UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

GUSTAVO JUNQUEIRA DUARTE OLIVEIRA

TRADIÇÃO ÉPICA, CIRCULAÇÃO DA INFORMAÇÃO E INTEGRAÇÃO CULTURAL
NOS POEMAS HOMÉRICOS

SÃO PAULO

2015

GUSTAVO JUNQUEIRA DUARTE OLIVEIRA

Tradição épica, circulação da informação e integração cultural nos poemas homéricos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Doutor em História Social

Área de concentração: História Antiga

Orientador: Prof. Dr. Norberto Luiz Guarinello

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: Gustavo Junqueira Duarte Oliveira

Título: Tradição épica, circulação da informação e integração cultural nos poemas homéricos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Doutor em História Social

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento desta pesquisa com uma bolsa de doutorado. Agradeço também ao parecerista anônimo, pela leitura atenta e pelas sugestões nos pareceres.

Agradeço ao Professor Bryan Ward-Perkins pelo apoio e pela acolhida institucional em dois estágios de pesquisas realizados na Universidade de Oxford. Alguns amigos também merecem um agradecimento, pela amizade e pelo apoio dado em algum momento desses estágios: Dominique Souza, Ália Rosa, Maria Rita Vianna, Rachel Hopkins, Jean-Sebastien Balzat e Lana Al-Shami. Agradeço especialmente ao Professor Fábio Faversani, “cicerone” de minha primeira visita e a Thaís Rocha, pela hospedagem ao fim da segunda.

Agradeço também aos professores cujos cursos tive o privilégio de frequentar na USP ou em Oxford, durante o doutoramento, entre eles: Jean Andreau, Richard Rutherford, Lisa Bendall e Adrian Kelly.

Agradeço a todos que me convidaram para publicar ou apresentar resultados parciais de minhas pesquisas durante o período: Carlos Augusto Machado, Margarida Maria de Carvalho e Ana Gabrecht, para mencionar alguns. Agradeço em particular a Helena Amália Papa, não só por um desses convites, mas também pela acolhida na cidade de Franca, em mais de uma ocasião.

A todos aqueles que conversaram comigo sobre esta tese e, por ventura, deram-me sugestões de abordagem e leitura, um sincero agradecimento. Entre tais interlocutores, ressalto Jim Marks, Elizabeth Irwin, Larissa Bonfante, Jean-Michel Carrié, Christian Werner, Breno Sebastiani, Dominique Santos, José Knust e Marcelo Miguel de Souza, colegas com quem tive oportunidade de conversar em eventos acadêmicos ou grupos de discussão.

Ressalto também meus interlocutores constantes, amigos do Laboratório de Estudos do Império Romano e Mediterrâneo Antigo: Bruno dos Santos Silva, Uiran Gebara da Silva, Sarah Azevedo, Joana Climaco, Tatiana Bina, Rafael da Costa Campos, Francisco Sabadini, Ivana Lopes Teixeira e Pedro Piza, para citar alguns. O ambiente do LEIR/MA certamente propiciou muito do amadurecimento das ideias aqui apresentadas, e por isso sou muito grato.

Um agradecimento muito especial é devido ao Professor Norberto Guarinello, não só pela criação de tal ambiente, mas pela orientação e pelas sempre frutíferas conversas. Agradeço também aos professores que participaram de minha banca de qualificação e me fizeram excelentes sugestões, André Malta Campos e Gilberto da Silva Francisco.

Agradeço fortemente às amigas que leram e discutiram comigo partes desta tese. Menciono, primeiramente, Juliana Monzani, cujos comentários me salvaram de alguns embaraços arqueológicos (os que permanecem são de minha inteira responsabilidade e teimosia) e Camila Aline Zanon, pela leitura perspicaz e a revisão do segundo capítulo. Ambas também foram interlocutoras recorrentes nas reuniões e eventos do LEIR/MA.

O terceiro e quarto capítulos foram lidos e comentados por Tatiana Faia, que, sem dúvida, merece mais do que algumas linhas de agradecimento. Sem tais contribuições e sem o diálogo constante, em especial desde minha segunda visita a Oxford, este trabalho seria muito mais pobre.

Muitos amigos foram importantes nesse período, ainda que de forma não diretamente ligada à produção da tese, e agradeço a eles pela amizade e convivência. Em Belo Horizonte, ressalto os companheiros de jogos, Pierre Assis, Danilo Mudado, Daniel Cisalpino, Frederico Souza, Daniel Bretas, Jerônimo Coelho, Lígia Costa, Marco Túlio Pires, Carlos Augusto Teixeira e Carlos Eduardo Gomes (este sim, um colega de área, com quem muito debati). Menciono também os companheiros de graduação, entre eles Fabiele Costa, Fabiana de Castro, Débora Pedrosa, Emmeline Mati, Marcelo Diana, Luciana Souza, Ivan Pregnolato, Luciane Scarato e João Paulo Martins (os três últimos, de BH para o mundo).

Em São Paulo, ressalto os amigos relacionados à República Zimbabwe, desde os outros membros fundadores, Alessandro Rodrigues, Alex Nogueira, Renan Melo e Briam Suarez, até os moradores mais recentes, como Evandro Rozentaliski, Luciene da Silva e Jasmin Lindner. Agradeço particularmente a Mariana de Menezes Guedes. Os “agregados” também merecem ser destacados, entre eles Flávia Zimbres, Renata Hurtado e Camila Peloso.

Finalmente, agradeço a meus familiares, minha mãe Vera e minha irmã Ludmila (e sua família). Agradeço especialmente a meu pai, não só pelo apoio, mas pela leitura e revisão de meus textos durante todo o processo de doutoramento.

Dedico esta tese ao Guilherme. Bem-vindo!

*“Traditions should not be maintained just because
they were traditions. Strength was not strength if it
had no purpose or direction.”*

Robert Jordan e Brandon Sanderson,

Towers of Midnight

RESUMO

OLIVEIRA, Gustavo J. D. Tradição épica, circulação da informação e integração cultural nos poemas homéricos. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015, 323 p. Tese de Doutorado em História Social.

O objetivo desta tese é estudar os poemas homéricos do ponto de vista da história, a partir de um enfoque que consiga agregar uma análise de elementos internos e externos dos poemas. O ponto de articulação, o que direciona os temas a serem discutidos nesta tese, está relacionado a uma pergunta central: qual o papel da circulação da informação oral por longas distâncias e através do tempo nos poemas homéricos, seja do ponto de vista de sua própria composição e reprodução, seja do ponto de vista da representação dessas temáticas nas narrativas? Primeiramente, são analisadas as características da tradição poética da qual os poemas fazem parte. Em virtude da circulação em longas distâncias (espaciais e temporais) de formas orais de informação ser parte determinante para o que é mostrado aqui como o mecanismo de composição, apresentação, transmissão e recepção dos poemas da tradição hexamétrica, são propostas reflexões destas mesmas questões nas tramas dos poemas. O tipo de circulação da informação aqui enfocado abarca toda forma de transmissão que dependa da oralidade para ocorrer. Além disso, os processos que percorrem longas distâncias ou, ainda, têm alcance temporal mais extenso, são enfatizados. Nesse sentido, além dos mecanismos de funcionamento da composição e transmissão da poesia homérica e dos contextos históricos aos quais diriam respeito, as formas descritas nos poemas de circulação da informação são analisadas: os aedos e a própria circulação da poesia épica; os relatos, de diversos tipos; o espaço, as formas e os agentes envolvidos nesses processos de circulação. Na conclusão, a questão de se os poemas têm algo a dizer acerca da própria tradição de composição e transmissão de que fazem parte é debatida, articulando o que foi analisado tanto do ponto de vista interno, quanto do ponto de vista externo aos poemas.

Palavras-chave: Tradição, Sociedade homérica, Integração cultural, Poesia épica grega, Homero e a História

Email do autor: gustavojdo@gmail.com

ABSTRACT

OLIVEIRA, Gustavo J. D. Epic Tradition, circulation of information and cultural integration in the Homeric poems. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015, 323 p. Doctoral thesis in Social History.

The objective of this thesis is to study the Homeric poems from a historical point of view. The approach used intends to articulate an analysis of internal and external aspects of the poems. The juncture point, what propels the themes discussed in this thesis, is related to a central question: what is the role of the circulation of information through long distances and through time in the Homeric poems? This question is approached taking into account, first, the composition and transmission of this kind of poetry, and, second, the representation of those themes in the narratives themselves. The initial part of this study centers on the analysis of the poetic tradition the poems are part of. Because long ranged and long termed oral forms of circulation of information are a determinant part of what is shown here as the mechanics of composition, presentation, transmission and reception of the poems in this hexametric tradition, questions regarding those same issues are proposed in the study of their plot elements. The type of circulation of information here researched englobes all form of transmission that depends on orality to take place. Long distance and long-term processes are emphasized. In this sense, besides the composition and transmission mechanics of the Homeric poems and the historical contexts to which they are related, the poetic forms of circulation of information described in the Iliad and in the Odyssey are analyzed: the singers and the circulation of epic poetry; the many types of reports; the space, the forms and the agents involved in processes of circulation of information. In the conclusion, there is a debate of whether the Homeric poems have something to say regarding their own tradition of composition and transmission. Here, the themes analyzed relating both to internal and external elements of the poems are properly articulated.

Keywords: Tradition, Homeric Society, Cultural Integration, Greek Epic Poetry, Homer and History

Author's email: gustavojdo@gmail.com

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 Apresentação da tese.....	15
1.2 O conceito de Integração.....	20
1.3 O conceito de tradição.....	26
a) O que é tradição? Definições.....	26
b) Tradição, longa duração, permanências.....	33
c) Conceito de tradições múltiplas e interconectadas: tradições dentro de tradições.....	34
d) A tradição grega de transmissão e criação de histórias envolvendo um passado heroico e mítico.....	36
e) Tradição de transmissão de tais histórias em poesia épica hexamétrica (transmissão oral e escrita).....	37
f) Tradição de transmissão da poesia oral épica hexamétrica.....	37
1.4 Ideais épicos.....	38
2 HOMERO COMO FONTE HISTÓRICA.....	39
2.1 Introdução.....	39
2.2 A Tradição oral da qual os poemas homéricos fazem parte.....	41
a) Temática.....	41
b) Longevidade da tradição: quando começou?.....	47
c) Longevidade da tradição: quando terminou?.....	50
d) Alcance espacial da tradição.....	55
e) Abrangência da tradição: quais outros veículos fazem parte dela?.....	56
f) Estatuto dos poemas no interior da tradição: têm função autoritativa? Sofriam concorrência de outros poemas com a mesma temática?.....	58
g) Diferentes tipos de poemas dentro da tradição oral épica hexamétrica.....	61

h) Função da tradição: integração cultural, pan-helenismo, etc.....	63
i) Tradição estável ou em mudança constante?.....	67
2.3 Transmissão oral da tradição.....	72
a) Questões gerais acerca da composição e transmissão de tradições orais épicas.....	72
b) A (re)composição em <i>performance</i>	76
c) A língua épica.....	77
d) Aderência à temática épica tradicional.....	78
e) Individualidade e inovação poética x técnicas tradicionais.....	80
f) Relação entre poeta e audiência.....	82
g) Oralidade e o problema da complexidade dos poemas homéricos.....	87
2.4 Fixação da tradição.....	89
a) Possibilidade da fixação oral (textos memorizados).....	90
b) Fixação progressiva, por inúmeras fases, que apresentam formas cada vez mais estáveis.....	92
c) Fixação a partir de sessões nas quais a composição é feita oralmente e ditada em <i>performance</i> para escribas (textos orais ditados).....	94
d) Composição oral utilizando a técnica escrita.....	95
e) A função da fixação escrita.....	96
2.5 Problemas de datação e de utilização dos poemas homéricos como fontes históricas.....	99
a) Os poemas dizem respeito ao momento em que foram compostos?.....	100
b) Os poemas dizem respeito ao momento em que foram fixados?.....	101
c) Os poemas dizem respeito ao período que tentaram retratar?.....	103
d) Os poemas dizem respeito ao passado recente, alcançado na tentativa de atingir um passado mais distante?.....	108
e) Mistura temporal em virtude das características da tradição: <i>patchwork</i> (níveis datáveis e separáveis) X amálgama (mistura indistinta de temporalidades e fantasias diferentes).....	111
f) Composição por técnicas orais diante da realidade escrita dos poemas.....	113
g) Restrições materiais para a escrita dos poemas em sua extensão total.....	115
h) <i>Recensão panatenaica</i> e suas consequências para datação.....	116

i) Problemas referentes à tradição de transmissão escrita.....	118
j) A datação dos poemas pensada não a partir da fixação da composição, mas a partir da manutenção de sua relevância tradicional como fenômeno oral.....	121
k) Tradição referente a um momento ou a uma duração mais longa? O problema da estabilidade da tradição.....	122
2.6 Abordagem proposta.....	122
a) A ênfase na tradição.....	123
b) Composição por colaboração: poemas como produtos coletivos.....	123
c) Mecanismos identitários e de integração cultural no espaço e no tempo.....	126
d) O poema como uma unidade.....	128
e) O problema da unidade dos poemas diante do período de sua fixação.....	130
f) O alcance temporal da validade dos poemas como fonte histórica.....	131
g) Análise dos pressupostos de outras abordagens e listagem dos pressupostos da presente proposta.....	133
h) O que os poemas dizem de: composição; fixação; datação; uso da escrita?.....	135
3 A POESIA ÉPICA COMO FORMA DE CIRCULAÇÃO DA INFORMAÇÃO.....	138
3.1 Os tipos de aedos.....	138
a) Formas de associação dos aedos.....	138
b) Problematisando a “miragem” do aedo homérico como um aedo de corte.....	149
3.2 Características dos aedos e os tipos de <i>performances</i>	157
a) Formação do aedo, formas de composição e autoridade sobre o conteúdo transmitido.....	158
b) Descrição das <i>performances</i>	165
c) Indicações Externas de <i>performance</i>	173
3.3 As ocasiões de <i>performance</i>	178
3.4 As Audiências.....	182
a) Tipos de audiência.....	182

b) Relações entre aedo e audiência.....	188
3.5 Conteúdo.....	195
a) Tipos de conteúdo.....	195
b) A escolha das temáticas.....	200
c) O canto como transmissão de conteúdos.....	201
3.6 Outras referências à música ou à poesia.....	203
3.7 Metáforas, comparações metapoéticas e práticas que se assemelham ao fenômeno do aedo.....	206
a) Metáforas metapoéticas.....	207
b) Origem da autoridade sobre o assunto apresentado em manifestações não relacionadas ao canto.....	219
3.8 Conclusão.....	230
4 OUTRAS FORMAS DE CIRCULAÇÃO DA INFORMAÇÃO.....	232
4.1 Espaços de circulação.....	232
a) O Mar.....	232
b) A Terra.....	243
4.2 Como a informação circula no espaço? Os agentes nos processos de circulação da informação.....	244
a) Especialistas.....	244
b) Piratas.....	249
c) Mercadores.....	251
d) Mendigos.....	253
e) Viajantes.....	256
f) Hóspedes.....	262
g) Suplicantes.....	265
h) Mensageiros.....	266
i) Arautos.....	268

j) Outros grupos.....	268
k) A circulação da informação por meio das divindades.....	269
 4.3 Formas de Circulação da Informação.....	 270
a) Rumor e Notícia.....	273
b) Glória e Fama.....	278
c) Relatos e Cantos.....	293
 5 CONCLUSÃO.....	 301
 FONTES.....	 306
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 309

1 INTRODUÇÃO

*“If one could not depend upon tradition, then where
was the rock upon which to anchor his life?”*

Frank Herbert, *Children of Dune*

1.1 Apresentação da tese

O objetivo desta tese é estudar os poemas homéricos do ponto de vista da história, a partir de um enfoque que consiga agregar uma análise de elementos internos e externos dos poemas. Com isso, queremos dizer que tomaremos como fatores relevantes tanto o *texto* da *Ilíada* e da *Odisseia*, quanto o(s) *contexto(s)* da produção dos poemas, segundo uma série de abordagens.

Os poemas homéricos têm sido amplamente usados para o estudo de momentos diferentes da história grega. A dificuldade que temos hoje em atribuir com segurança um contexto precisamente determinado para a produção dos poemas acabou por ocasionar determinadas características nos estudos que se dedicam, de alguma forma, à relação dos poemas com a história. As atitudes diante desta dificuldade podem ser de naturezas muito díspares. Em um extremo, temos a recusa completa de que os poemas possam ser usados para trazer qualquer tipo de informação sobre qualquer período histórico. No outro, temos uma abordagem surpreendentemente mais otimista. Se não se pode comprovar de maneira definitiva a relação de tais fontes com determinado contexto histórico, um período é determinado, de maneira mais ou menos arbitrária, para que se possa tirar dos poemas aquilo que se deseja falar de tal época. Não é o caso de dizer que estes estudos nunca argumentam a favor ou contra a associação da *Ilíada* e da *Odisseia* com determinados contextos que determinaram seu valor como fontes históricas. Muitos estudos são bem embasados neste quesito, dedicando longas discussões para a demonstração da relação com o contexto de produção que desejam e a subsequente análise, por meio dos poemas, de instituições e práticas históricas deste contexto.

Contudo, esta não é necessariamente a prática mais usual. O que temos, em grande parte dos casos, é uma breve constatação de uma espécie de filiação intelectual do período que se considera como o da relevância histórica dos poemas, em um campo de possibilidades que vai do auge do mundo micênico ao fim do período arcaico grego. Por vezes um parágrafo, ou mesmo uma nota, é considerado suficiente para apontar a preferência do autor. Uma vez esta filiação estabelecida, os autores sentem-se livres para discussões consideradas mais elevadas e

úteis, que se desdobram em uma construção positiva de conhecimento sobre a história da sociedade sobre a qual os poemas homéricos teriam a dizer.

Um efeito relevante desta prática é a seleção parcial da bibliografia com a qual se deseja dialogar. Concordamos que esta seja uma prática comum a todo estudo acadêmico, diante da impossibilidade de discutir com tudo aquilo que já tenha sido produzido, especialmente de textos tão amplamente difundidos. O que consideramos problemático é quando a prática determina círculos fechados de (auto)citação entre autores que compartilham determinadas concepções. Isso ocorre, em grande parte, em detrimento de diálogos mais amplos com posições divergentes, que sequer são seriamente consideradas.

Outra prática, particularmente nociva, é usual em outros tipos de estudos. Trata-se daquilo que chamamos de “uso anedótico”. Os estudos que se valem dela, em geral, não têm os poemas homéricos como foco principal. Recorrem a tais fontes, contudo, quando há a necessidade de se dizer que determinada tradição ou prática é muito antiga. Os poemas homéricos, a despeito de seu contexto de produção e das dificuldades de estabelecê-lo, são considerados como particularmente recuados no tempo, talvez até mesmo como textos fundadores. Identificar algo como já presente em Homero é atestar sua antiguidade. Investigar esta prática, em estudos de várias naturezas que não têm os poemas homéricos como foco principal, seria um fascinante objeto de estudo em si mesmo. Contudo, não é nosso objeto, e, por isso, apenas a mencionamos.

Criticamos, todavia, esta e outras posturas metodológicas, como as já mencionadas e outras ainda por vir, ao longo desta tese. A razão para tal crítica vai ser explicitada nas páginas que se seguem, mas adiantamos aqui um problema que consideramos central. É preciso aceitar, quando lidamos com os poemas homéricos do ponto de vista da história, que temos *textos*, mais ou menos definidos, relacionados a *contextos* que são fluidos ou, ao menos, árduos de serem precisados. Para tal, o que propomos nesta tese é trazer abordagens que levem estas dificuldades em consideração. Fazemos isso seja quando discutirmos os poemas a partir de elementos externos, ligados a sua produção, seja quando discutirmos a sociedade interna dos poemas e aquilo que ela pode nos revelar.

Voltemos às discussões que serão foco deste trabalho, e a maneira como pretendemos articular estas duas formas de análise, externa e interna. O ponto de articulação começou a ser estabelecido pela análise daquilo que consideramos as características da tradição poética da qual os poemas fazem parte. Em virtude da circulação em longas distâncias (espaciais e temporais) de formas orais de informação ser parte determinante para o mecanismo que

proporemos de composição, apresentação, transmissão e recepção dos poemas da tradição hexamétrica, propomo-nos a pensar estas mesmas questões no interior dos poemas.

Portanto, o que direciona os temas a serem discutidos nesta tese está relacionado a esta pergunta central: qual o papel da circulação da informação oral por longas distâncias e através do tempo nos poemas homéricos, seja do ponto de vista de sua própria composição e reprodução, seja do ponto de vista da representação interna destas temáticas? Vale deixar claro que o tipo de circulação da informação que nos interessa abarca toda forma de transmissão que dependa da oralidade para ocorrer. Além disso, damos ênfase nos processos que percorrem longas distâncias ou, ainda, têm alcance temporal mais extenso. Outro questionamento que tentaremos responder, em nossa conclusão, é se os poemas têm algo a dizer acerca da própria tradição de composição e transmissão de que fazem parte.

Após o levantamento destes temas centrais que permearão a discussão que se segue, passamos para uma breve apresentação das partes que compõem esta tese. No restante desta introdução, proporemos algumas discussões conceituais essenciais para o desenvolvimento do trabalho. Começaremos com o conceito de *Integração*, que será relevante para a primeira parte. Esforçamo-nos para definir o conceito, a partir de várias ideias relacionadas. Em especial, utilizaremos o conceito de *Identities*, para expressar a ideia de que os poemas homéricos funcionam como mecanismos de manutenção de identidades culturais que atravessam o tempo e espaço, em um contexto definido, ainda que mais amplo do que usualmente se considera. O conceito de identidades, pensado em relação com a ideia de integração, foi-nos útil por permitir uma análise destes mecanismos que possuem alcances temporais e espaciais mais amplos e difusos.

Em seguida, apresentaremos o conceito de *Tradição*. Também faremos um levantamento dos vários usos do termo, mas nossa concepção se centra na ideia de uma transmissão engajada de elementos considerados relativos ao passado e valorizados no presente. Nesse passo, também apresentaremos, a partir da ideia de *tradições dentro de tradições*, uma delimitação inicial da tradição específica da poesia épica hexamétrica oral da qual os poemas homéricos fazem parte. Por fim, apresentamos o conceito de *Ideais épicos*, relevante para os dois capítulos finais. Definimos tais elementos como formas e conteúdos acerca dos quais se pensa o mundo dos poemas, controlados poeticamente e dessa forma transmitidos. Eles expressam características que podem, ou não, ter relação com os contextos de produção, mas que são mantidos pela expectativa de como tal realidade poética deveria operar.

O segundo capítulo apresenta a discussão dos poemas homéricos como fonte histórica de maneira ampla. Primeiramente, analisamos os inúmeros elementos da tradição poética da

qual fazem parte: temática; longevidade; alcance espacial; abrangência (quais outros poemas faziam parte da tradição); o estatuto dos poemas homéricos no interior da tradição; as características específicas que diferenciam a *Ilíada* e a *Odisseia* dos demais poemas da tradição; as funções da tradição (integração cultural, pan-helenismo, entretenimento, etc.); a estabilidade ou fluidez da tradição. Em seguida, discutiremos algumas características da transmissão oral da tradição, pautados, sobretudo, nas teorias de oralidade de Parry e Lord. Apresentaremos nesse passo, além dos elementos gerais acerca da oralidade, as seguintes noções: (re)composição em *performance*; a língua épica; aderência à temática épica tradicional; a tensão entre a inovação poética e as técnicas tradicionais; a relação entre poetas e audiências; a tensão entre complexidade de trama e estrutura diante das técnicas orais de composição.

Dando sequência a esta discussão, temos uma seção sobre formas de fixação da tradição em que, de certa maneira, os problemas da natureza escrita e fixada dos poemas que recebemos são contrapostos às suas características orais. Apresentamos, portanto, várias possibilidades de fixação dos textos: a fixação oral, por meio da memorização; a fixação progressiva, por inúmeras fases que apresentam formas cada vez mais estáveis; a fixação por meio da escrita, em que *performances* orais são presenciadas e transcritas por escribas (textos orais ditados); a composição escrita que utiliza de técnicas orais. Nessa seção, também proporemos discussões sobre as possíveis funções da fixação escrita nestes contextos.

Ainda no segundo capítulo, seguimos com a apresentação dos problemas de datação e de utilização dos poemas homéricos como fontes históricas. Para tal, discutimos as possibilidades dos poemas serem usados como fonte para: o período em que foram compostos; o período em que foram fixados; o período que tentam retratar; o passado mais recente, alcançado na tentativa de atingir um passado mais distante. Discutimos também a possibilidade dos poemas serem misturas temporais, a partir de duas metáforas: o *patchwork*, ou a colcha de retalhos, em que níveis temporais são separáveis e datáveis; o amálgama, em que há uma mistura indistinta de temporalidades e elementos fictícios. Nessa mesma seção, aprofundamos a discussão do problema da composição por técnicas orais diante da realidade escrita dos poemas, bem como introduzimos as questões das restrições materiais para a escrita dos poemas nos períodos discutidos e a teoria da *recensão panatenaica*. Finalmente, propomos que a datação dos poemas deva ser pensada a partir da manutenção de sua relevância tradicional como fenômeno oral. Também apresentamos balizas temporais para a questão, além de uma defesa de que é mais útil pensar em termos de uma tradição de longa duração do que selecionar um momento bem definido para abordar os poemas historicamente.

Para finalizar o capítulo, apresentamos de maneira sistematizada uma série de propostas para nossa abordagem dos poemas homéricos do ponto de vista da história, pautada sobre os seguintes parâmetros: a ênfase na tradição; a concepção dos poemas como produtos coletivos, de (re)composição e colaboração; a função dos poemas como mecanismos identitários e de integração cultural no espaço e no tempo; os poemas como unidade. Apresentamos também uma discussão sobre o alcance temporal da validade dos poemas como fonte histórica, bem como uma defesa de nossas propostas e seus pressupostos diante das outras possibilidades de abordagem.

O terceiro capítulo inicia nossa análise interna dos poemas homéricos. A questão da circulação da informação oral nos poemas começa a ser apresentada tendo como foco a figura dos aedos e cantores nos poemas. Primeiramente, analisamos os tipos de aedos, uma discussão que se centra nas formas de associação destes especialistas, usualmente ligados às cortes aristocráticas. Problematisamos esta posição, algo que consideramos como uma espécie de “miragem”. Em seguida, consideramos as características dos aedos e os tipos de *performance*. Nesse passo discutimos a formação dos aedos, as formas de composição e autoridade que têm sobre o assunto transmitido. O passo seguinte é dedicado a um levantamento das descrições das *performances*, e seus vários tipos, para, finalmente, tratarmos do que chamamos de indicações externas de *performance*, como as invocações às Musas.

A próxima seção seguinte aborda as ocasiões de *performance*, e o papel do banquete como ocasião preferencial. É seguida por uma análise das audiências, uma dimensão externa mas integrante das *performances*. Começamos por levantar os tipos apresentados nos poemas, para depois ressaltar as relações que tais audiências estabelecem com os aedos. Na sequência, temos um tópico dedicado ao conteúdo das *performances*. Listamos aqui os tipos de conteúdo, para então apresentar o problema da escolha das temáticas nas *performances*. Por fim, consideramos o canto como forma de transmissão de determinados conteúdos, pelo tempo e pelo espaço, tal como nos é apresentado pelos poemas.

Ainda no terceiro capítulo, fugindo da figura do aedo em primeiro plano, temos uma discussão sobre outras referências à música ou à poesia nos poemas. O passo subsequente lida com as metáforas e comparações metapoéticas, ou seja, práticas que se assemelham à do aedo. Iniciamos com as metáforas metapoéticas, os relatos e as narrativas visuais da tapeçaria de Helena e do escudo de Aquiles. Por fim, discutimos a origem da autoridade sobre o assunto apresentado em relatos, quando não há relação com o canto do aedo, mas somente comparação.

O quarto capítulo introduz outras formas e agentes em processos de circulação da informação em longas distâncias. Inicialmente, contudo, uma discussão dos espaços em que

tais processos ocorrem é proposta, bem como as formas de cruzar tais espaços. O mar e a terra são, portanto, apresentados segundo esta perspectiva. A seção que segue lida com os agentes envolvidos em processos de circulação da informação: os especialistas (os demais demiurgos na definição de Eumeu, videntes, médicos e carpinteiros, além dos aedos); os piratas; mercadores; mendigos; viajantes; hóspedes; suplicantes; mensageiros; arautos; sonhos e divindades; etc.

O último tópico lida com as formas de circulação da informação de uma maneira que não se centra primordialmente nos agentes dos processos, como na seção anterior. Discutimos, portanto, inicialmente o rumor e a notícia, como formas de circulação que não dependem de agentes especificados. O canto épico e os relatos são, por sua vez, dependentes desta especificação. Essas discussões são pautadas por análises dos termos que aparecem no texto, em especial aqueles ligados às ideias de fama e glória. Todo um passo é dedicado a estes dois termos, sob a perspectiva da circulação da informação, em que analisamos a pertinência à nossa temática de vários vocábulos gregos relacionados a este campo semântico.

1.2 O conceito de Integração

De que maneira o conceito de integração pode auxiliar na compreensão dos poemas e da chamada sociedade homérica? A maneira proposta para analisar os poemas no presente trabalho requer pensar algum tipo de integração no nível cultural. Neste processo, diferentes tipos de comunidades, separadas pelo espaço e também pelo tempo, compartilham não só a transmissão e as situações de recomposição dos poemas, mas um conjunto de regras, valores e uma tradição que rege a maneira como essas trocas específicas são realizadas. Por isso é válido pensar na maneira como os diferentes conceitos são apresentados, com intuito de refinar nossa própria análise.

Contudo, antes de introduzi-los à presente discussão, algumas das dificuldades particulares de nosso objeto de estudo devem ser mencionadas. Para os períodos em que propomos a discussão da integração, ou não existem registros escritos, ou eles são raros. Um segundo problema está na delimitação temporal e espacial desta integração. Tais dificuldades serão discutidas em outro momento. Por ora, introduziremos uma discussão da ideia de integração.

Integração, em sua definição mais básica, indica a denominação de um ato ou de um processo. Este processo é caracterizado por apresentar partes diferentes entre si que, todavia, sob determinado prisma, formam um conjunto, apresentando algum tipo de unidade. O ato, ou

o processo, diz respeito a partes que compõem um todo, sem contudo deixarem de ser partes diferentes entre si. Do ponto de vista de uma integração cultural, podemos pensar em comunidades diferentes organizadas de maneiras potencialmente diferentes, mas que podem compartilhar um conjunto de práticas, crenças, normas e tradições, fazendo parte, portanto, de um fenômeno cultural mais amplo.

Thinès define o conceito como um termo sociológico que designa a maneira como elementos sociais dissemelhantes constituem uma unidade em um conjunto social mais vasto (THINÈS, 1975, p. 485). Gould e Kolb defendem que uma integração cultural diz respeito à representação do todo, maior do que a soma das partes, um padrão consistente de pensamento e ação. A integração cultural indica coesão do grupo mediante mudanças no tempo (GOULD; KOLB, 1959, p. 158).

Apesar de não utilizarem o conceito em sua análise, Horden e Purcell, em seu livro *Corrupting Sea*, apresentam ideias interessantes para nosso problema. Para eles uma das características do Mediterrâneo é a enorme variedade de microrregiões diferentes. Tais localidades, apesar de extremamente complexas e fragmentadas geográfica e ecologicamente, não apresentam características físicas suficientes que garantam autarquia e subsistência plena, considerando somente os recursos de cada uma delas. Seus habitantes devem, para sobreviver, multiplicar as estratégias de produção e sobrevivência, não se concentrando somente em um tipo delas. As estratégias econômicas devem ser tão diversas quanto as condições ecológicas das microrregiões que as fazem necessárias. São obrigados, além disso, a se conectarem entre si, para troca de excedentes por produtos escassos no nível local. O mar Mediterrâneo e suas pequenas rotas de trocas permitem um alto grau de conectividade, nos quais os contatos ocorrem (HORDEN; PURCELL, 2000, p. 53-80; 173-297)¹.

O trabalho monumental dos dois estudiosos é, contudo, difícil de ser diretamente aplicado ao nosso problema. O que pode ser interessante para nossa análise é tomar como pressuposto o espaço de trocas materiais e de ideias, com alto grau de conectividade e movimentação de pessoas, na nossa área de interesse. Para os autores, a região do Mediterrâneo promove facilidade em tais contatos, bem como os obriga a estabelecê-los, pela complexidade das microrregiões não autônomas. As rotas por terra são importantes, mas o mar torna lugares distantes mais próximos. Para eles, a mobilidade de bens e pessoas é uma norma (HORDEN; PURCELL, 2000, p. 123-172; 342-400).

¹ Ver Harris para Mediterrâneo como barreira ou realizador de conexões (HARRIS, 2005, p. 16-17).

A partir deste ponto de vista, é útil pensar a questão do compartilhamento cultural de elementos tradicionais, uma vez que o espaço em que se localizam as comunidades permite, com alto grau de conectividade, os contatos necessários para tal. Também é relevante pensar a movimentação de poetas entre as comunidades, para novas composições em *performance*, nas mais variadas situações.

Outro conceito, o de *Peer-Polity Interaction*, pode ser importante para o estudo do desenvolvimento de uma série de estruturas e processos nas sociedades. O conceito designa as relações que ocorrem entre unidades sociopolíticas autônomas situadas próximas umas das outras. Ele evita o enfoque em relações de dominação e subordinação entre comunidades. Além disso, não considera unidades sociopolíticas (*Polities*) em isolamento. Para os autores, uma civilização é formada por várias unidades territoriais e seus centros administrativos. Tais unidades têm formas políticas semelhantes, língua comum, estrutura religiosa, escrita, sistemas de medidas e cultura material dentro de um escopo delimitado de variações (RENFREW; CHERRY, 1986, p. 1-2).

A dominação de uma das unidades sociopolíticas sobre outras pode unificar o aglomerado em uma unidade política mais ampla. O objeto do conceito concerne, contudo, unidades autônomas e suas interações. Uma *Polity* é uma unidade sociopolítica autônoma, sem implicar uma escala ou grau de organização. Em sociedades com maior estrutura de organização e hierarquia, o termo *Polity* se refere à mais alta unidade política autônoma, e não a suas subdivisões administrativas ou territoriais, mesmo que estas tenham sido elas mesmas *Polities* no passado. Em uma *Polity* estão presentes formas de processos de decisão e de poder que afetam o comportamento de seus membros (RENFREW; CHERRY, 1986, p. 2-4).

O aparecimento de práticas culturais comuns a unidades sociopolíticas de uma mesma civilização se deve às interações entre elas. O conceito se concentra nas mudanças sociais que não vêm nem de fora (imposição hegemônica) nem são particulares do interior das *Polities*: são oriundas de interação entre *Polities* (RENFREW; CHERRY, 1986, p. 5-6).

O foco é nas relações inter-regionais entre *Polities*. Análises de sistemas grandes, os sistemas-mundo, e de *Polities* particulares são evitadas. A unidade significativa para o conceito é a comunidade mais ampla, além do nível político, composta de grupos que interagem e se relacionam, mas que são politicamente independentes entre si (RENFREW; CHERRY, 1986, p. 7).

As mudanças sociais decorridas da interação entre *Polities* podem ser por meio de competição, transmissão e aumento no fluxo de trocas materiais e simbólicas. Podem também estar relacionadas ao aumento da produção e ao desenvolvimento de estruturas hierárquicas

entre as *Polities*. O foco deve ser na natureza das interações e nos atores que as operam e são por elas operados. Também é importante a ênfase no fluxo de informações e não somente nas trocas materiais. As interações podem tomar várias formas, entre elas: guerra, que pode gerar instituições hierárquicas; emulação competitiva para alcançar *status* entre as *Polities*; entretenimento simbólico e relações entre sistemas simbólicos com graus de organização diferentes e que não se embatem; transmissão de inovação; aumento no fluxo de trocas de bens (RENFREW; CHERRY, 1986, p. 8-9).

O conceito de *Peer-Polity Interaction* se encaixa bem com o tipo de análise que pretendemos realizar. Contudo, o problema da falta de outros tipos de interação entre *Polities*, além da dificuldade de atingir uma delimitação temporal e espacial precisa, pode acabar por gerar análises circulares, uma vez que os autores privilegiam abordagens com múltiplos tipos de interação. Por isso não o aplicaremos diretamente, apenas o registramos como uma chave inicial de leitura.

