic*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2010.
- . Signs of hero cult in Homeric poetry. In: Montanari, F.; Rengakos, A.; Tsagalis, C. (eds.) *Homeric contexts: Neoanalysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin: de Gruyter, 2012, p. 27-74.
- Neitzel, H. *Homer-Rezeption bei Hesiod: Interpretation ausgewählter Passagen*. Bonn: Bouvier Verlag, 1975.
- Nesselrath, I.-G. *Ungeschehenes Geschehen*. Stuttgart: Teubner, 1992.
- Nickel, R. The wrath of Demeter: story pattern in the *Hymn to Demeter*. *QUCC* 71, 2003, p. 59-84.
- . Athene, Penelope, and the vengeance plot against the suitors. *QUCC* 96, 2010, p. 29-54.
- Nieto Hernández, P. Back in the cave of the Cyclops. *AJPb* 121, 2000, p. 345-66.
- Nightingale, A. W. Sages, sophists, and philosophers: Greek wisdom literature. In: Taplin, O. (ed.) *Literature in the Greek and Roman worlds: a new perspective*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 156-91.

- Nikolaev, A. The name of Achilles. *CCJ* 32, 2007, p. 162-73.
- Nünlist, R. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart/Leipzig: de Gruyter, 1998.
- Olson, S. D. The stories of Helen and Menelaus (*Odys.* 4.240-89) and the return of Odysseus. *AJP* 110, 1989, p. 387-94.
- . *Blood and iron: stories and storytelling in Homer's Odyssey*. Leiden: Brill, 1995.
- Page, D. *The Homeric Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 1955.
- Papadopoulou-Belmehdi, I. *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssee*. Paris: Belin, 1994.
- . Maternités homériques: la 'mauvaise mère' de Télémaque. *Itaca* 16-17, 2000-1, p. 43-59.
- Parker, R. *On Greek religion*. Ithaca/London: Cornell University Press, 2011.
- Parks, W. *Verbal dueling in heroic narrative: the Homeric and Old English traditions*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.
- Parry, M. *L'épithète traditionnelle dans Homère: essai sur un problème de style homérique*. Paris: Klincksieck, 1928.
- . *The making of Homeric verse: the collected papers of Milman Parry*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- Pazdernick, C. F. Odysseus and his audience: *Odyssey* 9.39-40 and its formulaic resonances". *AJP* 116, 1995, p. 347-369.
- Pedrick, V. The hospitality of noble women in the *Odyssey*. *Helios* 15, 1988, p. 85-101.
- Pellicia, H. Ambiguity against ambiguity: Anacreon 13 again. *ICS* 20, 1995, p. 23-34.
- Peponi, A.-E. *Frontiers of pleasure: models of aesthetic response in archaic and classical Greek thought*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Peradotto, J. *Man in the middle voice: name and narrative in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- . Bakhtin, Milman Parry, and the problem of Homeric originality. In: Branham, R. B. (ed.) *Bakhtin and the classics*. Evanston: Northwestern University Press, 2002, p. 71-96.
- Petropoulos, J. C. B. *Kleos in a minor key: the Homeric education of a little prince*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2011.
- . The Telemachy and the Cyclic *Nostoi*. In: Montanari, F.; Rengakos, A.; Tsagalis, C. (eds.) *Homeric contexts: Neoanalysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin: de Gruyter, 2012, p. 291-308.
- Pires, F. M. *Mithistória*. São Paulo: Humanitas, 1999.

- Pizzocaro, M. Il canto nuovo di Femio: le origini dell' *epos* storico. *QUCC* 61, 1999, p. 7-33.
- Porter, J. Making and unmaking: the Achaean wall and the limits of fictionality in Homeric criticism. *TAPhA* 141, 2011, p. 1-36.
- Power, T. *The culture of kitharōidia*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2010.
- Pratt, L. *Odyssey* 19.535-50: on the interpretation of dreams and signs in Homer. *CPh* 89, 1994, p. 147-52.
- Pucci, P. *Odysseus polutropos: intertextual readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1995.
- . *The song of the Sirens: essays on Homer*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1998.
- . Entre mythe et poésie: le tissage du chant de Pénélope. *RHR* 217, 2000, p. 279-92.
- . The poetry of the *Theogony*. In: Montanari, F.; Rengakos, A.; Tsagalis, C. (eds.) *Brill's Companion to Hesiod*. Leiden/Boston: Brill, 2009, p. 37-70.
- Purves, A. Sleeping outside in Homer's *Odyssey* and W. G. Sebald's *The emigrants*. In: Gardner, H.; Murnaghan, S. (eds.) *Odyssean identities in modern cultures*. Columbus: Ohio State University Press, 2014, p. 213-39.
- Rabau, S. Une rivalité narrative. Hélène et Ménélas au chant IV de l'*Odyssee*. *Ktèma* 20, p. 273-85, 1995.
- Rabel, R. J. The art of creative listening in the *Odyssey*. In: Rabel, R. J. (ed.) *Approaches to Homer, ancient and modern*. Classical Press of Wales: Swansea, 2005, p. 167-88.
- Race, W. H. First appearances in the *Odyssey*. *TAPhA* 123, 1993, p. 79-107.
- Redfield, J. M. *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. 2^a ed. Durham: Duckworth, 1994.
- Reece, S. *The strangers welcome: oral theory and the aesthetics of Homeric hospitality scene*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- Reed, T. J. Weimar classicism: Goethe's alliance with Schiller. In: Sharpe, L. (ed.) *Cambridge companion to Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 101-15.
- Reinhardt, K. The adventures in the *Odyssey*. In: Schein, S. (ed.) *Reading the Odyssey: selected interpretive essays*. Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 63-132.
- Reitzenstein, R. *Epigram und Skolion*. Hildesheim/New York: Olms, 1893/1970.
- Rengakos, A. Narrative techniques in the Epic Cycle. In: Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (eds.) *A companion to the Epic Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 154-63.