Outra ideia que pode ser útil para a nossa análise é a de diversidade social, proposta por Whitley. O objeto de análise desse autor coincide de certa forma com o nosso. O autor, no artigo *Social Diversity in Dark Age Greece* (WHITLEY, 1991) se questiona se a sociedade homérica é real, fictícia ou um misto dos dois. Ela reflete o período micênico, o Período Obscuro ou o século VIII²? Tais discussões tendem a considerar que, caso seja possível separar o real do fictício, e seja possível relacionar a sociedade homérica com o Período Obscuro, os poemas seriam então uma descrição adequada do período. Essa concepção assume que tanto a sociedade homérica quanto a sociedade do Período Obscuro seriam uniformes, não apresentando variações regionais nem locais na estrutura ou organização social. Contudo, esta posição não encontra respaldo na evidência material. Para o arqueólogo, o período tem como característica essencial a variação regional no ponto de vista material, sendo um período de grande diversidade social. Whitley argumenta que não existe uma sociedade do Período Obscuro, se com isso for compreendido que todas as comunidades do período tenham a mesma estrutura e organização social. São várias sociedades que se desenvolveram paralelamente, com características diferentes. A coerência interna uniforme dos poemas não encontra respaldo nas comunidades não uniformes do período (WHITLEY, 1991, p. 341-342).

Na segunda parte do texto, o autor se questiona: por que a variedade social é mais provável que a uniformidade defendida por grande parte dos historiadores para este período? Ele responde apontando para a existência de uma tendência à variedade em sociedades pré-

² Todas as datas citadas nesta tese referem-se a períodos anteriores à nossa era, a não ser que explicitado o contrário. As datas das referências bibliográficas são uma exceção a esta regra.

estatais, iletradas e agrícolas, segundo comparações etnológicas. Mesmo com a variedade e o fluxo de mudanças, diversas culturas locais podem formar um grande sistema regional, por compartilhar algumas características comuns. Os fatores que dão essa unidade permitem a ponte para cruzar barreiras de diversidade (WHITLEY, 1991, p. 344).

Sociedades tribais, agrícolas e iletradas tendem a ter instabilidade política e diversidade social. A grande diversidade material e de práticas funerárias é um primeiro indício de grande variedade social do período que interessa a Whitley. Tal variedade indica culturas regionais distintas. A variedade nos vestígios materiais não é, em si, tão importante quanto a relação desses vestígios uns com os outros em sistemas simbólicos locais particulares (WHITLEY, 1991, p. 345).

Whitley propõe que, apesar de existirem similaridades, nenhum único modelo social é apropriado para explicar todos os assentamentos estáveis do Período Obscuro. É verdade que Homero tem muito a dizer sobre várias instituições sociais. A variedade dessas instituições não implica, contudo, uma unidade de sociedades do Período Obscuro, mas sim uma solução para a fragmentação. Instituições como a relação de hospedagem, a amizade e o casamento aristocrático não implicam uma única sociedade, mas um único sistema ou uma única esfera de integração. Líderes no Período Obscuro teriam diferentes bases de poder e autoridade, mas teriam interesse em se relacionar com outros líderes, seja por base de trocas, seja por competição. Homero retrataria instituições relevantes aos líderes para agirem como se fossem parte de uma mesma aristocracia inter-regional, mesmo que oriundos de comunidades organizadas de maneiras variadas. A sociedade homérica retratada mostraria concepções de um mundo aristocrático pan-Egeu, de trocas e competição. O autor apoia a tese de que os poemas foram compostos no século VIII, e defende que a razão para o retrato dos séculos X e IX nos poemas existe em virtude de uma deliberada arcaicização, um efeito de distanciamento por parte do poeta (WHITLEY, 1991, p. 364-365).

As ideias de Whitley se aproximam até certo ponto das que propomos. A interação entre comunidades diferentes está lá apresentada, bem como alguma forma de integração cultural que reconhece nos poemas um elo de identidade. Contudo, Whitley delimita demais sua análise no aspecto temporal. Como discutiremos, defendemos que não existem elementos concretos que justifiquem tal delimitação. Dessa forma, se ampliarmos a variedade de tipos de grupos sociais também para a esfera temporal da longa duração, não poderíamos estar mais próximos de uma forma mais adequada de encarar os poemas homéricos historicamente? Neste caso, serviriam os poemas como mecanismos de construção e manutenção identitária entre vários tipos de grupos que, apesar de distintos e separados no tempo e no espaço, se reconhecem como partes

de um mesmo fenômeno cultural. Esta é a base para a ideia de integração cultural que buscamos, e para melhor desenvolvê-la precisaremos olhar para o próprio conceito de identidade.

Para trabalhar com o problema das identidades no texto homérico, tomamos alguns pontos de partida. Vale, portanto, estabelecer a maneira como as identidades serão encaradas³. Em primeiro lugar, devemos nos afastar de uma ideia de identidades biológicas e naturais. Estamos lidando aqui com uma construção social. Existem tanto identidades internas, pelas quais os indivíduos se definem, quanto identidades externas, que são definidas por terceiros. As identidades seriam negociadas, discutidas, definidas e combatidas pelos atores sociais, por meio de oposição e semelhança. Contudo, os indivíduos não têm autonomia plena para definirem suas próprias identidades nem estabelecer as identidades de outros. Apesar de apresentar certo estado de fluxo e multiplicidade, os embates identitários ocorrem a partir de lugares sociais que são pré-determinados. Com isso, queremos dizer que os indivíduos só podem estabelecer identidades a partir de posições que ocupam previamente. E tais posições podem ser determinadas por conjunturas ou estruturas sociais mais ou menos estáveis. Tudo isso deve ser levado em consideração⁴.

Devemos também tomar cuidado com o tipo de análise a ser realizado. O tipo de fontes com as quais trataremos, os poemas homéricos, apresentam dificuldades específicas que são difíceis de serem transpostas. No caso de uma discussão acerca de integração e identidade, temos que levar em conta que não temos documentos referentes a uma sociedade específica. São documentos referentes a um mecanismo de manutenção de identidade cultural em um processo de integração que atravessa o tempo e o espaço. Isto ocorre em um contexto definido, porém mais amplo. A definição desse contexto ocorre, como veremos, pelo reconhecimento da poesia oral épica hexamétrica grega como tradicionalmente relevante no interior das comunidades.

Todas as teorias e conceitos aqui discutidos têm como pressuposto sociedades bem delimitadas temporal e espacialmente. Por isso o conceito de identidade pode apresentar uma vantagem. Ele permite a análise de um mecanismo com alcances temporais e espaciais mais amplos e difusos. Não será o caso do estudo de identidades no interior de uma sociedade, mas de um estudo de um construto identitário compartilhado.

³ Elaboramos nossa própria definição a partir das ideias de Cuche (2002), Woodward (2000), Hall (2000), Silva (2000) e Barth (1998). Para uma crítica do uso do conceito de *Identidades*, ver Brubaker e Cooper (2000).

⁴ Tal concepção é semelhante à proposição de Marx acerca da História: "Os homens fazem sua própria história, mas não o fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado." (MARX, 1969, p. 17).

1.3 O conceito de Tradição

a) O que é tradição? Definições.

Inicialmente, é necessário fazer um alerta. Não pretendemos aqui definir tradição de uma maneira ampla, que abranja a multiplicidade de usos que o conceito permite, tais como a relação entre tradição e modernidade, ou a invenção de tradições. Este tipo de abordagem pode ser encontrado em estudos como os de Shiels (1981) e nas coletâneas de Hobsbawm e Ranger (1997) e Phillips e Schochet (2004). Nosso objetivo é compreender uma ideia de tradição que remeta especificamente para o tipo que nos propomos investigar. Entendemos inicialmente por tradição um fenômeno de transmissão de elementos relativos a uma comunidade humana através do tempo. Tais elementos são mantidos pelos membros desta comunidade, por um esforço que vai além da simples repetição. Associada à transmissão, está uma valorização específica, em geral positiva, dos elementos transmitidos. Para apresentar de maneira mais eficiente o conceito, podemos nos amparar em algumas definições.

Iniciaremos com as considerações de Shiels acerca da ideia de tradição. A definição do termo pelo autor começa com a constatação de que ele pode ter muitos sentidos. O mais básico é o de qualquer coisa transmitida do passado para o presente. A princípio, nada é dito sobre aquilo que é transmitido, para além do ato de transmissão, sobre seu valor, sua veracidade, sua antiguidade, seu valor normativo ou prescritivo. Aqueles que aceitam uma tradição em seu interior não precisam chamá-la como tal. A aceitação pode ser autoevidente, operando como o passado no presente, mas parte do presente como qualquer tipo de inovação recente. Em geral, os elementos de uma tradição são modificados durante a transmissão. O que torna a tradição aquilo que ela é, contudo, é que os elementos que são pensados como sendo essenciais são reconhecíveis por um observador externo como sendo idênticos ou semelhantes nos estágios sucessivos do processo de transmissão. Os integrantes de uma tradição dificilmente são adequados para julgar o tamanho de sua cadeia. Além disso, tradições podem sofrer grandes mudanças que não são percebidas por seus recipientes. Tradição também é diferente de modas e vogas que duram por uma geração ou menos. Existem semelhanças entre uma moda e uma tradição, do ponto de vista da apresentação de um padrão e de sua recepção por outras pessoas, mas ambas diferem no aspecto da duração (SHIELS, 1981, p. 12-17).

Muitas tradições apresentam um elemento normativo, uma crença ou forma de conduta apresentada para ser aceita. Esta não é uma característica necessária a todas as tradições, que podem ser somente descritivas. Contudo, este aspecto normativo pode ser uma força inercial

que mantém junta uma sociedade de uma dada maneira através do tempo, a partir de um processo de transmissão que faz com que os membros mais jovens, os membros mais velhos e até mesmos os mortos de uma sociedade compartilhem determinado elemento (SHEILS, 1981, p. 23-25).

Ainda de acordo com Shiels, a identidade de uma sociedade através do tempo é, para seus membros e para o observador externo, uma espécie de consenso entre as gerações vivas e as gerações mortas. Os vivos estão diante de crenças e costumes de instituições que existiam de um tempo anterior, um processo que, por sua vez, já era um consenso entre a geração viva anterior e as gerações mortas que a precederam. O conteúdo desse consenso muda através das reinterpretações, sendo, ao mesmo tempo, mantido por estas mesmas reinterpretações daquilo que as gerações anteriores acreditavam (SHIELS, 1981, p. 168). O passado pode ser visto de duas formas: como uma sequência de eventos prévios a dado ponto no tempo, ou como um ponto de partida para ações, do qual os agentes recebem resíduos acumulados de instituições e realidades materiais (SHIELS, 1981, p. 195-200).

Para Lenclud, o conceito precisa ser mais bem delimitado. O autor propõe que existem dois tipos de palavras, as *palavras ferramenta* e as *palavras problema*. As *palavras ferramenta* são aquelas que são utilizadas sem pensar muito em seu sentido, um procedimento grosseiro de identificação. O uso da palavra não implica um conhecimento profundo de seu referente, que na maior parte das vezes é um objeto natural ou naturalizado. Uma *palavra problema* é aquela sobre a qual se detém, pois seu uso não corresponde a uma noção precisa, ou porque ela pode designar coisas completamente diferentes entre si. Uma *palavra ferramenta* pode ser transformada em uma *palavra problema* a partir do processo de questionamento (LENCLUD, 1994, p. 25).

O autor deseja discutir e transformar a palavra tradição, de seu estatuto cômodo de *palavra ferramenta* ao de *palavra problema*. O caráter indeterminado do termo pode ser observado em seus usos, por vezes com maiúsculas, por vezes com minúsculas, por vezes entre aspas. A palavra *tradição* pode se referir simultaneamente a um fato e a um atributo, a um dado e a um valor, a algo da ordem do vivido e a algo da ordem do pensado. Um dos elementos relevantes do uso da tradição como *palavra ferramenta* é a associação da palavra com o tempo. Essa relação evoca o adjetivo ancestral, ou mesmo imemorial. Uma tradição é algo do passado persistente no presente. Uma tradição é algo, quando se faz parte de uma cultura, que se herda, que se esforça por manter. A ideia veiculada pela tradição como *palavra ferramenta*, portanto, é uma de antiguidade e continuidade que parece ter sido seguida de maneira ininterrupta (LENCLUD, 1994, p. 26-29).

Este ponto de vista, contudo, é insuficiente. A primeira objeção é feita pelos etnólogos que, ao estudarem culturas das quais não se tem acesso ao passado, constataam que é impossível verificar se uma tradição se mantém idêntica a sua formulação original, e mesmo se ela jamais tenha existido. E quando se pode verificar o passado, por vezes se detecta que as tradições não são necessariamente tão antigas. Nesse sentido, a tradição não é necessariamente criada por sua antiguidade, mas pode-se formular o contrário: a tradição fabrica o sentimento de antiguidade. Além disso, pode-se problematizar o critério de continuidade no tempo, uma vez que elementos inovadores podem ser incluídos em tradições sob a roupagem tradicional. Por fim, deve-se apontar que as ciências da cultura não dispõem de instrumentos precisos para medir objetivamente mudanças, sendo complicado mensurar as taxas de conservação ou de transformação, e atestar permanências e modificações (LENCLUD, 1994, p. 29-30).

A concepção estruturalista, de acordo com a apresentação de Lenclud, afirma que uma tradição é, na verdade, apesar de todas as variações de sua forma, a manifestação de ideias, de valores, de representações e crenças, uma visão de mundo constituinte. *Uma* tradição seria uma expressão *da* tradição. Ela explicita o implícito, ela diz, por saber decifrar, o que não é dito por uma comunidade humana. É um traço tangível do espírito durável de uma cultura, de sua maneira profunda de pensar e sentir, de seu gênio particular. *Uma* tradição é a ponta do *iceberg da Tradição*. Esta concepção, de tradição como um tesouro escondido na cripta, foi bastante criticada. A primeira crítica se deve à tautologia do raciocínio empregado, uma vez que ele consiste em dizer que algo é tradicional porque é tradicional (como uma *palavra ferramenta* não problematizada) (LENCLUD, 1994, p. 31).

O segundo questionamento vem de uma série de perguntas, que interrogam por que tudo que é herdado não é classificado como tradicional. Por que somente alguns conteúdos culturais têm o privilégio de serem refletidos como tradição? O que define a separação entre tradição e costume? Para o autor, a ideia de tradição pode ser pensada determinada pelo presente, e não pelo passado. A concepção de invenção da tradição diz que ela é uma resposta, encontrada no passado, de uma questão formulada no presente. Procede de uma troca entre passado interpretado e presente interpretante. Dessa forma, a interpretação é que é tradicionalizante. A recuperação do passado por uma leitura necessariamente discriminatória, e não pelo passado em si mesmo, institui a tradição. Uma tradição seria uma retórica daquilo que deveria ter sido, um ponto de vista retrospectivo. A noção é uma de filiação inversa. A tradição exhibe uma fatia do passado construído na medida do presente, em um ateliê contemporâneo. (LECLUD, 1994, p. 32-34).

Esta perspectiva tornou-se notória a partir da coletânea organizada por Hobsbawm e Ranger (1997). Na introdução, o primeiro autor defende que a tradição inventada seria um conjunto de práticas reguladas por regras que visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica uma continuidade com relação ao passado. Esse processo visa se associar a um contexto anterior, recente ou longínquo. Contudo, a continuidade com este passado pode ser bastante artificial, sendo as tradições inventadas reações a situações novas que assumem a forma de referência a situações anteriores. As tradições, inventadas ou não, têm como objetivo e característica a invariabilidade. As tradições são diferentes dos costumes, que não podem ser invariáveis. Diferenciam-se também da convenção ou rotina, que não tem função simbólica. A invenção de tradições é um processo de formalização e ritualização que se caracteriza pela referência ao passado, ainda que pela repetição e pela imposição. A invenção de tradições pode ocorrer em qualquer sociedade, mas é mais comum quando oriunda de um período de transformações que rompem com padrões mais antigos. Toda tradição inventada utiliza a história como legitimadora das ações e como liga de coesão social (HOBSBAWM, 1997, p. 9-12).

Como crítica à posição de Ranger e Hobsbawm, temos os textos da coletânea de Phillips e Schochet (2004). Na introdução, Phillips propõe que o estudo de Hobsbawm e Ranger formou um consenso de que não se pode mais falar no termo tradição, a não ser com tom de ironia. O autor questiona o conceito de tradição inventada de Hobsbawm, considerando que toda tradição é inventada, e toda tradição longa passa por um processo de reinvenção contínua. Para ele, Hobsbawm defende que tradições são sem consciência e invariáveis, sendo por demais formalizadas, mesmo as inventadas. Além disso, Phillips defende que a força de manutenção de uma tradição não deve ser confundida com tradições inventadas. Onde tradições velhas estão vivas, novas não precisam ser inventadas ou revividas. Para o autor, uma simples oposição entre tradição verdadeira e inventada não é possível. Essa posição de Hobsbawm contradiz a ideia de invariabilidade como marca de uma tradição, além de refletir a concepção de que para ser genuína a tradição deve ser involuntária e inconsciente. Uma tradição não é necessariamente estática ou reacionária, pois pode ser adaptável, construtiva e criativa. O autor também não concorda com a ideia de que uma tradição verdadeira é inarticulada e resistente à razão, ao domínio do costume arraigado, e nunca uma articulação consciente. Ações deliberadas de reviver tradições não são necessariamente invenção de novas tradições (PHILLIPS, 2004, p. 4-7).

Para Phillips, toda definição de tradição é uma definição de uma comunidade, uma forma de estabelecer limites no círculo daqueles que compartilham sua memória ou sua

verdade. Até o fim do século XVIII d.C., o termo tradição era mais usado em contextos religiosos, mas também em seculares quando significava conhecimento transmitido por meio oral ou popular. Esse contraste com a precisão da transmissão escrita significa que a tradição transmitia conteúdos de forma fraca e não confiável, sem autenticidade. Nas ciências modernas, o debate tomou tons que opõem a tradição à modernidade. A tradição seria mais um começo, uma categoria residual, diante da modernidade que de fato exige um estudo próprio (PHILLIPS, 2004, p. 14-17). Para o autor, a tradição deve parar de ser encarada como uma resistência à modernidade, e deve ser vista como meio de levantar questões essenciais acerca de como coisas são transmitidas na vida de culturas. Essas questões incluiriam elementos de autoridade, invenção, prática e interpretação (PHILLIPS, 2004, p. 25).

Por sua vez, Schochet, no capítulo final da mesma coletânea, propõe que, mais do que algo que o passado dá para o presente, a tradição funciona como algo do presente que alcança um passado. Identificar uma tradição ou elemento tradicional é estabelecer esta conexão entre temporalidades. Apresentar interpretativamente um elemento como parte de uma tradição é policiá-lo, com um controle em retrocesso daquilo que é, do que necessita e do que pode ser dito a seu respeito (SCHOCHET, 2004, p. 296). Para Schochet, também é importante ter em mente a distinção da posição do sujeito em relação a determinada tradição. A perspectiva interna traz os participantes que agem em conformidade com ela. Para o observador externo, o recurso à tradição é explicativo e descritivo. Em geral, apesar de reconhecer a tradição como um sistema pelo qual as coisas são como devem ser, os próprios atores não identificam seu comportamento como tradicional, sendo esta uma prática do observador externo. O comentário interno acerca da tradição é mais prescritivo, chamando atenção e controlando determinadas práticas (SCHOCHET, 2004, p. 305).

Outro ponto de vista apontado por Lenclud é o da fabricação da tradição. Neste caso o que é relevante não é a origem e o sentido contido naquilo que se proclama tradicional, e sim a própria proclamação e seu mecanismo, com a verdade atrelada àquilo que é proclamado. A tradicionalidade passa a ser vista como uma propriedade empírica de discursos proclamados ou de ações alcançadas em um contexto particular. O ponto de vista pragmático sobre a tradição consiste em descrever as modalidades precisas nas quais um contexto (tradicional) faz nascer atitudes psicológicas a respeito do que é produzido neste contexto. Assim se autoriza a economia de todas as considerações sobre a conservação de conteúdos culturais. Esses elementos não seriam mais consequências de processos de transmissão, mas de recriação de um ambiente que ativa procedimentos de memorização, de insinuação e de distinção. O autor aponta, portanto, dois sentidos do uso da palavra tradição: os conteúdos culturais que

atravessam o tempo; a maneira como eles viajam. Quando se usa a palavra, os objetos envolvidos neste processo são pensados como sendo transmitidos e conservados, além de se supor também o meio dessa transmissão e conservação. Para ele, contudo, as perspectivas não são necessariamente excludentes. As sociedades chamadas tradicionais são assim consideradas sem, contudo, dispor do próprio conceito de tradição. As sociedades modernas se atribuem a exclusividade de formação do conceito e recusam atribuir às sociedades tradicionais a capacidade de ascender à consciência da tradição (LENCLUD, 1994, p. 34-37).

O autor sugere duas formas de ver a relação dos sujeitos com a tradição: a de culturas em que a herança do passado é produzida no presente sem que se tenha consciência deste fato, sem ter consciência da existência de uma escolha em romper com este processo, consumindo de forma acrítica a tradição; na outra maneira (a moderna), o passado é colocado à distância pelo conhecimento, o homem pode ver sua tradição do exterior, e ter a relação com o passado problematizada (LENCLUD, 1994, p. 42).

No nosso caso, o que temos é a primeira forma sugerida pelo autor. A tradição sobre a qual nos desdobraremos mais a fundo, como veremos, não é oriunda de um contexto no qual se tenha consciência da existência de uma escolha de romper com este processo. Não concordamos, entretanto, que seja apenas um consumo acrítico de elementos do passado. No caso da poesia oral épica hexamétrica grega, tais elementos são especificamente valorizados, trabalhados e transmitidos para atingir determinados efeitos. Vamos seguir, por isso, com mais definições do conceito.

Falamos, até aqui, da tradição como uma transmissão, apropriação, reinterpretação ou recepção de elementos do passado. Já lidamos com algumas dessas questões, mas é necessário apresentar uma distinção importante. Para tal, recorreremos a Martingale, que defende que a *recepção* apresenta um papel mais ativo e dinâmico na parte dos que recebem elementos transmitidos no passado. A tradição pode indicar processos de transmissão confortavelmente não contestados (MARTINGALE, 2007, p. 300). Contudo, como veremos a seguir, o processo de valorização interna é uma das marcas que nos interessam em uma tradição, mesmo que operando por meio de uma recepção não contestada de elementos do passado.

Para Outhwaite e Bottomore, a tradição é comumente associada aos costumes que possuem considerável profundidade no passado e uma aura de sagrado. Vem do verbo latino *tradere*, (entregar, transmitir, legar à geração seguinte). Podia se referir à transmissão de coisas triviais, mas passou a ser reservada para os “depósitos” do passado que conservam um valor incomum para o presente e, possivelmente, para o futuro. As tradições, por uso, pertencem às mais importantes esferas da vida humana. Coisas menores usam termos como “costumes” ou

“folclore”. Para eles, é um erro pensar tradições como estáticas e inclinadas à imobilidade (OUTHWAITE; BOTTOMORE, 1996, p. 777).

Gould e Kolb a definem como um termo usado para denotar a transmissão de modos de atividade, gosto ou crença de uma geração para outra, e assim sucessivamente. Aplicada a instituições sociais, a tradição é o veículo de aprendizagem de valores morais, conhecimento e conceitos acumulados pelos ancestrais. O termo tradição é aplicado aos elementos valorizados e não a todos os elementos. Ele enfatiza noções de continuidade, estabilidade, venerabilidade. Enfatiza também o conjunto da sabedoria coletiva de um grupo, sendo uma fonte de legitimidade (GOULD; KOLB, 1959, p. 723-724).

Ressaltando alguns elementos já listados, Seligman e Johnson entendem o termo em sentido literal, como transmissão de todos os elementos tradicionais da vida social, com a exclusão de novidades próprias de cada tempo e empréstimos de outras sociedades. O uso do termo implica um julgamento de valor do que é transmitido. Alguns costumes, apesar de também transmitidos, são recebidos passivamente sem ter seu valor reforçado. Instituições dependem de classificações funcionais de pessoas, podendo ser transmitidas. Mas só se tornam tradições quando se reconhece sua antiguidade e se deseja mantê-la. A tradição não recai sobre a instituição em si. É tradição caso tenha associado a si um julgamento de valor, e não somente a repetição. A manutenção de uma tradição é a asserção desse julgamento (SELIGMAN; JOHNSON, 1957, p. 62-63).

Uma tradição pode ser uma memória, detida por um grupo pequeno. O que define sua força não é sua amplitude, mas sua manutenção associada a um juízo de valor positivo. Procedimentos de esforço para manter formas antigas podem ser associados à inércia ou ao conservadorismo, ou à presença de superstição, mas enquanto implicar um julgamento consciente de que os elementos antigos são melhores, trata-se de uma tradição viva. Uma tradição não implica necessariamente conservadorismo. Podem ocorrer inovações que, se aceitas, são incorporadas, além de criar outras tradições. Podem também ser vistas como fontes de corrompimento e não ser aceitas. Tradição não é sinônimo de antigo. Sua especificidade está no valor e na estima atribuída pelos membros de uma comunidade e sua época, ou se sua origem é referida como uma fonte assegurada de valor (SELIGMAN; JOHNSON, 1957, p. 65-67).

Para Francisco, a tradição é pensada como manutenção de determinados conteúdos e não como simples repetição formal. A tradição é compreendida no âmbito de interpretação de elementos socioculturais. O autor propõe o estudo da tradição a partir da compreensão da estrutura baseada em sua permanência, e de seus diálogos internos e externos (FRANCISCO, 2012, p. 2-3).

Caprettini sugere que a tradição pode ser pensada como um conjunto de testemunhos sujeitos à ação do tempo, um desenvolvimento diacrônico. Seria, ainda, a sedimentação na história individual de um fenômeno cultural do sistema de signos culturais a que pertence. A tradição é o campo do “já pronto”, do que já é anterior a um dado ponto de partida. Tradições, em seus processos de transmissão, acabam sendo produtos de uma série de leituras, decodificações e interpretações que renovam suas relações com o mundo externo, redefinindo identidades culturais. A sanção institucional é mais importante que a origem de fato de uma tradição. O autor entende a tradição como trabalho coletivo e cooperativo (CAPRETTINI, 2001, p. 212-218).

Dessas definições, salientamos os elementos do conceito que nos interessam: transmissão e valorização. Isso significa que não se trata de um processo de simples repetição formal. Trata-se de uma manutenção engajada, realizada a partir de um julgamento de valor que estabelece um padrão qualitativo daquilo que está sendo transmitido, a partir do ponto de vista dos próprios atores que realizam o processo de transmissão. Os agentes sociais podem até não cogitar formas de escapar da tradição, mas certamente não a transmitem de maneira acrítica. Mais do que implicar um juízo de valor, a manutenção de uma tradição não está relacionada somente a um processo de permanência estático de formas do passado. Novas formas podem se associar ao tradicional, desde que compreendidas e valorizadas como válidas e reverberando uma crença em sua suposta antiguidade. Este processo não se configura, necessariamente, como uma invenção de uma nova tradição, mas como uma reinterpretação de tais elementos do passado a partir da noção do presente acerca de sua pertinência.

b) Tradição, longa duração, permanências

A despeito da possibilidade de mudança e transformações, o conceito de tradição se associa à ideia de uma manutenção, de permanências e de longa duração. Vejamos como tais conceitos se relacionam entre si.

Braudel é um dos escritores mais influentes a tratar sobre o problema da longa duração. Para ele é de importância central a oposição viva entre o instante e o tempo lento. Ele defende cada vez mais uma noção da multiplicidade do tempo e do valor do tempo longo. As temporalidades se articulam em tempo curto, conjuntura e longa duração. O tempo curto é a massa de eventos e fatos corriqueiros, não englobando toda a realidade. O autor fala em uma ruptura com a historiografia tradicional até sua época e o advento da análise de conjunturas e ciclos (BRAUDEL, 2009, p. 43-47).

Ainda segundo Braudel, para além dos ciclos existem também tendências seculares e estruturas. Estrutura são formas de organização, coerência, relações bastante fixas entre realidades e massas sociais. Algumas sobrevivem muito tempo, tornando-se elementos estáveis de uma infinidade de gerações. São ao mesmo tempo sustentáculos e obstáculos. O autor sugere pensar na dificuldade de quebrar quadros geográficos, realidades biológicas, limites de produtividade, coerções espirituais e quadros mentais. O quadro geográfico é o exemplo mais claro, mas o domínio cultural também é relevante. O tempo longo, para ele, engloba todos os demais, sendo a história a soma dos tempos possíveis (BRAUDEL, 2009, p. 49-53).

Vovelle tem em Braudel seu interlocutor almejado. Para ele, na dialética essencial entre abordagem da dinâmica social e das estruturas, não é necessário privilegiar uma ou outra. A História das Mentalidades é a ponta e a conclusão da história social. É o nível em que as participações se manifestam em atitudes e representações coletivas. O nível temporal da longa duração pode ser considerado como o das prisões de longa duração ou das resistências. Vovelle cita Ariès, que diz que uma história de longa duração não é uma história imóvel, mas uma sucessão e superposição de fases, estruturas e modelos de comportamento (VOVELLE, 2004, p. 269-273). Para o autor, a invasão estruturalista não acabou com a História, pois é função do historiador articular as temporalidades (VOVELLE, 2004, p. 298).

Em nosso entendimento, podemos incluir algumas tradições como fenômenos de longa duração. Tais fenômenos também admitiriam mudanças, mas em função da maneira específica em que são socialmente valorizados, existe um esforço consciente que almeja manutenção e transmissão. A tradição seria um fenômeno especial de longa duração. Como outros, ela pode ser mantida de maneira consciente ou inconsciente. O que importa é que integra momentos temporais, em que os atores sociais compartilham da valorização daquilo que compreendem como tradicional.

c) Conceito de tradições múltiplas e interconectadas: tradições dentro de tradições

Por serem fenômenos de longa duração que almejam manutenção, mas admitem mudanças, por vezes as tradições adotam novos elementos e se transformam a tal ponto que vale sugerir que são criadas novas formas. Isso não quer dizer o tipo originativo da tradição seja deixado de lado, mas sim que novas manifestações são aceitas e ganham, por assim dizer, vida própria. Tais formas alternativas de tradição podem abranger, incluir, ou apenas se relacionar umas com as outras. Podem se suceder ou conviver paralelamente como fenômenos contemporâneos. Analisadas do ponto de vista do historiador, pode ser traçado um percurso de

transformações, uma tipologia das tradições e das transformações ocorridas no processo de desenvolvimento.

Primeiramente temos o que vamos chamar de tradição originária. É o ponto de partida de outras tradições que são dela derivadas. Pode ser tanto uma tradição real, historicamente atestada, quanto uma abstração, um princípio lógico de um analista.

Chamaremos de derivadas as tradições que se desenvolvem a partir da tradição originária. Todavia, o processo de derivação não ocorre necessariamente a partir da tradição originária. Por vezes, tradições derivadas podem originar elas mesmas outras formas de tradição. Por isso, podemos pensar em derivações diretas da tradição originária, e derivações indiretas, oriundas de tradições elas mesmas derivadas.

Abarcando todas, podemos falar em uma tradição mais ampla. Ela conteria as demais tradições do mesmo tipo, desde a originária até as derivadas, diretas ou indiretas. Contudo, pensado dessa forma, se levado ao extremo, o quadro proposto acima levaria o analista a pensar as tradições de maneira engessada. O que se observa é que não existe uma via de mão única. Uma tradição que precede outra que dela é derivada pode ela mesma ser influenciada por aquilo que é adotado nessas novas formas de transmissão tradicional. Além disso, uma tradição pode ter mais de um elemento originador, incluindo aí tradições das quais seria derivada. O jogo de sucessão e influências é mais complexo do que o quadro estático acima apresentado pode contemplar. Ele continua útil, no entanto, para ilustrar a questão de maneira clara⁵.

⁵ Algumas considerações de Kelly são relevantes para este ponto. Para o autor a tradição oral grega não pode ser confinada a poemas individuais ou linhas de movimentos individuais de influência entre esses poemas. Sua crítica é baseada na ideia de que culturas e poetas não se comportam como tradições impessoais de manuscritos, agindo e sendo conduzidos de modos previsíveis. Estes modelos lineares tendem a buscar fatores externos para explicar dificuldades homéricas (KELLY, 2008, p. 5). Apesar de lidar com concepções datadas de alta tradição e tradição popular (grande e pequena tradição, respectivamente), Redfield também pode ser um ponto de apoio interessante. Tipos de tradição diferentes podem ser interdependentes em dados contextos. Por exemplo, elementos populares podem iniciar obras da grande tradição que retornam para as sociedades de tipo *peasant* para serem modificadas e incorporadas em culturas locais. A maneira como cada lado se apropria do outro pode ser de forma não prevista pelos criadores de dado fenômeno tradicional. Redfield discute várias formas de como a interação entre pequena e grande tradições pode criar novos fenômenos culturais (REDFIELD, 1956, p. 70-97). Por sua vez, Shiels apresenta vários processos de interação entre as tradições, seja por adição, amalgamação, absorção, fusão. No que se refere à amalgamação, por exemplo, ele diz que a descendência comum de uma tradição ancestral (derivação na terminologia aqui proposta) é em si mesma uma forma preestabelecida de amalgamação. Novas formas de amalgamação criam um ancestral comum retroativamente, do ponto de vista da crença dos participantes. Da mesma forma, existem processos de desassociação, como os de ramificação e desagregação (SHIELS, 1981, p. 273-284).

d) A tradição grega de transmissão e criação de histórias envolvendo um passado heroico e mítico

Nosso objeto diz respeito, todavia, a uma tradição específica. Trata-se da tradição grega de transmissão e criação de histórias envolvendo um passado heroico e mítico⁶. Tal tradição abarcaria, tematicamente, desde a criação deste mundo, passando pela organização dos deuses e chegando até a idade dos heróis. Seria transportada em muitos meios: transmissão oral, em vários tipos de verso ou sem versificação; imagens em arte figurativa; textos escritos.

Do ponto de vista histórico, essa tradição abrange os contextos originativos de tais criações (sejam eles contextos reais ou inícios lógicos), até a transmissão puramente textual escrita ou manutenção e catalogação de imagens na atualidade. Trata-se de uma tradição de longuíssima duração. É importante enfatizar este elemento. Estamos lidando com uma tradição que, apesar de ter se transformado enormemente, continua quase que ininterruptamente, sendo de alguma forma relevante em cada contexto.

Já na antiguidade as transformações podem ser observadas. Podemos tomar como exemplo a transmissão da poesia, que retomaremos a seguir. Esta passou de oral para escrita na própria antiguidade. A partir de então, os textos foram objeto de crítica e de transmissão escrita, ao invés de criação e recriação em *performance*.

Todavia, esta é, como dissemos, uma tradição muito antiga, se encarada do ponto de vista do conceito mais amplo de tradição. Ela integra, sob este prisma, os momentos mais afastados, sobre os quais podemos apenas postular, até os mais recentes, dos quais fazemos parte. Os estudos críticos modernos, e mesmo as adaptações de histórias mitológicas e épicas gregas na cultura *pop*, fazem parte de uma mesma tradição, multimilenar. É verdade que em cada momento deste longo percurso a valorização da tradição e as próprias formas de transmissão foram diferentes, mesmo dentro de um mesmo contexto histórico. Entretanto, este não deixa de ser um elemento importante que justifica o próprio ato do estudo da tradição: fazê-lo significa participar dela, colocando-se diante dos indivíduos do passado que também o fizeram. Ao mesmo tempo, dispomos hoje dos mecanismos para pensar a tradição de seu interior e exterior, possibilitando um mapeamento de vários momentos de sua trajetória.

⁶ Para Scodel, o termo tradição é relativamente pouco discutido entre os especialistas de Homero. Diacronicamente ele costuma se referir à história e ao processo de transmissão, cantores aprendendo canções e as ensinando a outros cantores. Refere-se também às regras do gênero e convenções como o dialeto poético, fórmulas, temas, métrica, narrativa, etc. Em outras palavras, a tradição constitui um cânone. O problema é que, ao invés de definir tradição, os homeristas tendem a reificá-la (SCODEL, 2002, p. 3-4).

e) Tradição de transmissão de tais histórias em poesia épica hexamétrica (transmissão oral e escrita)

Dessa primeira delimitação de nossa tradição, partimos para uma segunda. Trata-se da tradição de criação e transmissão de tais histórias na poesia épica hexamétrica grega. O que selecionamos, portanto, é privilegiar um dos meios de transmissão da tradição mais ampla, referida acima. Também aqui, todavia, temos mais de uma possibilidade de transmissão. Temos a transmissão oral, de um lado, e a transmissão escrita, do outro, mais associada a um texto fixado e uma tradição manuscrita.

Neste ponto, novamente, podemos verificar outra forma de longa duração, multimilenar. Seu início é difícil de ser delimitado, como veremos em outro passo, e tal processo ainda não chegou ao seu fim. Além dos manuscritos de inúmeros períodos dos quais ainda temos e nos esforçamos por preservar, a prática de estabelecer edições dos textos em poesia épica hexamétrica permanece. Tal prática atesta a existência ainda viva de uma tradição de transmissão dos textos que nos interessam.

Tal tradição é relevante socialmente, à sua própria maneira, para cada período. Cada momento traz suas especificidades e elementos de interesse. Por isso, para estabelecer uma pesquisa acerca de um elemento desta tradição, é preciso delimitá-la ainda mais.

f) Tradição de transmissão da poesia oral épica hexamétrica

Chegamos, por fim, à delimitação final da tradição que nos interessa. Esta é a delimitação de nosso próprio objeto de estudo. Dentro de todas as camadas de tradição levantadas, nós nos concentraremos na tradição de poesia oral grega épica hexamétrica. Mais do que isso, nós nos concentraremos, principalmente, em somente dois de seus exemplares: a *Ilíada* e a *Odisseia*, os poemas homéricos.

Várias dificuldades são oriundas deste recorte. A principal delas talvez seja o fato de termos acesso somente aos textos escritos. Eles apresentam, alguns autores teorizam, marcas de oralidade. Esta e outras dificuldades serão assunto para outro momento. Por ora, estabelecemos tal delimitação de definições operacionais de tradição, em vários níveis, até chegar àquela a que dedicaremos a maior parte do estudo que se segue.

1.4 Ideais épicos

Quando falamos em ideais épicos, ou formas tradicionais, estamos lidando com a transmissão de conteúdos específicos, por meio da poesia épica. São formas compartilhadas de pensar e ver o mundo, aplicadas ao que se considera ser o passado heroico e mitológico. Tais formas e conteúdos são controlados poeticamente, não sendo necessariamente relativos a contextos reais. Os conteúdos transmitidos dizem respeito ao mundo descrito nos poemas. Existem parâmetros de como pensar tal mundo, como veremos a seguir. A sociedade apresentada mostra formas, não necessariamente homogêneas, de pensar uma sociedade que se acreditava fazer parte de um passado heroico/mitológico. O conteúdo transmitido diz respeito a concepções de como essa sociedade, que chamamos de épica pelo veículo poético pelo qual é transmitida, deveria se configurar e comportar.

São ideais não no sentido de serem elementos almejados, mas desenvolvidos em um plano ideológico, enfim, relativos às ideias. São categorias de pensamento. O ideal é épico no sentido de mostrar as maneiras aceitas de apresentar e pensar o passado heroico/mitológico, por meio do veículo particular da poesia oral épica hexamétrica grega, em oposição a maneiras não épicas, ligadas a outros tipos de veículos. Portanto, o tipo de ideal que estamos discutindo não é um modelo de comportamento para emulação, mas um modelo daquilo que se considerava ser as características deste mundo heroico/mitológico do passado.

A relevância histórica desses conteúdos transmitidos ocorre por transportar, por meio de um mecanismo que integra comunidades separadas pelo tempo e pelo espaço, formas particulares de encarar aquilo que se considerava ser um passado compartilhado culturalmente. As variações e a falta de definição precisa sobre posicionamentos e juízos de valor, que podem ser lidas nos poemas, sugerem nossa leitura. Os poemas podem apresentar conflitos sem definir com clareza seu posicionamento. Existem também variações dos ideais épicos, no que se refere ao tipo dos personagens, comportamentos, práticas, formas de pensamento, etc. Os poemas como mecanismos identitários de ideais, valores e outros conteúdos por eles transportados, deixam abertas, para todas as comunidades que reconhecem neles uma forma de transmissão do passado, fronteiras culturais. Ao mesmo tempo, fecham essas mesmas fronteiras para as comunidades que não os reconhecem dessa forma. Definimos tais elementos a partir da aceitação dos seguintes critérios como as bases da tradição da poesia oral épica hexamétrica grega: a língua; a métrica; a oralidade; o conteúdo (passado heroico/mitológico compartilhado e sua sociedade interna, dentro das variações aceitas).

2 HOMERO COMO FONTE HISTÓRICA

“These were towers meant for war. By tradition they were unoccupied. How long that would last—how long tradition itself would be remembered in a continent in chaos—remained to be seen.”

Robert Jordan e Brandon Sanderson,
Towers of Midnight

2.1 Introdução

Os poemas homéricos são manifestações culturais de alcance e relevância excepcionais ainda nos dias de hoje. Sua importância e influência, no campo estético, histórico, ou ético, podem ainda ser sentidas em nosso mundo. Há mais de dois milênios e meio muito esforço intelectual tem sido dedicado a estes e outros campos de estudo relacionados à *Ilíada* e à *Odisseia*.

O presente estudo tem como objetivo concentrar-se prioritariamente no campo da relevância dos poemas homéricos na área da História. Já na Antiguidade, os poemas eram utilizados para compreender tempos passados. A veracidade histórica, tanto da *Ilíada* quanto da *Odisseia* e dos eventos relacionados a elas, não era, então, colocada em questão⁷. Os mais variados autores consideravam tais poemas um retrato mais ou menos fiel do passado heroico da Grécia.

Com o passar dos milênios, esse interesse não acabou. Tomou, contudo, formas que se manifestam de maneiras diferentes⁸. Para os historiadores modernos, os poemas podem ser lidos como fontes para entender o passado, relacionando-os a momentos específicos. Para isso, partem de pressupostos diferentes para analisar qualquer que seja o contexto desejado, usando os poemas como fontes de tais contextos.

O que será proposto no presente trabalho é uma análise que oferece uma abordagem um pouco diferente. As abordagens históricas são fundadas, normalmente, em uma série de

⁷ Tanto Heródoto quanto Tucídides apresentam elementos relacionados aos relatos homéricos como verdadeiros. Heródoto faz referência ao rapto de Helena por Alexandre e à guerra que se sucedeu (a guerra de Troia) como uma das razões dadas pelos persas para a inimizade entre gregos e os povos asiáticos (Hdt. I, 3-5). Tucídides usa, por exemplo, o relato homérico como evidência de que o poeta sabia que nos tempos da guerra de Troia não se utilizava o termo *helenos* como coletivo para os povos da Hélade (Tuc. I. 3. 2-4). O historiador discute mais profundamente a guerra de Troia em outros momentos (Tuc. I. 9-11).

⁸ Para Graziosi e Haubold, os leitores modernos não compartilham da visão de mundo dos gregos, por isso são incapazes de perceber os poemas homéricos como uma fonte segura de história do mundo. Os estudiosos modernos reconhecem que alguns aspectos do mundo homérico refletem algum tipo de realidade histórica, mas são cautelosos porque embelezamentos literários distorcem o quadro geral (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 43-44).

pressupostos que não são fáceis comprovar. Elas partem da ideia de que a sociedade coerente mostrada nos poemas pode ser relacionada a um contexto histórico preciso e uniforme que os produziu. A variedade de períodos estudados que têm como base a leitura dos poemas ilustra de maneira interessante o problema: são datados, parcial ou integralmente, como veremos, em vários séculos, entre o XVI e o VI.

Tal situação demonstra de maneira eficiente que a questão não está de maneira nenhuma resolvida. Com a escassez de dados que sedimentem tal comprovação, talvez nunca seja resolvida. Todavia, tais dificuldades não afastaram os estudiosos de se aventurar na discussão do problema. Em 1850 de nossa era, William Mure fez o seguinte comentário do estado da disciplina:

“Da origem ou do autor de qualquer uma das obras [a *Iliada* e a *Odisseia*], a única fonte autêntica são os próprios textos. (...) Durante 2500 anos este tema tem ocupado os investigadores mais astutos de cada época. Sobre nenhum outro assunto semelhante foram propostas teorias mais estranhas ou conflitantes, gastos comentários mais volumosos, ou foi demonstrado um espírito de controvérsia mais agudo; em nenhum, talvez, a exuberância liberal da investigação especulativa tenha sido mais estéril de resultados positivos.” (MURE, 1850, v. 1, p. 180-181)⁹.

Desde o tempo de Mure as pesquisas se multiplicaram enormemente em quantidade (THOMAS, 1970, p. 1), diante de alguns avanços importantes¹⁰. A verdade, contudo, é que ainda não sabemos muito sobre as origens dos poemas: não temos dados concretos sobre a sua data, autoria, local e maneira de composição. Este é um campo absolutamente aberto para especulações mais ou menos embasadas por informações retiradas dos próprios poemas ou de fontes de proveniências diversas. A situação, em termos do uso da investigação especulativa, não é tão diferente do contexto apontado por Mure.

Tais dificuldades, contudo, nem sempre aparecem de maneira evidente nos estudos históricos dos poemas homéricos¹¹. E mesmo quando aparecem, os resultados apresentados são baseados em pressupostos que não foram, e dificilmente serão, comprovados ou negados, o que torna a pesquisa na área uma tarefa árdua.

⁹ Tradução própria.

¹⁰ Algumas descobertas revolucionaram enormemente nossa compreensão de aspectos relacionados aos estudos homéricos: a descoberta de Troia e de construções do mundo micênico por Schliemann, tendo início somente um par de décadas após o comentário de Mure; as teorias de oralidade e formularidade propostas por Parry (1930; 1932; 1971); a difusão do trabalho comparativo com tradições orais vivas, também impulsionado a partir de Parry; o deciframento do Linear B por Ventris e Chadwick (CHADWICK, 1995).

¹¹ Nem sempre os pesquisadores esclarecem quais são os parâmetros com que trabalham. Para Luce, escrever sobre Homero requer partir de alguns pressupostos que devem ser evidenciados para que se possa compreender exatamente o que se quer dizer quando se aborda algo sobre as posições de Homero ou dos poemas (LUCE, 1975, p. 10-11). Outra autora a evidenciar de maneira clara suas posições e pressupostos é Dougherty (2001, p. 12). Wiener apresenta, ainda que com ênfase em material da idade do bronze, uma boa introdução das inúmeras dificuldades relativas aos problemas, que discutiremos nesta tese de maneira mais ampla (WIENER, 2007, p. 3-35).

Em geral, a maior parte das pesquisas utiliza argumentos circulares. Baseiam-se fundamentalmente nos poemas para estabelecer qual foi o contexto de sua produção, retirando da análise da sociedade presente nos poemas um reflexo da sociedade referente a tal contexto¹².

Por isso abordagens alternativas talvez possam trazer resultados férteis. Como primeiro passo, é importante fazer um levantamento daquilo que sabemos e pensamos acerca dos poemas, de sua tradição e de seus possíveis contextos de produção. Assim, podemos tentar estabelecer uma base um pouco mais firme. Com ela, por fim, poderíamos apresentar propostas acerca da historicidade dos poemas, se é que existe alguma. Igualmente importante é levantar e apontar os pressupostos de parte das pesquisas históricas realizadas até então, para identificar como apresentam os problemas acima relacionados, como se posicionam frente aos problemas de datação e se propõem soluções para sanar as dificuldades.

2.2 A Tradição oral da qual os poemas homéricos fazem parte

a) Temática

Para começar a abordar o problema é preciso reconhecer algumas características dos poemas. Usualmente, a despeito das posições adotadas pelos estudiosos e dos pressupostos assumidos quanto aos critérios de datação, aceita-se que os poemas não tenham surgido do vácuo, mas pertençam a uma tradição mais ampla e antiga¹³. Pode-se argumentar que os poemas sejam fruto da genialidade de um poeta-mestre, que compôs ambos, ou de um poeta-mestre para cada um deles. Esse poeta (ou poetas) pode ter composto oralmente, tendo sido seus resultados memorizados por seguidores que passaram a citar mais ou menos fielmente as criações de seu mentor¹⁴. Pode, alternativamente, ter tido a ajuda de escribas, que fixavam na forma escrita o que era ditado no momento da composição¹⁵. Outra possibilidade é que os

¹² Graziosi e Haubold apontam que tal tendência também aparece nas discussões acerca de Homero e suas obras segundo outras perspectivas: os estudiosos leem os poemas tentando achar algo sobre seu autor, então usam suas conclusões acerca da autoria para interpretar os poemas (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 22).

¹³ Até autores críticos da teoria de que os poemas sejam orais, como Ahl e Roisman, defendem que os poemas fazem parte de uma tradição mítica mais ampla, da qual outros poemas também seriam derivados. Os autores citam especificamente os poemas hesiódicos, os do Ciclo Épico e variantes, possivelmente mais antigas, dos poemas conhecidos (AHL; ROISMAN, 1996, p. 16-18). Rutherford, que não chega a ser crítico da oralidade dos poemas, mas prefere uma abordagem mais estilística, também defende que os poemas homéricos não surgiram do vácuo (RUTHERFORD, 1996, p. 5). A posição de Rutherford é típica de parte dos estudiosos britânicos acerca de Homero e também pode ser observada na famosa rejeição dos resultados da teoria oral feita por Griffin (1980, p. xiii-xiv). Como ficará claro adiante, consideraremos esta abordagem oralista com uma tolerância consideravelmente maior.

¹⁴ Posição defendida por Kirk (1962; 1965) e Taplin (1992).

¹⁵ Posição defendida por Jensen (1980), Shear (2000) e Lord (1953; 1960).

poemas já tivessem sido compostos com o uso da escrita¹⁶. Pode-se defender que são uma junção de inúmeros poemas menores de proveniências diversas, editados por um compilador¹⁷. Pode-se também propor que sejam oriundos de composições e recomposições orais, durante longos períodos e por grande abrangência espacial, por bardos diferentes durante este processo¹⁸. Pode-se, inclusive, sugerir que os poemas não sejam nem ao menos representativos dessa tradição, em virtude de sua qualidade estética superior, de sua estrutura, complexidade, extensão e unidade planejada¹⁹. Ou, ainda, pode-se pensar que os poemas se contrapõem de maneira consciente e ativa às tendências anteriormente conservadas, propondo inovações e invenções particulares no desenvolvimento de suas tramas²⁰.

A despeito da posição, ou combinação de posições, assumida pelos estudiosos em algum ponto desses extremos, uma tradição mais ampla que existiu independente dos poemas é pressuposta²¹. Mesmo que tenham surgido como maneira de se contrapor a tal tradição, ou mesmo de negá-la, os poemas são construídos de forma a deixar claro que fazem parte de um todo maior. O foco, tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, é voltado para tramas específicas. Mas, em vários momentos, os poemas deixam claro que pressupõem que as audiências ou os leitores deveriam compreender e reconhecer esse universo mais amplo, do qual a *Ilíada* e a *Odisseia* fariam parte. Ele continha outros episódios, outros personagens e, possivelmente, outras versões das histórias que nos chegaram nos poemas aqui estudados²².

Do que se trata, portanto, essa tradição mais ampla referida na discussão acima apresentada? E de onde vêm os indícios de sua presença, além da existência dos poemas em

¹⁶ Posição defendida por West (2011; 2014) e A. Parry (1989, p. 137).

¹⁷ Posição tradicional dos analistas. Ver em especial Wilamowitz (1991).

¹⁸ Posição defendida por Nagy (1996)

¹⁹ Rutherford se pergunta se a *Ilíada* e a *Odisseia* representariam a forma típica da tradição épica maturada ou seu expoente final (1996, p. 5).

²⁰ Posição defendida por Russo (1968).

²¹ Mark apresenta uma reflexão interessante, baseada nas críticas que recebeu de seu livro antes de publicá-lo. A discussão acerca do próprio título, *Homeric Seafaring*, é relevante. Ele aponta que vários estudiosos tomam por “homérico” aquilo que têm preconcebido a partir de sua posição acerca do debate da datação do mundo dos poemas: se acham que dizem respeito à Idade do Bronze, entendem que seu livro diz respeito à tecnologia desse período. Se acham que diz respeito ao período geométrico, supõe-se que seja relativo a tal período. Para o autor ficou claro que a palavra “homérico” pode significar muitas coisas para muitas pessoas. Essa variedade de sentidos reflete a paixão que os poemas causam em alguns leitores ainda hoje (MARK, 2005, p. 4-5).

²² Kullmann, defendendo a perspectiva neoanalista, aponta para a possibilidade de que tradições diferentes, referentes aos Argonautas, guerra de Tebas e outras, eram possivelmente mais antigas, mas conhecidas por poetas e audiências da tradição da guerra de Troia. Isso é indicado por menções nos poemas homéricos. As tradições dividem alguns motivos e têm pretensões possivelmente pan-helênicas. Para o autor, a falta de função clara de alguns heróis de outras tradições na trama da guerra de Troia sugere uma combinação tardia (KULLMANN, 2011, p. 20-25). Malkin, partindo de uma abordagem completamente diversa, também considera que as histórias de Odisseu e de outros *vóστοι*, retornos dos heróis de Troia, eram conhecidas no início do Período Arcaico por uma variedade de mídias que incluía contos e poesia oral (MALKIN, 1998, p. 34). Ver também Sevenbro (1976, p. 13-16).

questão? O conceito de tradição pode ser utilizado para nomear fenômenos diferentes, mas interconectados²³. Na presente discussão, a tradição relevante é a de transmissão de histórias, mitos e episódios envolvendo personagens que fazem parte da formação e ordenação do mundo e da idade heroica da Grécia, de maneira mais ampla. Nossos poemas dizem mais acerca do passado heroico do que da formação mítica do mundo, podendo a tradição ser aqui novamente recortada. Essa tradição relacionada ao passado heroico era, na Antiguidade, vista como verdade histórica, como parte real do passado grego²⁴.

O passado heroico era povoado por personagens que se envolveram em uma grande quantidade de episódios, lutando contra monstros (como Héracles, Perseu e Belerofonte), viajando e tomando parte em aventuras (como os Argonautas) ou lutando em guerras, como as de Tebas e Troia. A *Ilíada* e a *Odisseia* dizem respeito a este último tipo. São particularmente associados à guerra de Troia. A *Ilíada* é uma narrativa de eventos que precedem o fim dessa guerra, em seu último ano. A *Odisseia* é uma narrativa relacionada ao retorno de um dos heróis após tal guerra.

Essa tradição representa, portanto, uma visão de um povo a respeito de seu passado heroico²⁵. Mais do que a visão acerca do passado apenas, a tradição diz respeito à transmissão dessa visão. A *Ilíada* e a *Odisseia* faziam parte desta tradição. Também poderíamos incluir parte dos poemas de Hesíodo, os hinos homéricos e os outros poemas do chamado Ciclo Épico, que sobreviveram apenas como fragmentos e resumos²⁶. Entre eles, alguns teriam maior

²³ Para Jason, ao analisar uma tradição épica oral, os seguintes elementos devem ser ressaltados como formadores: léxico (elementos de conteúdo épico de complexidade variada); sintaxe (leis de composição literária que ajudam a combinar unidades mais simples de conteúdo em unidades de formas mais complexas, até obras completas); repertório (todo o corpo de obras épicas de vários *performers* durante toda a vida da tradição); *performance* (as maneiras em que os épicos são apresentados oralmente com todos os elementos constituintes); uso (contexto social imediato da *performance* de um épico); função (a função social, cultural e psicológica da *performance* de uma obra épica ou de todo o corpo do gênero em uma sociedade ou comunidade); contexto (o contexto social, literário, cultural mais amplo de que a tradição épica faz parte, não sendo esta uma parte do interior da tradição, envolvendo-a e influenciando-a de fora) (JASON, 1998, p. 117-118).

²⁴ Para Nagy, ambos os poemas buscaram entender realidades que precederam sua própria data e ambos contaram com a autoridade que nós conhecemos como Homero (NAGY, 2011, p. 6). Desborough afirma que, a partir de sua difusão, os épicos homéricos tiveram uma impressão tão grande entre os gregos que passaram a ser encarados como historicamente invioláveis no que se refere à ancestralidade que oferecem. Todos os gregos deveriam buscar neles sua origem, se queriam ser reconhecidos como verdadeiros gregos (DESBOROUGH, 1972, p. 322). Segundo Saïd, os épicos homéricos são apresentados como relatos históricos, uma história verdadeira que tem as Musas, que a autora relaciona com a tradição, como fonte. Os antigos até discordavam da data da guerra de Troia, mas não questionavam se se tratava de um evento real do passado (SAÏD, 2011, p. 75).

²⁵ Algumas partes desse passado compartilhado transparecem na *Ilíada* sob um conjunto de histórias contadas que não têm interferência direta na trama (como as de Belerofonte, Meleagro, Fênix, Niobe, Édipo, etc). Para Gordon, esse conjunto comum de histórias gregas pode ter origens mais antigas, em um complexo mediterrâneo oriental. A glória de um épico não está na inovação de seu material, mas na fusão de material antigo em um todo majestoso (GORDON, 1970, p. 97). Ver Thalmann, em especial a introdução e o capítulo 2, para uma justificativa de como englobar toda a poesia hexamétrica como um todo coerente (THALMANN, 1984).

²⁶ Davies atribui a Aristóteles o primeiro uso documentado do termo Ciclo Épico (Anal. Post. 1. 12. 33), em uma citação que pode ter seu sentido contestado. Já entre os estudiosos Alexandrinos, o uso do termo é amplamente

importância para a formação e a ordenação do mundo pelos deuses, mas também dizem respeito à descrição do mundo heroico²⁷. Estamos lidando com a transmissão por meio do mecanismo da poesia épica hexamétrica²⁸. Para Graziosi e Haubold, Homero e Hesíodo²⁹, em especial, eram considerados as autoridades nos deuses, passado heroico e história do cosmo. Eles compartilhavam não só uma técnica e ferramentas do épico em hexâmetro, mas uma visão do mundo e de como ele se transformou no tempo (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 8)³⁰. Contudo, essa não é a única forma de transmissão dessa visão do passado.

A pintura em cerâmica e outras formas de arte figurativa também registram a circulação dessa tradição, em versões possivelmente diferentes e independentes dos épicos que recebemos, sendo, contudo, partes de um mesmo contexto³¹. Os cultos aos heróis e suas tumbas, apesar de uma origem diferente, relacionada ao culto aos mortos e antepassados em perspectivas locais, associaram-se a essa tradição, utilizando os heróis da tradição como objetos de culto.

Seaford é contrário a tal perspectiva. Para ele, o caráter local dos cultos é mais salientado do que o caráter pan-helênico dos poemas homéricos e de sua tradição. Uma associação mais plausível é a dos cultos heroicos com a formação do Estado (SEAFORD, 1994, p. 180-181). Para Nilsson, Homero ignora o culto aos heróis pelo fato de a trama da *Ilíada* se passar em um lugar estrangeiro. Nesse lugar, os túmulos não eram os de seus heróis do passado, mas apenas elementos da paisagem (NILSSON, 1970, p. 70). Crielaard defende que os poemas não tinham tanta influência nas práticas sociais a ponto de inspirar culto a tumbas micênicas. O que ele mostra na verdade é que os cultos a tumbas micênicas têm mais relação a cultos ancestrais (CRIELAARD, 2002, 244-247).

atestado. Era usado para agrupar os épicos e diferenciá-los em termos de qualidade dos atribuídos a Homero (DAVIES, 1989, p. 1-2).

²⁷ Como a Titanomaquia, atribuída a Eumelo de Corinto. Ver Davies (1989, p. 13-17).

²⁸ Jensen apresenta uma definição útil do que é o gênero épico: longas narrativas em poemas descrevendo eventos históricos. Por “longo” ela entende mais longo que outros gêneros de uma mesma comunidade; por “narrativa” ela entende uma preocupação com a ação; por “poesia” ela entende qualquer *performance* em estilo que varie da língua do dia a dia; por “evento histórico” ela entende incidentes que tanto cantores quanto audiências consideram que realmente ocorreram em algum tempo antigo (JENSEN, 2008 p. 44). Thalmann entende *épico* como um termo que engloba as composições em poesia hexamétrica grega, o que implica uma relação de parentesco próxima entre elas. Mas ele prefere o termo mais preciso, justamente *poesia hexamétrica* (THALMANN, 1984, p. xii).

²⁹ Utilizaremos o termo “Homero” para designar não necessariamente um possível poeta, mas sim os poemas homéricos. O mesmo é válido para o termo “Hesíodo”.

³⁰ Para os autores, as audiências antigas da poesia épica possuíam visões distintas das que temos acerca do que é considerado verdade, ficção, mentira e poesia: Homero tinha uma credibilidade sobre os fatos do passado de uma maneira precisa, que não possui mais hoje (GRAZIOSI, HAUBOLD, 2005, p. 11-12).

³¹ Ver Crielaard (2002, p. 244-245). Malkin considera que a tradição figurativa relacionada a esta temática também possui um reservatório de temas narrativos, que coexiste com o estoque de temas relacionados a formas orais de transmissão (MALKIN, 1998, p. 38). Contudo, mesmo que seguissem ordenamentos particulares ao meio de transmissão, o paralelismo temático atesta algum tipo de relação entre os diferentes meios. Desenvolveremos adiante este argumento mais a fundo.

Para Nagy, as referências homéricas a honras rituais recebidas por heróis são, na verdade, sinais de culto heroico. Entre estes sinais também está a possibilidade da imortalização heroica após a morte, um tema primário nos cultos aos heróis (NAGY, 2011a, p. 27). Ainda segundo Nagy, os poemas não simplesmente evitam falar sobre os cultos, mas refletem um afrouxamento nos laços locais dos cultos, pensados de maneira mais pan-helênica (NAGY, 2011a, p. 38).

Ainian defende a perspectiva de que, apesar das primeiras discussões sobre os cultos heroicos buscarem analisar se eles eram condicionados pelo nascimento dos épicos homéricos, ou se a relação era contrária, atualmente o nascimento do culto aos heróis é pensado como um fenômeno condicionado por razões sociológicas, políticas ou religiosas mais complexas. Muitos estudiosos adotaram a posição de Nagy (1979) de que o culto aos heróis é desenvolvimento normal do culto aos ancestrais. Do ponto de vista arqueológico, esses cultos podem ser divididos em três categorias: culto a tumbas pré-históricas; culto a heróis epônimos de ciclos épicos e míticos; culto em honra a mortos recentemente heroicizados. Um dos principais problemas, contudo, é conseguir distinguir um tipo do outro, pois não existem rituais específicos ou oferendas votivas distintivas que ajudem a separá-las. No caso de santuários conectados a heróis epônimos do ciclo épico ou mitológico, uma categoria à parte é necessária. Mesmo quando tumbas antigas são associadas a eles e há uma maior continuidade e frequência de culto, também existe muita variedade. O maior problema é determinar se o culto a estes heróis pertence à história dos cultos mais antigos em cada localidade. Na maior parte dos casos, as atividades de culto começam na segunda metade do século VIII, mas em alguns casos a origem do santuário pode ser no século IX. De qualquer forma, é difícil, como regra, provar quais heróis recebiam veneração no momento da fundação dos santuários. O autor defende que talvez estas fundações, que já poderiam estar ligadas aos heróis epônimos, sejam atos conscientes das *polis* nascentes, e não uma iniciativa de indivíduos que praticavam ao mesmo tempo culto às tumbas. As razões para a escolha dos locais de culto não são claras, mas eram, presumivelmente, condicionadas por tradições orais pré-existentes nos locais. Até no caso do culto a Odisseu, na gruta em Ítaca, o autor afirma que ou é inspirado na *Odisseia* ou na tradição oral acerca do poema, ou a inspirou (AINIAM, 1999, p. 10-15).

A posição de que a expansão dos cultos aos heróis esteja de alguma forma conectada aos poemas homéricos, ainda segundo Ainiam, pode ser questionada. O culto heroico pode funcionar independentemente dos épicos, e práticas já existentes poderiam funcionar inclusive como exemplos para eles, como defende Crielaard (p. 266-273, 1995). Mesmo que nos poemas de fato já existam indícios de conhecimento de culto a heróis e ancestrais, não devemos

esquecer que os poemas não foram concebidos no século VIII, mas eram transmitidos oralmente de geração para geração através do Período Obscuro. Dessa forma, seu impacto fica difícil de ser medido (AINIAM, 1999, p. 33-35).

Para Zanon, contudo, três tipos de evidência sugerem que houve uma necessidade no período geométrico de estabelecer conexões com os reis do período micênico: 1) o aumento do culto heroico³²; 2) reminiscências da era heroica na arte figurativa; 3) circulação da poesia épica. Os reis micênicos se tornaram objeto de certo interesse por parte dos governantes do período geométrico, e por isso se tornaram os heróis da poesia épica (ZANON, 2008, p. 87).

Apesar de independentes, estas formas de transmissão também se relacionam. As variações dentro da tradição podem criar tradições em si mesmas, ligadas por alguns elementos, mas independentes em outros, em nossa concepção de tradições dentro de tradições. Estes outros veículos também registram a circulação da tradição de transmissão do passado heroico, mas o foco da presente análise está no ponto de vista do que é transportado nos poemas épicos, em especial na *Ilíada* e na *Odisseia*.

Por ora, é preciso deixar claro o primeiro pressuposto de nossa abordagem. Os poemas homéricos existem dentro de um complexo mais amplo, que chamamos aqui de tradição de transmissão. Essa tradição comporta uma visão do passado, podendo ser compartimentada em outras tradições. Elas podem ser delimitadas tanto no que diz respeito ao conteúdo desse passado (mitológico ou histórico), quanto no que diz respeito à forma com que é transportada (poesia, arte figurativa, e possivelmente o culto aos heróis)³³.

³² Zanon se questiona se o culto seria aos túmulos ou aos heróis. Para ela, denomina-se culto heroico a prática de deposição de oferendas em túmulos ou em lugares sem relação com túmulos. É datada de desde o período geométrico recente (750) até o arcaico (650). A prática é a de deposição de oferendas, geralmente cerâmica, a um morto de uma época heroica. Quando é feita em um túmulo, não apresenta nenhum destinatário nomeado. Quando feita em um santuário, o destinatário é nomeado. Alguns túmulos ou santuários receberam oferendas sem uma interrupção arqueológica reconhecível desde a Idade do Bronze até o fim da Idade do Ferro Antiga. A autora segue a tendência que argumenta que o culto tumular/heroico tem menos influências da épica e mais influência de fatores históricos e sociais. O foco não é na poesia épica, mas na transformação do culto aos ancestrais no interior do contexto social da cidade-Estado. Tal transformação teria um reflexo formidável na poesia épica, que passava de narrativas sobre ancestrais para a celebração épica dos heróis. A emergência da poesia épica ocorreria paralelamente à emergência da *pólis* e do pan-helenismo. O culto ao ancestral extravasou os limites espaciais do túmulo desse ancestral para ser cultuado como personagem ligado à formação da cidade, ou como um herói, passando de culto funerário para culto heroico. Tendo ou não uma continuidade entre a Idade do Bronze e a do Ferro no que diz respeito à prática do culto de ancestrais ou heróis, o século VIII apresenta uma necessidade de ter (manter ou começar) conexões com o passado (ZANON, 2008, p. 88-91). Para Malkin, um dos indícios mais antigos de culto heroico na Grécia (séculos IX e VIII) é oriundo de Ítaca, e argumenta em favor de sua associação com Odisseu. Trípodes encontradas em cavernas na ilha são, para o autor, uma espécie de dedicação ritual, que imitaria a história de Odisseu ao esconder seu tesouro na caverna das ninfas. Seriam marinheiros que repetiam o primeiro ato de Odisseu ao chegar à ilha (MALKIN, 1998, p. 94-98, 107-108).

³³ Malkin propõe que a moldura de referência dos gregos dos séculos VIII e VII era informada por um número de imagens articuladas em verso, histórias e pinturas. Estas imagens devem ser compreendidas como ideais, condensadas, que podiam ser expandidas em mitos narrativos, imagéticos ou mesmo rituais (cultos) (MALKIN, 1998, p. 44).

b) Longevidade da tradição: quando começou?

Uma vez reconhecida a existência da tradição, no sentido mais amplo do conceito, e sua aceitação como pressuposto, é preciso traçar seu alcance temporal, sua longevidade. Vamos primeiramente nos centrar no problema de seu início. Que a tradição existe é evidente pela própria existência dos poemas com que estamos lidando, bem como dos outros já mencionados (os hesíodicos, os hinos homéricos e os poemas do Ciclo Épico). As imagens que chegaram até nós de pinturas em vasos e outros meios também atestam esta existência. Entretanto, se a existência da tradição pode ser atestada com maior facilidade, o mesmo não pode ser dito em relação à delimitação de seu alcance temporal.

Identificar seu início é, possivelmente, mais complicado do que identificar seu fim. A datação das cenas em arte figurativa é menos complexa. Os primeiros exemplares de cenas possivelmente relacionadas a temáticas épicas começam a surgir no século VIII³⁴. Durante este período, alguns outros exemplares podem dizer respeito à tradição de transmissão, mas esta atribuição é menos precisa³⁵. O que a arte figurativa pode dizer acerca da datação é que a partir deste período, em especial a partir do século VII, existia a circulação da tradição mais ampla. Ela, contudo, não nos diz nada acerca de seu início, que possivelmente antecede os exemplares sobreviventes, se não em arte figurativa, ao menos em outros meios.

Usando os marcos das tradições de transmissão iconográfica relacionadas ao mesmo contexto de histórias épicas e mitológicas, temos a indicação de que, após este período, a tradição de poesia épica hexamétrica já poderia estar presente. Contudo, tais exemplares não indicam que a tradição poética também tenha começado a ser transmitida ali. Pelo contrário, postulamos, o grau de sofisticação apresentado nos poemas que temos requer algum tempo de desenvolvimento para ser atingido. A relação temporal que pode ser estabelecida com as imagens mais antigas em arte figurativa relacionadas à tradição heroica e mitológica de criação do mundo indica, contudo, uma circulação dessa temática que é anterior à presença atestada em ambas.

O mesmo pode ser dito das relações entre essa tradição e algumas das primeiras inscrições alfabéticas. Existe a teoria, proposta em especial por Powell (1996), de que a escrita

³⁴ Para Snodgrass, uma voga iconográfica passageira, apesar de reconhecida em seis regiões da Grécia, figurava, provavelmente, os gêmeos siameses conhecidos como Actóridas, citados inclusive na *Ilíada* sem menção a suas deformidades (XI, 709-752; XXIII, 638-342). Para o autor, tal voga cessa no começo do século VII e tem seu início atestado em torno da metade do século VIII (SNODGRASS, 2004, p. 42-62).

³⁵ Ver Snodgrass para um balanço do problema (SNODGRASS, 2004, p. 35-70).

alfabética tenha sido introduzida para fixar poemas épicos como os de Homero. O fato de algumas das mais antigas inscrições estarem de fato em hexâmetros talvez seja um indício dessa relação. Malkin, por exemplo, vê em uma dessas inscrições, a famosa taça de Nestor encontrada em Pithekoussa, uma clara demonstração de conhecimento de temas homéricos, se não do texto em si, de fenômenos que traziam episódios semelhantes. Não seria somente a taça de alguém chamado Nestor, mas sim um objeto que mostra um ponto de referência mitológico comum aos gregos do período de produção da inscrição (MALKIN, 1998, p. 156-160)³⁶.

No caso da poesia, como veremos, datar a composição ou fixação dos poemas homéricos é tarefa difícil e ainda em debate. O mesmo pode ser dito dos outros poemas do Ciclo Épico, que sequer temos segurança em datá-los em relação a Homero³⁷, e dos hinos³⁸. De Hesíodo tampouco pode ser dito que seus poemas foram criados a partir do vácuo, mas também não possuímos dados suficientes para datar relativamente os seus poemas em relação aos homéricos, aos hinos e aos do Ciclo Épico³⁹.

Estamos em um terreno no qual adentramos com pouca segurança. Em virtude de sua temática e da possibilidade de sobrevivência de uma série de elementos referentes à cultura material, de geografia política, de língua e até mesmo de organização social, há muito tempo se sugere que a tradição heroica tenha tido início no chamado mundo micênico. Tais elementos serão apresentados de maneira mais pormenorizada na discussão específica acerca da datação dos poemas, mas por ora basta dizer que alguns elementos desse mundo poderiam ter sido transmitidos no interior dessa tradição. Apesar de ser uma posição amplamente difundida, ela não é, todavia, unânime⁴⁰. Raaflaub a critica, ao defender a possibilidade de que a tradição

³⁶ Wade-Gery também aponta para o fato de que as inscrições mais antigas estão em hexâmetro, indicando que a natureza métrica das inscrições continua frequente durante até 600. Muito antes de Powell ele já sugeria a adaptação do alfabeto com o intuito de escrever poesia (WADE-GERY, 1952, p. 11-14).