- Richardson, N. J. *The Homeric hymn to Demeter*. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- Roisman, H. M. Nestor the good counsellor. *CQ* 55, 2005, p. 17-38.
- Rose, G. P. The quest of Telemachus. *TAPhA* 93, 1967, p. 391-98.
- Rosenfield, K. H. *Antígona, intriga e enigma: Sófocles lido por Hölderlin*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- Rosen, R. M. Poetry and sailing in Hesiod's *Works and days*. *CLAnt* 9, 1990, p. 99-113.
- Roth, P. *Singuläre Iterata der Ilias (ph-ō)*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1989.
- Rothe, C. *Die Bedeutung der Widersprüche für die homerische Frage*. Berlin: Haack, 1894.
- Rotstein, A. *The idea of iampos*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Rousseau, P. Un héritage disputé. In: Montanari, F.; Arrighetti, G. (eds.) *La componente autobiografica nella poesia greca e latina*. Pisa: Giardini, 1993, p. 42-72.
- . Instruire Persès. Notes sur l'ouverture des *Travaux* d'Hésiode. In: Blaise, F.; Judet de la Combe, P.; Rousseau, P. (eds.) *Le métier du mythe: lectures d'Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 93-168.
- . L'intrigue de Zeus. *Europe* 865, 2001, p. 120-58.
- Rozokoki, A. Penelope's dream in Book 19 of the *Odyssey*. *CQ* 51, 2001, p. 1-6.
- Russo, J. The formula. In: Morris, I.; Powell, B. (eds.) *A new companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, p. 238-60.
- Rüter, K. *Odysseeinterpretationen: Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.
- Rutherford, I. The *Catalogue of Women* within the Greek epic tradition: allusion, intertextuality and traditional referentiality. In: Andersen, Ø.; Haug, D. T. T. (eds.) *Relative chronology in early Greek epic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 152-67.
- Saïd, S. Les crimes des prétendants, la maison d'Ulysse et les festins de l'*Odyssee*. In: Saïd, S.; Desbordes, F.; Bouffartigue, J.; Moreau, A. (eds.) *Études de littérature ancienne*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, p. 9-50.
- Sammons, B. *The art and rhetoric of the Homeric catalogue*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Sanders, E. *Envy & jealousy in classical Athens*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Schadewaldt, W. *Iliasstudien*. 3^a ed. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.

- Schein, S. L. *The mortal hero*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Schmiel, R. Telemachus in Sparta. *TAPhA* 103, 1972, p. 463-75.
- . Achilles in Hades. *CPh* 82, 1987, p. 35 –7.
- Schmitz, T. Ist die *Odyssee* ‘spannend’? Anmerkungen zur Erzähltechnik des homerischen Epos. *Philologus* 138, 1994, p. 3-23.
- Schwartz, E. *Die Odyssee*. Max Hueber: München, 1924.
- Scodel, R. Inscription, absence and memory: epic and early epitaph. *SIFC* 85, 1992, p. 57-76.
- . *Listening to Homer: tradition, narrative, and audience*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002a.
- . Homeric signs and flashbulb memory. In: Foley, J. M.; Worthington, I. (eds.) *Epea and grammata: oral and written communication in Ancient Greece*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002b, p. 99-116.
- . Odysseus’ ethnographic digressions. In: Rabel, R. J. (ed.) *Approaches to Homer, ancient and modern*. Classical Press of Wales: Swansea, 2005, p. 147-66.
- . Narrative focus and elusive thought in Homer. In: Cairns, D.; Scodel, R. (eds.) *Defining Greek narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, p. 55-74.
- Sebastiani, B. B. *História pragmática de Políbio*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- Segal, C. *Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.
- . *Singers, heroes and gods in the Odyssey*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Seidensticker, B. Archilochus and Odysseus. *GRBS* 19, 1978, p. 5-22.
- Shapiro H. A. *Odyssey* 2.40-79: Telemachus as rhetorician. *CB* 48, 1972, p. 57-58.
- Sigelman, A. C. *Pindar’s poetics of immortality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Skinner, J. E. *The invention of Greek ethnography*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Slater, W. J. Symptotic ethics in the *Odyssey*. In: Murray, O. (ed.) *Symptotica: a symposium on the symposion*. Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 214-20.
- Slatkin, L. *The power of Thetis: allusion and interpretation in the Iliad*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Snell, B. et al. (eds.) *Lexikon des frühgriechischen Epos*. 4 vol. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1955-2010.
- Solmsen, F. *Ilias* XVIII, 535-40. *Hermes* 93, 1965, p. 1-6.

- Stanford, W. B. *The Odyssey of Homer*. 2 vol. 2^a ed. London: Macmillan, 1965.
- Steiner, D. Diverting demons: ritual, poetic mockery and the Odysseus-Iros encounter. *CLAnt* 28, 2009, p. 71-100.
- . *Homer: Odyssey, Books XVII and XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- . Fables and frames: the poetics and politics of animal fables in Hesiod, Archilochus, and the *Aesopica*. *Arethusa* 45, 2012a, p. 1-14.
- . The swineherds' symposium: *Od.* 14, 457–522 and the traditions of sympotic poetry. *QUCC* 100, 2012b, p. 117–44.
- . Drowning sorrows: Archilochus fr. 13 W. in its performance context. *GRBS* 52, 2012c, p. 21-56.
- . Figures of the poet in Greek epic and lyric. In: Destrée, P.; Murray, P. (eds.) *A companion to ancient aesthetics*. Malden: Blackwell, 2015, p. 31-46.
- Steinrück, M. *Rede und Kontext: Zum Verhältnis von Person und Erzähler in frühgriechischen Texten*. Bonn: Rudolf Habelt, 1992.
- . *Kranz und Wirbel: Ringkompositionen in den Büchern 6–8 der Odyssee*. Hildesheim: Olms, 1997.
- . *The suitors in the Odyssey: the clash between Homer and Archilochus*. New York: Peter Lang, 2008.
- Stoevesandt, M. *Homer Ilias: Gesamtkommentar. Band IV: Sechster Gesang. Faszikel 2: Kommentar*. Berlin/New York: de Gruyter, 2008.
- Suzuki, M. *Metamorphoses of Helen: authority, difference, and the epic*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1989.
- Svenbro, J. *La parole et le marbre: aux origines de la poésie grecque*. Lund: Studentlitteratur, 1976.
- Swift, L. Archilochus the 'anti-hero'? Heroism, flight and values in Homer and the New Archilochus. *JHS* 132, 2012, p. 139-155.
- Taplin, O. The earliest quotation of the *Iliad*?. In: Craik, E. M. (ed.) *Owls to Athens: essays on classical subjects presented to Sir Kenneth Dover*. Oxford: Clarendon Press, 1990, p. 109-12.
- Thalman, W. G. *Conventions of form and thought in early Greek epic*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1984.
- . *The swineherd and the bow: representations of class in the Odyssey*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1998.
- Thomas, R. *Literacy and orality in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Tihanov, G. *The master and the slave: Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time*. Oxford: Clarendon Press, 2000.