³⁷ Davies, contudo, baseando-se nos fragmentos de citação direta, defende que a linguagem dos poemas do Ciclo Épico é tardia e, em geral, pós-homérica. Ele vê nesses fragmentos não só uma falta de unidade, mas um esforço consciente de preencher lacunas deixadas por Homero. Davies reluta em datar qualquer parte do Ciclo em antes da segunda metade do século VI, indicando sua posição de que Homero é anterior (DAVIES, 1989, p. 2-3).

³⁸ O estudo de Janko é um dos mais referenciados (JANKO, 1982). Ver também a coletânea de Andersen e Huag para discussões variadas acerca de cronologia relativa entre os textos citados (ANDERSEN; HUAG, 2012).

³⁹ Para Davies é possível que Homero tenha baseado alguns episódios nessas tradições ao compor seus épicos. Ele aponta, contudo, que mesmo que isso tenha ocorrido a partir de textos já fixados, eles não seriam os mesmos dos fragmentos do Ciclo Épico que nos alcançaram. Estes apresentam muitos elementos tardios. Davies defende que talvez não devêssemos atribuí-los a nenhum texto, uma vez que o estilo formular da *Ilíada* e da *Odisseia* indica que sejam fruto, em algum nível, de uma tradição oral formular. Em outras palavras, mesmo que Homero tenha tido contato com épicos oralmente transmitidos, que poderiam ser versões anteriores de poemas do Ciclo Épico, a *Ilíada* e a *Odisseia* parecem ter sido preservadas como textos escritos em um momento anterior. A fixação dos outros poemas do Ciclo Épico parece ter assumido gradualmente um *status* de sequência ou antecipações aos épicos homéricos (DAVIES, 1989, p. 4-5).

⁴⁰ Alguns autores dão pouco espaço ao chamado núcleo micênico dos poemas (ver Finley (1991), Wees (1992), Donlan, (1999), Morris (1986), entre outros), com algumas vozes discordantes que ainda defendem que esse núcleo foi preservado com maior fidelidade (ver Shear (2000), Luce (1975; 1998), Nilsson (1932; 1971; 1993), Page,

heroica tenha se desenvolvido durante o chamado Período Obscuro⁴¹, como forma de explicar as impressionantes ruínas visíveis no período, referentes, supostamente, a um mundo heroico anterior (RAAFLAUB, 1998 p. 393-401)⁴².

Esta é uma possibilidade que deve ser levada em consideração. Mesmo que possamos aceitar a proveniência micênica de alguns vestígios materiais presentes nos poemas, é possível que eles sejam fruto de heranças e tesouros familiares, guardados e passados de geração para geração, associados neste período ao mesmo passado do mundo das grandiosas ruínas⁴³. Em contrapartida, também devemos deixar em aberto a possibilidade de que a tradição tenha se iniciado no mundo micênico. Temos evidência visual de que ao menos a música era praticada nos palácios micênicos, a partir de uma imagem encontrada no palácio de Pilos⁴⁴. É possível que ela tenha continuado a existir no Período Obscuro⁴⁵. Todavia, isso não quer dizer que se trate necessariamente de canções épicas do tipo que estamos discutindo.

Como dito, este não é o mais seguro dos terrenos. O que deve ser ressaltado, por ora, é que no início do século VII a tradição já estava presente de forma extremamente desenvolvida, sendo provavelmente fruto de um processo mais antigo. O alcance desse desenvolvimento, nos séculos anteriores, é o ponto mais difícil de identificar. No que diz respeito a uma estimativa mais próxima, podemos falar no fim do Período Obscuro. Se formos aceitar uma estimativa mais recuada, estamos falando de séculos de desenvolvimento, que remontariam ao mundo

(1976), entre outros). Contudo, mesmo os maiores críticos da preservação de elementos micênicos nos poemas aceitam, em geral, que alguns elementos teriam sobrevivido como reminiscências distantes.

⁴¹ Este termo permanece útil por, além de ainda ser amplamente utilizados para designar os anos entre o colapso micênico e meados do século VIII, marcar a percepção moderna que se tem da época. O período é obscuro para nós que temos poucas informações acerca dele, comparativamente. Para uma discussão sobre o tema, ver Desborough (1972, p. 11-12). Entre os arqueólogos, a proposta mais atual de nomenclatura para o período é a da “Idade do Ferro Inicial”. Ver o prefácio de Snodgrass (2010, p. xiii-xxxii) e a introdução de Dickinson (2006, p. 1-9).

⁴² As ruínas como inspiração para a poesia também são importantes para a interpretação de Luce. Ele defende que Homero teria visitado as ruínas de Troia já ocupadas por um assentamento eólico. Todavia, para ele os poemas atingem, em termos de conteúdo, elementos do passado micênico (LUCE, 1998), distanciando-se completamente das conclusões de Raaflaub. Para este último, o material da tradição de Homero teria sido formado séculos após o fim da Idade do Bronze. Até os supostos elementos mais antigos (capacete de presas de javali e o catálogo das naus, por exemplo) seriam produções contemporâneas com pretensões arcaizantes (RAAFLAUB, 1998, p. 400).

⁴³ Ver Grethlein (2010, p. 129).

⁴⁴ A imagem em questão, encontrada na sala do trono 6 em frente à parede nordeste do palácio de Pilos, mostra um jovem com um instrumento semelhante a uma lira. Não há indicação de contexto, nem de canto épico na imagem. Anderson aponta para o fato de que, apesar de a figura ser conhecida como “O Cantor”, ele está representado em silêncio. O autor segue a posição de Nilsson de que é possível que seja uma representação de Apolo (ANDERSON, 1995, p. 11-12).

⁴⁵ Para Bowra não existem dúvidas de que os próprios micênicos tinham canções épicas, e o hexâmetro pode ser desse contexto. A tradição passa aos bardos, por gerações de sucessores, nomes, histórias, instrumentos métricos, truques de narrativa, além de frases formulares prontas, desenvolvidas pelos séculos (BOWRA, 1970, p. 15). Pelo levantamento feito por Anderson, após o colapso micênico em cerca de 1100, os quatro séculos que se seguiram não deixaram evidências de instrumentos musicais. Somente a partir da segunda metade do século VIII novas imagens de instrumentos ressurgem (ANDERSON, 1995, p. 12-13).

micênico entre seu auge e declínio, entre os séculos XIV e XII, ou mesmo além⁴⁶. O que tende para um lado ou para outro desses extremos pode ser resumido em duas posições: a aceitação de que os elementos reconhecidos como micênicos de fato tenham este mundo como origem; a especulação de que tais elementos entraram nos poemas por outros meios.

c) Longevidade da tradição: quando terminou?

A tradição mais ampla de transmissão das histórias acerca dos heróis e dos mitos gregos e as discussões acerca deles nunca terminou. Ela continua viva, e este estudo se insere dentro deste movimento multimilenar. Mas este não é o objeto de discussão neste momento da análise. A tradição que estamos tentando delimitar é uma que diz respeito a um contexto, ou conjunto de contextos, e que é compreendida de maneira profundamente diferente de como hoje a compreendemos. As maneiras como lidamos com os poemas e sua tradição nos tempos modernos não são as mesmas, nem exercem as mesmas funções. A tradição, durante seu percurso, é encarada e pensada de acordo com particularidades de cada momento. Podemos dizer que interessa ao historiador entender por que cada momento recebeu e transmitiu tais fenômenos de maneira específica em cada contexto. Na verdade, a mudança de percepção aqui salientada e que marca a particularidade de sua transmissão na Antiguidade tampouco é um fenômeno recente.

Usaremos três critérios para delimitar o alcance mais recente da tradição que nos interessa no momento. O primeiro diz respeito à maneira como os seus membros viam seu passado e se identificavam com ele, sendo a poesia épica um dos veículos deste processo. Portanto, um dos critérios de delimitação do alcance da tradição de transmissão pode ser estabelecido pela maneira pela qual a própria tradição era vista como mecanismo fiel de manutenção de um passado comum aos povos gregos.

Contudo, tal delimitação não restringe suficientemente a tradição em questão. Até mesmo Estrabão no século I d.C. considerava Homero uma fonte confiável de informações sobre este passado, e possivelmente tal confiança tenha ido além. Mas é um primeiro critério:

⁴⁶ Luce defende que a tradição era mais recuada que até mesmo os eventos da guerra de Troia, sugerindo associações entre as destruições violentas das Troias mais antigas e eventos da narrativa, como o saque por Héracles uma geração antes da guerra de Troia (LUCE, 1998, p. 102-103). Para Gordon, o período de formação da poesia épica grega se encontra entre os séculos XV e X, nos quais o gênero já estaria em circulação (GORDON, 1970, p. 93). Mesmo sendo crítico de que os poemas sejam relevantes para o estudo do contexto, Mueller sugere que a tradição de versificação remonta a séculos antes de Homero, provavelmente atingindo o período micênico (MUELLER, 2009, p. 3). Nagy aponta o elmo com longo rabo de cavalo de Heitor como um elemento do século XV, sugerindo uma tradição particularmente antiga (NAGY, 2011, p. 308-310).

a tradição que estamos tentando delimitar via no mundo heroico uma faceta real de seu passado, tal como evidenciado na postura de autores como Heródoto, Tucídides, e Estrabão⁴⁷.

O segundo critério diz respeito à transmissão oral desta tradição, de maneira geral, e, mais especificamente, da transmissão e composição oral da poesia épica. Este tópico receberá maior atenção a seguir. Neste momento é importante ressaltar que o que usaremos como elemento delimitador é a posição da poesia oral na sociedade em questão. Mesmo com o advento da escrita, no século VIII, as formas orais de comunicação não foram imediatamente substituídas⁴⁸. Pode-se argumentar que durante a maior parte de toda a Antiguidade a relação que se tinha com a tecnologia da escrita e as formas orais de expressão é fundamentalmente diversa da que temos hoje em dia⁴⁹.

Tendo em vista o limite do letramento durante todo o período, as formas escritas de expressão, mesmo no período em que culturalmente predominantes, tinham a expressão oral em mente no momento de sua composição. Eram, em geral, escritas para serem lidas em voz alta, possivelmente em público⁵⁰. Mas, em um momento entre os séculos V e IV, pode-se detectar que já havia um predomínio e uma maior valorização da cultura letrada no discurso da elite⁵¹. No que diz respeito à poesia heroica épica e sua tradição, a partir desse momento a figura

⁴⁷ Estrabão cita Homero como um dos “filósofos” que primeiro se dedicaram ao problema da Geografia, destacando-o como seu fundador (Estrabão, I, 1. 2).

⁴⁸ Mueller reconhece a existência da escrita no século VIII, mas afirma que a fixação tão antiga de grandes textos como a *Ilíada* e a *Odisseia* permanece um mistério, bem como sua transmissão possível de tal contexto recuado até o século V, em que textos escritos são identificados. Indo mais para o passado, o autor encontra alguns pontos de certeza: para ele, a noção de os poemas serem enraizados em uma tradição oral de versificação é tão verdadeira quanto sua estabilização da transmissão escrita a partir do século II (MUELLER, 2009, p. 6). Mueller levanta outro ponto de importância: mesmo que a escrita tenha sido usada na composição, como definitivamente foi usada na transmissão dos épicos a partir de determinado momento, a escassez de cópias e a dificuldade de consulta dos rolos de papiro implicam um público que em sua maioria ouvia os textos, e não os lia. Tal máxima é relevante para a maior parte da Antiguidade. Portanto, mesmo que a poesia do período antigo seja composta por escrita, deve-se levar em consideração que a obra será predominantemente ouvida por uma audiência, e não lida por um leitor (MUELLER, 2009, p. 15).

⁴⁹ Jensen cita uma passagem de Plínio na qual ele descreve que ditava seus pensamentos para um escriba escrever em papel, assim como seu tio (Plínio, o Jovem, Ep. IX 36; Ep. III 5). Nós não temos, contudo, evidências de como autores gregos antigos compunham (JENSEN, 1980, p. 27).

⁵⁰ Taplin afirma que a composição dos poemas foi realizada para ser apresentada oralmente, para ser ouvida. Nem mesmo o mais fervoroso defensor da composição escrita do poema expressaria que o poema foi composto para um público letrado e para ser lido (TAPLIN, 1992, p. 37).

⁵¹ Nagy não considera as narrativas sobre a vida de Homero na Antiguidade como historicamente verídicas, o que não quer dizer que não as ache válidas para entender outro ponto: a construção histórica de um mito de Homero. Nelas pode ser detectada a impressão de que a poesia homérica era apresentada como um meio de *performances*, e que Homero era ele mesmo um mestre nessa arte. Nagy separa três tipos de narrativas: as pré-atenocêntricas, as atenocêntricas e as pós-atenocêntricas. Este último tipo é caracterizado por afirmar que Homero escreveu seus poemas. Nos dois primeiros, ele é caracterizado como tendo feito os poemas (*γράφειν* x *ποιεῖν*). Os autores tardios como Plutarco e Pausânias falam em Homero como um autor que escreve suas obras. No período atenocêntrico, autores como Aristóteles e Platão mostram Homero como um artesão que faz (*ποιεῖν*) suas obras. Nas narrativas desse período e nas mais antigas, Homero é visto como autor, mas não como escritor. Ele apresenta e compõe suas obras em *performances*, e não em textos escritos (NAGY, 2011, p. 30-32). Tal posição de Nagy por si só já evidencia uma diferença diacrônica entre os tipos de narrativas. A fase inicial da construção do mito enfatiza a

do bardo passou a ser aproximada à de um homem empobrecido, que canta para as classes mais baixas da população, enquanto as elites têm acesso a textos escritos de poemas épicos assim fixados⁵².

Paralelamente à expansão da forma escrita de transmissão de nossos épicos, temos a figura do rapsodo⁵³. Aparentemente os rapsodos transmitem o texto homérico de maneira diferente da dos aedos de um período anterior. Os rapsodos, em determinado momento, seriam recitadores de um texto teoricamente fixado e estabelecido⁵⁴.

performance oral, enquanto a fase tardia já demonstra menor valorização das *performances* orais em detrimento de formas consideradas mais desenvolvidas de expressão e composição, no caso, a escrita.

⁵² Para Jensen, este fenômeno pode ser atestado do século IV em diante. Pode ser observado então um letramento das elites, uma valorização da cultura letrada e a associação da cultura oral com as classes inferiores, o que não era o caso anteriormente (JENSEN, 1980, p. 125). Ver também Sealey, que defende que no tempo de Platão a arte de composição oral já estaria em declínio, não sendo mais fonte de orgulho ao compositor que devia creditar as canções como trabalhos desconhecidos de Homero (SEALEY, 1957, p. 316). Ainda segundo o autor, a prática da composição oral continuou pelo século V, mas a composição escrita se tornou um rival sério a partir de meados do século VI (SEALEY, 1957, p. 342). Ele ainda argumenta que um público acostumado a publicações escritas provê a única explicação adequada para a fixação escrita dos poemas homéricos. O limite mais recente talvez seja muito recente, o século IV, e o autor argumenta que já havia publicações de livros no século V, como Platão atesta na Apologia (26d-e). A pergunta acerca de quando os poemas homéricos foram escritos tem a mesma resposta que a pergunta acerca de quando o mercado de livros nasceu na Grécia. A publicação escrita começou a guardar textos entre 550 e 450, e neste contexto também foram os poemas homéricos fixados pela escrita (SEALEY, 1957, p. 350-351). Não precisamos concordar com Sealey no que se refere a sua explicação para a fixação escrita dos poemas homéricos. Todavia, as considerações que faz acerca do que chama de um mercado editorial são relevantes para o ponto discutido aqui. Para a perspectiva de que as elites letradas se moviam com facilidade entre a tradição de oralidade da maior parte da sociedade e a nova cultura de textos escritos que eles estavam criando e aprendendo a manipular entre os séculos V e IV, ver Yunis (2003, p. 5-6).

⁵³ Saïd defende que alguns elementos das biografias homéricas só podem ser explicados pela noção de que são recepções mais recentes dos textos de Homero. Um deles é sua imagem como um rapsodo, projetada dos rapsodos do mundo real. O contraste entre o mundo do dia a dia com os rapsodos itinerantes e o cenário aristocrático dos poetas Fêmio e Demócoco na *Odisseia* é muito grande (SAÏD, 2011, p. 20).

⁵⁴ Para Burkert, os rapsodos teriam substituído os aedos. Improvisação criativa teria dado lugar à reprodução de um texto fixado, aprendido de cor e disponível em livros. Ele afirma que o fato de os rapsodos serem associados a um cajado, e aparecerem assim na iconografia, indica que eles não cantavam acompanhados da *φάρμυξ*, como os bardos da *Odisseia*, mas apenas recitavam. Sequer cantavam e não eram acompanhados de música. Para Burkert, a associação entre *performance* e poesia não é válida para os rapsodos. Ele considera uma separação entre produção e *performance*, que teria ocorrido até o último terço do século VI, no mais tardar (BURKERT, 1987, p. 48-49). Kullmann defende que não há dúvidas de que no período clássico rapsodos eram capazes de apresentar a *Ilíada* ou partes grandes dela de maneira memorizada e com um texto que era muito semelhante aos nossos textos escritos. Não podemos afirmar se os rapsodos aprendiam por meio de professores que conheciam o texto, ou se uma guilda possuía os textos. O que pode ser dito é que Íon, em Platão, ao menos, estava convencido de que ele apresentava o poema do poeta Homero. Se compararmos isso com o cantor pré-homérico, temos que admitir que a arte de ambos pressupõe técnicas de composição muito diferentes (KULLMANN, 2011, p. 14). Para Jensen, o uso do termo rapsodo, apesar de sugerir a reprodução, principalmente segundo a visão de Platão no *Íon*, não exclui a possibilidade de criação associada. Além disso, os bardos em Homero, chamados de aedos, não são associados explicitamente à ideia de criação não reprodutiva (JENSEN, 1980, p. 116). Ela mantém que as fontes mais antigas que lidam com os rapsodos tampouco os descrevem como meramente recitadores, sendo eles criativos/reprodutivos à maneira tradicional, não existindo diferença marcada entre aedos e rapsodos. Até pelo menos Sófocles, os dois termos aparecem como sinônimos, ao serem usados para descrever a esfinge no Édipo Rei. Aedo é utilizado no verso 36 e rapsodo no verso 391, ambos relacionados à Esfinge. A diferenciação entre recitador e cantor só é atestada no século IV, e ainda assim não sem ambiguidades (JENSEN, 1980, p. 121-122). Gentili segue uma linha semelhante (GENTILI, 1988, p. 6-7). West também defende que o termo indica em sua raiz criação, não só reprodução, tendo sido usado até para definir Homero. Não se devem fazer distinções agudas entre aedos criativos e rapsodos não criativos. Houve um processo de desenvolvimento histórico entre poetas criativos até os recitadores, mas não uma descontinuidade que corresponde a uma mudança de denominação

O terceiro critério de delimitação se baseia na associação dos poemas à figura de um autor, Homero, datável já no século VI, como será visto. Sua posição de autor a ser reverenciado também é relevante. É verdade que o nome Homero pode ser uma forma de identificar a tradição, como foi sugerido por uma série de autores⁵⁵. Neste momento nossos poemas já são tidos como clássicos⁵⁶. Este é um bom marco de delimitação: quando transmitidos como texto fixado, os poemas são apenas reinterpretados, não sendo mais recompostos em *performance*⁵⁷. Dessa forma, não teriam mais as reinterpretações absorvidas nos poemas para a transmissão futura.

As dificuldades de delimitação no extremo mais recente da tradição de transmissão poética, como tentamos demonstrar na discussão acima, são de outra natureza. Elas não se dão em virtude de uma escassez fortemente marcada de vestígios, e sim na maneira como interpretamos tais vestígios. Apesar de reconhecer que, tomado o sentido mais amplo de tradição, sua amplitude pode ser muito maior do que nossa tentativa de delimitação, por chegar aos dias de hoje, tal escopo amplificado não teria utilidade em nossa proposição de uma

(WEST, 2010, p. 2). Ver também Nagy, para uma argumentação de que aqueles que costuram partes já prontas em canções, tal como são vistos os rapsodos, devem ser eles mesmos grandes especialistas (NAGY, 1996a, p. 64-66). Por fim, Herington defende que o uso de fontes como o *Íon* de Platão é extremamente revelador da prática dos rapsodos no início do século IV e provavelmente no fim do século V, mas não necessariamente válido para períodos anteriores (HERINGTON, 1985, p. 10-15).

⁵⁵ Entre eles Nagy (1996), Manguel (2007), em uma tradição que remonta a, pelo menos, Vico (Ciência Nova, 2005, 873) e Wolf (1985). West sugere que uma guilda de rapsodos, os *homeridai*, teria adotado os dois poemas e os atribuído a seu ancestral mítico, ou seja, Homero (WEST, 1999; 2014, p. 43).

⁵⁶ Para Rutherford, a *Ilíada* e a *Odisseia* já gozariam de *status* de clássicos de 600 em diante (1996, p. 18). Seaford sugere mais alguns elementos do porquê de utilizar este critério: a “canonização” da *Ilíada* e da *Odisseia* é dependente do uso da escrita. O resultado é paradoxal, por reduzir a abundância de versões a um texto definitivo. Antes, essa abundância de versões era fruto da negociação entre bardo, tentando responder a demandas e expectativas, e audiência. Nesse caso, o desenvolvimento da narrativa oral tem um jogo de poder entre bardo e audiência. A escrita, de certa forma, separa produção de recepção, dando a possibilidade de uma versão definitiva que não seria mais sujeita a variações em virtude da expectativa da audiência. Isso não quer dizer que a tradição escrita seja imutável, pois está sujeita a modificações de outra natureza. O processo de mudança de uma multiformidade oral para uma versão escrita definitiva, contudo, não depende somente da tecnologia da escrita, mas de uma mudança institucional que estabelece um texto escrito canônico e, eventualmente, implica o desaparecimento de outras versões orais ou escritas (SEAFORD, 1994, p. 189). Burkert cita também a utilização de Homero como texto escolar, o que também pode ser interessante na delimitação de nosso marco (BURKERT, 1987, p. 56-57). Já Nagy ressalta um ponto ainda mais extremo: Homero passa a ser objeto de algo semelhante a um culto heroico, recebendo preces antes das *performances* nos festivais (NAGY, 2011, p. 50-55).

⁵⁷ Como veremos, essa fixação pode ou não ter ocorrido com o uso da escrita. Para Mueller, é provável que o conceito de um texto fixo tenha entrado na cultura grega através da criação da *Ilíada*, um poema de escopo, excelência e complexidade enormes, que teria que ser protegido de modificações nas *performances*. Alguns autores sugerem a introdução da escrita cerca de duas gerações antes de Homero, com a necessidade de fixação dos poemas, mas Mueller defende que a necessidade de fixação não depende obrigatoriamente do impulso da escrita, e que a transformação do épico tradicional em obra monumental tampouco depende desse impulso. Após o surgimento da *Ilíada* e da *Odisseia*, a tradição tal como era foi diminuindo, pois a excelência de ambos exauriu as possibilidades do gênero, desencorajou tentativas de imitação e trocou inovação por preservação. A épica morreu após esse momento de criação estupenda, apenas para sobreviver como monumento fixado. O autor vê no nascimento da *Ilíada* a morte da tradição poética heroica, com a transformação pelo poeta de um repertório fluido em um poema monumental e estável, reconhecido pelas audiências como um clássico que precisa ser preservado (MUELLER, 2009, p. 176).

abordagem alternativa de utilização histórica dos poemas homéricos para pensar algum momento do mundo antigo.

Da maneira como interpretamos os vestígios da tradição de transmissão da poesia épica, o que tentamos deixar evidenciado é uma quebra na valorização da oralidade como mecanismo de transporte da tradição. A posição dos poemas homéricos como clássicos, como textos autoritativos, é importante, e foi assim que os textos nos alcançaram. Mas a tradição que estamos tentando delimitar é aquela que permite versões, variantes, outras canções, outros episódios, outros personagens. Nela existiria uma variedade de cantores e de histórias concorrentes. Nela os bardos não seriam relegados a uma posição marginal diante de uma sociedade cada vez mais letrada. Existem indícios, nos próprios poemas, de que aqueles responsáveis por sua composição conheciam outras versões dos episódios que narravam. Por ora, contudo, devemos reconhecer que, apesar das variações, a tradição de transmissão poética seria, em algum nível, coesa e reconhecida como parte de um mesmo fenômeno cultural.

Mesmo que o advento da escrita e seu desenvolvimento tenham ocorrido no interior do período delimitado e em paralelo com a tradição que descrevemos, a forma como propomos o alcance mais recente da tradição de transmissão da épica oral está associada à consideração da composição e da transmissão oral da poesia épica como formas social e culturalmente valorizadas. Portanto, marcamos o limite mais recente dessa tradição na existência atestada de uma transmissão textual escrita dos épicos que fosse predominante. Tal processo também pode ser demarcado pela desvalorização das formas orais de composição poética, relegadas a uma posição marginal⁵⁸.

A complexidade da estrutura dos poemas homéricos independe da escrita, se pensarmos na tradição da poesia oral segundo a seguinte abordagem: tratava-se da mais alta expressão cultural em termos de poesia e transmissão do passado disponível para as sociedades interessadas nessa transmissão. Para grande parte dos períodos envolvidos, a escrita ou, mais importante, a cultura letrada, ou não existia, ou não competia com a cultura oral por *status* no interior da sociedade. Em um contexto em que a valorização desse tipo de *performance* permitia a dedicação dos mais talentosos bardos e da profissionalização deste ofício, com treinamento

⁵⁸ Ver Jensen (1980, p. 125-127) e Svenbro (1976, p. 43-44). West discute um elemento que ilustra bem a mudança de foco: o costume de cantar os épicos homéricos nas Panateneias é atestado até por volta de 330. A partir daí seria redundante, pois o público estaria acostumado a ler os textos ele mesmo. Os rapsodos passam a ser considerados ultrapassados e atores vestidos passam a interpretar cenas homéricas (WEST, 2010, p. 5). Tal situação é um estágio mais avançado que tem seu início no fim do século VI, onde estabelecemos nosso marco temporal para o fim da tradição que nos interessa. Para Ford, já no século V a cultura oral estava diminuindo e suas produções mais antigas estavam sendo avaliadas por novas ciências da linguagem, como a retórica e a filosofia (FORD, 1992, p. 3).

desde uma idade muito jovem, e a possibilidade de ser o sustento de tais indivíduos, a complexidade e a unidade possíveis a estes poemas não parecem ser tão inacreditáveis⁵⁹.

Com o desenvolvimento da cultura letrada, em dado momento a elite passou a valorizar mais outros tipos de elementos poéticos, relegando a cultura oral a certa marginalidade. Os bardos passariam a se dedicar ao entretenimento de parcelas mais baixas da população, diante da competição com textos escritos e fixados, inclusive da *Iliáda* e *Odisseia*, do Ciclo Épico e dos hinos homéricos. A poesia oral passaria de manifestação dominante para manifestação marginal. Ela seria associada à memorização pura, à falta de criatividade e genialidade, um fenômeno que contaminou inclusive a abordagem de parte dos estudiosos modernos.

d) Alcance espacial da tradição

Em termos de alcance temporal, portanto, definimos marcos não muito precisos de delimitação. Do ponto mais antigo, apresentamos duas possibilidades: a primeira é o mundo micênico entre seu auge e declínio nos séculos XIV e XII, ou mesmo com raízes mais antigas; a segunda indica algum momento anterior ao século VII, mas próximo do fim do Período Obscuro, em que seja possível tempo hábil para o desenvolvimento das histórias das quais as formas poéticas e de arte figurativa presentes no contexto referido possam ter se desenvolvido dentro do grau de complexidade em que são atestadas a partir de então.

No extremo mais recente, delimitamos a tradição no processo de perda de valorização da cultura oral, detectada em algum estágio já em meados do século V. Este fenômeno também é associado ao estabelecimento dos poemas homéricos como textos clássicos e venerados, desde, pelo menos, o século VI.

Talvez sejamos mais bem-sucedidos em uma delimitação mais precisa do alcance espacial da tradição. Como estudo histórico, uma vez tendo sido estabelecido, ainda que de maneira extremamente ampla, os limites temporais de um objeto, faz-se necessário estabelecer seus limites espaciais.

Um primeiro problema deve ser apontado. A delimitação espacial depende da delimitação temporal. Como estabelecemos um período longo e com fronteiras fluidas, o que parecia ser uma tarefa mais fácil se complica. Ela se complica em especial no que se refere à localização dos objetos citados nos poemas. Eles se relacionam com objetos reais, de períodos diferentes, mas devem ser encarados como verdadeiras reminiscências do passado ou como

⁵⁹ Ver Jensen (1980, p. 47). Exploraremos a questão da profissionalização do bardo mais adiante.

heranças de família, passadas como tesouros de geração para geração? Deve ser considerada a abrangência espacial de seu uso original? Se o critério mais recuado de delimitação for aceito, a resposta pode ser *sim*. No caso da delimitação mais recente, a resposta é *não necessariamente*.

Outro critério possível é o da geografia apresentada pelos poemas. Contudo, nem toda ela é passada em um cenário real, e parte diz respeito a um mundo real que certamente não é grego e não compartilhava da tradição referida. De maneira cautelosa, poderíamos traçar tal mapa seguindo as regiões onde temos assentamentos gregos antigos entre aquelas identificadas no poema como parte de um mundo aqueu culturalmente integrado.

Esses dois critérios até aqui apresentados partem do pressuposto de que o que é descrito no interior do poema tenha relação direta com a área de difusão em seu exterior, em que a tradição da qual faz parte teria influência. Tal pressuposto não é necessariamente válido. Por isso devemos ter cautela ao utilizar ambos.

Também poderíamos pensar nos elementos linguísticos predominantes nos poemas e estabelecer os contextos jônicos, eólicos e mesmo micênicos como limites espaciais de nosso objeto. Todavia, neste caso, estaríamos levando em consideração mais a produção do que a provável difusão da poesia épica como elemento de delimitação espacial. O melhor critério talvez seja o do alcance da língua grega e da compreensão da forma poética da épica hexamétrica, nos períodos em que a transmissão dos poemas era predominantemente oral. Existe, no entanto, grande dificuldade em delimitar tal espaço.

Um problema menor diz respeito à difusão das cenas heroicas em arte figurativa. Esta, contudo, é limitada temporalmente para períodos mais recentes, sendo justamente aqueles em que temos também segurança em identificar a própria presença da tradição de transmissão dos temas heroicos, mitológicos e épicos. Entretanto, o alcance dessa difusão vai além do mundo grego associado à tradição de transmissão de um passado supostamente compartilhado. Tais imagens também eram consumidas por outros povos que teriam outros usos e significados associados a elas. Um último critério seria o da associação dos cultos aos mortos com a tradição heroica, cujas principais dificuldades apontamos em outro momento.

e) Abrangência da tradição: quais outros veículos fazem parte dela?

Como ficou evidenciado, a tradição de transmissão poética em épica hexamétrica de contos, histórias e mitos envolvendo o passado heroico e a formação do mundo dos deuses e dos homens é mais ampla do que os poemas homéricos. Se eles acabaram por ser considerados

clássicos autoritativos em determinado momento, não quer dizer que sejam as únicas manifestações relacionadas a esta tradição, nem que sempre gozaram desse *status*.

Mesmo se consideramos os outros poemas que sobreviveram em forma escrita, já mencionados, os de Hesíodo e os hinos homéricos, e os que sabemos terem sido transmitidos de maneira escrita em algum momento, mas que não sobreviveram integralmente, como os do Ciclo Épico, não teríamos todas as expressões referentes à tradição épica hexamétrica oral. Isto porque, em virtude das informações dos próprios poemas que nos alcançaram e em comparação com o que é evidenciado na arte figurativa, os episódios tratados na poesia que nos alcançou são somente uma parte do que circulava. Havia outros poemas que contavam outras histórias, com outros personagens. Ou, ainda, havia versões diferentes dos episódios que são narrados nos exemplares que nos alcançaram. Tais poemas teriam circulado de maneira oral na área de abrangência demarcada em pelo menos parte do período assinalado. Podem, da mesma forma, ter circulado em forma escrita em algum momento, não tendo sobrevivido até nós.

Mesmo que aceitemos a posição de que os poemas do Ciclo Épico, bem como os hinos homéricos, sejam posteriores à composição e à fixação da *Ilíada* e da *Odisseia* tal como as temos⁶⁰, é possível supor que todas essas manifestações, incluindo os poemas homéricos, tenham sido precedidas por canções orais que tratavam de temas, personagens, e episódios semelhantes, dentro de um mesmo universo heroico. Talvez não o fizessem em sua totalidade ou da mesma forma. Talvez não abarcassem todos os elementos, deixando espaço para criações dos poetas em questão. Todavia, aceitamos a circulação de uma poesia oral anterior à fixação escrita dos textos que nos alcançaram inteiros ou em fragmentos, com temática relacionada à dos exemplares que possuímos ou sabemos ter existido em forma escrita.

Tal aceitação se vincula ao que postulamos acerca do período anterior ao da desvalorização da forma oral de composição poética, em que tais formas de expressão eram encaradas como manifestações de alta relevância para as comunidades, do ponto de vista estético, ético e social. Postulamos a centralidade dessa forma de expressão nos períodos em que a expansão da escrita ainda era restrita ou inexistente, sendo a poesia oral, mesmo entre a elite, extremamente valorizada. E nestes contextos não só outras narrativas existiam, mas também formas diferentes das que nos alcançaram, tratando-se, também neste aspecto, de uma ampla tradição.

Dickinson descreve um processo pelo qual um conto abre as portas para uma conexão com outros contos conhecidos pela audiência. Em comunidades tradicionais, em que as

⁶⁰ Como defende Davies (1989, p. 2-5) e Rutherford (1996, p. 166).

narrativas trazem codificadas em si as mesmas práticas e valores que ajudam a definir a identidade do grupo e guiar suas aspirações, tais contos são parte de uma narrativa maior (DICKINSON, 1995, p. 5). Os poemas homéricos e os demais poemas mencionados fazem parte de um contexto como esse.

Também devemos pensar em formas mais amplas de transmissão da tradição, sem o mecanismo da poesia hexamétrica. Outras formas de poesia podem ter existido, bem como expressões orais sem métrica, no interior de comunidades e mesmo em um núcleo familiar, em que os mais velhos contam histórias aos mais jovens⁶¹.

Já a arte figurativa é uma forma de expressão própria, ligada à tradição mais ampla, mas seguindo exigências específicas dos meios em que são transmitidas, e nos períodos em que são atestadas. Elas não necessariamente seguem as mesmas regras que as formas orais de expressão, mas podem indicar um paralelismo no tipo de histórias circuladas, em ambos os meios.

O que temos, portanto, é uma tradição de transmissão mais ampla, manifesta de várias formas, dentro do vasto período delimitado. É necessário, neste momento, discutir a questão da posição dos poemas homéricos, tais como eles nos alcançaram, no interior dessa tradição.

f) Estatuto dos poemas no interior da tradição: têm função autoritativa? Sofriam concorrência de outros poemas com a mesma temática?

A questão é relevante, tendo em vista que, já em um período recuado, pode-se argumentar, os poemas homéricos foram considerados exemplares magistrais de uma tradição. Foram, de certa forma, selecionados como as grandes obras de toda uma cultura⁶². Foram tanto apontados como os expoentes máximos da tradição, quanto foram afastados dela por sua excepcionalidade⁶³.

⁶¹ Shear sugere que as famílias tinham como uma das atividades centrais a lembrança por meio de histórias contadas do passado, dos feitos da juventude mesmo entre os vivos. As histórias e canções eram uma das poucas formas de entretenimento que tinham; além disso, era uma forma de manter a memória dos membros passados da família ou clã (SHEAR, 2000, p. 83).

⁶² Ver Rutherford (1996, p. 5).

⁶³ Davies concorda com o que chama de uma impressão geral de que os poemas do Ciclo Épico, em particular, são inferiores em estrutura, falta de unidade e qualidades poéticas, se comparados aos poemas homéricos (DAVIES, 1989, p. 8-10). Já Graziosi e Haubold apreciam a beleza da *Ilíada* e da *Odisseia*, mas os aproximam do restante da tradição. Para eles, ver a excepcionalidade não é a única forma de pensá-los e mostrar sua beleza. Sua inserção em uma tradição com a qual compartilham uma visão do cosmo *cosmos* também é uma maneira recompensadora de interpretação (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 20-21). Este não é o ponto que estamos abordando aqui. O que nos interessa neste passo é pensar o momento em que os poemas homéricos foram selecionados como excepcionais, e o que tal conduta significa.