- Todorov, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- Tsagalis, C. *Epic grief: personal laments in Homer's Iliad*. Berlin/New York: de Gruyter, 2004.
- . Poet and audience: From Homer to Hesiod. In: Montanari, F.; Rengakos, A. (edS.) *La poésie épique grecque: métamorphoses d'un genre littéraire*. Genève: Fondation Hardt, 2006, p. 79-134.
- . Χαρίεσσα and στυγερή αοιδή: the self-referential encomium of the *Odyssey* and the tradition of the *Nostoi*. In: ———. *The oral palimpsest: exploring intertextuality in the Homeric epics*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2008, p. 30-43.
- . Deauthorizing the epic cycle: Odysseus' false tale to Eumaeus. In: Montanari, F.; Rengakos, A.; Tsagalis, C. (edS.) *Homeric contexts: Neoanalysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin: de Gruyter, 2012, p. 309-46.
- . *Telegony*. In: Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (edS.) *A companion to the Epic Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 380-403.
- Tsagarakis, O. *Studies in Odyssey XI*. Stuttgart: Franz Steiner, 2000.
- Turkeltaub, D. Penelope's lion, θυμός-destroying pain, and θυμολέων husband. *CJ* 110, 2015, p. 279-302.
- Usener, K. *Beobachtungen zum Verhältnis der Odyssee zur Ilias*. Tübingen: Narr, 1990.
- van der Mije, S. R. Zum Vogelzeichen im zweiten Buch der *Odyssee*. *Glotta* 80, 2004, p. 193-210.
- van der Valk, M. H. A. L. H. *Textual criticism of the Odyssey*. Leiden: Sijthoff, 1949.
- van Nortwick, T. *Late Sophocles: the hero's evolution in Electra, Philoctetes, and Oedipus at Colonus*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015.
- van Sickle, J. The new erotic fragment of Archilochus. *QUCC* 20, 1975, p. 123-56.
- Vansina, J. *Oral tradition as history*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- van Wees, H. *Status warriors: war, violence and society in Homer and history*. Amsterdam: Gieben, 1992.
- . Princes at dinner: social event and social structure in Homer. In: Crielaard, J. P. (ed.) *Homeric questions: essays in philology, ancient history and archaeology, including the papers of a conference organized by the Netherlands Institute at Athens (15 May 1993)*. Amsterdam: Gieben, 1995, p. 147-79.
- . Heroes, knights and nutters: warrior mentality in Homer. In: Lloyd, A. B. (ed.) *Battle in Antiquity*. London: Duckworth, 1996, p. 1-86.

- . From kings to demigods: epic heroes and social change c. 750-600 BC. In: Deger-Jalktzy, S.; Lemos, I. S. (eds.) *Ancient Greece: from the Mycenaean palaces to the age of Homer*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 363-80.
- Vaz da Silva, F. Tradition without end. In: Bendix, R. F.; Hasan-Rokem, G. (eds.) *A companion to folklore*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012, p. 40-54.
- Vries, G. J. de Phaeacian manners. *Mnemosyne* 30, 1977, p. 113-21.
- Verdenius, W. J. *Ainos*. *Mnemosyne* 15, 1962, p. 389.
- Vernant, J. P. Aspectos míticos da memória. In: ————. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-31.
- Versnel, H. S. *Coping with the gods: wayward readings in Greek theology*. Leiden: Brill, 2011.
- Vetta, M. (ed.) *Poesia e simposio nella Grecia antica: guida storica e critica*. Roma/Bari: Laterza, 1983.
- Vidal-Naquet, P. Land and sacrifice in the *Odyssey*. In: Schein, S. L. (ed.) *Reading the Odyssey: selected interpretive essays*. Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 33-54.
- Vieira, L. M. *O tema da boélasia na épica grega arcaica*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016a.
- . O jovem Nestor como *leistēr* (saqueador) na *Ilíada* e o tema da razia de gado em Homero. *Classica* 29, 2016b, p. 205-32.
- Volk, K. *The poetics of Latin didactic*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- von der Mühl, P. *Ausgewählte kleine Schriften*. Basel: Friedrich Reinhardt, 1975.
- von Kamptz, H. *Homerische Personennamen: Sprachwissenschaftliche und historische Klassifikation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- von Reden, S. Deceptive readings: poetry and its value reconsidered". *CQ* 45, 1995, p. 30-50.
- Walsh, G. B. *The varieties of enchantment: early Greek views of the nature and function of poetry*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
- Walsh, R. Who is the narrator?. *Poetics Today* 18, 1997, p. 495-513.
- Walsh, T. R. *Odyssey* 1. 6-9: a little more than kine. *Mnemosyne* 48, 1995, p. 385-410.
- Warnke, F. J. Amorous agon, erotic flyting: some play-motifs in the literature of love. In: Guinness, G.; Hurley, A. (ed.) *Auctor ludens; essays on play in literature*. Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins, 1986, p. 99-112.
- Watkins, C. *How to kill a dragon: aspects of Indo-European poetics*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Wecowski, M. Homer and the origins of the symposion. In: Montanari, F. (ed.)

- Omero *tremila anni dopo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 625-37.
- . *The rise of the Greek aristocratic banquet*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Werner, C. A ambigüidade do *kleos* na *Odisseia*. *Letras clássicas* 5, 2001, p. 99-108.
- . A astúcia de Aquiles no canto I da *Iliada*. *Argos* 28, 2004a, p. 93-103.
- . *Manobras poéticas entre a Iliada e a Odisseia: o caso de Odisseu*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004b.
- . Os limites da autoridade de Odisseu na *Odisseia*. *Calíope* 13, 2005a, p. 9-29.
- . A liberdade restrita do aedo homérico. *Línguas&Letras* 6, 2005b, p. 171-82.
- . Wives, widows and children: war victims in *Iliad* book II. *AC* 77, 2008, p. 1-18.
- . Reputação e presságio na assembleia homérica: *poluphemos* em *Odisseia* 2, 150. *PhaoS* 9, 2009, p. 29-52.
- . A deusa compõe um ‘mito’: o jovem Odisseu em busca de veneno (*Odisseia* I, 255-68). *Nuntius Antiquus* 6, 2010, p. 7-27.
- . Discrepâncias narrativas internas em Homero: Teoclímeno corrige Telêmaco (*Odisseia* 15, 152-65). *PhaoS* 11, 2011a, p. 83-104.
- . O mito do retorno dos heróis de Troia e as funções narrativas dos presságios na *Odisseia* de Homero. *História, imagem e narrativas* 12, 2011b, p. 1-23.
- . Afamada estória: ‘Famigerado’ (*Primeiras estórias*) e o canto IX da *Odisseia*. *Nuntius Antiquus* 8, 2012a, p. 29-50.
- . A fábula do falcão e do rouxinol e a épica heroica em *Trabalhos e dias* de Hesíodo. *Philia & Filia* 3, 2012b, p. 98-118.
- . Nestor e a performance da tradição épica no canto 3 da *Odisseia*. *PhaoS* 12, 2012c, p. 101-27.
- . A presença do ausente e a performance do *kléos* no canto I da *Odisseia*. In: Brose, R. et al. (eds.) *Oralidade, escrita e performance na antiguidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2013a, p. 26-46.
- . Introdução. In: Hesíodo. *Teogonia*. São Paulo: Hedra, 2013b, p. 9-27.
- . O mundo dos heróis na poesia hexamétrica grega arcaica. *Romanitas* 2, 2013c, p. 20-41.
- . Da tradução. In: Homero. *Odisseia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014a, 94-103.
- . Introdução. In: Homero. *Odisseia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014b p. 59-93.

- . Futuro e passado da linhagem de ferro em *Trabalhos e dias*: o caso da guerra justa. *Classica* 27, 2014c, p. 37-54.
- . Introdução. In: Werner, C.; Sebastiani, B. B.; Dourado-Lopes, A. O. (eds.) *Gêneros poéticos na Grécia antiga: fronteiras e confluências*. São Paulo: Humanitas, 2014d, p. 11-22.
- . Poeticidade em proêmios hexamétricos: *Trabalhos e dias* e *Odisseia*. *Organon* 31, 2016a, p. 31-44.
- . Eumeu e Auerbach: os efeitos da narrativa em Homero. *Classica* 29, 2016b, p. 171-91.
- . Figuras de autoridade no proêmio de *Trabalhos e dias*. *Estudos Linguísticos e Literários* 51, 2016c, p. 4-24.
- . Traduzir fórmulas homéricas. In: Guerini, A. et al. (eds.) *Tradução literária: veredas e desafios*. São Paulo: Rafael Copetti, 2016d, p. 93-114.
- . Carpintaria de narrativas na *Odisseia* de Homero: Eumeu e o mendigo cretense. In: Galle, H. (ed.) *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: Edunesp, no prelo.
- Werner, C.; Lopes, C. E. Poeta-adivinho em *Teogonia* e *Trabalhos e dias*: o futuro no discurso poético hesiódico. *Archai* 12, 2014, p. 25-34.
- Werner, C.; Couto Pereira, L. G. *Vida herodoteana de Homero*: apresentação e tradução. *Classica* 27, 2014, p. 271-92.
- Werner, C.; Dourado-Lopes, A.; Werner, E. (eds.) *Tecendo narrativas: unidade e episódio na literatura grega antiga*. São Paulo: Humanitas, 2015.
- West, M. L. *Hesiod, Theogony: edited with prolegomena and commentary*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- . *Hesiod Works & Days: edited with prolegomena and commentary*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- . *The east face of Helicon: West Asiatic elements in Greek poetry and myth*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- . Homero: a transição da oralidade à escrita. *Letras Clássicas* 5, 2001, p. 11-28.
- . *Indo-European poetry and myth*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- . *The making of the Iliad: disquisition and analytical commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- . *The epic cycle: a commentary on the lost Troy epics*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- . *The making of the Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- West, S. Book 1-4. In: Heubeck, A. (ed.) *A commentary on Homer's Odyssey*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 1988.