Será necessário, todavia, esperar o século VI para termos citações seguras do nome Homero e sua relação com a poesia épica⁶⁴. Durante parte da Antiguidade, outros poemas eram associados a tal nome, mas um processo de exclusão marcou a escolha da preferência cultural, relegando outros poemas a outros poetas, e isolando a *Ilíada* e a *Odisseia* como grandes obras atribuídas a um gênio: Homero⁶⁵. Contudo, este processo parece relativamente tardio⁶⁶. Nas citações do século VI, o nome de Homero já aparece como um nome a ser reverenciado, talvez como um nome representativo do gênero épico de maneira mais ampla⁶⁷. Essa tendência continua a ser observada em parte do século V, mas há um claro movimento em que os épicos considerados de maior qualidade vão sendo mais associados a Homero em detrimento dos demais épicos⁶⁸.

Outro processo, que corre em paralelo ao descrito acima, também entre os séculos VI e V, pode ser observado na arte figurativa. Até o século VI, a preferência dos artesãos na escolha dos temas de suas obras não era a dos episódios narrados na *Ilíada* e na *Odisseia*⁶⁹. Ainda que se possa argumentar que algumas obras tenham inspiração em episódios que são descritos ou mencionados nos poemas em questão, apresentados neste meio alternativo com algumas variações, o que se observa é que os poemas não exerciam força de autoridade na escolha dos temas, nem na determinação de qual variante seria representada, quando existe associação temática⁷⁰.

⁶⁴ Ver West (1999). Abordaremos a questão mais a fundo em outro momento.

⁶⁵ Este também é um problema central para Burkert. Ele prefere abordar os poemas a partir do modo em que o público foi levado a aceitar os textos como padrão em combinação com o nome de um único autor, Homero, em detrimento de outros textos que acabaram sendo perdidos. Trata-se de um problema de recepção ao invés de produção (BURKERT, 1987, p. 43).

⁶⁶ Saïd defende que o *corpus* homérico antes de 520 era considerado mais amplo e incluía muitos outros poemas épicos, os hinos homéricos e paródias épicas, além da *Ilíada* e da *Odisseia* (SAÏD, 2011, p. 17). Graziosi e Haubold sugerem que a Homero eram atribuídos muitos outros poemas porque o critério de atribuição então não era simplesmente estético, e sim a temática de um passado heroico e as guerras de Troia e Tebas em particular. Em vez de separarmos os poemas por sua excelência estética diante de nossos parâmetros modernos, as audiências antigas nos convidam a vê-los como parte de um repertório mais amplo de canções, todas elas consideradas homéricas (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 24-25).

⁶⁷ Para Saïd, as referências a Homero a partir do século VI coincidem com um aumento do interesse na criação poética e na personalidade do autor. É isso que parece ter impulsionado a invenção de um autor para estes épicos que, até aquele ponto, foram transmitidos de maneira anônima (SAÏD, 2011, p. 7). Ver também Nagy (1996).

⁶⁸ De acordo com Graziosi e Haubold, tal processo parece ter estado em pleno desenvolvimento no século V e se acelerou no período helenístico, separando cada vez mais a *Ilíada* e a *Odisseia* dos demais. Antes do século V, o nome de Homero podia sugerir um critério de autoridade excepcional, mas não podia ainda ser usado para contrapor textos uns aos outros com base estética. Ao contrário, a ideia era diminuir as fronteiras entre textos e colocá-los em um contexto mais amplo de poesia épica. O nome Homero não indicava para as audiências o gênio criador que transformou a tradição que recebeu, e sim dava liga a uma tradição que continha a *Ilíada*, a *Odisseia* e outros poemas (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 25-26).

⁶⁹ Ver discussão em Snodgrass (2004), Friis Johansen (1967), Lowenstan (1992, 1997), Touchefeu-Meynieur (1968), Powell (1992) e Malkin (1998, p. 39).

⁷⁰ Segundo Burkert, na arte, desde que os mitos passaram a aparecer nos vasos, por volta de 700, é aparente uma familiaridade com os mitos troianos, e também outros temas. Contudo, os episódios da *Ilíada* e da *Odisseia* não recebem nenhuma demonstração de preferência nesse contexto recuado. O interesse dos artistas do século VII era

O primeiro ponto fica claro se analisarmos a preferência dos episódios escolhidos, em que os personagens e episódios que figuram entre os mais populares não são centrais ou não aparecem em Homero⁷¹. O segundo ponto é explicitado diante da constatação de que, mesmo quando a escolha temática se encontra dentro do campo dos episódios descritos nos poemas, estes não seguem de maneira fiel o texto que nos alcançou⁷². O episódio do ciclope Polifemo talvez seja uma exceção, com exemplares a partir de 670⁷³, mas não há nenhuma comprovação de que eles fossem escolhidos por causa da posição da *Odisseia* dentro da tradição. É possível que a preferência dos artesãos seja pelo episódio em si, e não por um poema em especial que tenha uma posição autoritativa⁷⁴.

Contudo, a partir do século VI, cada vez mais episódios dos poemas começam a figurar, especialmente na pintura de vasos. Este processo se intensifica a partir da década de vinte daquele século e se mantém pelo século V adiante⁷⁵. Ele apresenta fortes indícios de que a partir destes momentos os poemas, tais como os temos, ou versões muito semelhantes a eles, passaram a ser cada vez mais considerados fontes de autoridade para a escolha dos temas e das versões dos episódios a serem retratados, ainda que não de maneira exclusiva. É interessante notar a proximidade com as datas em que começamos a ter citações cada vez mais seguras do poeta Homero, associado cada vez mais à *Ilíada* e à *Odisseia*, em detrimento de outros épicos. O presente processo também parece ser um fenômeno que só teve uma relevância maior a partir

voltado a um complexo mais variado de temas troianos. Entretanto, a partir de 580/570 a totalidade da *Ilíada* e da *Odisseia* parece já ser vastamente conhecida, o que não diminuiu o interesse em outros episódios do Ciclo Épico. O autor afirma, seguindo Friis Johansen (1967), que cenas da *Ilíada* realmente floresceram a partir de 520 (BURKERT, 1987, p. 46-47).

⁷¹ Friis Johansen defende que após o período por volta do ano 700, a ocorrência cada vez maior de cenas troianas na arte figurativa indica uma expansão do conhecimento e da familiaridade com os épicos jônicos no mundo grego. Todavia, ele entende que tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* foram eclipsadas na arte figurativa por tópicos que pertencem a outros épicos (FRIIS JOHANSEN, 1967, p. 36-39).

⁷² Snodgrass explora esta temática tentando encontrar um meio-termo entre os que sugerem inspiração homérica para a maior parte dos vasos e os céticos a tal possibilidade (SNODGRASS, 2004).

⁷³ Ver Touchefeu-Meynieur, em especial o quadro 1 (TOUCHEFEU-MEYNIEUR, 1968, p. 304).

⁷⁴ Rutherford, contrariamente, defende que tais imagens sugerem que a *Odisseia* já estaria em circulação (1996, p. 17). Touchefeu-Meynieur também analisa as imagens como ilustrações possíveis da *Odisseia* (TOUCHEFEU-MEYNIEUR, 1968). Já Burkert questiona se a autoridade da *Odisseia* seria a razão dessa circulação, ou o interesse no episódio em si, se é que o poema já estava fixado (BURKERT, 1987, p. 46). Por fim, Malkin argumenta que, ainda no século V, quando já havia certamente textos da *Ilíada* e da *Odisseia*, as variantes na iconografia não deixaram de existir. Para o autor, a metodologia dúbia de argumentar a favor ou contra a existência de textos por meio de imagens é insuficiente, pois as variações são detectadas do período geométrico ao romano, o que mostra a coexistência de formas, sejam elas textos fixos, imagens, canções improvisadas, etc. Esta afirmação seria válida mesmo diante da suposta fixação dos textos (MALKIN, 1998, p. 42).

⁷⁵ Friis Johansen aponta para um enorme aumento do número de imagens áticas que representam cenas da *Ilíada* no final do século VI e início do V, indicando um conhecimento do épico em sua completude por parte dos artistas, quase um século após a mesma familiaridade por parte de artistas do nordeste do Peloponeso ser atestada (FRIIS JOHANSEN, 1967, p. 223-230). Malkin defende que cenas da *Odisseia* seguramente datadas no século VII são do ciclope. Outros temas aparecem somente a partir de 600, mas apenas as Sereias e Circe. Para algumas das demais temáticas, precisamos esperar o século V (MALKIN, 1998, p. 41).

do século VI. Antes desse período, se os poemas já existiam de maneira fixada, não estavam entre os preferidos dos artesãos e os compradores de seus trabalhos, como critério para seleção de versões e de episódios heroicos a serem retratados na arte figurativa.

g) Diferentes tipos de poemas dentro da tradição oral épica hexamétrica

Propomos uma ideia de tradição que pode ser subdividida em diversos outros tipos de tradição, inter-relacionadas, mas até certo ponto independentes. Mesmo a tradição no sentido mais restrito, delimitada neste estudo, pode ser analisada dessa forma. Da concepção mais ampla, que abarca a transmissão como um todo, da temática do passado heroico à formação do mundo dos deuses e dos homens, delimitamos, por fim, a tradição oral grega de poesia épica em hexâmetros.

Do que trata essa poesia em particular? É um tipo poético, produzido no verso hexamétrico, com a temática que já descrevemos. É importante apontar que a delimitação passa pelo critério da oralidade, pois outras poesias épicas em hexâmetro foram produzidas em outros períodos, como a *Argonáutica* de Apolônio de Rhodes, mas estas trazem formas de composição poética relativas à escrita⁷⁶. Os outros poemas já citados, a *Ilíada* e a *Odisseia*, *Os Trabalhos e os Dias* e a *Teogonia*, os hinos homéricos e possivelmente os fragmentos do Ciclo Épico, a despeito de sua existência escrita (ou em trechos escritos), trazem marcas de oralidade, ou de algo semelhante à oralidade. Se não foram compostos de maneira completamente oral, foram, ao menos, compostos utilizando, em parte, técnicas orais de composição, ou são oriundos de tal tipo de tradição.

Contudo, isso não quer dizer que sejam todos do mesmo tipo. O número de versos é um primeiro critério de diferenciação. A *Ilíada* e a *Odisseia*, individualmente, ultrapassam todos eles em termos de extensão. São monumentais se comparados com os demais⁷⁷.

Já a escolha temática diferencia a *Ilíada*, a *Odisseia* e os poemas do Ciclo Épico dos demais. Os hinos homéricos parecem servir como maneiras de introduzir os épicos homéricos, como argumentam alguns autores⁷⁸, mesmo os hinos que têm maior extensão. Além disso, no caso destes, contam narrativas relacionadas com as origens ou episódios importantes da história dos deuses. Os poemas de Hesíodo mostram uma ordenação do mundo, falando de sua origem,

⁷⁶ Ver Parry (1930, p. 74).

⁷⁷ A *Cípria* teria 11 cantos. A *Etiópida* e os *Nostoi* teriam 5 livros cada e a *Pequena Ilíada* 4. A *Iliou Persis* e a *Telegonia* teriam 2 cantos cada.

⁷⁸ Ver Jensen (1980, p. 59).

eras e características⁷⁹. É óbvio que em ambos os casos existem congruências com as temáticas heroicas desenvolvidas nos poemas homéricos, mas é importante ressaltar essa diferenciação de abordagem no interior de uma mesma tradição poética que compartilha um mesmo tipo de métrica e uma mesma tradição de composição.

No que diz respeito aos poemas do Ciclo Épico, eles têm maior afinidade temática com os poemas homéricos. Contudo, baseado nos resumos que temos deles, nos fragmentos e nos juízos que recebemos de autores posteriores, foram traçadas algumas distinções. A primeira delas já foi levantada, a extensão. As demais dizem respeito a questões de unidade de ação⁸⁰, língua épica e qualidade estética geral⁸¹.

A despeito das diferenças de tipo, vale voltar a ressaltar que todos eles compartilham uma mesma tradição. A ressonância entre eles pode ser observada, a partir de vários pontos de vista, principalmente pelas referências compartilhadas entre si e pela pressuposição de que a audiência ou os leitores tenham a noção de um todo maior que abarca estes e outros temas, personagens e episódios.

Para Scodel, os textos hesiódicos e os do Ciclo Épico apresentam uma variedade de poesia heroica grega que sugere visões acerca de temas homéricos que seriam diferentes dos apresentados na *Ilíada* e na *Odisseia*. São visões não *homericêntricas*, que poderiam representar interesses locais, estéticos e éticos, escolhas individuais de poetas diferentes e contextos e propósitos poéticos particulares nos quais o material épico poderia ser aplicado e desenvolvido. Variações não necessariamente implicam competição entre vertentes diferentes de tradição épica, mas usos poéticos que visavam atender a propósitos poéticos imediatos. Em muitas tradições orais existe a noção de que há uma unidade épica e mítica de onde os episódios individuais são tirados e apresentados em *performance*. A autora sugere que é uma opinião comum entre os especialistas que os poemas do Ciclo Épico foram compostos independentemente uns dos outros e que foram ajuntados em ciclo tardiamente, seja no período arcaico tardio, seja no período helenístico. Além disso, eles apresentam abordagens narrativas que diferem das da *Ilíada* e da *Odisseia*, e muitos intérpretes modernos foram influenciados

⁷⁹ Graziosi e Haubold defendem que existe uma percepção generalizada de que Homero era o poeta da guerra e Hesíodo era o poeta da paz. Os poetas se complementam e estão inseridos em uma mesma tradição de composição. O que os diferencia é a natureza do conteúdo (guerra e paz). Hesíodo canta o que era, é e será. Homero se centra em eventos específicos e importantes (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 32). Os poemas hesiódicos dão uma descrição geral da história do cosmo, desde a criação aos dias contemporâneos dos bardos, enquanto os poemas atribuídos a Homero (incluindo os hinos) dão um *zoom* e exploram em detalhe momentos cruciais dessa história (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 38).

⁸⁰ Primeiramente apontada por Aristóteles (Poética, 1451a 16-29).

⁸¹ Ver Davies (1989, p. 1-10). Contudo, vale ressaltar que Davies se apoia fortemente em Aristóteles e em critérios estéticos marcadamente anacrônicos, se relacionados ao material que analisa.

pela desaprovação estética que Aristóteles e Aristarco nutriam pelo Ciclo. Recentemente, alguns estudiosos têm tentado se desvencilhar desta posição, considerando os poemas do Ciclo produtos não necessariamente inferiores e secundários, mas representantes de uma tradição oral mais ampla. Os poetas nessa tradição não se sentiam obrigados a evitar repetições de episódios narrados em outros lugares, nem de fazer as versões serem coerentes e precisas. Pelo contrário, podiam enfatizar as diferenças. Ao mesmo tempo, era possível explorar ativamente as lacunas e preenché-las no processo de fixação das diferentes partes de uma história mais ampla (SCODEL, 2011, p. 501-515).

h) Função da tradição: integração cultural, pan-helenismo, etc.

A tradição mais ampla, da maneira como tem sido apresentada aqui, possui grande abrangência temporal, já que é de longa, ou mesmo longuíssima, duração (a depender do critério de delimitação temporal aceito). Também possui grande abrangência geográfica e abarca várias formas de tipos de expressão (poética de vários tipos, outros tipos de expressão oral, arte figurativa, etc.).

Neste passo, vamos novamente nos concentrar na épica hexamétrica oral grega, apesar de não excluir as outras formas de expressão como parte do argumento. Mas no caso específico da poesia, seria possível identificar a função que exercia? A princípio, poderíamos listar o entretenimento como função. A poesia tem a clara intenção de ser esteticamente agradável, bem como entreter sua audiência ou leitor. Contudo, ela não era apresentada em *performances* somente como forma de entretenimento.

Outra função seria a de repositório de memória coletiva. Para Luce, a ação dos bardos iletrados era uma forma de manutenção segura dessa memória. Com a ausência de ampla difusão de formas de escrita, os bardos exerciam uma função social ao transmitir e apresentar as tradições valorizadas pela comunidade. As audiências aceitariam embelezamentos adequados, mas não tolerariam falsificações arbitrárias (LUCE, 1998, p. 9). Neste caso, não só a poesia épica pode ser incluída, mas também os contos orais que por ventura podiam ser contados em ocasiões que não envolvessem *performances*, em comunidades pequenas ou em ambiente doméstico, em que os mais velhos contavam as histórias aos mais jovens. A poesia épica, contudo, teria, por razões a serem ainda exploradas, uma autoridade no que diz respeito à conservação dessa memória⁸².

⁸² Havelock entende os poemas homéricos como expressões de uma visão enciclopédica do mundo. Nesses poemas, estariam inseridos uma aceitação integral dos valores morais da sociedade, assim como uma familiaridade

Tal conservação implica uma série de outras possíveis consequências. Por funcionar como mecanismo de memória cultural, a poesia seria também um mecanismo de integração cultural. Já apontamos para o fato de que a tradição conecta um espaço geográfico potencialmente amplo e sobrevive a um período que pode ser longo ou longuíssimo. Se compreendermos que a tradição mantém estável alguns de seus elementos, algo a ser discutido adiante, podemos pensar que esta integração cultural funciona tanto na esfera espacial quanto na esfera temporal. Na poesia, seriam transportadas maneiras de ver o passado, compartilhadas por comunidades separadas pelo espaço e pelo tempo, mas unidas em alguns aspectos compartilhados culturalmente pela poesia. Se a existência dos poemas pressupõe uma integração cultural, essa integração tem que ser manifestada em formas de conectar o espaço, as distâncias e o tempo.

Para Honko, os épicos em geral são valorizados tanto como gênero oral quanto como gênero literário. Essa estima deriva de sua possível qualidade estética, mas também deriva do contexto cultural e de sua função. Eles devem ser vistos em relação com elementos que vão além do texto, como a identidade do grupo, seus valores básicos, seus critérios e modelos de conduta heroica e de ação humana, além das estruturas simbólicas de sua história e mitologia. Uma narrativa que pode soar tediosa e repetitiva para um forasteiro alcança grande apreciação nas mentes dos membros do grupo devido à identificação que constroem com os personagens e episódios. A recepção de um épico é um elemento muito importante, pois ele depende da aprovação social e do entusiasmo da audiência (HONKO, 1998, p. 10).

Esta mesma questão, abordada de maneira diferente, abrange o aspecto de um fenômeno cultural denominado pan-helenismo⁸³. Tal fenômeno pode ser observado em várias

com suas formas de pensamento e um apreço por elas. A narrativa homérica estaria em contato contínuo com a organização social geral (HAVELOCK, 1996, p. 106-108). Nessa tradição compreendida por Havelock, passado e presente se intercomunicam quando o veículo de registro é a palavra formular, mantida na memória viva. Nesse contexto, bardos criativos e rapsodos eram contemporâneos e indissociáveis, uma vez que o que realmente importava era a repetição de normas, e não uma criação original. A poesia nessa era pré-alfabética não seria nem literatura nem arte, mas sim uma necessidade política e social, uma enciclopédia mantida por um esforço cooperativo (HAVELOCK, 1996, p. 142-143). Homero, ao invés de ser especialmente original, concretiza a disposição mental dominante (HAVELOCK, 1996, p. 154). Thalmann também vê a poesia como uma forma de manter informações, conceitos e atitudes através do tempo. A poesia podia se perpetuar por meio de sua própria tradição e por isso era o registro do que a sociedade achava digno de preservar sobre si mesma. Ela expressa um sentido de ordem e coerência nas coisas, sendo assim uma forte fonte de estabilidade. Como uma forma de autoexpressão da sociedade, exercia uma influência normativa dentro de cada época de gerações sucessivas. A tipicidade de fórmulas, métrica, temas, expressão e forma era uma grande ajuda na composição, qualquer que seja o uso que se fazia da escrita. Mas também refletia, e deve ter ajudado a preservar, a uniformidade de pensamento e atitude, além da matéria das temáticas. Os poemas seriam julgados não por sua originalidade, mas por quão bem representavam a tradição (THALMANN, 1984, p. 113).

⁸³ Para Mueller, o sentimento pan-helênico é uma característica da Grécia a partir do século VIII, em que uma ideia de unidade cultural que separava os falantes de grego dos bárbaros era importante. A Grécia pode nunca ter atingido uma unidade política, mas desenvolveu um sentimento pan-helênico amparado por santuários, festivais e poemas comuns (MUELLER, 2009, p. 2). Ver também Bouvier (2002, p. 444-445). Para Nagy, o desenvolvimento

manifestações culturais, a partir, em especial, do século VIII. Além da língua, compartilhada desde muito tempo, nesse período outros elementos culturais passam a ser comuns. Um sentimento de unidade e integração cada vez mais desenvolvido pode ser percebido, a despeito das características locais que permaneciam relevantes.

Entre as manifestações culturais pan-helênicas, poderíamos destacar os santuários que passam a ter esta dimensão (Delfos, Delos, Dodona, etc.) e os festivais (em Olímpia e outros)⁸⁴. Os poemas da tradição oral épica, entre eles a *Ilíada*, a *Odisseia* e as variantes de ambas, ofereceriam às cidades gregas separadas histórias e deuses comuns (MANGUEL, 2007, p. 34), além da língua compartilhada. O fato de os detalhes da vida do poeta e mesmo seu nome nunca serem mencionados no poema foi sugerido como um indício de que esta seria uma omissão deliberada, cuja intenção era deixar o poema livre de associações com um lugar ou *performance* específica, uma omissão que permitia que fosse recitado em qualquer lugar ou época (SAÏD, 2011, p. 7).

Para Nagy, a poesia era uma moeda usada por federações de cidades como uma autoexpressão desse federalismo. Essa autoexpressão tomava a forma de *performances* poéticas em festivais celebrados em comum por cidades que pertenciam a uma mesma federação, dominada por uma cidade-mestre, como Mitilene, na ilha de Lesbos, Mileto na Ásia e Atenas na região continental heládica⁸⁵. No primeiro caso, trata-se de uma federação pan-eólica; no segundo, seria uma federação pan-iônica. O mesmo pode ser dito de Atenas, mas com uma federação que possuía uma composição mais complexa. Com o desenvolvimento do poder ateniense sobre a liga délica, Atenas passou a ser considerada a líder da federação pan-iônica, superando Mileto. Mais do que isso, nesse período, o império ateniense havia crescido de tal forma que afirmava representar algo muito mais amplo. Apresentava uma noção de que encompassava mais, uma sociedade pan-helênica (NAGY, 2011a, p. 253-263)⁸⁶.

do pan-helenismo é um processo que se estende até o período clássico, e não um fato terminado que seja relativo ao século VIII (NAGY, 1990, p. 53).

⁸⁴ Ver Snodgrass para uma discussão e levantamento de fenômenos (SNODGRASS, 1971, p. 352, 376, 416-417, 421, 431, 435).

⁸⁵ Para a relação entre estes tipos de festivais com *performances* musicais e de poesia, ver Harington (1985, p. 5-10).

⁸⁶ Este modelo de Nagy é uma derivação de propostas anteriores do autor, nas quais ele compreendia a poesia pan-helênica como tipos de poesia e canção que operam não simplesmente em uma base local, apropriados para audiências locais. Ao contrário, a poesia pan-helênica seria o produto de uma síntese evolucionária de tradições, de forma que a tradição que ela representa tende a ser comum à maior parte das localidades e particular de nenhuma (NAGY, 1990, p. 54). O melhor exemplo seria o conceito homérico de deuses olímpicos, que incorpora ao mesmo tempo em que ultrapassa as tradições religiosas locais de cada cidade-Estado. A natureza pan-helênica da poesia homérica se deve não só a sua composição, mas a sua proliferação (NAGY, 1979, p. 7).

Crielaard defende que não é possível localizar os poemas homéricos em um espaço específico, pois ele segue Nagy (1979) ao dizer que essa tradição poética sintetiza uma tradição de diversos locais unificada em um modelo pan-helênico que serve para quase todos os lugares, mas não corresponde a nenhum. Nem é possível encontrar um marco temporal exato. De acordo com a concepção cíclica do tempo, como o autor defende ser a homérica, o passado não difere do presente nem do futuro. As canções épicas servem como um meio potencial de atravessar os ciclos do tempo, tecendo passado, futuro e presente em uma mesma estrutura atemporal. Através dessa estrutura, as aristocracias gregas se associavam a esse universo também atemporal. A concepção de tempo que Crielaard lê em Homero permite que as virtudes sejam renovadas nas gerações mais recentes, sendo a épica um tipo de poesia universal, que proclama os feitos dos homens nessa estrutura. Dessa forma, não importa se esses feitos são do passado longínquo ou recente, pois a épica é a poesia tanto do passado quanto do presente (CRIELAARD, 2002, p. 281-282).

Já para Hölkeskamp, o passado é mostrado como diferente do presente, a partir de uma técnica de distanciamento épico que necessita de pontos de referência para a diferenciação. Contudo, esse mundo também deve ser compreensível para a audiência. Como resultado, os épicos, como o meio mais importante de transmissão de uma memória cultural pan-helênica, precisavam atender a uma série de demandas: incluir o mundo do presente para ser significativo, inteligível e relevante; abarcar ideias; prover linhas e orientação de conduta. Hölkeskamp concorda com Havelock (1996) que os épicos são um grande repositório de informações culturais. Os épicos contêm um conhecimento nomológico, que ajuda a explicar e descrever o mundo como ele é, tendo ao mesmo tempo uma dimensão normativa. Ele serve para expressar e garantir valores e visões, regras e normas, além de avaliar modos de vida (HÖLKESKAMP, 2002 p. 302).

A memória cultural preservada pela poesia talvez preceda o movimento pan-helênico que se acelera a partir do século VIII. Não temos provas acerca deste aspecto, mas se o passado micênico de fato for o ponto de origem da tradição, nele já podemos detectar uma integração cultural de grau superior ao do período intermediário que sucedeu ao colapso deste mundo⁸⁷.

⁸⁷ Shear defende, por exemplo, que o episódio dos feácios, com sua mudança da terra para Esquéria diante dos ataques dos ciclopes, não reflete o processo de colonização no VIII século, como foi sugerido, mas sim um período anterior. A autora tenta associar a sociedade dos feácios com a da ilha de Thera antes da erupção, que, apesar de anterior à própria época da guerra de Troia, teria sido trazida à história em uma prática comum na tradição oral, a de misturar eventos e canções de períodos diferentes. A *Odisseia* teria tomado emprestada a terra dos feácios de outra canção, proveniente inclusive de um povo não falante de grego, de contexto minoico. Além disso, os contos relacionados ao mar refletem um período de exploração marítima, geralmente associado à retomada da exploração após o colapso micênico. A autora sugere que sejam na verdade explorações dos próprios micênicos, muito mais antigas (SHEAR, 2000, p. 75-78).

Neste caso, podemos supor algumas possibilidades em que sua manutenção durante o Período Obscuro teria ocorrido. A primeira, em esfera local, se quisermos salientar um colapso de grande escala que isolou as empobrecidas e reduzidas comunidades restantes. A segunda possibilidade aceita uma manutenção ainda compartilhada. Para tal é preciso considerar que, mesmo neste novo contexto pós-micênico, ainda eram possíveis trocas e integração cultural, com uma memória coletiva reforçada pela ação, em especial, de bardos itinerantes.

Se não aceitarmos as origens em um contexto tão recuado, mas uma tradição que começa a ser desenvolvida em algum momento mais próximo do fim do Período Obscuro, ela pode muito bem ser oriunda de manifestações locais, que passaram a se desenvolver em paralelo e por fim se fundiram como parte do processo de pan-helenismo acima desenhado. Todavia, é necessário questionar se o Período Obscuro sofreu mesmo uma desintegração completa de relações entre as comunidades e qual o efeito dessa possível desintegração para a tradição épica e para a transmissão dessa visão de um passado compartilhado.

É preciso, contudo, apontar de maneira mais clara como compreendemos aqui o pan-helenismo. Alguns estudiosos que sugeriram um processo de pan-helenismo tomam a cultura grega como pressuposto. Veem tal desenvolvimento como trajeto quase teleológico em direção a um inevitável sistema cultural integrado que pode ser observado plenamente formado, em um caminho sem volta, já no período clássico. O que propomos é refletir acerca deste processo por meio da análise de um mecanismo, sem a expectativa teleológica que identifica um trajeto inviolável para um futuro desconhecido por poetas, audiências, frequentadores de santuários e festivais, em um contexto mais recuado.

i) Tradição estável ou em mudança constante?

Como dito, a tradição de transmissão que estamos discutindo pode ser de longa ou longuíssima duração. Contudo, uma série de problemas surge se nos propusermos a discuti-la como um todo, sem especificar os momentos em seu interior com que estamos de fato lidando. Tais problemas são oriundos de uma primeira dificuldade: a qual período podemos atribuir a composição ou fixação dos poemas no interior da tradição? Este será um assunto para outro passo.

Por ora, devemos salientar que, a despeito de como seja abordada tal dificuldade, pode-se argumentar que os poemas que temos, a *Ilíada* e a *Odisseia* entre eles, devem ser lidos como testemunhos da tradição como um todo, além de fontes para os períodos em que foram fixados

ou compostos. Tal abordagem depende da maneira como encaramos o problema da estabilidade dentro da tradição, o que também será mais discutido em outro momento.

Aqui, é importante deixar claro que não temos condições de estabelecer uma resposta definitiva. Dos poemas em si, temos alguns elementos que nos permitem inferir acerca de seu grau de estabilidade. A língua é um deles. Com o deciframento do Linear B, ficou detectado que existem elementos do grego micênico sobreviventes no texto homérico, bem como arcaísmos eólicos e jônicos. A própria estrutura do sistema formular, ainda que tenha sido criticada e não seja mais aceita por vários especialistas nos moldes propostos por Parry, sugere que elementos podem ser mantidos de maneira mais ou menos fixa por longos períodos, como será apresentado na próxima seção.

Quando Parry e Lord iniciaram os estudos comparativos tendo a tradição oral da então Iugoslávia como base, essa abordagem era extremamente inovadora⁸⁸. Os resultados da comparação foram muito criticados por existirem limites que se referem a especificidades culturais e pela diferença do próprio tipo de tradição referente aos dois lados da comparação⁸⁹. Algumas críticas foram virulentas, ao ponto de sugerir que o trabalho de campo com intenção de comparar tradições orais diferentes não seja útil para a análise literária dos poemas homéricos e da tradição grega de poesia épica⁹⁰. Talvez a abordagem de Parry e Lord de fato tenha aceitado muitos elementos da tradição que viram na então Iugoslávia como passíveis de generalização para todas as tradições épicas orais⁹¹. Talvez este seja o ponto mais frágil da proposição da chamada *teoria oral formular* em seus estágios iniciais.

⁸⁸ Os resultados foram publicados de maneira mais influente somente em *The Singer of Tales* de Lord, em 1960.

⁸⁹ Tais críticas aparecem já em Kirk (1962). As críticas também atingem a questão da relação das tradições orais com a escrita em estudos de casos diferentes. Sigurdsson, por exemplo, aponta que as fórmulas não são limitadas apenas a tradições orais, podendo ser fruto da escrita (SIGURDSSON, 2008, p. 19-20). Para Jensen, além da distância, as principais críticas à comparação com a tradição iugoslava é a questão da marginalidade da tradição iletrada diante de uma cultura predominantemente letrada. A autora sugere também que a tradição dos poemas homéricos é mais complexa no aspecto da métrica e da estrutura, e que nenhuma das tradições vivas coletadas se aproxima dessas características (JENSEN, 1980, p. 14-18).

⁹⁰ Rutherford é cuidadoso no que se refere à comparação entre tradições orais vivas e a homérica. Tais analogias só podem oferecer sugestões e não provas. Para o autor, o trabalho de Parry com tradições vivas é menos valioso do que sua análise do sistema formular (RUTHERFORD, 1996, p. 14). Em contrapartida, Jensen afirma que o que os estudiosos buscam no trabalho de campo moderno, no que se refere aos estudos homéricos, é um *framework*. O que é necessário fazer é buscar por modelos para reconstruir os contextos sociais perdidos em que os poemas se desenvolveram, bem como buscar um tipo de crítica estética que não seja inerentemente anacrônica. Alguns estudiosos modernos partem do pressuposto de que Homero compunha de maneira semelhante a poetas modernos, sendo um gênio que não era limitado pelas restrições e convenções de seu tempo. Aqueles que desejam fugir dessa falácia se voltam para o trabalho de campo contemporâneo para tentar quebrar preconceções específicas, além de tentar reconstruir a maneira como os poemas vieram a ser compostos (JENSEN, 1998, p. 103).

⁹¹ Para um levantamento dos limites das proposições iniciais destes autores ver, em especial, Finnegan (1977).

Desde aquelas pesquisas iniciais, contudo, muitos outros pesquisadores passaram a se interessar por trabalho de campo⁹². Com a multiplicação das pesquisas em lugares extremamente variados, ficou detectado, o que não vem como grande surpresa, que a variedade de formas orais de composição épica tradicional é tão ampla quanto as formas de culturas em que tais manifestações estão ou estiveram presentes⁹³.

Muitos estudiosos, contudo, mantêm a prática de propor generalizações de alguns elementos referentes a culturas orais, e uma dessas generalizações diz respeito à questão da estabilidade possível no interior de uma tradição deste tipo. Uma posição comum defende que, no interior de uma tradição oral, só é possível manter uma memória do passado que tenha elementos (estruturas sociais, práticas, objetos) que atinjam até, no máximo, três gerações⁹⁴.

⁹² Ver, por exemplo, as coletâneas organizadas por Honko, Handoo e Foley (1998) e por Mundal e Wallendorf (2008). Jensen propõe que as comparações mais úteis são aquelas feitas com tradições orais que tenham grau semelhante de especialização dos cantores e formas de sanção para falhas em *performance* (JENSEN, 1980, p. 21-22).

⁹³ Segundo Mundal, existem diferenças de gênero no que se refere ao quanto uma *performance* oral pode diferir de outra, além do quanto pode diferir de uma forma escrita. Alguns tipos de poesia oral, como a *skaldica* nórdica, não permitem muita variação, sendo geralmente memorizadas, palavra por palavra. Nesse caso, comparado com outras tradições, o texto é extremamente estável e a forma escrita, se oriunda de uma recitação fiel do gênero, não acrescentaria nada à forma oral. A única diferença é que o meio escrito provê uma maneira de resguardar o texto, fora da mente humana. Além disso, a forma escrita não nos diz nada sobre aspectos importantes de uma *performance* da poesia *skaldica*. Do outro lado da escala, temos textos escritos que não têm equivalentes ou paralelos próximos em um estágio oral, mas que em algum nível foram construídos sobre uma tradição oral e adotam dela características de composição e estilísticas. Neste caso é mais difícil, ainda que não impossível, tirar conclusões acerca das formas de arte orais por detrás do texto e de sua relação com a forma escrita. A maior parte das tradições orais está no meio desses dois extremos da escala, entre a poesia *skaldica*, em que a forma escrita reflete a forma oral mais de perto, e a prosa medieval de textos que dão informações vagas e incertas sobre a tradição oral da qual vieram (MUNDAL; WELLENORF, 2008, p. 1-2). O estudo mais influente a defender esta posição continua a ser o de Finnegan. Em geral, seu livro é um excelente exemplo de que se devem evitar generalizações no que concerne a definições acerca de poesias orais, além de apontar que não há uma diferenciação absolutamente clara entre literatura oral e escrita. Em especial, a autora apresenta críticas à teoria de que as marcas de formularidade indicam necessariamente oralidade. Depois que certa reação a tais ideias de Lord surgiram, ficou claro que a forma de discurso que está presente nos épicos homéricos e iugoslavos, apesar de ser adequada e até esperada no estilo de composição oral, não é um sinal infalível dele. Finnegan deixa claro que um único modelo de composição em *performance* não é adequado para todos os casos (FINNEGAN, 1977, p. 69-87).

⁹⁴ Raaflaub afirma que estudos recentes demonstram que as fórmulas não são tão rígidas quanto se pensava ser, o que implica que os poemas homéricos não tenham necessariamente guardado fatos de um passado distante em virtude da rigidez de seu sistema de composição. A tradição oral, normalmente, não mantém de maneira precisa eventos que sejam mais antigos do que três gerações. Além disso, o passado não é lembrado por seu próprio valor, mas somente se for significativo para o presente. Portanto, a tradição oral é altamente adaptável, ajustando-se às necessidades da sociedade e durante as *performances*, na relação entre poeta e audiência. É uma construção que até pode usar elementos do passado, mas que se adapta para necessidades do presente. Além disso, canções épicas funcionam como um ímã de mitos, com habilidade de integrá-los e adaptar histórias originalmente independentes (RAAFLAUB, 1998, p. 394-396). Saïd defende que as pesquisas recentes levantam dificuldades para manter as associações dos aqueus e de Troia com as culturas descritas nas tabuinhas hititas, bem como o questionamento de arqueólogos em relação aos achados de Schliemann de fato corresponderem a Troia. Com o tempo são levantados cada vez mais questionamentos de que os poemas homéricos seriam um reflexo do mundo micênico, e Finley (1991) e Lorimer (1950) têm um papel fundamental nesse questionamento, junto com as pesquisas arqueológicas e o deciframento do Linear B. Para a autora, isso é um efeito esperado, pois, uma vez que existe um espaço de tempo de pelo menos 12 gerações que separam Homero do período micênico, é impossível imaginar que uma tradição oral engajada em um constante processo de revisitação da imagem que se tem do passado, para estar de

Tal concepção é baseada na ideia de que o passado só é atingido enquanto existirem membros vivos que se lembrem dele, ou seja, ele depende do tamanho das gerações e de estruturas que permitam que avós passem experiências a seus netos⁹⁵. Além disso, por vezes adotam o conceito de *homeostasis*, que postula que, nas tentativas de uma tradição de falar de seu passado, o presente de qualquer cultura também é incluído, e com mais força do que o passado que teria a intenção de atingir⁹⁶.

Além disso, como dissemos, as análises comparativas entre tradições orais de origens diversas demonstraram grande variedade de tipos de tradição e de elementos que as compõem. Sobre a questão da estabilidade, de quanto uma tradição oral pode manter e transmitir de maneira mais ou menos fiel o seu passado, e qual o alcance possível em relação a este passado, é preciso analisar a importância dada no interior da tradição à maneira como ocorre sua transmissão.

Isto porque o grau de fixação do que é transmitido oralmente (se recomposto ou decorado) varia de tradição para tradição, e tal elemento depende da concepção que seus membros (bardos, cantores, contadores de histórias e audiência) têm do que é transmissão fiel, do que é considerado verdade e de sua estabilidade. O que não pode ser tomado como pressuposto é a suposta limitação da memória sem o auxílio da escrita como instrumento fiel de manutenção estável de elementos. Tal concepção é alimentada por uma percepção do senso comum, de uma prática memorativa cotidiana de nossos contextos atuais. O que temos é que,

acordo com as demandas sempre em modificação do público, possa transmitir uma imagem fiel de um período tão distante (SAÏD, 2011, p. 77-79).

⁹⁵ Mark defende que a tradição oral apresenta este limite de reter informações em até três gerações, pois quando uma geração de avós morre, seu conhecimento desaparece, sendo impossível verificar e manter sabedoria e conhecimento do passado. Por isso os poemas só abarcam características de até no máximo cem anos antes de sua escrita (MARK, 2005, p. 180).

⁹⁶ Ver Goody e Watt (1968), Ong (1982, p. 46-49) e Vansina (1965). Para os limites do conceito, ver o próprio Vansina, que defende que muitas vezes mudanças sociais levam a adições, e não supressão, o que deixaria formas variantes mais antigas intactas. Além disso, mesmo temas que tendem a ser suprimidos podem deixar traços (1985, p. 120-123). Para Minchin, a questão é mais complexa: a memória, mesmo individual, não acontece no vácuo. Ela tem um aspecto social, coletivo, existindo elementos que fazem parte de uma memória coletiva, ou comunicativa, e mesmo cultural. Toda sociedade estabelece horizontes históricos para o alcance da memória. A memória comunicativa, do dia a dia, atinge o passado recente, até três gerações que ainda interagem, cerca de 80 anos. A memória cultural diz respeito ao passado distante. As culturas letradas têm consciência deste vão entre os dois passados, mas nas sociedades orais a consciência do passado opera somente nestes dois níveis: o passado recente e o passado remoto. As memórias comunicativas são compartilhadas com grupos, como família, vizinhança, comunidade, nação, etc. Algumas dessas são passadas para as gerações seguintes, numa relação que vai até os avós e netos. A memória cultural diz respeito a pontos fixos no passado distante. Ela representa a compreensão do que une os membros de uma cultura e os distingue de outras. Têm um papel normativo, em que os membros da cultura devem endossar e aspirar às mesmas virtudes de seus antepassados. Enquanto a memória social comunicativa é conectada a indivíduos que compartilham informações, a memória cultural é mediada. O portador da memória cultural é, muitas vezes, um especialista, como sacerdotes, bardos ou poetas. As ocasiões para o relato de tais memórias configuram-se como cerimônias. O objetivo da autora é buscar nos épicos homéricos as diferenciações entre memória pessoal, social (comunicativa do dia a dia) e cultural (MINCHIN, 2011, p. 83-87).

pela existência plenamente difundida da tecnologia da escrita, dependemos menos do uso exclusivo da memória, tendo suas potencialidades menos desenvolvidas⁹⁷.

Isso não é necessariamente verdade para culturas exclusivamente ou prioritariamente orais, com difusão limitada da tecnologia da escrita. Nelas, feitos memorativos mais refinados e desenvolvidos poderiam atingir resultados potencialmente impressionantes para nossa percepção. Além disso, a ideia de *homeostasis* parece dar mais ênfase aos aspectos que de fato se transformaram durante a passagem do tempo em detrimento daquilo que pode ter permanecido, seja por esforço ativo, seja de maneira inconsciente⁹⁸.

Não temos, contudo, como medir de maneira precisa o grau de estabilidade proporcionado pela tradição grega de composição poética oral da épica hexamétrica. Sequer sabemos o grau de importância dado à questão da transmissão fiel de um texto e a percepção de como os integrantes da tradição encaravam o que seria uma transmissão fiel. Podemos detectar, por exemplo, no aspecto linguístico, alguns elementos estáveis, se aceitarmos um início mais antigo para a tradição de transmissão poética. Todavia, o alcance desta estabilidade é debatível. No que diz respeito à descrição de estruturas e instituições sociais, que por ventura tenham sido absorvidas e mantidas na transmissão dos poemas, a questão é ainda mais complicada, o que merece uma discussão à parte.

Entretanto, devemos neste momento assumir como possibilidade que elementos de longa ou longuíssima duração podem ter sido absorvidos nos próprios poemas, no aspecto das formas de composição e integração cultural. Esta pode ser uma das chaves de nossa proposta de abordagem das fontes. Neste sentido, os poemas seriam encarados tendo em vista atingir a tradição da qual são oriundos, com, possivelmente, algumas das características descritas anteriormente.

Se esta tradição foi absorvida tendo como base elementos que apresentam uma estabilidade grande e possam remontar a um passado longínquo, ou se ela diz respeito somente a uma releitura mais recente deste processo, não podemos dizer ao certo. Este é um dos

⁹⁷ Taplin vê na vertente que defende o uso da escrita na composição dos poemas um descrédito grande da memória no mundo ocidental contemporâneo, em que feitos complexos de memória, como a composição de um grande épico orgânico e extremamente arquitetado e estruturado, seriam impossíveis (TAPLIN, 1992, p. 36). Shear defende que mesmo os nomes dos indivíduos participantes dos feitos que inspiraram os épicos poderiam ter sido mantidos por meio deste mecanismo de preservação. Para testar essa teoria, ela afirma, devem-se tomar como base os próprios épicos e não nossas ideias preconcebidas baseadas na vida moderna, em que encaramos tais mecanismos de manutenção da memória como improváveis. Já que a memória de seus antepassados era lembrada por membros possíveis da audiência, os bardos deveriam manter uma aparência precisa de seu relato, se quisessem preservar sua credibilidade (SHEAR, 2000, p. 83).

⁹⁸ Ver Malkin (1998, p. 269-270). Scodel também apresenta uma discussão interessante, ao apontar que tradições diferentes podem ter relações diversas com a questão do jogo entre mudança (fluidez) e manutenção (estabilidade) de elementos internos. Nem toda tradição é homeostática (SCODEL, 2002, p. 19).

problemas centrais de nossa abordagem. É preciso, antes de irmos a eles, esclarecer melhor determinados aspectos dessa tradição poética. Mais especificamente, é preciso analisar o que podemos dizer, ou inferir, acerca de como ocorria sua transmissão.

2.3 Transmissão oral da tradição

a) Questões gerais acerca da composição e transmissão de tradições orais épicas

No tópico anterior, discutimos alguns elementos que caracterizam a tradição com que estamos lidando em nossa abordagem. Vamos nos dedicar agora à apresentação dos elementos específicos relativos à transmissão dessa tradição. Inicialmente, é preciso ressaltar a questão da oralidade. Desde os já citados estudos de Parry (1930; 1932; 1971), é difícil negar que algum grau de oralidade esteja presente na maneira como os poemas homéricos foram concebidos⁹⁹.

Tal constatação não nos vem de maneira natural, pela óbvia realidade de como os poemas que possuímos nos alcançaram na forma escrita. Sabemos que eles existem dessa forma há mais de dois milênios¹⁰⁰. Quando aceitamos que os poemas possuem algum grau de oralidade envolvido em sua composição e, possivelmente, em sua transmissão, temos que lidar com este paradoxo referente à condição presente e há muito tempo solidificada de tais textos.

Para abordar o problema, poderíamos começar nos desviando dos textos que possuímos, pensando na tradição de que eles faziam parte. Esta é uma estratégia que adiará a discussão do paradoxo mencionado para a seção dedicada à fixação dos poemas, que envolverá um debate acerca do uso ou não da escrita em sua composição e fixação.

O presente tópico será voltado, portanto, aos aspectos orais de composição e transmissão, deixando o problema de sua relação com a escrita para outro momento. Para tal, é preciso aprofundar a apresentação da teoria de Parry e Lord, das críticas que sofreram e das reformulações mais recentes acerca do problema¹⁰¹. A partir daí, tentaremos inferir o que pode ser dito acerca da tradição grega de composição oral de poesia épica, especificamente.

Parry se envolveu com o problema da oralidade dos poemas homéricos antes mesmo de se engajar em pesquisas de campo na Iugoslávia. Em sua tese de doutoramento, ele havia estudado de maneira pormenorizada o caráter formular tradicional da *Ilíada* e da *Odisseia*, a

⁹⁹ Ahl e Roisman, por exemplo, consideram ser mais preciso dizer que os poemas homéricos têm algumas características em comum com tradições bádicas transcritas por estudiosos modernos do que dizer que os poemas são orais (AHL; ROISMAN, 1996, p. 8).

¹⁰⁰ Ver Lamberton (1997, p. 34).

¹⁰¹ Para uma apresentação mais detalhada, ver Oliveira (2008).

partir de uma leitura das relações métricas entre nomes e epítetos tradicionais¹⁰². Mais relevantes para a discussão da oralidade, contudo, são os dois estudos publicados na década de 1930.

No primeiro deles, Parry busca demonstrar uma concepção de arte poética que seja específica aos poemas homéricos, considerando-os de um estilo tradicional e compostos oralmente. Estes elementos diferem das formas de composição poética relativas à escrita. Para tal, a ênfase do autor recai no aspecto tradicional e extremamente regrado do estilo oral, no qual o poeta expressa ideias de maneira controlada. Contribuições originais devem ser aceitas pelo grupo de poetas e ouvintes que só a incorporam à tradição se estiverem dentro destas regras. Desta forma, trata-se de um processo colaborativo (PARRY, 1930, p. 76-78, 136, 147).

Neste artigo, o autor diz que mais relevante do que saber o papel da escrita alfabética para a composição dos poemas homéricos é discutir se, mesmo estando hoje em forma escrita, os poemas apresentam um estilo escrito ou oral. Sua comparação com o trabalho de poetas que se sabe terem escrito suas obras fazem Parry concluir que a produção dos poemas homéricos ocorreu de maneira diversa (PARRY, 1930, p. 79-147). A ênfase de Parry recai fortemente na análise de fórmulas¹⁰³ e temas.

Em um segundo artigo, Parry propõe que o que temos é uma língua poética artificial, dividida entre poetas e ouvintes espalhados entre muitas gerações de homens. Esta língua existia em virtude do tipo de métrica e das formas de composição em *performance*. Neste contexto, a habilidade do poeta era medida pela capacidade de usar a tradição, uma vez que não se buscava a criação de novos ideais de poesia, mas alcançar aquilo que era aceito por todos como o melhor (PARRY, 1932).

A morte prematura do autor não impediu que seus estudos adquirissem grande influência. Contudo, o papel de seu discípulo, Lord, deve ser salientado para que este feito tenha sido alcançado. Com a publicação do livro *The Singer of Tales* (1960), Lord apresentou alguns dos resultados das pesquisas de campo realizadas por ambos na Iugoslávia. Além disso, o autor expandiu consideravelmente algumas das formulações iniciais de seu mentor. No livro, Lord dá ainda mais ênfase à questão das *performances*, salientando como cada uma é única, recheada

¹⁰² A tradução para o inglês de *L'Épithète traditionnelle dans Homère* é o primeiro capítulo de *The Making of the Homeric Verse*, editado por Adam Parry em 1971.

¹⁰³ Uma fórmula é definida por Parry como um grupo de palavras usado regularmente em uma mesma condição métrica para expressar uma determinada ideia essencial (PARRY, 1930, p. 80). Para Saïd, nem tudo em Homero é formular, mas tais conclusões não destroem os princípios de Parry, uma vez que grande parte das expressões não formulares servem para preencher os espaços entre as fórmulas (SAÏD, 2011, p. 58-59).

com as marcas do cantor, mas fortemente presas à tradição de composição da qual são oriundas (LORD, 1960, p. 4).

O processo de composição em *performance* é especialmente discutido. Lord o descreve como uma forma de composição que age no nível da formação de linhas métricas, por meio de fórmulas e expressões formulares, e na construção de canções pelo uso de temas recorrentes. Nesse caso, o poeta seria mais do que um veículo para a tradição, pois ele é um poeta criativo, que compõe no momento em que canta. O processo funcionaria com o bardo colocando seus pensamentos dentro de uma norma rítmica e métrica extremamente rígida, no momento da *performance*. Por isso, as fórmulas são essenciais para esse tipo de composição¹⁰⁴. Durante seu treinamento, o poeta vai ampliando seu repertório de fórmulas, observando outros cantores. A partir daí, ele passa a conseguir criar expressões formulares para expressar o que deseja. O que ele aprende não é somente um conjunto fixo de fórmulas, temas e canções, mas uma técnica específica de composição formular. Sua arte consiste em criar frases adaptadas, no nível da construção de linhas. A facilidade com que faz isso, e não sua memória de fórmulas fixas, é o

¹⁰⁴ A posição tradicional de Parry e Lord defende uma economia do sistema formular de composição oral, em que só existe uma fórmula para cada possibilidade métrica de determinado elemento da narrativa. Graziosi e Haubold criticam essa abordagem “econômica”, em que o sentido mínimo torna os adjetivos irrelevantes. Ela não leva em consideração o efeito da prática em sua audiência (só pensa no ponto de vista da composição do bardo). Tal técnica torna-se mais significativa pela impressionante habilidade da língua homérica de evocar traços característicos e narrativas inteiras com economia e precisão. Palavras repetidas, como “Aquiles pés-rápidos”, acionam uma cadeia de associações que funcionam como ressonância acústica. As repetições sugerem conexões nas mentes da audiência e leitores, ligando personagens não necessariamente com o que está sendo descrito no momento, mas a uma tradição maior com a qual ressoa. As fórmulas não se desenvolvem aleatoriamente, mas encapsulam as mais enraizadas verdades, a essência de personagens, ações e histórias. A ressonância em Homero está na compreensão precisa de como as coisas são e, ao mesmo tempo, na habilidade de capturar essa essência em um verso hexamétrico. Forma e conteúdo vão lado a lado. Os epítetos e fórmulas até podem ajudar na composição do bardo, mas têm significados e causam efeito de ressonância na audiência. Para os autores, a audiência mais antiga julgava os bardos e rapsodos pela ressonância de sua *performance* dentro da tradição mais ampla (GRAZIOSI, HAUBOLD, 2005, p. 50-56). Muitas das ideias destes autores têm pontos de contato com o conceito de referencialidade tradicional de Foley. Para este autor, se a fraseologia e narrativa são elementos convencionais na estrutura de uma tradição oral, devem também ser convencionais seus modos de gerar significado. Mesmo com espaço para ação individual dos poetas, a função referencial das unidades tradicionais deve permanecer constante. Uma referencialidade dessa forma tão bem marcada não precisa ser uma força impositora que prende o poeta em termos de estilo. Esta percepção é fruto do treinamento em crítica literária moderna, e inapropriada para conclusão de trabalhos orais tradicionais. A diferença chave está na ideia de que a tradição opera de modo a não fornecer apenas elementos estruturais úteis, que limitam uma área de designação. Ao invés, estes elementos comandam campos de referência muito mais largos que simples linhas, passagens, ou textos nos quais estes elementos ocorrem. Os aspectos tradicionais alcançam as estruturas das quais eles são oriundos. Na verdade, eles operam mais por liberar significados, do que por prendê-los. A referencialidade tradicional evoca um contexto que é muito mais amplo e com muitos ecos. Toda a tradição é trazida a cada *performance* individual. A ligação da *performance* com o elemento tradicional e com a referencialidade tradicional é o marco daquilo que pode ser visto como criatividade estética. A metonímia tradicional não somente repete, mas recria, enriquecendo a rede de significados inerentes, relacionando o momento com o atemporal, a situação com o elemento englobante, os aspectos narrativos específicos com os tradicionais. Assim, as *performances* são as únicas formas de experimentar de maneira completa um trabalho de arte oral, uma vez que elas são mutáveis (FOLEY, 1991, p. 6-10).

que o torna um cantor bem-sucedido em sua tradição (LORD, 1960, p. 43). A relação que traça com os temas opera de maneira semelhante.

Mesmo diante das variações entre *performances* de bardos diferentes, e até entre *performances* diferentes de um mesmo bardo, Lord defende que o que realmente importa para os cantores desta tradição é a manutenção de elementos e não as inovações. Isso porque mesmo quando cantam versões diferentes, os bardos iugoslavos diziam cantar a mesma canção da mesma maneira, pois tentam colocar nela todos os elementos que determinavam uma narrativa. Por isso o autor questiona a ideia do que é uma canção, uma vez que nesta tradição as versões diferentes se apresentam de maneira fluida. Para o poeta, o que importa é manter a essência de uma determinada história, e não um texto fixo, palavra por palavra. Mudar uma canção, para ele, seria mudar esta essência, e por isso considera que canta, quando quer, sempre a mesma canção, mesmo que nós possamos identificar as variações (LORD, 1960, p. 99-123)¹⁰⁵.

Para Jensen, os bardos iugoslavos têm como ideal cantar as canções inteiras, corretamente, não apenas como eles a aprenderam, mas como o fato aconteceu. Eles não compreendem que seja possível expandir ou encurtar uma canção, sem que se comprometa a história. As expansões que realizam são entendidas como embelezamento. A ideia de exatidão desses bardos difere da nossa. Suas canções são consideradas primariamente como veículos de informação sobre fatos passados. Os bardos em questão não têm interesse em originalidade, não dizem que inventam canções novas, mas mantêm o ideal de contar histórias verdadeiras da maneira que aprenderam, dizendo inclusive fazê-lo palavra por palavra. As qualidades desejadas pelos cantores são a capacidade de aprender muitas canções, canções longas e histórias verdadeiras, além de aprendê-las rápido e cantá-las de maneira clara. Jensen diz, contudo, que é importante notar que o que os cantores dizem que fazem e o que eles de fato fazem não são a mesma coisa. Eles diminuem ou expandem as canções e as combinam por meio da técnica de composição por tema (JENSEN, 1980, p. 64-68).

A poesia oral teria, portanto, dois conceitos do que seria canção: o primeiro se refere ao tema, seu título; o segundo se refere a uma *performance* específica. A dificuldade que o observador não inserido em uma tradição oral viva encontra vem do fato de que, em geral, ele não está acostumado com textos que sejam fluidos. Existe sempre uma busca por um texto original, o que Lord afirma não fazer sentido para esse tipo de tradição, e sugere que essa busca seja abandonada também para o caso de Homero (LORD 1960, p. 100). O que deve ser

¹⁰⁵ Para uma discussão sobre os limites dos modelos de Parry e Lord, ver Finnegan (1977).

compreendido é o que muda, o que se mantém estável dentro de uma tradição e o porquê desses processos.

b) A (re)composição em *performance*

Lord propõe, portanto, a partir da observação da tradição poética iugoslava, que toda vez que uma determinada canção é apresentada por um bardo, ela é novamente composta, utilizando-se de uma técnica de composição formular. Apesar de apresentar alguns elementos que estariam preconcebidos (fórmulas, passagens, temas, estruturas) cada *performance* é única, uma vez que o processo observado não é o de simplesmente memorização de um texto completamente finalizado. Nem se trata, contudo, de uma improvisação completa, em que o bardo teria liberdades mais amplas para explorar seus próprios desígnios¹⁰⁶.

Cada *performance* traria, dessa forma, as marcas da tradição da qual é oriunda, além das marcas do bardo que a apresenta. Isto porque a composição não se dá sempre da mesma forma, entre bardos diferentes, nem mesmo entre *performances* diferentes de um mesmo bardo, em oportunidades diferentes. Ocorre, todavia, dentro de determinados padrões típicos de composição, com regras tradicionais e aderência a uma temática tradicional.

Para o caso da poesia homérica, não sabemos ao certo quais eram as oportunidades em que tais *performances* eram realizadas. Várias sugestões foram apresentadas, desde os contextos de cortes¹⁰⁷ até festivais e banquetes¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Para Jensen, a flexibilidade de longas narrativas orais foi confirmada, em seu conhecimento, sem exceção, pelos últimos 40 anos de trabalho de campo de vários pesquisadores. Cantores épicos variam suas *performances* constantemente para atender as demandas da ocasião e eles estão prontos para atender também as demandas dos pesquisadores, se eles pedirem *performances* fora do normal. Isso não quer dizer que os cantores não memorizam, um fator que varia de tradição para tradição. O grau de memorização está presente, mas talvez o conceito deva ser renomeado para “recomposição em *performance*”. Para os cantores, contudo, o ideal é a repetição das *performances*, contando os eventos como eles de fato teriam acontecido. Tanto cantores quanto audiências acreditam na veracidade do que está sendo contado. Eles também ambicionam cantar uma canção da maneira como a ouviram, após aprendê-la. O fato de existir um paradoxo entre a ambição dos cantores e a realidade de sua prática pode ser discutido, mas parece claro que existem conceitos diferentes do que é igual em culturas orais e escritas (JENSEN, 2008, p. 49-50).

¹⁰⁷ Mostrados nos próprios poemas, na corte de Alcínoo, Menelau e em Ítaca. Nesses casos, os episódios apresentados poderiam ser menores, pois os épicos tais como os temos demorariam dias para serem recitados.

¹⁰⁸ Sugerido por Raaflaub (1998, p. 389), entre outros. Nagy aproxima a descrição do banquete na corte dos feácios aos eventos de um festival: existem competições de esportes, dança e *performance* de poesia épica (NAGY, 2011, p. 80). O caso dos festivais oferece as melhores oportunidades institucionais para a recitação completa dos poemas, na extensão em que os temos. Taplin defende que as pesquisas de campo que foram realizadas no contexto iugoslavo sugerem que existe base comparativa para apontar a possibilidade de *performances* longas de poemas épicos. Tais sessões longuíssimas não seriam parte do cotidiano, mas sim de ocasiões espetaculares, como os festivais gregos, ou cerimônias e banquetes em casa de aristocratas (TAPLIN, 1992, p. 28). Ainda segundo Taplin, as ocasiões de *performance* dos poemas de Homero podiam ser os banquetes nos salões de aristocratas e os festivais, que estavam se expandindo. Os festivais começaram sendo locais e logo alguns deles se fortaleceram como instituições pan-helênicas. Taplin postula que Homero aprendeu sua técnica como mostra nas descrições de

Outro problema é a associação entre nossos registros escritos, os poemas tal como os temos, com as *performances* de bardos. Para Foley é importante deixar claro o tipo de documento que possuímos. Não temos as performances de Homero. O que temos são textos de proveniência incerta. O autor, portanto, concorda que o texto e a *performance* não sejam equivalentes, superpostos. Isso não quer dizer que a comparação de *performances* oriundas de tradições orais vivas com tradições presas para sempre na transmissão por escrito não seja frutífera (FOLEY, 1998, p. 81-82).

c) A língua épica

A língua épica é um aspecto relativamente estável no interior dessa tradição. É a base da técnica formular de composição, conforme apresentado na teoria de Parry e Lord. Isso não quer dizer que ela não apresente sinais de mudanças, de adoção de aspectos novos ou que foram sendo alterados no decorrer do tempo. Podem, inclusive, ser utilizados como critérios de datação de períodos de composição dos poemas¹⁰⁹. Alguns elementos permanecem estáveis no decorrer da tradição, podendo remontar ao contexto micênico¹¹⁰. Outras fases da tradição foram sugeridas a partir da análise linguística dos poemas. Um momento eólico e um momento jônico foram identificados¹¹¹. Elementos dialetais pertencentes a outros contextos, absorvidos na tradição de composição por sua adequação às técnicas de composição formulares, ou por sua relevância temática, também se fazem presentes. Episódios com origens locais absorvidos pela tradição e transformados em episódios pan-helênicos poderiam levar consigo as características dialetais da qual são oriundos.

Fêmio e Demôdoco, apresentando poemas de um par de horas nos salões de nobres, mas ele quebrou tais limitações e desenvolveu poemas longuíssimos, encontrando uma audiência mais ampla nos novos festivais (TAPLIN, 1992, p. 39-41). Para West, os cantores de Homero buscavam audiências frequentemente em festivais e outros eventos, onde multidões se juntavam, como os funerais. Quando mais de um cantor estava presente, havia rivalidade, até o ponto da competição se formalizar e incluir juízes (WEST, 2010, p. 1).

¹⁰⁹ Thomas defende que, em virtude da natureza formular da língua épica, elementos de todos os séculos desde a fase final do mundo micênico podem ser encontrados nos poemas (THOMAS, 1970, p. 5).

¹¹⁰ Vários autores defendem as sobrevivências linguísticas do passado micênico nos poemas, até mesmo críticos de que eles sejam úteis para estudar esse mundo, como Raaflaub (1998, p. 389). Luce aponta, por exemplo, que os nomes terminados em *-eus* aparecem nas tábuas micênicas e saíram de moda em períodos mais recentes, indicando a antiguidade da tradição (LUCE, 1975, p. 173). Este tema voltará a ser discutido adiante.

¹¹¹ Nagy defende que existiu uma série de festivais que teriam apresentações de *performances* dos poemas homéricos em formas anteriores às estabelecidas nas Panateneias. Não era incomum que um festival tomasse a relevância de outro mais antigo, como ocorreu com as Panateneias sobre o festival pan-iônico e a Dodecápolis jônica, e antes disso, com a tomada destes do festival pan-eólico e a Dodecápolis eólica. As fases eólica e jônica da poesia homérica podem explicar permanências na língua épica, sobre uma base teoricamente micênica, culminando, por fim, em uma aticização do dialeto homérico, na fase ática do período das Panateneias. Seria um dialeto predominantemente jônico, integrado a elementos eólicos recessivos e que mantém resíduos micênicos (NAGY, 2011, p. 231-233).

Essa língua é a principal ferramenta a ser utilizada no processo de (re)composição e transmissão oral de canções¹¹². Ela estaria à disposição de um bardo treinado nos moldes apresentados e sugeridos por Parry e Lord e compreenderia os recursos necessários para o aprendizado de novas canções, para a adequação de conteúdos a uma linguagem poética tradicional e para a ampla difusão da tradição.

Para Nagy, a linguagem formular não é um tipo de máquina impessoal, mas uma língua, transformada em discurso por indivíduos em *performances* individuais. Ela é, contudo, uma língua especial que tem regras específicas que podem levar a níveis extremamente elaborados de organização no processo de composição em *performance* (NAGY, 2011a, p. 29).

d) Aderência à temática épica tradicional

Outro aspecto que pode ser estável diz respeito às questões temáticas. Novamente, estamos aqui em terreno pouco seguro, em um espaço para amplas especulações. Como propor tal aderência temática se já reconhecemos que, no decorrer da transmissão da tradição por muitos veículos, variantes são apresentadas?

O que está no cerne desta proposição, todavia, é um problema de outra natureza. Afirmar que um dos aspectos que podem ser mantidos diz respeito à aderência temática não implica ausência de variações. O que está em jogo é que os vários episódios e as variantes que eles apresentam estão de acordo com padrões mais amplos, que determinam algumas de suas características gerais¹¹³. Tais características seriam reconhecidas como tradicionais durante períodos relativamente longos¹¹⁴.

¹¹² Para Graziosi e Haubold, existe certo consenso entre os estudiosos de que os poemas homéricos pertencem a uma tradição mais ampla e antiga de *performances* épicas. Apesar de variações temáticas e de discurso, a consistência de língua e técnica de composição entre os poemas homéricos, hesiódicos, os hinos e os poemas do Ciclo Épico deve ser apontada. Todos esses textos compartilham a língua artificial épica, bem como as fórmulas, epítetos e temas. Técnicas de composição em catálogo e anel também são compartilhadas. O desenvolvimento dessa língua e dos modos de expressão compartilhados ocorreu em um longo período de tempo, em que os poetas podiam explorar e manipular tais recursos (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 18).

¹¹³ Nagy defende que, na tradição oral, características variáveis de um referente inacessível são ajustadas com o tempo, através de um longo processo de seleção *ad hoc*, para se transformar em características que se encaixem em um referente acessível. É um ajuste seletivo de repertório, que resulta na referência ao mundo inacessível da história contada se transformando em uma referência acessível para o mundo da audiência que escuta a história. Essa canção teria como objetivo ser cantada para cada audiência de maneira específica em cada *performance*. Isso não quer dizer que todas as características cantadas sejam referentes ao mundo da audiência para a qual se está cantando, e sim que elementos de uma narrativa tradicional preexistente são ajustados, com o tempo, para se encaixar a elementos do mundo da audiência (NAGY, 2011, p. 272).

¹¹⁴ Gordon afirma que o cenário dos épicos se tornou tão familiar nos períodos de composição e redação (o autor defende que seja entre os séculos IX e VI), que ninguém podia tomar liberdades e propor grandes variações (GORDON, 1970, p. 93).

Segundo Danek, em Homero temos mitos que já estavam sistematicamente organizados de maneira cronológica. Os heróis possuíam biografias fixas e definidas por geração. É um sistema tradicional de referência, familiar à audiência, que exige que as histórias pan-helênicas sejam precisas, com variações locais e de pouca importância. As referências cruzadas entre instâncias individuais dos mitos são consideradas seladas de maneira verbal por sua forma, bem como por seu conteúdo (DANEK, 2002, p. 18).

Kullmann, porta-voz dos neoanalistas, defende que uma característica especial da épica grega antiga é a existência de uma lista padronizada de eventos orais. Além disso, a narrativa épica, diferente de romances modernos, é marcada por uma forte tendência a preservar um conteúdo original. Exageros, substituições ou supressão são permitidos, mas não podem ter a forma de desvios muito grandes de conteúdo da história que já está estabelecida em certo grau. É uma regra de que alguns elementos não podiam ser alterados por invenção poética livre (KULLMANN, 2011, p. 15).

Para Graziosi e Haubold, as audiências mais antigas não consideravam, como os modernos, Homero como o autor de um ou dois textos excepcionais, ou um rótulo para uma tradição poética, mas sim combinavam essas visões. Homero era a imagem de um único bardo, excepcionalmente autoritativo, a quem era atribuído um vasto número de poemas. O termo homérico não trazia um julgamento estético primariamente, mas um interesse no conteúdo. Ele era associado em particular à épica heroica, mas também era uma autoridade nos deuses. As audiências antigas estavam interessadas em textos que ressoavam com aquilo que eles já conheciam sobre o cosmo, diferente de audiências modernas que preferem textos isolados e marcados (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 33-34)¹¹⁵.

Jensen, por sua vez, propõe que, da mesma maneira que existe uma tendência na língua épica de manutenção de fórmulas arcaicas, misturadas a fórmulas mais recentes, o conteúdo também retém elementos antigos misturados com mais recentes. No caso das fórmulas, a manutenção das formas mais arcaicas ocorre pela exigência estilística de uma linguagem épica diferente da normal e, mais importante, da dificuldade de se modificar uma fórmula. Se ela pode ser modificada, eventualmente será, ocasionando uma língua que, como a falada, está sempre em fluxo, pois deve ser acessível para a audiência. Da mesma forma, o conteúdo retém elementos antigos enquanto não forem ofensivos para a audiência, e inovações só são aceitas

¹¹⁵ Uma abordagem semelhante a esta questão é antecipada por autores como Malkin, que defendem que o mecanismo da oralidade implica um conhecimento de histórias anteriores e posteriores aos poemas que temos. O autor também considera que os poemas, ao mencionarem estes outros eventos, ressoam com todo este enquadramento relacionado a Troia e aos retornos (MALKIN, 1998, p. 35-36).

se não forem encaradas como anacronismos. A língua muda em virtude da inteligibilidade, mas permanece inalterada por causa da técnica de versificação e do desejo de manter um estilo elevado. O conteúdo muda por causa da aceitação da audiência e se mantém inalterado em virtude de uma rapidez de *performance* e um desejo de descrever corretamente os eventos do passado heroico (JENSEN, 1980, p. 162-163).

Para Thalmann, a poesia é vista como uma posse comum entre todos os membros da sociedade, dividida entre poetas e audiências. A preocupação da poesia era a herança social e cultural comum. Ela não exercia somente uma influência unificadora na audiência, mas sua forma e substância eram consideradas tradicionais e familiares pela necessidade de suprir as expectativas familiares e tradicionais das audiências e evitar confundi-las (THALMANN, 1984, p. 114).

Por fim, Malkin considera que o elemento tradicional mais relevante está ligado ao conteúdo, de unidades narrativas em blocos de construção. A aceitação da existência desses blocos, sem um compromisso com um texto fixo, justifica a variação de possibilidades de temas. A inclinação do autor é achar a tradição orientada para a narrativa. E o autor defende que, mesmo sem a institucionalização de poemas inteiros (maiores que episódios), ou fixados, episódios inteiros e detalhes significativos de caracterização tinham que ser difundidos e transmitidos (MALKIN, 1998, p. 49-53).

Como sugerido, de uma forma ou de outra, por estes diversos autores, a tradição de composição oral pode operar de tal forma a impor aos bardos, durante as composições em *performance*, uma série de restrições de várias naturezas. Ela também oferta os próprios recursos necessários para qualquer composição que possa ser aceita como pertencente a tal tradição. Seria essa situação uma verdadeira camisa de força, restringindo por séculos a potencialidade dos bardos, para estarem em conformidade com um modelo de composição e transmissão que não aceita nenhuma forma de inovação e originalidade? Este é o assunto a ser discutido no próximo tópico.

e) Individualidade e inovação poética x técnicas tradicionais

Uma das principais críticas ao modelo proposto por Parry e Lord diz respeito às restrições apresentadas pela técnica de composição formular. Nas leituras mais extremadas, o poeta teria pouquíssimo espaço para desenvolver sua criatividade individual. Tudo estaria predeterminado, seja pela técnica de composição, seja pelas restrições temáticas.

Contudo, outras comparações realizadas em outros estudos de campo no interior de tradições vivas¹¹⁶, bem como novas leituras das proposições de Parry e Lord¹¹⁷, sugerem que existe um diálogo constante entre os aspectos tradicionais mantidos, valorizados e as inovações. Esse diálogo também leva em conta as características individuais dos poetas e bardos, cada qual com capacidades e limitações que vão além da simples determinação tradicional¹¹⁸.

Assim como pode ser observado nas obras de escritores, antigos, modernos ou contemporâneos, nenhuma forma de expressão existe isolada do mundo e da tradição, em sentido mais amplo, à qual pertence. Todos operam segundo um diálogo permanente entre tais contextos e as características referentes às proposições e inovações coletivas ou individuais¹¹⁹. A questão é mais complicada no que se refere a tais processos na tradição de composição épica oral grega, pois não temos um conhecimento aprofundado dos elementos que a compunham, além das inferências que estão sendo aqui apresentadas.

Para Nagy, a ideia de sistema formular não despersonaliza a poesia. No discurso próprio à poesia homérica, os pensamentos das pessoas que falaram e ouviram a língua da poesia homérica voltam à vida toda vez que lemos os textos fixados que temos. Mas esse discurso deve ser analisado diacronicamente, bem como sincronicamente, pois essa língua homérica se desenvolveu e se transformou no curso de uma longa evolução. Cada *performance* dava ao discurso a possibilidade de incorporar mudanças, mantendo um sistema de fórmulas (NAGY, 2011a, p. 70).