- Wheeler, G. Sing, Muse...: the introit from Homer to Apollonius. *CQ* 52, 2002, p. 33-49.
- Whitman, C. H. *Homer and the heroic tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.
- Whitmarsh, T. An I for an I: reading fictional autobiography. *CentoPagine* 3, 2009, p. 56-66.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. *Die Heimkehr des Odysseus: Neue homerische Untersuchungen*. Berlin: Weidmann, 1927.
- Wilson, D. F. Demodokos' *Iliad* and Homer's. In: Rabel, R. J. (ed.) *Approaches to Homer, ancient and modern*. Classical Press of Wales: Swansea, 2005, p. 1-20.
- Winkler, J. J. Penelope's cunning and Homer's. In: ———. *The constraints of desire: the anthropology of sex and gender in ancient Greece*. New York/London: Routledge, 1990, p. 129-60.
- Wöhrle, G. *Telemachs Reise: Väter und Söhne in Ilias und Odyssee oder ein Beitrag zur Erforschung der Männlichkeitsideologie in der homerischen Welt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- Worman, Nancy B. *The cast of character: style in Greek literature*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Wyatt, W. F. The intermezzo of *Odyssey* 11 and the poets Homer and Odysseus. *SMEA* 27, 1989, p. 235-53.
- Yamagata, N. *Homeric morality*. Leiden: Brill, 1994.
- Zambarbieri, M. *L'Odissea com'è: lettura critica*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2002.
- Zanon, C. A. *Onde vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia de Homero e Hesíodo*. São Paulo: Humanitas, 2017.
- Zecchin De Fasano, G. *Odisea: discurso y narrativa*. La Plata: EDULP, 2004.
- Zerba, M. What Penelope knew: doubt and scepticism in the *Odyssey*. *CQ* 59, 2009, p. 295-316.

INDEX NOMINVM

- Afrodite 50, 178, 250, 254.
- Agamêmnon 24, 29, 31, 63, 71, 76, 79-80, 87, 91, 98-100, 116, 134, 140-41, 147-52, 179, 181-3, 210-12, 234, 269-70, 273, 278-81, 284-92.
- Ájax Oileu 64, 98, 147, 150, 198.
- Ájax Telamônio 132-34, 147, 273, 289.
- Alcínoo 40, 63, 71, 85, 102-3, 114-17, 179, 234-35, 260, 289.
- Amplomar: 93, 109-11
- Andrômaca 100, 113, 188-89, 278.
- Anfimédon 210-12, 290.
- Anfinomo 78, 94, 100.
- Anticleia 186, 191, 252, 270, 278, 281.
- Anticlo 252.
- Antíloco 130, 132-35, 144, 147, 217, 232-33, 273-75.
- Antínoo 188, 271.
- Apolo 108, 146-47.
- Aquiles 24, 29-30, 60-61, 76, 79, 82, 86, 91, 103-4, 106-9, 130, 133-35, 138-4, 146-48, 151-52, 157, 174, 218, 234-35, 244-52, 257, 262-65, 270-89.
- Ares 107-11.
- Arete 138.
- Atena 56, 59, 64, 73-83, 93-98, 103, 107, 111, 113, 122-23, 141, 143, 145-50, 152-53, 158, 162-166, 168-77, 185, 188, 190, 192, 203, 209-10, 213-17, 220, 238, 245, 254, 272, 281, 286, 293-94.
- Aurora 122.
- Calipso 23, 80-2, 105, 122, 175, 209, 215, 284, 293-94.
- Cassandra 64, 147
- Cila 85, 111.
- Circe 24, 72, 78, 104, 270, 294.
- Clitemnestra 24, 71, 79, 99-100, 179, 254, 281, 284, 286, 288, 290.
- Ctesipo 263.
- Demódoco 102-16, 145, 179, 229, 234-36, 251, 254-55, 260, 271, 289.
- Diomedes 38, 108, 131, 140, 165, 248, 262.

- Domapovo 110.
Egisto 31, 71, 76-80, 99, 131, 148, 151, 176, 281, 287.
Elpenor cf. Ilusório.
Eolo 81, 202,
Eumeu 67-70, 202, 211, 216-25, 259.
Eupeites 271-72.
Euricleia 190, 238, 263, 291.
Euríalo cf. Amplomar.
Euríloco 88.
Eurímaco 209, 271.
Eurimédon 272.
Fêmio 23, 85, 98-101, 157, 169, 174, 229, 237, 240.
Fênix 106, 121, 170, 174.
Filoctetes 131, 149, 259-60.
Filoitio 263.
Grandaflição 178-79, 234.
Haliterses 208.
Hécuba 185.
Heitor 61, 86, 100, 189, 264-65, 282.
Helena 30, 50, 60, 74, 127, 144, 178-84, 196-98, 229, 231-34, 237-54, 277, 294.
Héracles 39, 58, 259-62.
Hermes 79, 82, 209-10, 284, 293-94.
Hermíone 50, 178-79.
Hesíodo 46-52, 60, 70, 105, 126, 129, 170, 262, 266, 274.
Homero *passim*, 18-22, 47-51.
Idomeneu 131, 149.
Ilo 176.
Ilusório 86-87.
Iro 51, 219.
Laerte 173, 186, 190-91, 210-12, 281, 286, 290.
Laodamas cf. Domapovo.
Megapenthes cf. Grandaflição.
Menelau 20, 23-24, 30, 50, 63, 71-2, 84, 87, 98, 107, 130, 147-52, 172, 176, 178-90, 195-98, 221-21, 229, 231-34, 237-44, 247-54, 265, 278, 282.
Mentes 93-96, 149, 158, 163-69, 172-76, 182, 208-9.
Mentor 122-23, 128.
Musa 19, 24, 35, 50, 68-71, 103-7, 117, 129, 134-36, 143, 157, 216, 224, 235, 287, 289, 291.
Nausícaa 138, 204, 215, 238, 259.
Nausítoo cf. Nauveloz.
Nauveloz 40, 203.
Neoptólemo 130-31, 133, 149, 178, 269-82.
Nestor 23-24, 39, 58, 63, 84, 96, 99, 109, 119-53, 273, 277-80, 288.
Odiseu *passim*.
Orestes 24, 31, 76-78, 80-81, 125-31, 149, 152, 169, 171, 174, 176-78, 278, 281, 285-86.
Palamedes 140-41.
Pátroclo 30, 61, 86, 106, 108, 132-35, 138, 147, 188, 257, 259, 264-65, 269, 272-73, 275, 279, 282, 294.
Penélope 24-25, 72-74, 78, 85, 93, 96-101, 103, 126, 128,