Graziosi e Haubold defendem que as fórmulas não seriam apenas preenchedoras de lacunas métricas, mas um *insight* compartilhado no cosmo épico. Em seu livro, propõem a ideia de ressonância, ou seja, a habilidade de evocar uma rede de associações e implicações que se

¹¹⁶ Ver Mundal e Wellendorf para uma coletânea recente dessas pesquisas (MUNDAL; WELLENDOFF, 2008).

¹¹⁷ Saïd defende que hoje os oralistas em geral não concordam com a tese dos primeiros oralistas, como Parry e Lord, de que a técnica de composição oral por fórmulas era uma prisão. Esta ideia foi tida como uma concepção de que os poetas tinham uma criatividade limitada diante de um tipo de composição previamente elaborado. As fórmulas são convenientes aos poetas orais, mas seu uso é feito diante da escolha do poeta, que por vezes as escolhe em virtude do sentido que representam, ao invés da ideia básica central, como proposto por Parry. Existe um novo interesse em demonstrar o aspecto de criatividade e inovação presentes na poesia homérica (SAÏD, 2011, p. 46-47). As novas abordagens não simplesmente opõem tradição e inovação, mas mostram os usos tradicionais como base para a inovação (SAÏD, 2011, p. 61).

¹¹⁸ Para Woodhouse, os épicos são formados a partir de material tradicional, mas o autor enfatiza que os bardos tinham controle de como usar o material (WOODHOUSE, 1970, p. 383-385). Mueller sugere que a unidade e a qualidade do texto, no sentido estrutural, são uma escolha do poeta e não uma imposição da tradição: a tradição fornece as técnicas, fórmulas, temas, episódios, mas o poeta escolhe se junta episódios de maneira enciclopédica ou se os atrela com uma unidade estrutural em uma obra orgânica, caso tenha essa capacidade (MUELLER, 2009, p. 16).

¹¹⁹ Rutherford insiste que se contrapor a Parry dizendo que a teoria dele nega a possibilidade de criação artística ao poeta é compreender mal o debate. Todo artista imita ou faz uso dos seus predecessores, e a relação entre tradição e inovação é sutil e fértil, tanto para poetas literatos quanto para poetas orais (RUTHERFORD, 1996, p. 12).

referem a uma tradição mais ampla. O objetivo é mostrar que o caráter tradicional dos épicos, em vez de um obstáculo à originalidade, permite aos poemas ressoarem com significado (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 9)¹²⁰.

Para Scodel, um bardo pode usar variantes de diversas procedências, e mesmo as inventar, sendo cuidadoso para não aticar uma resistência consciente da audiência ao que não é familiar. Contudo, a audiência pode até mesmo aceitar novas variantes como um procedimento tradicional. Diacronicamente, considerando que há inovação, alguns elementos são mais antigos que outros. Sincronicamente, a audiência, ao reconhecer elementos considerados antigos, estabelecem a tradicionalidade da *performance*. A ideia da autora é que elementos considerados tradicionais não sejam necessariamente antigos (SCODEL, 2002, p. 32-33).

Por ora, o que teremos que aceitar é que, mesmo em um processo que contou com a participação de vários bardos em um longo, ou longuíssimo, período de tempo, sempre existiu tal tensão entre criatividade e originalidade individual de um lado, e restrições tradicionais de outro. O que será apresentado a seguir é que, a partir da relação estabelecida entre poetas e audiências, mais interativa do que a relação autor e leitor, tal tensão é negociada. O que é inovação criativa, caso surja sob a roupagem correta do que é tradicionalmente aceito, pode ser absorvido pela tradição e passar a ser transmitido como algo plenamente tradicional, como defendido por Parry (1932, p. 147).

f) Relação entre poeta e audiência

Como se daria esta relação entre poeta e audiência, ou melhor, entre poetas e audiências? Uma possibilidade seria inferir que as audiências seriam um fator que cercearia a liberdade do poeta de inventar elementos que se distanciem muito do que consideravam tradicionalmente aceitos. Podem, adicionalmente, operar como juízes de outros elementos inovadores, considerando-os ou não aptos para serem transmitidos adiante¹²¹.

¹²⁰ Ver também Foley (1991). Para uma posição contrária, ver Andersen, que considera o poema oral uma experiência total. O autor discorda da posição de ressonâncias da *Ilíada*, seu objeto, com uma massa de outros poemas. Ele chama a atenção ao risco de postular que os poemas orais existem constantemente como entidades identificáveis desta forma. Ao invés, ele compreende a tradição como um potencial que atinge especificidade e forma somente em *performance*. Outros poemas não existiam, no ar, como fontes de inspiração do poeta e base de percepção e apreciação para audiência (ANDERSEN, 1990, p. 44-45).

¹²¹ Segundo Clay, as descobertas de Parry não alteraram fundamentalmente as discussões acerca da questão homérica, que continuaram sendo prioritariamente orientadas por problemas de composição e de mecânicas de produção, seja oral, seja escrita. O que de fato alterou um pouco o centro de gravidade da questão foi a mudança de enfoque que saiu das considerações acerca da criação e evolução dos poemas para problemas envolvendo sua recepção por uma audiência, e a interação que o poeta tem com seus ouvintes. Os poemas passaram a ser encarados

Podem também considerar elementos com origens plenamente tradicionais, transmitidos pela tradição, que não seriam mais apropriados, exigindo que sejam deixados de lado. Talvez possamos incluir nesta enumeração preferências locais por versões e variações, por episódios e personagens, que poderiam ser privilegiados¹²². Tais movimentos ocorreriam durante a negociação entre poetas e audiências. Todavia, não necessariamente seriam realizados de maneira consciente por nenhuma das partes, o que não exclui a possibilidade de que possam ter sido abertamente negociados.

O grau de interatividade entre poetas e audiências serviria como controle daquilo que era considerado tradicional, independentemente de qual tenha sido o grau almejado de estabilidade pelos integrantes interessados em sua transmissão¹²³. Seja qual tenha sido a ênfase na estabilidade almejada, o processo poderia sofrer algum controle oriundo da relação estabelecida entre o bardo e sua audiência, não necessariamente passiva diante de suas composições¹²⁴. Esta relação daria à audiência parte do poder de controle, também compartilhado, de maneira mais direta, pelos bardos. De todo modo, a relação entre ambos opera de forma a aceitar ou rejeitar aquilo que não fosse considerado apropriado, seja por qual for a origem do elemento em questão: inovação; variantes locais; variantes tradicionais conflitantes; elemento antigo não mais aceito; etc.

O que temos, portanto, é um mecanismo de controle, compartilhado por membros da tradição que não são somente bardos. O grau de controle depende de elementos dos quais temos poucas informações a respeito: o ideal de estabilidade; o conhecimento da audiência de elementos mais específicos e técnicos da sua tradição; as formas de controle, para garantir que um bardo fique dentro daquilo que é considerado tradicionalmente correto¹²⁵.

como eventos comunicativos, como tipos especiais de discurso, o que sugere um tipo especial de interpretação (CLAY, 2011, p. 14-15).

¹²² Para Petrovic, mesmo que existam estilos individuais e regionais, todos eles dependem do estilo tradicional e das convenções do gênero. A audiência tem papel importante na transmissão e recepção dos poemas, tendo expectativas e o poder de impor parâmetros. Cabia ao cantor adaptar sua arte a sua audiência, ajudando a definir uma identidade estética (PETROVIC, 2008, p. 87-88).

¹²³ Vale notar que nossa posição defende o controle por parte da audiência do que é considerado tradicional dentro do contexto da poesia épica oral. Outros autores, como Luce, defendem que as audiências e bardos teriam um conjunto de conhecimentos compartilhados. Ele se refere a questões sobretudo topográficas. Tais conhecimentos funcionariam como um controle constante da confiabilidade das descrições cênicas. Homero teria poucos motivos para distorcer ou falsificar regiões conhecidas. Como resultado, os poemas trazem um cenário que corresponde de maneira fiel à realidade geográfica de várias localidades, entre elas Troia e Ítaca (LUCE, 1998, p. 1).

¹²⁴ Taplin defende que a audiência não é passiva, e o poder do bardo em uma *performance* não é inquestionável e autoritário. Ele deve se preocupar em fazer com que sua poesia encontre os valores, preocupações, ansiedades e satisfações de sua audiência (TAPLIN, 1992, p. 3).

¹²⁵ Shear sugere que as audiências consideravam as informações preservadas na tradição oral épica como história. Pode não ser uma história precisa, se julgada pelos padrões de historiadores contemporâneos, mas era a única história disponível. Os nomes e genealogias eram parte importante desse passado histórico, o que para a autora implica audiências que não permitiam que os bardos usassem tais elementos de maneira indiscriminada. Shear até aceita a possibilidade de alterações na tradição com motivos de agradar audiências específicas, mas em geral

Consideramos que tal fenômeno ocorria de maneira diferente do que ocorre em uma tradição puramente literária. Essas considerações servem para pensar a tradição oral da qual os poemas homéricos fazem parte, ainda que sejam especulativas. Resta lidar com o problema da relação desses poemas com esta tradição oral.

Para Graziosi e Haubold, as audiências e bardos formavam uma conexão entre um poema específico e um contexto mais amplo. Uma situação de confiança e compreensão precisava ser estabelecida entre poetas e audiência, diante de rapsodos que eram provavelmente itinerantes e não necessariamente conheciam sua audiência em cada momento. A preocupação com a ressonância estaria no centro dos épicos, pois criava significados compartilhados entre poeta e audiência. O que marcava a experiência não é o que tornava os textos excepcionais, como o é para o leitor moderno, mas sim o pertencimento e a relevância do que é dito sobre uma história e um mundo compartilhado, uma tradição (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 27).

Além disso, os bardos não podiam mudar epítetos e cenas tradicionais por sua própria vontade. Do contrário, não seriam mais aceitos pelas audiências que entendem o mundo daquela forma. Eles deixam de ser confiáveis se abandonarem as formas tradicionais e as manipularem de maneira individual. Autores como Graziosi e Haubold reconhecem o espaço para a excelência individual, mas ela deve ocorrer dentro de um enquadramento que deve ser compreendido como culturalmente significativo. A linguagem épica não surge naturalmente dos limites e necessidades da *performance* oral. Ela pode ser mais bem compreendida como um meio especializado que expressa perfeitamente o conteúdo da poesia épica (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 60-61).

A relação proposta entre bardos e audiências parte do pressuposto de que as audiências possuíam algum grau de informação no que diz respeito à tradição oral épica apresentada. Para Mueller, mesmo que não seja alusiva ou críptica, a *Ilíada* (objeto de estudo do autor) presume da parte do leitor um conhecimento geral de um conjunto de história que não são mais correntes em nossa cultura. Algumas dessas histórias Homero menciona, outras deixa de lado. Nós não sabemos se ele conhecia ou não as que não menciona, ou se apenas escolheu não as relatar. Mueller assume que Homero e suas audiências estavam familiarizados com essas histórias¹²⁶, pois elas eram correntes na Atenas do século V (MUELLER, 2009, p. 35).

defende que as audiências policiavam os bardos para evitar modificações mais amplas na história das genealogias (SHEAR, 2000, p. 84-85). Ambos os elementos citados por Shear são formas de controle das audiências sobre os bardos.

¹²⁶ Para uma discussão sobre o conhecimento prévio necessário por parte da audiência que se pode inferir a partir da informação dos próprios poemas, ver Scodel (2002, p. 65-172).

Graziosi e Haubold sugerem que devemos assumir que, como hoje, membros diferentes da audiência deveriam ter níveis diferentes de familiaridade e conhecimento acerca da tradição mais ampla¹²⁷. A questão não é a necessidade de ter domínio completo da tradição para compreender e apreciar a *Ilíada* e a *Odisseia*, mas sim que esses poemas se apresentam como parte de uma narrativa mais ampla. Os poemas podem ser apreciados pelos não iniciados, mas isso não quer dizer que eles não tentem propor um senso de contexto e ressonância dentro de uma narrativa de mudança cósmica pelos tempos (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 40-41).

Já Danek considera que é claro que nem todos os membros das audiências seriam capazes de compreender todas as alusões a todo o momento. O narrador dos poemas pressupõe que sua audiência possui um bloco ideal de conhecimento, não somente para compreender a história narrada, mas também referências a um material mitológico arcano. Não obstante, a história é contada de tal forma que qualquer pessoa, com nenhum conhecimento do contexto, pode acompanhar a trama sem problemas (DANEK, 2002, p. 3-4)¹²⁸.

O autor acredita que a audiência homérica possuía um alto grau de competência para compreender alusões, mesmo que alguns espectadores mais do que outros. Tal capacidade ultrapassaria o nível do contexto tradicional, alcançando referências de episódios específicos que vão além da repetição tradicional de temas e fórmulas compartilhadas (DANEK, 2002, p. 15).

Para Foley, se é verdade que perdemos a maior parte das chaves para decodificar a *performance*, tendo como base os textos escritos preservados, isso não quer dizer que perdemos todas as chaves. Foley defende que os documentos oriundos de tradições orais gregas preservaram um registro textual admitidamente reduzido dessa tradição oral, incluindo elementos de *performance*, como língua, retórica e estratégias de discurso, analogias, significados compartilhados e figuras de linguagem. O que se apresenta como cenário é que o texto presume a presença de uma audiência que simula retoricamente a arena da *performance*,

¹²⁷ Ver Scodel para uma discussão sobre a variedade possível dos membros da audiência a partir de inúmeros aspectos, tais quais: conhecimento da tradição; identidades sociais; localidade; idade; relações de gênero; riqueza; *status* na hierarquia interna da comunidade. A relação entre poeta e audiência depende de muito mais do que somente o conhecimento daquela da tradição. Se o bardo pretende ser inclusivo, deve construir pontes para diminuir a distância entre si e os membros da audiência (SCODEL, 2002, p. 173).

¹²⁸ Contudo, Danek acredita que esse não era o público alvo dos poemas. Para ele, toda *performance*, ainda que individual, só é compreendida como uma metonímia dentro de um contexto mais amplo. A versão em *performance* evoca um *background* inteiro da tradição. Essa evocação ocorre em três níveis: 1) no nível da linguagem tradicional usada e das frases formulares; 2) no nível das menores unidades de conteúdo pelo uso de motivos tradicionais e cenas típicas; 3) no nível da estrutura da canção, pelo uso de padrões tradicionais de enredo. Tais evocações ocorrem através do princípio da repetição de elementos poéticos empregados no interior da tradição. A repetição característica da tradição oral não ocorre de ponto a ponto com referência a um texto concreto e singular, mas age em um padrão específico, em que cada elemento particular é compartilhado com inúmeros outros exemplos anônimos (DANEK, 2002, p. 4-6).

para quem uma série de deixas é apresentada, que permitem referências a elementos da tradição. Mesmo que nossos documentos sejam, se for o caso, fruto de composição escrita, o fato é que ainda assim apresentam os sinais que demandam uma interpretação baseada na compreensão de como as *performances* funcionavam, supondo que a composição tenha em mente uma audiência viva capaz de decodificar esses elementos. Sendo assim, os textos homéricos não podem ser classificados simplesmente como textos literários e analisados tendo em mente somente metodologias direcionadas a tais textos. Não se podem ignorar os vestígios retóricos que são compostos tendo em vista a existência de uma audiência viva capaz de decodificar determinados elementos da tradição. É verdade que agora as chaves de compreensão dos elementos da *performance* são menos disponíveis, ao passo que elementos textuais tendem a ser mais evidentes. Contudo, ainda segundo Foley, estaríamos sendo negligentes em nossos deveres interpretativos se não tentarmos alcançar além dos limites da textualidade (FOLEY, 1998, p. 83-85). A relação entre bardo e audiência, portanto, é um elemento essencial de uma *performance*.

Nagy argumenta, por fim, que o discurso da poesia homérica não é um fenômeno impessoal quando apresentado em *performance*. Não era, tampouco, pessoal, mas sim interpessoal. Além disso, o ato de recepção da poesia é tão importante quanto o ato de *performance*. A língua da poesia homérica seria diacronicamente uma interação dinâmica entre língua e discurso. O desenvolvimento dessa língua dependia da recepção das audiências durante as situações de *performance*, não se tratando de uma língua essencialmente estática. A ideia de interpessoalidade que permeia sua teoria é baseada na noção de que a interação entre a audiência e o bardo, em uma grande variedade de tradições orais, mostra que a audiência não é passiva, não está lá somente ouvindo, vendo e recebendo a *performance*, mas é uma parte integrante da própria *performance* (NAGY, 2011a, p. 37-38).

Por ora, vale ressaltar que, nesta relação entre poeta e audiência, um primeiro processo de edição pode ser notado, mesmo que não muito bem documentado. Ele ocorria ainda em um ambiente de transmissão oral, fazendo parte de um processo que antecederia a forma atual dos poemas. Isto porque as modificações, bem como as permanências, têm de ser aceitas como épica e tradicionalmente válidas. Caso contrário, são removidas pela tradição subsequente, em um processo de seleção e transformação que provavelmente nunca compreenderemos de maneira completa.

g) Oralidade e o problema da complexidade dos poemas homéricos

É preciso deixar claro, a partir do que tem sido observado em pesquisas de campo no interior de tradições orais vivas, que o fato de os poemas homéricos serem obras complexas, que apresentam uma unidade, não impede que possam ter sido fruto de composições baseadas neste tipo de tradição. As pesquisas de campo de Parry, Lord e outros pesquisadores desconstruíram concepções de estudiosos mais antigos de que: os textos orais eram preservados por memorização palavra por palavra em todos os casos; a tradição oral era incompatível com sofisticação artística (SIGURDSSON, 2008, p. 19-20).

Mueller se posiciona de maneira a deixar claro que detecta uma unidade na *Ilíada*, uma estrutura coerente montada de tal forma que deve ser o trabalho de um mesmo poeta. Ele também aponta a natureza oral da tradição, na qual a *Ilíada* está enraizada, bem como um processo de “copiar e colar” em que repetições são empregadas em grande quantidade. Essas características são compatíveis tanto com a teoria de autoria única quanto múltipla. Como em uma catedral gótica, muitas mãos trabalham por séculos para montar um *design* único. Um unitarista honesto deve admitir uma parcela de fé em sua posição. Mueller defende que Homero (que ele chama o poeta da *Ilíada*, mesmo sabendo que este provavelmente não era seu nome), cresceu em uma tradição oral de versificação que lhe dava um instrumento extremamente capaz, a linguagem da narrativa hexamétrica. Ele aprendeu seu ofício, bem como reuniu um repertório de canções familiares para apresentar em diversas ocasiões. Esse poeta seria um mestre de sua arte, com pelo menos uma década de treinamento e desenvolvimento, um repertório completo e um estilo e excelência reconhecidos por sua audiência (MUELLER, 2009, p. 173).

Taplin defende a unidade dos poemas e a capacidade dos poetas orais de estabelecer complexas relações de significado, redes de motivos, temas e ideias que permeiam toda a obra, entre passagens com grande distância entre si. Tal capacidade também refletiria a habilidade das audiências em reconhecer e estar atenta tanto aos detalhes imediatos quanto às construções de maior escala (TAPLIN, 1992, p. 8-9).

Jensen também se dedicou a esta questão. Para a autora, a poesia oral pode ser muito longa. O tamanho de épicos como a *Ilíada* e a *Odisseia* não é um fator para acabar com a possibilidade de que os épicos sejam orais (JENSEN, 2008, p. 49). Para ela, a crítica de que seria impossível para tradições orais produzirem épicos complexos é pautada, entre outras coisas, por um sentimento de que a composição dos poemas tenha ocorrido segundo parâmetros reconhecíveis para nós, em vez dos orais tradicionais. Por isso a influência da posição de que a escrita deve ter tido uma parte importante no processo de composição (JENSEN, 1998, p. 105).

O problema para a autora é que, se as diferenças de qualidade (subjetivas) existem entre a poesia homérica e as tradições vivas estudadas, talvez se deva a ainda não terem sido detectadas culturas que apresentem condições sociais necessárias para uma produção de excelência em larga escala, ou simplesmente porque tais tradições ainda não foram coletadas e publicadas para estudo (JENSEN, 1980, p. 29).

Jensen defende que tradições orais, a partir de evidências que analisou, são capazes de narrativas longas, complexas e com unidade, que têm estrutura arquitetada e que fazem referência à tradição mais ampla, afirmando não ser necessário o uso da escrita para atingir tais feitos. Ela também aponta que o processo de revisar os detalhes da história e basear passagens em outras que não são colocadas no texto de maneira cronológica (uma passagem do início pode ser baseada em uma do final) não é necessariamente indício de uso da escrita. Se no processo escrito de composição o texto eventualmente é terminado e permanece fixo, o processo oral não se conclui enquanto o poeta estiver vivo e compondo. Jensen também defende que a capacidade de memorização dos poetas da *Ilíada* e *Odisseia* não deve ser subestimada: várias repetições longas são separadas por vários versos de distância. Além disso, a tradição tinha mecanismos de preservar com alguma precisão blocos mais longos de sentido, a se considerar que o catálogo das naus preserva com boa precisão os padrões geográficos do mundo micênico. Jensen defende que a tradição era fluida, que dentro dela havia variação na qualidade dos cantores, nos tipos de versos que deveriam ser mais preservados, nos tipos de improvisação e qualidade individual dos poetas. Para ela, nas tradições orais memorização e criatividade não são características excludentes, mas andam juntas e são complementares. Ela não vê nada na *Ilíada* e na *Odisseia*, a despeito de sua elegância de estrutura, que exceda os limites de composição oral (JENSEN, 1980, p. 37-45).

Dentro de uma mesma tradição, a extensão de uma canção pode variar muito. Ela depende tanto das habilidades e limitações do poeta quanto do tipo de evento e de audiência que assiste à *performance*. A *Ilíada* e a *Odisseia* seriam muito grandes para serem apresentadas em um dia somente. Poemas de longa extensão podem existir em tradições orais muito bem desenvolvidas, com muitos bardos, audiências familiarizadas, várias oportunidades de *performance* e que tenham algumas outras características apontadas por Jensen: sociedade que permita algum tempo de lazer; entretenimento oral como a fonte principal de entretenimento; profissionalismo dos poetas, com treinamento desde a juventude e com a possibilidade de sobreviver somente com a atividade de bardo (JENSEN, 1980, p. 46-47).

Os poemas homéricos, para Jensen, parecem estar em acordo com as condições do mundo arcaico e da parte mais antiga do clássico na Grécia. A evidência de cantores no mundo

real vem a partir do testemunho dos *Homeridai*, cantores e rapsodos, e de outros exemplos de poesia hexamétrica que sobreviveram em fragmento ou completas. O *Hino Homérico a Apolo* e algumas menções de Píndaro indicam uma grande quantidade de cantores que tinham repertórios que não se limitavam à *Ilíada* e à *Odisseia*. Para Jensen, trata-se de um cenário que justifica o cumprimento das condições para uma tradição épica de larga escala, com muitos cantores, repertório vasto e profissionalismo (JENSEN, 1980, p. 55-57).

Jensen mantém a posição de que o poeta consegue atingir a composição complexa e enorme de seus épicos pelo seu treinamento e especialização oral, e não pelo auxílio da escrita em qualquer maneira. Ela provoca ao propor que eles são complexos do jeito que são justamente por causa da técnica oral em que foram compostos. A luta de Lord, que a autora também defende, é a de que a comparação com culturas orais vivas feitas através de trabalho de campo é válida e necessária para disponibilizar aos homeristas um *framework*, além de parâmetros para compreender melhor a *Ilíada* e a *Odisseia*, através de uma estética oral. Muitos estudiosos relutam em seguir tal caminho, impondo uma leitura que aceita a base oral dos poemas, mas que traz a necessidade da escrita como parâmetro (p. JENSEN, 1998, 110-112).

Nagy vai além, propondo que o gênio por traz dos poemas, em termos de unidade artística, seja a própria tradição. Para aceitar essa proposição, é preciso imaginar o imenso processo criativo da tradição, com todos os seus séculos de refinada interação de elite entre *performer* e audiência, que determinou a evolução da *Ilíada* e da *Odisseia* tal como as conhecemos (NAGY, 1979, p. 79). Concordamos com estes autores ao apontar que uma tradição oral é capaz de produzir composições poéticas de extrema complexidade.

2.4 Fixação da tradição

Nos tópicos anteriores, discutimos vários elementos relativos à tradição de composição da poesia hexamétrica épica grega e, em particular na última seção, apresentamos características da transmissão dessa tradição, com ênfase especial nos aspectos da oralidade. Para prosseguir, introduziremos agora outro problema: a fixação da tradição.

Como adiantado anteriormente, esta questão terá que ser abordada tendo em vista o paradoxo que já foi apontado como a grande questão homérica da atualidade (LESKY *apud* PARRY, 1989, p. 104): como lidar com a suposta oralidade dos poemas homéricos diante da natureza escrita, historicamente atestada desde a própria Antiguidade, dos textos que nos

alcançaram¹²⁹? Uma série de sugestões foi apresentada por estudiosos para tentar lidar com o problema da fixação dos poemas homéricos de maneira mais ampla, e da relação entre oralidade e escrita, de maneira mais específica. Partimos então para a apresentação dessas sugestões, com a expectativa de que possamos contribuir de alguma forma para o debate acerca do problema.

a) Possibilidade da fixação oral (textos memorizados)

A primeira possibilidade de fixação a ser apresentada propõe que, na verdade, a escrita não teve um papel primordial nem na composição nem na fixação dos poemas. É verdade que eles acabaram fixados como textos em manuscritos. Este ponto não pode ser negado. Contudo, defendem alguns especialistas, já circulavam de maneira mais ou menos fixa antes de sua escrita¹³⁰.

Essa posição, talvez influenciada pela leitura de como os rapsodos apresentavam os épicos homéricos¹³¹, defende que os poemas foram compostos por um bardo genial¹³², oralmente, em um período recuado¹³³. De alguma forma as composições deste bardo da *Iliada* e da *Odisseia* (ou de dois bardos, um para cada poema) foram percebidas, desde sua geração em forma definitiva, como espetaculares. Diante de tais obras-primas, seguidores do compositor (ou compositores) passariam a se esforçar para transmitir os poemas, da maneira mais fiel possível. Kirk (1965, p. 27-28) defende que, após a composição monumental de cada poema, um período intermediário se sucedeu em que bardos criativos tentariam manter o que havia sido composto. Ainda apresentavam, contudo, algumas características de composição

¹²⁹ Ver Lamberton (1997, p. 34).

¹³⁰ Posição defendida por Kirk (1962; 1965) e Taplin (1992).

¹³¹ Como em Nagy (2011, p. 21).

¹³² Ou ao menos um bardo para cada um dos poemas.

¹³³ Kirk defende que a composição monumental teria ocorrido entre 800 e 700, talvez até os primeiros anos do século VII para o caso da *Odisseia* (1962, p. 274-287), enquanto Taplin defende que tenha ocorrido após 700 (1992, p. 32-35).

individual¹³⁴. Já Taplin defende que os poemas foram memorizados e transmitidos da maneira mais fiel possível, sem recomposições de qualquer tipo, desde seu período formador¹³⁵.

Mesmo que reconheçam, em algum nível, a possibilidade de que algo tenha se corrompido em relação à composição original do poeta mestre, os defensores desta posição mantêm que os poemas que temos representam de maneira significativa o que foi então concebido.

Apesar da posição parecer ligeiramente ingênua¹³⁶, as pesquisas de campo modernas não excluem que seja possível que transmissões memorizadas em moldes semelhantes ocorram¹³⁷, mas alguns autores enfatizam que mesmo entre elas são atestadas variações que diferem em quantidade¹³⁸. Além disso, existem concepções possivelmente diferentes entre culturas orais e letradas do que é considerado transmissão fiel (palavra por palavra¹³⁹) e de qual é o grau de estabilidade almejado no interior da tradição poética. Contudo, a possibilidade de que a fixação dos poemas em questão tenha se iniciado de maneira oral não pode ser completamente negligenciada¹⁴⁰.

¹³⁴ Kirk apresenta um quadro evolutivo no qual marca diferentes estágios do desenvolvimento da poesia oral tradicional. O primeiro estágio é o originativo, no qual a poesia narrativa em verso é diferenciada das sagas, prosas e poemas ocasionais do mundo ordinário. Nesse período, o corpo dos poemas começa a ser delimitado, sendo baseado tanto em eventos históricos quanto em um passado mítico. No caso da poesia heroica oral tradicional grega, esse período corresponde ao contexto micênico, no qual Kirk acredita que fatos históricos inspiraram a produção de canções épicas, entre eles a guerra de Troia. O segundo estágio é o criativo, no qual as técnicas mnemônicas e de improvisação são refinadas. O repertório é aprendido, expandido e criado (improvisado), dentro de uma linguagem já tradicional com temas e fórmulas, por geração após geração de poetas. Os cantores principais da *Iliada* e da *Odisseia* estariam nesse estágio. O terceiro estágio é o reprodutivo, no qual a técnica oral é usada para memorização. É assim que ele descreve o processo de composição dos cantores iugoslavos, que estariam nesse estágio. O quarto estágio é o degenerativo, no qual há muita interferência da escrita, a técnica de composição oral declina e dá espaço para a recitação pura. Esse seria o período em que estariam os rapsodos gregos (KIRK, 1965, p. 27-28).

¹³⁵ Taplin defende que estes seguidores, provavelmente os *Homeridai*, não teriam pretensões de originalidade, e sim o máximo de fidelidade (TAPLIN, 1992, p. 43-44).

¹³⁶ Rutherford critica tal possibilidade. Para ele, se após a composição oral do épico a transmissão se desse somente pela memória, os poemas teriam se modificado tanto que não teríamos as criações de Homero. Por isso a possibilidade de um Homero letrado é, para o autor, tão interessante. Até mesmo se uma guilda, os *Homeridai*, tiver reconhecido o valor dos poemas e se esforçado para memorizá-los, somente um grande otimista aceitaria que teríamos as mesmas palavras de Homero, sem contaminações ou distorções (RUTHERFORD, 1996, p. 15).

¹³⁷ Mundal, por exemplo, cita a poesia *skaldica* nórdica (MUNDAL, 2008, p. 1-2).

¹³⁸ Saïd cita uma demonstração de Goody e Gandash (1972) de que mesmo as tradições que têm como objetivo uma transmissão oral idêntica apresentam variações na ordem de 4,4% entre uma *performance* e outra. Um poema transmitido no curso de seis gerações teria uma margem de variação de pelo menos 26% (SAÏD, 2011, p. 40).

¹³⁹ Como mostrado por Lord em *The Singer of Tales* (1960).

¹⁴⁰ Para Mallkin, episódios mais curtos poderiam ter circulado tanto antes quanto ao mesmo tempo em que um poema monumental como a *Odisseia*. Para ele, poemas mais curtos e episódicos têm mais propensão a ser objeto de memorização e transmissão relativamente precisa (MALKIN, 1998, p. 260).

b) Fixação progressiva, por inúmeras fases, que apresentam formas cada vez mais estáveis

Outra possibilidade que, de certa forma, independe da escrita, é defendida por um grupo de pesquisadores, tendo Nagy como seu principal porta-voz¹⁴¹. Este autor também propõe um quadro evolutivo que tenta descrever como ocorreu a fixação progressiva dos poemas, com fases que vão sendo sucessivamente mais estáveis que as anteriores (NAGY, 1996, p. 42)¹⁴².

A fixação dos poemas é compreendida como um processo, ao invés de um evento pontual. Nas fases iniciais, após um período gerativo, existe maior liberdade de composição, provavelmente com maior número de variantes possíveis. Elas são sucedidas por fases em que, cada vez mais, um controle maior é exercido. Uma aderência progressivamente mais intensa a um processo oral de textualização, ou de fixação textual (NAGY, 1996, p. 40), em que formas mais estáveis tenderiam a predominar, passa a ocorrer. Nagy propõe uma série de mecanismos institucionais que explicariam parte da tendência cada vez maior à estabilidade, centradas em festivais que integrariam grandes grupos¹⁴³.

A fixação escrita pode até existir em momentos mais recuados (NAGY, 1996, p. 34-37; p. 42), como transcrições de trechos e apoios a *performances*. Estas *performances*, todavia, teriam ainda características predominantemente orais, sendo recompostas em cada oportunidade, mesmo que cada vez mais estabilizadas¹⁴⁴.

¹⁴¹ Outros autores aceitam o modelo evolutivo de Nagy, entre eles Seaford (1994, p. 144-153).

¹⁴² O período originativo, meados do segundo milênio até o século VIII, seria mais fluido, no qual não existiam textos escritos. Um período formativo, ou pan-helênico, ainda sem textos escritos, iria de meados do século VIII ao meio do século VI. Um período definidor, centralizado em Atenas, com a possibilidade da existência de textos escritos, no sentido de serem transcritos, iria de meados do século VI ao fim do século IV. Um período de padronização iria do fim do século IV até o meio do século II. Finalmente, nos séculos posteriores, um período mais rígido, no qual a presença dos editores alexandrinos marca a existência já certificada de uma tradição verdadeiramente manuscrita que lida com textos completos (NAGY, 1996, p. 42). O autor antecipa elementos deste modelo em outros escritos (NAGY, 1990, p. 53).

¹⁴³ Como os festivais pan-eólicos, pan-iônicos e pan-helênicos citados por Nagy (2011).

¹⁴⁴ Para Nagy, em outras oportunidades, o processo de cristalização leva à recitação sem composição, ao passo que a difusão se amplia. Um elemento chave é a mobilidade social cada vez maior do cantor, um demiurgo. O autor relaciona essa mobilidade a uma exposição e a uma multitude de tradições, que leva o poeta a tentar reconstruir novamente um protótipo das distintas mas relacionadas versões da tradição em diferentes localidades. Com isso se cria uma tradição sintética e crítica que representa este protótipo de tradições variantes. A tradição sintética deve prevalecer diante das variações da qual ela se constituiu. E para prevalecer, ela deve ser apresentada. A cristalização acaba determinando que os textos que temos representam últimas versões, um processo de canonização que leva ao final da cristalização de fenômenos cada vez menos fluidos de variação de *performances*. Nagy atribui este fenômeno não à escrita, mas ao processo de pan-helenização. O fenômeno pan-helênico contém as versões locais, mas as promove de maneira pan-helênica (NAGY, 1990, p. p. 54-67). O autor também argumenta que a tradição pan-helênica se apropria dos poetas, transformando mesmo figuras históricas em figuras genéricas que representam a função tradicional de sua poesia. Quanto mais difusa e mais apresentada, mais remota é a identificação, chegando aos casos mais extremos de Homero e Hesíodo. O quadro evolutivo proposto é o seguinte: 1) fase da tradição em que cada *performer* ainda age no nível ao menos da recomposição parcial, e um poeta (L) publicamente se apropria de uma dada recomposição em *performance*; 2) fase posterior em que outro poeta (M)

O processo, para Nagy, perpassa uma dessas oportunidades institucionais, com o papel central de Atenas na fixação escrita total dos épicos¹⁴⁵. A própria antiguidade manteve lembranças, ainda que por vezes tardias, de tal movimento, em um processo denominado *recensão panatenaica*, que discutiremos adiante¹⁴⁶.

Segundo Seaford, o modelo de fixação em processo não impede que os poemas tenham a forma que têm, sofisticada e orgânica. Tal fato não pressupõe a existência de um gênio (ou gênios). Ele teoriza que talvez uma rede coerente de correspondências e similaridades nas diferenças pode ser exatamente o produto de uma longa tradição. A complexidade pode depender da contribuição de vários poetas de uma mesma escola. Pode até ser que tenha existido um poeta mestre entre os demais, mas os poemas são, sem dúvida, produtos de uma longa tradição. A vantagem desta hipótese é fornecer um impulso institucional, por meio dos festivais e, por fim, das Panateneias, para a fixação dos poemas homéricos. Para Seaford, fora da base institucional de como seria em uma Panateneia, os bardos poderiam escolher livremente quais episódios cantar e selecionar os mais populares. Para o autor, o estabelecimento de um festival organizado em uma autoridade centralizada em uma *polis* é fundamental e sem precedentes para estabelecer o grau de sofisticação do poema. Além disso, o ideal era ser pan-helênico, e não necessariamente atenocêntrico, para impressionar os estrangeiros. São as práticas institucionais que permitiram a fixação dos poemas, e não o gênio individual de um poeta particular, como defende Kirk (SEAFORD, 1994, p. 151-153).