- 158, 166-67, 169, 172, 175,
179, 181, 186-92, 208, 210-
13, 215, 229, 237-38, 243,
251, 257, 259, 261, 269, 274,
278. 283-85, 289-92.
- Pisístrato 73, 138, 178, 180, 229,
232-34, 237-38, 240-41, 243,
254.
- Polifemo 31, 39, 88, 111-12, 116,
128, 139, 141, 176, 203-204,
206, 222, 248, 255, 256-58,
260, 262, 269-70, 282, 288-89.
- Poseidon 31, 39-41, 64, 77, 82,
93, 102, 122-24, 139, 143,
148-49, 176, 178, 195, 283.
- Príamo 279, 281.
- Proteu 147, 197-98.
- Sirenas 104-5, 116, 135, 168,
236, 294.
- Telêmaco 23-24, 29-32, 63-34,
73-75, 80, 82-85, 91, 93-98,
121-54, 158, 163-77, 178-83,
186-92, 196-7, 208-9, 211,
213-15, 218, 220, 229, 231-
34, 238, 240, 243, 253-54,
257-58, 261, 270-71, 273,
278-79, 281, 286.
- Tersites 275.
- Tirésias 78, 270, 273
- Títono 122
- Toas 109, 222.
- Zeus 29-31, 35, 38-41, 49-51, 61,
69-70, 72, 75-83, 85, 93, 103,
108, 115, 117, 126-27, 139,
142-46, 149, 168-69, 172,
177, 179-81, 183, 185, 193-97,
205, 209-11, 213, 215, 232,
237-40, 279, 281-82, 286-88.

INDEX LOCORVM

- | | |
|--|--|
| <p>Arquíloco
13 W – 240</p> <p>Heródoto
<i>Histórias</i> II.53.2 – 46</p> <p>Hesíodo
<i>Catálogo das mulheres</i> – 48-51.
Preceitos de Quíron
<i>fr.</i> 283 – 171
<i>Teogonia</i> – 49-51
26-28 – 105
27-28 – 70
43-44 – 104
53-55 – 69
60-67 – 69
94-103 – 70
100-1 – 104
229 – 294
890 – 293
<i>Trabalhos e dias</i> – 35, 50-1, 60,
170, 276
6-8 – 134
78 – 293</p> | <p>156-66 – 126
161-73 – 60
170 – 274
171 – 273
255-62 – 41
293-97 – 170</p> <p>Homero
<i>Hinos homéricos</i> – 48-9
Hino homérico 2 a Deméter
495 – 84
<i>Hino homérico 3 a Apolo</i> – 48
1 – 84
172-73 – 129
<i>Hino homérico 4 a Hermes</i> – 48
<i>Hino homérico 5 a Afrodite</i> – 48-
49
<i>Iliada</i> – <i>passim</i>
1.1-10 – 145-46
1.1-7 – 61
1.1-2 – 134
1.1 – 157
1.5 – 77, 142
1.62-67 – 147</p> |
|--|--|

1.75 – 146
1.181-87 – 140
1.187 – 140
1.244-45 – 275
1.250-51 – 151
1.285-91 – 280
1.348-50 – 82
1.352-53 – 275
1.365 – 79
1.365-67 – 133
1.407-8 – 79
2.37 – 207
2.119 – 86
2.337-74 – 134
2.382-84 – 134
2.484-93 – 105
2.484-86 – 35
2.484-85 – 135
2.557-58 – 36
2.722-5 – 260
4.370-400 – 38
4.404-10 – 165
5.436-39 – 108
6.146 – 19
6.357-58 – 87
7.151-52 – 128
9.93 – 142
9.157-61 – 288
9.185-91 – 106
9.312-13 – 218
9.318-416 – 276
9.328-33 – 133
9.410-16 – 281
9.413 – 91

9.431 – 24
9.502-5 – 128
9.524-26 – 106
9.524-28 – 174
11.1 – 122
11.182 – 193
11.548-57 – 191
11.671-761 – 58
12.1-33 – 37
13.1-9 – 194-95
14.84-87 – 127
14.215 – 294
15.372-75 – 143
15.393 – 294
16.21-35 – 272
16.46-47 – 257
16.432-61 – 143
16.783-87 – 108
16.829-55 – 264-65
17.657-67 – 191
18.105-6 – 279
18.509-40 – 59-60
19.216-20 – 272
19.238-40 – 280
20.156-52 – 240-54
20.438-50 – 108
21.276 – 294
22.93-96 – 176
23.315-18 – 134
22.305 – 86
22.430 – 186
22.458-59 – 278
23.850-53 – 259
24.105 – 99

24.723-24 – 186

24.740-42 – 189

24.748 – 185

27.760 – 186

Odisseia – passim

1.1-19 – 137-38

1.1-4 – 67-68

1.1-2 – 24

1.8-95 – 76-83

1.29-30 – 75

1.55-57 – 105

1.56 – 293-94

1.89-92 – 93

1.106-68 – 93-96

1.115 – 82

1.153-54 – 98

1.179 – 163

1.206-324 – 163-77

1.241 – 92

1.320-24 – 73-74

1.325-44 – 97-101

1.337-38 – 85

1.338 – 104

1.352 – 32

1.319-411 – 209

2.15-23 – 24

2.230-34 – 74

3.1-101 – 122-29

3.101 – 84

3.102-29 – 130-44

3.130-327 – 145-54

3.141-42 – 72

3.199-209 – 130

3.202-4 – 125

3.204 – 87

3.263-75 – 99

4.1-185 – 178-86

4.78-91 – 195-96

4.116-19 – 231

4.141-53 – 231-32

4.160 – 232

4.183-88 – 232

4.190-215 – 233-34

4.197-98 – 85

4.213-39 – 237-39

4.219-32 – 196-98

4.235-305 – 240-54

4.331 – 84

4.334-46 – 172

4.335-40 – 190

4.353 – 73

4.527 – 71

4.584 – 87

4.715-94 – 187-92

4.762-66 – 72-73

5.1-3 – 122

5.6 – 75

5.8-12 – 74

5.35 – 102

5.108-34 – 209

5.306-12 – 283

6.2-13 – 203-4

6.119-21 – 195

7.191-4 – 71

7.201-6 – 102

7.331-33 – 289

8.43-45 – 234

8. 73-82 – 103-105, 235
8. 100-3 – 235
8.133-39 – 110
8.147-58 – 110-11
8.209-11 – 257-59
8.214-28 – 259, 262
8.215-20 – 25
8.241-46 – 85
8. 246-49 – 235
8.310-29 – 109
8.487-98 – 102
8.505-18 – 107-13
8.523-31 – 236
8.564-71 – 40
9.1-20 – 114-18
9.37-38 – 25
9.39-61 – 58
9.83-102 – 204-5
9.103-15 – 205-6
9.175-76 – 147
9.224-29 – 256
9.259-71 – 255
9.272-78 – 255-56
9.403-14 – 139
9.456-60 – 258
9.513-16 – 256
9.523-25 – 262
10.28-42 – 202-3
10.176-77 – 71-72
10.198-202 – 87
10.460-74 – 72
11.69-78 – 86
11.184-87 – 278
11.328-32 – 135

11.333-34 – 116
11.362-76 – 102, 117
11.457-64 – 278
11.473-540 – 270-82
12.8-15 – 86-87
12.40-44 – 104
12.184-91 – 104-5
12.208-12 – 88
12.308-11 – 85
13.1-2 – 116
13.146-87 – 39-41
13.291-92 – 141
13.299-315 – 213-14
14.138-47 – 217-18
14.156-57 – 218
14.211-84 – 57-58
14.459-517 – 216-26
15.1-3 – 73
15.125-26 – 74
15.209-14 – 138
15.224-55 – 214-15
16.241 – 95
17-374-99 – 261
18.21 – 112
18.138-50 – 77
18.153-56 – 94
18.257-66 – 25
19.107-10 – 291
19.109-14 – 74
19.124-28 – 25
19.541-43 – 188
20.138 – 773
21.403-4 – 85
21.15-41 – 260-61

Index locorum

22.285-91 – 263
22.410-16 – 263-62
23.137-38 – 125
24.1-202 – 283-94
24.93-94 – 91-92
24.115 – 84
24.120-90 – 210-12
24.191-202 – 99-100, 212
24.196-98 – 85
24.283-86 – 75
24.426-29 – 271-72

Simônides

19 W – 19

INDEX RERVM

- ainos* 152, 216-25.
aoidē 99, 160-62, 234.
arte verbal 20-21.
astúcia 39, 54, 107, 109, 112, 115-16, 131-32, 134, 136, 138-42, 151, 166, 173, 175-76, 190-91, 199, 222, 239, 253, 281, 288-89, 293.
catálogo 30, 36, 49-51, 117, 133, 135, 194, 281.
ciclo épico 62-64.
dikē 60, 147, 195
discurso 20-22, 117.
Egito 57, 87, 194, 197-98, 237
epos 85, 161-62, 220-21.
flyting 240-54.
fórmula 52-57.
funeral 86-87, 283-90.
goos 182, 184.
herói 35-41, 61.
história 20-22, 117.
história-padrão 55, 57-63.
hymnos 160-61, 166.
hypothēkai 170.
lamento 85-88, 91, 99, 124, 127, 178-92, 231-39.
kleos 35-36, 87, 91-117, 124-31, 139-40, 167-77, 189, 247-55, 276-91.
lotófagos 197, 203-5,
memória 66-88.
mēnis 57, 106, 145-46, 149-50
menos 71-73
mimnēskomai / *mnēsomai* 69-88, 97, 100, 143, 174, 232-33.
mythos 77, 98, 123, 161-62, 239, 293.
nekyia 269-91.
nēpios 146, 230, 256-57.
nostos 18, 23-24, 62-64, 72, 128, 131, 145, 148, 152, 193, 204.
passado absoluto 27-32, 36, 83, 95, 117, 225.
penthos 99-100.
performance *passim*, 18-22, 56.
pharmakon 241-43, 294.
polyainos 216, 223.
proêmio 60-61, 68-69, 76-79, 105, 117, 128-30, 134-36,

145-47, 157, 182, 196, 210
rapsodo 18-22.
simpósio 218-24, 229, 237, 241,
259.
sophia, sophos 19, 45-46.
tema 52-60.
terpein 232-34, 248, 294.
thelgein 81, 104-5, 116, 294.
tradição 45-51, 52-63.
veneno 169, 173-76, 187.

VOLUMES PUBLICADOS NA COLEÇÃO HUMANITAS SUPPLEMENTUM

1. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 1 – Línguas e Literaturas. Grécia e Roma* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
2. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 2 – Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
3. Francisco de Oliveira, Jorge de Oliveira e Manuel Patrício: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 3 – História, Arqueologia e Arte* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2010).
4. Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Francisco de Oliveira (Coords.): *Horácio e a sua perenidade* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
5. José Luís Lopes Brandão: *Máscaras dos Césares. Teatro e moralidade nas Vidas suetonianas* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
6. José Ribeiro Ferreira, Delfim Leão, Manuel Tröster and Paula Barata Dias (eds): *Symposion and Philanthropia in Plutarch* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
7. Gabriele Cornelli (Org.): *Representações da Cidade Antiga. Categorias históricas e discursos filosóficos* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH/Grupo Archai, 2010).
8. Maria Cristina de Sousa Pimentel e Nuno Simões Rodrigues (Coords.): *Sociedade, poder e cultura no tempo de Ovídio* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH/CEC/CH, 2010).
9. Françoise Frazier et Delfim F. Leão (eds.): *Tychè et pronoia. La marche du monde selon Plutarque* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, École Doctorale 395, ArScAn-THEMAM, 2010).
10. Juan Carlos Iglesias-Zoido, *El legado de Tucídides en la cultura occidental* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, ARENGA, 2011).
11. Gabriele Cornelli, *O pitagorismo como categoria historiográfica* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).
12. Frederico Lourenço, *The Lyric Metres of Euripidean Drama* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).
13. José Augusto Ramos, Maria Cristina de Sousa Pimentel, Maria do Céu Fialho, Nuno Simões Rodrigues (coords.), *Paulo de Tarso: Grego e Romano, Judeu e Cristão* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
14. Carmen Soares & Paula Barata Dias (coords.), *Contributos para a história da alimentação na antiguidade* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

15. Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho & José Ribeiro Ferreira (coords.), *Hipólito e Fedra - nos caminhos de um mito* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
16. José Ribeiro Ferreira, Delfim F. Leão, & Carlos A. Martins de Jesus (eds.): *Nomos, Kosmos & Dike in Plutarch* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
17. José Augusto Ramos & Nuno Simões Rodrigues (coords.), *Mnemosyne kai Sophia* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
18. Ana Maria Guedes Ferreira, *O homem de Estado ateniense em Plutarco: o caso dos Alcmeónidas* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
19. Aurora López, Andrés Pociña & Maria de Fátima Silva, *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
20. Cristina Pimentel, José Luís Brandão & Paolo Fedeli (coords.), *O poeta e a cidade no mundo romano* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
21. Francisco de Oliveira, José Luís Brandão, Vasco Gil Mantas & Rosa Sanz Serrano (coords.), *A queda de Roma e o alvorecer da Europa* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
22. Luísa de Nazaré Ferreira, *Mobilidade poética na Grécia antiga: uma leitura da obra de Simónides* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2013).
23. Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves, Edalaura Medeiros & JoséLuís Brandão, *Saberes e poderes no mundo antigo. Vol. I – Dos saberes* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 282 p.
24. Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves, Edalaura Medeiros & Delfim Leão, *Saberes e poderes no mundo antigo. Vol. II – Dos poderes* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 336 p.
25. Joaquim J. S. Pinheiro, *Tempo e espaço da paideia nas Vidas de Plutarco* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 458 p.
26. Delfim Leão, Gabriele Cornelli & Miriam C. Peixoto (coords.), *Dos Homens e suas Ideias: Estudos sobre as Vidas de Diógenes Laércio* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013).
27. Italo Pantani, Margarida Miranda & Henrique Manso (coords.), *Aires Barbosa na Cosmópolis Renascentista* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2013).
28. Francisco de Oliveira, Maria de Fátima Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (coords.), *Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade* (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
29. Priscilla Gontijo Leite, *Ética e retórica forense: asebeia e hybris na caracterização dos adversários em Demóstenes* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).

30. André Carneiro, *Lugares, tempos e pessoas. Povoamento rural romano no Alto Alentejo*. - Volume I (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2014).
31. André Carneiro, *Lugares, tempos e pessoas. Povoamento rural romano no Alto Alentejo*. - Volume II (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2014).
32. Pilar Gómez Cardó, Delfim F. Leão, Maria Aparecida de Oliveira Silva (coords.), *Plutarco entre mundos: visões de Esparta, Atenas e Roma* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).
33. Carlos Alcalde Martín, Luísa de Nazaré Ferreira (coords.), *O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).
34. Ana Iriarte, Luísa de Nazaré Ferreira (coords.), *Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2015).
35. Ana Maria César Pompeu, Francisco Edi de Oliveira Sousa (orgs.), *Grécia e Roma no Universo de Augusto* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2015).
36. Carmen Soares, Francesc Casadesús Bordoy & Maria do Céu Fialho (coords.), *Redes Culturais nos Primórdios da Europa - 2400 Anos da Fundação da Academia de Platão* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
37. Claudio Castro Filho, *“Eu mesma matei meu filho”: poéticas do trágico em Eurípidés, Goethe e García Lorca* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
38. Carmen Soares, Maria do Céu Fialho & Thomas Figueira (coords.), *Pólis/ Cosmópolis: Identidades Globais & Locais* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
39. Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
40. Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
41. Gabriele Cornelli, Maria do Céu Fialho & Delfim Leão (coords.), *Cosmópolis: mobilidades culturais às origens do pensamento antigo* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
42. Nair de Nazaré Castro Soares, Cláudia Teixeira (coords.), *Legado clássico no Renascimento e sua recepção: contributos para a renovação do espaço cultural*

- européu*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
43. Françoise Frazier & Olivier Guerrier (coords.), *Plutarque. Éditions, Traductions, Paratextes* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2017).
 44. Cláudia Teixeira & André Carneiro (coords.), *Arqueologia da transição: entre o mundo romano e a Idade Média*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2017).
 45. Aldo Rubén Pricco & Stella Maris Moro (coords.), *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2017).
 46. Cláudia Cravo & Susana Marques (coords.), *O Ensino das Línguas Clássicas: reflexões e experiências didáticas*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2017).
 47. Breno Battistin Sebastiani, *Fracasso e verdade na recepção de Políbio e Tucídides* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2017).
 48. Christian Werner, *Memórias da Guerra de Troia: a performance do passado épico na Odisseia de Homero*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2018).

O enfoque deste livro sobre a *Odisseia* de Homero é a forma como as personagens do poema falam do passado, em particular, de um passado significativo para muitas delas, a Guerra de Troia. Falar do passado em um poema homérico implica algumas noções-chave exploradas neste livro: tradição, memória, fama (*kleos*) e gêneros de discurso. O principal aspecto ligado a todas essas noções é a performance discursiva do falante que constrói o passado para seu interlocutor: o aqui e agora implicado na performance diminui a distância entre passado e presente de uma forma algo homóloga à própria performance do rapsodo que apresentava os poemas homéricos diante de uma plateia na Grécia Arcaica e Clássica.

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA



• U



C •