Por ora é importante ressaltar a diferença da proposta anterior e, de maneira geral, de quase todas as que se sucederão. No caso presente, o que é enfatizado é que a fixação, ainda oral, é um processo de longa duração, ao invés de um evento pontual, em que uma composição monumental é realizada.

deixa de se apropriar de uma recomposição como se fosse sua, e, ao invés, a atribui a seu predecessor (L), algo que é mantido por seus sucessores (NOPQ); 3) no processo de recomposições sucessivas por NOPQ, a autoidentificação de L é recomposta o suficiente para eliminar os aspectos históricos da identidade, preservando somente os aspectos gerais, ou seja, os aspectos definidos pela atividade tradicional do poeta. Esse é o estágio em que ele considera que os textos homéricos foram fixados. O fenômeno do pan-helenismo afeta não só a forma e o conteúdo da poesia, mas a própria identidade dos poetas. Quando as composições passam a ser reapresentadas (ao invés de recompostas), a identidade do poeta é sucessivamente reencenada e reconstruída (NAGY, 1990, p. 79-81).

¹⁴⁵ Ver Nagy (1996; 2011).

¹⁴⁶ As citações antigas usadas para defender tal evento são: Platão, *Hiparco*, 228b; Isócrates, *Paneg.* 159; Licurgo, 1. 102, Cícero, *De or.* 3. 34, Diógenes Laércio, Sólon, 1.57, Pausânias, 7.26.13.

c) Fixação a partir de sessões nas quais a composição é feita oralmente e ditada em *performance* para escribas (textos orais ditados)

Esta possibilidade é muito defendida por alguns autores que tiveram experiências em campo analisando poesias épicas orais em tradições ainda vivas. Seu defensor mais notável é Lord (1960), que descreve um processo muito semelhante ao vivido por ele e Parry, de coleta de canções. Bowra (1970) também defendeu esta hipótese. Mais recentemente temos alguns defensores importantes dos chamados “textos orais ditados”¹⁴⁷.

Tal teoria propõe que o bardo que compôs o poema seja plenamente inserido em sua tradição de composição poética, operando de maneira inteiramente oral. Em geral, defendem os estudiosos que mantêm tal posição, o impulso para fixar de maneira escrita as canções de uma tradição épica é exterior à tradição em si¹⁴⁸. A experiência de campo mostra que este impulso é, na maior parte dos casos, dado pelo coletor, interessado na tradição, mas externo a ela¹⁴⁹.

O processo não seria dessemelhante às primeiras experiências de Parry e Lord na então Iugoslávia. Os recursos técnicos de que dispunham ainda não haviam se desenvolvido suficientemente e, apesar de disporem de aparelhos para a gravação de sons, a maior parte das canções coletadas, inclusive as composições monumentais de Avdo Medodovic, foram feitas em sessões em que os poemas foram ditados a um escriba¹⁵⁰.

O mesmo processo é sugerido para a fixação dos poemas homéricos, mesmo que os autores não cheguem a um acordo acerca de quando ele teria ocorrido¹⁵¹. É interessante notar que tal possibilidade não exclui a proposta anteriormente descrita, de que os poemas foram sendo fixados como processo oral, mas dá maior ênfase a um evento final, em que uma forma escrita definitiva é produzida. Tanto Jensen (1980) quanto Shear (2000) apresentam as

¹⁴⁷ Como Jensen (1980) e Shear (2000).

¹⁴⁸ Para Jensen, com a multiplicação das pesquisas de campo no interior de tradições orais vivas, tem-se notado que cantores e audiências dificilmente têm o ímpeto de gravar sua tradição de maneira escrita, sendo este muitas vezes um impulso de um agente externo à tradição (JENSEN, 1998, p. 98).

¹⁴⁹ Ver Lord (1991, p. 44) e Jensen (1980, p. 10; p. 92-93). Para Jensen, após ter ditado os textos da *Iliada* e da *Odisseia*, os poetas não se preocupariam com eles, vendo-os como mais uma *performance*, em sua opinião, sempre estável. Uma *performance* de uma mesma canção, para o bardo, não tem influência sobre a outra, por se tratar da mesma coisa, de objetos idênticos em sua mente. A ideia de que poetas orais dariam alguma importância ao texto escrito é anacrônica e reflete uma superestimação moderna da importância da escrita (JENSEN, 1980, p. 87-88). As possibilidades introduzidas pela escrita não são nem óbvias nem necessárias para a composição oral, e, por isso, para Jensen o impulso deve ser exterior (JENSEN, 1980, p. 92-93).

¹⁵⁰ A composição monumental de Mededovic, *Weddings of Smailagic Meho*, foi publicada no terceiro volume do *Serbo-croatian Heroic Songs*, com canções coletadas por Parry e traduções por Lord e Bynum (1974).

¹⁵¹ Lord defende uma data por volta do século VIII (1960, p. 150-157), Shear (2000, p. 97-111) e Jensen (1980) defendem o século VI.

oportunidades institucionais e o impulso externo para a fixação escrita dos poemas, e tal posição não é necessariamente contraditória ao que sugere Nagy.

Essa possibilidade ganha sua força com a comparação ao processo moderno de coleta de tradições orais. Ao mesmo tempo, os limites da análise comparativa, apresentados por alguns estudiosos, funcionam também para esta possibilidade. Contudo, ela também se apoia, no caso da defesa de uma fixação mais recente, por Jensen e Shear, no relato tardiamente atestado do recenseamento panatenaico, a ser mais bem explorado em outro momento.

d) Composição oral utilizando a técnica escrita

Esta hipótese dispensa a figura do intermediário na fixação escrita dos poemas homéricos. Seus defensores mantêm que um bardo treinado no interior de uma tradição oral, com domínio pleno de suas técnicas de composição, poderia, com o conhecimento da técnica da escrita, compor utilizando-se de suas técnicas tradicionais sobre este novo meio. Neste caso, o poeta teria a possibilidade de explorar recursos das duas formas de tradição, mantendo os elementos tradicionais como base de sua composição, mas usando recursos da escrita para experimentar novas formas¹⁵².

Esta posição tem defensores influentes, notadamente o filho de Milman Parry, Adam Parry (1989), Rutherford (1996)¹⁵³, Mueller (2009, p. 176-178) e West (2011; 2014). Inicialmente Lord teria afastado tal possibilidade, afirmando que as técnicas de composição oral e escrita seriam completamente excludentes (LORD, 1960, p. 129; p. 149). Mas Adam Parry sugeriu que a introdução da escrita não é sinônimo de introdução de uma cultura letrada, potencialmente mais prejudicial para as técnicas orais de composição (PARRY, 1989, p. 137)¹⁵⁴.

Além disso, pesquisas de campo em tradições orais vivas têm mostrado que a relação entre cultura letrada e cultura oral nem sempre é hostil. Exemplos foram documentados de cantores letrados que compõem de maneira exclusivamente oral, ou apresentam composições

¹⁵² Para Foley, a mera existência da escrita e sua disponibilidade significam muito pouco como evidência a favor ou contra comunicação oral ou escrita em uma dada situação (FOLEY, 1998, p. 91).

¹⁵³ Rutherford defende que, apesar de Parry ter demonstrado que a tradição na qual Homero estava inserido é sem dúvida alguma oral, isso não quer dizer que a escrita não tenha tido nenhum papel nem na composição, nem na fixação, nem na transmissão dos poemas (RUTHERFORD, 1996, p. 14).

¹⁵⁴ Para Jensen, se um bardo grego aprende a escrever, ele continua compondo oralmente por ser esta a técnica a ele disponível, não havendo outra. Ele produz não um texto de transição, mas um texto oral autografado, escrito por ele mesmo. A técnica da escrita não implica a técnica de composição escrita (JENSEN, 1980, p. 90). Ver também Wade-Gery (1952, p. 39).

orais e letradas, em ocasiões diferentes, sem que a técnica da escrita ou mesmo a cultura letrada interfiram no processo de composição oral em *performance*¹⁵⁵.

Esta proposta, de que o bardo seria ele mesmo letrado, contudo, pode ser criticada em virtude de uma série de problemas. Em geral, ela não oferece uma explicação de qual teria sido o impulso para a utilização da escrita a fim de produzir um exemplar fixado em suporte físico de uma poesia com origens em uma tradição oral. Além disso, os contextos mais antigos ainda não contavam com um mercado de leitores amplamente difundido. Essa posição tampouco é capaz de dar conta, de maneira satisfatória, das restrições materiais para a produção de manuscritos de grande extensão em períodos mais recuados. Contudo, é uma possibilidade a ser considerada, por incluir o paradoxo evidenciado como parte de sua premissa básica.

Outro defensor que merece um destaque especial é West. Para ele, os poemas teriam sido compostos por poetas (um para cada poema) que seriam treinados em técnicas orais, mas disporiam do recurso da escrita, como já havíamos descrito. West defende, além disso, que a composição teria ocorrido durante vários anos da vida de cada um dos poetas, o da *Ilíada* e o da *Odisseia*. Eles não teriam procedido em linha reta, do início ao fim. O poeta voltava a material já escrito, mudando e acrescentando elementos (WEST, 2011; 2014). Isso explicaria uma série de incongruências desde muito apontadas pelos analistas e que, segundo West, os oralistas não foram satisfatoriamente capazes de explicar (WEST, 2011, p. 4-5; 2014, p. 4). O que poderia ser criticado em West é o quanto a forma de produção sugerida por ele se assemelha ao processo de escrita de um autor contemporâneo.

Para Mueller, as técnicas de edição do poeta não acompanhavam sua ambição arquitetônica. O gênio poético e o editor ruim são uma mesma pessoa¹⁵⁶. Ele teria composto uma obra na interseção entre dois modos de produção textual. Essas deficiências editoriais, contudo, não denotam falhas estruturais (MUELLER, 2009, p. 182).

e) A função da fixação escrita

É importante tentar entender qual a razão da fixação dos poemas em por meio que não é o usual. Tal razão nos parece, inicialmente, óbvia. Uma obra escrita seria, caso

¹⁵⁵ Ver Honko (1998). No mesmo volume, Wadley discute um estudo de caso em que o poeta (letrado) compõe com escrita os épicos. Contudo, ele também apresenta *performances* orais, que não têm nenhum tipo de aderência a suas composições escritas, dos mesmos épicos. As *performances* têm regras próprias, e a escrita oferece outros recursos, como, por exemplo, jogos verbais, em que o poeta introduziu seu nome na primeira letra de cada linha de uma sessão (WADLEY, 1998).

¹⁵⁶ Explicação do autor para as incongruências nos poemas.

suficientemente valorizada, mantida e transmitida para gerações futuras de maneira mais eficiente e sem sofrer tantas corrupções, se comparada a formas puramente orais de transmissão. Contudo, este argumento, baseado em uma observação da relação moderna entre letramento e oralidade, negligencia algumas características importantes de culturas orais suficientemente complexas e desenvolvidas¹⁵⁷.

Em primeiro lugar, poderíamos apontar, os membros inseridos em uma cultura oral podem se sentir plenamente satisfeitos com o meio oral de transmissão poética, tendo a noção de que ela ocorre de maneira fiel e segura quando operadas por bardos competentes¹⁵⁸. Posições semelhantes foram mantidas mesmo quando variações grandes puderam ser detectadas por observadores externos em tradições orais vivas¹⁵⁹.

Em segundo lugar, as técnicas orais podem se manifestar de forma a oferecer recursos poderosos de transmissão fiel, em nossa concepção. Seriam mais eficientes do que tendemos a considerar possível em uma tradição puramente oral. Não existe nenhuma evidência de que o desejo de fidelidade e manutenção de um texto tenha sido a razão pela qual episódios conhecidos de uma tradição oral tenham sido fixados com a escrita, se é que de fato tal processo tenha ocorrido dessa forma no caso grego. Outras razões podem ter surgido, e tentaremos listar algumas delas.

Uma primeira possibilidade é a de que os poemas teriam sido escritos para que a poesia, normalmente oral, tivesse uma manifestação física. Seria um processo de monumentalização dos poemas, que teria como objetivo dar materialidade a eles. E qual seria a razão deste processo? Uma possibilidade é a de que os manuscritos assim produzidos seriam dedicados a um templo. Seriam cópias para honrar deuses, em vez de terem a função de serem consultadas regularmente¹⁶⁰.

Outra possibilidade seria a dos manuscritos terem sido produzidos para servirem como auxílio à *performance*. Neste caso, sob os cuidados de uma guilda de rapsodos ou bardos, a existência dos textos serviria para consulta, para a memorização, que traria algum suposto

¹⁵⁷ Jensen acha válido propor que a proeminente ideia da função da escrita como fixação seja abandonada. Apesar de o resultado ser o da fixação de textos previamente fluidos, isso não quer dizer que este tenha sido o objetivo daqueles por detrás do processo. Para a autora, os atores em tradições orais não precisam da escrita por estarem satisfeitos com o tipo de literatura que produzem e por não terem consciência do tipo de flexibilidade que é tão discutida pelos estudiosos. Jensen aponta que os usos mais antigos da escrita, no caso grego, não tinham como objetivo fixar mensagens para a posterioridade, mas sim o de dar fala a objetos antes silenciosos. A memória e a história continuavam a ser passadas pela canção, e a escrita não substituiu essa função (JENSEN, 1998, p. 108).

¹⁵⁸ Ver Lord (1960) e Jensen (1980; 1998) em especial.

¹⁵⁹ Ver Lord (1960, p. 99-123).

¹⁶⁰ Ver Jensen (1980, p. 110). West também sugere esta possibilidade (WEST, 2011, p. 69). Herington faz uma listagem das fontes antigas que sugerem esta possibilidade. Ver, em especial, o apêndice VI, em que, entre outros textos, ele cita Pausânias (9.31.4, 9.16.1) e Diógenes Laércio (9.6) (HERINGTON, 1985, p. 46).

benefício na atividade de seus membros. Lord criticou tal perspectiva, ao defender que uma *performance* oral independe de tais auxílios. Além disso, é baseada em uma noção absolutamente externa à tradição oral de composição em *performance*, nos moldes observados por ele (LORD, 1960, p. 124-138; 1991, p. 44). Contudo, a variedade de formas de tradições orais documentadas em pesquisas de campo não nega a possibilidade.

Tal posição se relaciona com a ideia de que, a partir de determinado momento, os rapsodos recitativos tenham se tornado dominantes como transmissores da tradição oral. Um texto fixo teria sido produzido para que *performances* pudessem ser monitoradas, tendo garantida a fidelidade a uma versão autoritativa.

Vale lembrar que tal sugestão pressupõe a valorização de alguns critérios que não necessariamente estejam relacionados a tradições orais: estabilidade absolutamente fiel (palavra por palavra) e passível de inspeção; e formas de *performance* diferentes, em que a ideia de recomposição teria sido substituída pela ideia de recitação pura. Contudo, não temos nenhuma evidência de que estes processos tenham de fato ocorrido.

Por fim, outra possibilidade seria a da produção de textos escritos que já teriam uma espécie de mercado editorial em mente. Seria uma composição voltada para a produção de manuscritos para futuros leitores. O problema é que só temos evidência de um mercado desse tipo em momentos tardios, e mesmo assim ele pode ser considerado como incipiente e restrito a uma elite leitora¹⁶¹. Tal possibilidade seria muito difícil de conciliar com as propostas de

¹⁶¹ Thomas defende que mesmo para o período clássico seria insensato supor que a propagação da obra de um autor ocorresse somente pelo meio da escrita. A autora aponta as limitações do contexto, em que poucas cópias eram feitas e não havia controle de cópias. Os textos corriam o risco de ficarem ilegíveis ou serem perdidos (THOMAS, 2005, p. 176). Já Turner critica a ideia de que para ser considerado um livro, um texto deve ser publicado tendo em mente um mercado de livros organizado, para o benefício de um público que espera por estas obras. Ele defende uma definição que engloba textos escritos e pensados para sobreviverem ao tempo. Dessa forma, Turner é contrário à possibilidade de um mercado de livros muito desenvolvido em um período tão recuado como o do século V. Os próprios autores antigos deviam supervisionar a circulação de seus trabalhos em forma escrita. Nós sequer sabemos se havia em Atenas no período alguém que fazia a função de uma editora, ou seja, uma pessoa que estivesse disposta a enfrentar o risco de multiplicar cópias antes que fosse sabido se haveria uma demanda de tal texto por parte de um público. Nós sabemos, contudo, que havia carregamento de livros em navios, bem como venda deles em Atenas (ver autor para as referências). De qualquer forma, é possível que a venda de livros tenha tido uma amplitude modesta. Contudo, nos primeiros trinta anos do século IV os livros se estabeleceram mais fortemente (TURNER, 1952, p. 16-23). Gentili propõe que a produção e a circulação de livros só se difundiram na segunda metade do século V. O processo de letramento foi mais lento do que o imaginado, e sua adoção não alterou essencialmente sistemas de comunicação e formas de pensamento de uma cultura que permaneceu majoritariamente iletrada. O poder da memória e o caráter oral da comunicação e transmissão poética se mantiveram inalterados. Para o autor, este contexto se manteve até o fim do século V (GENTILI, 1988, p. 19). Com este cenário, a poesia, especificamente, ganha um horizonte social mais restrito, o que conduz a uma isolamento elitista e modos de expressão cada vez mais privados. Em sua concepção, passa a se dirigir a uma audiência seleta, culta, capaz de compreender mensagens sutis e mais elaboradas. A composição se separa do contato direto com a audiência e do uso da música. Os festivais, todavia, mantêm-se, e a oralidade continua a ser importante para uma parcela mais ampla da população, mas passamos a ter poucas informações acerca destes processos, salvo algumas inscrições mais comuns no período helenístico. Tais *performances* eram importantes para um público mais amplo, mas as elites passam a conhecer a poesia por meio de livros, bibliotecas e ciclos literários especializados

datação mais recuadas. Além de não existir tal mercado naqueles momentos, o acesso ao material necessário para a escrita de poemas dessa extensão seria extremamente restrito.

É possível, contudo, que o impulso para a fixação escrita dos poemas tenha ocorrido independentemente de qualquer uma das razões enumeradas, ou a partir de um conjunto delas. Talvez tenha sido apenas um esforço poético, em que um grande gênio tenha desejado experimentar com formas diferentes de composição poética, escrita e oral.

Alguns autores argumentam, contudo, que o esforço tenha partido de membros poderosos da uma elite, possivelmente tiranos, que teriam objetivos diversos em mente¹⁶². A associação de tal processo com os Pisistrátidas em Atenas é apresentada como possibilidade¹⁶³. Entre as razões para tal empreendimento, são sugeridas: o esforço de Atenas de se destacar como potência dentro de um contexto pan-iônico ou mesmo pan-helênico¹⁶⁴; produção de uma edição definitiva que impossibilitasse acusações de interpolações dos poemas com interesses políticos; etc.

O fato é que não temos evidências concretas de como este processo ocorreu. Talvez nunca tenhamos. Isso não significa que não possamos teorizar acerca do problema. Este, certamente, é um elemento ao qual deve ser dada alguma atenção.

2.5 Problemas de datação e de utilização dos poemas homéricos como fontes históricas¹⁶⁵

Já discutimos os possíveis alcances temporais da tradição, mas é preciso propor, de maneira mais aprofundada, outra série de questões: para qual período poderiam os poemas homéricos ser utilizados como fonte histórica? É possível selecionar um momento em detrimento de outros? Uma vez que apresentamos que os poemas, sejam eles orais, sejam eles escritos, relacionam-se com uma tradição de longa ou longuíssima duração, quais seriam os critérios dessa seleção? Estamos novamente em terreno de especulações. Vamos a elas.

(GENTILI, 1988, p. 169-176). Ver Herington para um levantamento de evidências de uso, pelo menos desde 490, de livros em escolas atenienses. Ver em especial o apêndice VI, onde o autor apresenta, entre outras fontes, a *School Cup* do pintor de Douris e textos como: Protágoras (325e-326b) e Leis (7.810e-811a) de Platão; O Simpósio de Xenofonte (4, 27), entre outros mais tardios. O autor também cita a possibilidade de famílias importantes terem arquivos com textos de pelo menos 150 anos desde o século IV. Ver no mesmo apêndice VI a citação de Crítias de Platão, 113a-b, em que temos a descrição de textos de Sólon guardados por uma família até o período de Sócrates (HERINGTON, 1985, p. 45-46).

¹⁶² Ver Jensen (1980) e Shear (2000).

¹⁶³ O que será mais explorado adiante.

¹⁶⁴ Sugerido por Nagy (2011, p. 9-28; 250-253).

¹⁶⁵ Uma versão preliminar de parte deste tópico foi publicada como artigo. Ver Oliveira (2012).

a) Os poemas dizem respeito ao momento em que foram compostos?

A primeira possibilidade seria inferir que os poemas dizem respeito ao período em que foram compostos¹⁶⁶. Seria postulado que, mesmo os poemas mantendo elementos de tempos passados, absorvidos pela tradição, eles teriam mais a dizer dos períodos em que foram criados. Contudo, não sabemos qual foi este período. Várias tentativas foram realizadas para estabelecê-lo, mas estamos longe de uma posição livre de críticas e de soluções alternativas. Usualmente o século VIII é sugerido como o período de composição¹⁶⁷. Também existem datações para o século VII¹⁶⁸ e até o século VI¹⁶⁹.

Para Crielaard, existem evidências que permitem afirmar que os poemas homéricos são poesia do presente. O método adotado por ele não se concentra na busca por elementos do contexto do poeta nos textos, e sim na análise do presente da sociedade que produziu os poemas. Para Crielaard, utilizando evidências arqueológicas e históricas, é possível demonstrar que a sociedade de fora dos épicos é tão homérica em caráter que é possível falar em uma sociedade homérica histórica. Seu objetivo é mostrar que os épicos e a sociedade que os produziram são mundos de certo modo paralelos. O mundo que os produziu, defende o autor, é por volta do ano 700 (CRIELAARD, 2002, p. 243)¹⁷⁰.

Podemos concluir que esta hipótese de utilização dos poemas como fonte histórica para o período em que os poemas foram compostos só pode ser levada a sério caso o pesquisador

¹⁶⁶ “[...] uma fonte, qualquer que seja, deve ser inicialmente recolocada no seu contexto de produção.” (TRABULSI, 2001 p. 22).

¹⁶⁷ Entre os defensores desta datação, podemos citar Crielaard (2002), Hölkeskamp (2002), Janko (1982), Lord (1960), Mark (2005), Morris (1986), Raaflaub (1998), Rutherford, (1996), Trabulsi (2001), Wees (1992). Luce aceita a datação de Janko, mas defende que os poemas teriam a dizer sobre o passado micênico (LUCE, 1998, p. 12), bem como Bowra (1970, p. 12). Semelhantemente, Desborough defende que os poemas dizem respeito ao mundo micênico, mas começaram a ser coletados no século VIII (DESBOROUGH, 1972, p. 321).

¹⁶⁸ Ver West (1995; 2011; 2014). Taplin sugere uma datação posterior a 700 e antes de 650. Para este último, existe uma série de novidades do século VIII que só poderiam ter sido incorporadas ao poema após 700, como o teto de santuários, riqueza de Delfos, escudo com tema de górgona e referência à riqueza da Tebas egípcia (TAPLIN, 1992, p. 33-35).

¹⁶⁹ Ver Jensen (1980), Stanley (1993, p. 280-282) e Nagy (1996; 2011). Shear também defende esta datação, mas, como Luce, acredita que os poemas atinjam o passado micênico (SHEAR, 2000). Seaford vê nos poemas elementos constitutivos da *pólis* emergente, mas que são poucos e raros, diante de um longo processo de desenvolvimento sob a influência de vários e contraditórios interesses (SEAFORD, 1994, p. 1-10). Para o autor, o fim deste processo seria o século VI, com a estabilização do texto em Atenas (SEAFORD, 1994, p. 148-150).

¹⁷⁰ Crielaard defende que, ao invés de os poemas exercerem uma influência tal na sociedade que os imita, a sociedade exercia uma influência nos poemas, que a refletia (CRIELAARD, 2002, p. 244-245). Todavia, o autor propõe que a questão de se o poema mostra o passado ou o presente está, na verdade, mal formulada. Para ele, não existe um corte claro e demonstrável, e nem todos os elementos ligados ao passado estavam ausentes no presente (objetos guardados como relíquias, etc.). Ainda segundo Crielaard, esta situação se explica por haver nos épicos homéricos uma concepção cíclica do tempo. O autor sugere que, diferentemente da nossa concepção linear, em que o passado, presente e futuro fazem parte de uma mesma sequência de eventos, os gregos antigos compreendiam o tempo como um contexto de ciclos temporais repetitivos, como dia-noite, nascimento-morte, verão-inverno, etc. (CRIELAARD, 2002, p. 266-268).

aceite uma datação de composição como pressuposto, tal como Crielaard. Contudo, não possuímos evidências inequívocas que suportem tal datação. Várias alternativas são apresentadas¹⁷¹. Também deve ser aceita uma concepção específica de composição, que seja definitiva e que já traga consigo uma fixação textual (oral ou escrita) em alguma escala. Teríamos que aceitar que, após esta composição final, a transmissão ocorreu de maneira tal que os poemas que recebemos representem, sem maiores divergências, aqueles originalmente compostos. Caso contrário, a data mais apropriada seria relativa à fixação final dos poemas, e não a sua composição, como debateremos a seguir.

Além disso, uma longa tradição de composições de tipos semelhantes, sugerimos, existiu em um período relativamente longo, que vai desde pelo menos o século VIII até o início do século VI. É verdade que a tradição mencionada é, ela mesma, um pressuposto. Temos, contudo, fortes indícios de que ela tenha existido nesse período, em particular a partir do século VII. Temos também fortes indícios de que os poemas que nos atingiram não tenham surgido do vácuo, e que faziam parte de um todo mais amplo¹⁷². É verdade que os detalhes acerca de suas características só podem ser inferidos, a partir de fontes de origens variadas.

A existência dessa tradição, entretanto, também é um pressuposto para a argumentação de que os poemas são válidos como fonte histórica para o período em que foram compostos. Talvez seja útil eliminar o pressuposto intermediário, que diz respeito à aceitação da datação precisa do período de composição. Abordaremos com mais detalhes tal posicionamento nos próximos tópicos.

b) Os poemas dizem respeito ao momento em que foram fixados?

Composição e fixação (escrita ou oral) não necessariamente caminham lado a lado. Se for considerado que, durante o processo de transmissão de uma composição original, modificações são realizadas, estaríamos diante de algumas escolhas: ou aceitamos que os poemas são, na verdade, uma colcha de retalhos ou uma espécie de amálgama temporal, tanto no que se refere ao período que antecede o da sua composição, quanto no que se refere ao

¹⁷¹ O critério linguístico usado por alguns autores para datação relativa de poemas em hexâmetro é aceito por alguns estudiosos, em especial a partir das proposições de Janko (1982). Todavia, Graziosi e Haubold apontam que, a despeito das diferenças entre poemas épicos em hexâmetro, as similaridades de língua, técnicas de composição e conteúdo dão mais indícios de uma conexão próxima do que dá evidência para distinguí-los em termos de datas de composição, em especial para a relação entre Homero e Hesíodo. As fontes antigas mais arcaicas não costumam tentar demonstrar qual entre eles era mais antigo, e sim os apresentava como contemporâneos rivais (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 29).

¹⁷² Como defendem autores com abordagens tão distintas como Rutherford (1996, p. 5) e Graziosi e Haubold (2005).

período que antecede o da sua fixação¹⁷³; ou aceitamos que o período do fim do processo de fixação dos poemas seja o mais apropriado para sua utilização como fontes históricas, pois os poemas teriam mais a dizer acerca deste do que dos demais¹⁷⁴.

No caso da segunda escolha, para propósito de argumentação, excluiríamos os problemas das variações oriundas de transmissão manuscrita. Tais problemas dizem respeito a processos e a uma tradição de transmissão de outra natureza. Teríamos que nos ater somente à transmissão oral de um texto com um grau desconhecido de estabilidade¹⁷⁵, ou a uma transmissão escrita que ainda aceitava interpolações em número significativo, em um momento em que a tradição oral de transmissão estaria viva e teria influência sobre as modificações escritas.

Os critérios que podem ser usados são semelhantes àqueles descritos na discussão acerca do alcance da tradição de transmissão oral da épica hexamétrica grega. Neste caso, seriam privilegiados os elementos mais recentes que possam ser datados e que foram absorvidos pelos poemas, sejam eles objetos materiais, aspectos linguísticos ou fatos e processos históricos descritos¹⁷⁶.

Contudo, tais possibilidades apresentam as mesmas limitações do tópico anterior, concernente à composição como critério para utilização dos poemas como fontes históricas. As diferentes datações propostas estão em profunda discordância entre si, tanto no que se refere à temporalidade, quanto no que se refere aos critérios de fixação¹⁷⁷. Tampouco temos, neste caso, evidências que atestem, de maneira inequívoca, uma datação precisa. Também aqui, a utilização dos poemas como fonte histórica para o período em que foram fixados depende da aceitação deste período como pressuposto.

¹⁷³ Também a ser debatido adiante.

¹⁷⁴ Seja porque a estabilização é um processo, como defende Nagy (1996), seja porque após uma composição monumental o texto original tenha sido, de alguma forma, modificado de maneira relevante.

¹⁷⁵ Seja pelo processo estabelecido por Nagy (1996), seja na transmissão da composição monumental memorizada, sugerida por Kirk (1962) e Taplin (1992).

¹⁷⁶ Saïd cita a expansão das rotas marítimas e a expansão do comércio por tais vias, o contato com estrangeiros, possíveis referências à escrita, combate hoplítico e instituições da *pólis*, a colonização e referências ao conhecimento de jogos e santuários pan-helênicos (SAÏD, 2011, p. 82-85). Aceitando os mesmos elementos que Saïd, Crielaard cita também a expansão da atividade religiosa, urbanização, culto heroico e de tumbas, como fenômenos que podem ser identificados na *Ilíada* e na *Odisseia*, sendo na verdade traços proeminentes dos poemas (CRIELAARD, 2002, p. 240). Para Shear, referências a táticas hoplíticas e uso de carruagem de quatro cavalos são vagos e indicações questionáveis de datação, bem como o são o broche de Odisseu, cabeças de górgona e lâmpadas, que não indicam necessariamente um período (SHEAR, 2000, p. 97).

¹⁷⁷ Martin afirma que a crença em uma fixação escrita de uma *performance* oral muito antiga é marcada por uma constelação de hipóteses falsas: essa *performance* antiga teria sido imune a variações significativas; possibilidade de datação precisa de textos orais-formulares; ampla difusão do letramento em um momento muito recuado; figura de um compositor mestre ou editor (MARTIN, 2000, p. 46-47).

Semelhantemente ao que dissemos acerca da datação da composição dos poemas, essa posição também aceita, como outro pressuposto, a existência da tradição. Talvez seja útil, também aqui, eliminar o pressuposto intermediário da datação precisa de um contexto de fixação.

c) Os poemas dizem respeito ao período que tentaram retratar?

Esta proposta já não goza de ampla aceitação, muito em virtude do deciframento das tabuinhas em Linear B¹⁷⁸. Verificou-se que as características desse mundo palaciano, com um controle estatal profundo nas mais variadas esferas da vida pública e privada, não eram as mesmas apresentadas nos poemas¹⁷⁹. Todavia, essa hipótese se baseia na concepção de que o passado heroico descrito por Homero tenha como base, *grosso modo*, o auge do mundo micênico. Pode ser até mesmo baseado em eventos reais que giravam em torno de guerras de grupos micênicos contra Troia¹⁸⁰. Nilsson é um de seus defensores mais clássicos¹⁸¹, mas alguns autores mais recentes têm voltado a analisar tal possibilidade, mesmo depois da leitura e interpretação de alguns textos micênicos.

Pelo menos desde Page¹⁸², tem-se pensado seriamente nesta possibilidade. Ela se baseia fortemente na concepção de que a origem da tradição heroica teria tanta relevância para o uso

¹⁷⁸ Ver Chadwick (1995). O prefácio de *A New Companion to Homer* (1997), organizado por Powell e Morris, destaca a perda de aceitação da associação dos poemas ao contexto micênico, quando compara suas contribuições diante daquelas de *A Companion to Homer* (1962), organizado por Wace e Stubbings. Para salientar como esta posição está em desuso, Scodel constata que ninguém mais afirma que os poemas representem a sociedade micênica (SCODEL, 2002, p. 2, nota 6). Vale notar que menos de 5 anos antes do lançamento do livro de Scodel foram publicados dois estudos abrangentes e cuidadosos que defendem exatamente esta hipótese, tão prontamente recusada pela autora. Ver Luce (1998) e Shear (2000). Para outro estudo, disponível desde os anos 1970, ver Luce (1975).

¹⁷⁹ Para Crielaard, as diferenças entre o mundo do poeta e o micênico são mais pronunciadas do que as semelhanças das narrativas com o contexto mais recuado (CRIELAARD, 2000), que citaremos a seguir. Ele sugere o mundo do poeta (que ele localiza entre os séculos VIII e VII) como uma comparação mais viável (CRIELAARD, 2002, p. 240). Kullmann também rejeita que os poemas tenham algum núcleo micênico. Para ele, havia uma tradição oral que vai até o início da colonização grega, mas não antes (KULLMANN, 2011, p. 19-20).

¹⁸⁰ Essa corrente pode ser observada no artigo em que Finley apresenta argumentos contrários a ela e Caskey, Kirk e Page a defendem (1964). Luce também defende a historicidade da guerra de Troia e que já naquele momento as canções heroicas acerca desse evento começaram a ser compostas. Ele considera Homero como um herdeiro de uma tradição oral substancial e válida, transmitida por gerações de bardos orais, que eram os guardiões geralmente fiéis da memória popular em uma época de iletrabilidade (LUCE, 1998, p. 4). Já Raaflaub é mais crítico. Ele reconhece a possibilidade de que tenha existido uma guerra entre aqueus e troianos, que tenha inclusive causado a destruição da cidade na Anatólia, mas não temos nenhuma confirmação, nem evidência de causas, detalhes e datas exatas. Alguns autores sugerem que a tradição grega tenha misturado vários conflitos entre gregos e troianos em uma mesma narrativa, ou mesmo várias experiências micênicas pelo Mediterrâneo. Mas ele também considera possível que, a despeito desta tradição, experiências da Idade do Bronze e a *Ilíada* sejam quase que completamente não relacionadas (RAFFLAUB, 1998, p. 393).

¹⁸¹ Ver Nilsson (1932; 1971; 1993).

¹⁸² Ver Page (1976). Podemos citar Desborough (1972, p. 16-18), Luce (1975; 1998) e Shear (2000) como defensores ainda mais recentes. Para Luce, a credibilidade da tradição homérica com relação ao mundo micênico

dos poemas como fonte histórica quanto o período final de composição, fixação ou transmissão. No caso de Page, vale deixar claro, no livro *History and the Homeric Iliad* o autor se concentra mais no período micênico do que em uma análise da sociedade homérica (1976). As muitas considerações que faz acerca dos poemas têm o intuito de buscar, como foi dito, elementos micênicos remanescentes que possam iluminar o estudo do período.

Em geral, mesmo os defensores mais ardorosos desta posição não argumentam que os poemas retratem somente elementos do passado micênico. Defendem, todavia, que a comparação dos poemas com a arqueologia, a cultura material e com o que pode ser retirado de textos micênicos, hititas e egípcios, permite que possam ser identificados elementos referentes ao período. Este alcance varia conforme o tema estudado.

Primeiramente temos os elementos linguísticos. Vários autores defendem as sobrevivências linguísticas do passado micênico nos poemas, até mesmo críticos de que eles sejam úteis para estudar esse mundo, como Raaflaub (1998, p. 389), Saïd (2011, p. 80) e Mueller (2009, p. 2). Bowra menciona nomes usados nos poemas que também aparecem nos textos micênicos, como Aquiles e Heitor (BOWRA, 1970, p. 13).

As reminiscências materiais são um segundo elemento importante. Nagy aponta o elmo com longo rabo de cavalo de Heitor como um elemento do século XV, sugerindo uma tradição particularmente longa (NAGY, 2011, p. 308-310). Para Shear, os elementos micênicos são mais presentes nos poemas homéricos do que usualmente se admite. Além disso, afirma que pesquisas arqueológicas recentes indicam que elementos apresentados anteriormente como pós-micênicos foram encontrados em contextos micênicos¹⁸³. A autora aponta alguns fenômenos como seguramente presentes em contexto micênico: escudos de corpo inteiro; decoração do tipo da do escudo de Aquiles; objetos de metais com decoração em *inlay*; uso de carros de dois cavalos na guerra; a forma da couraça de bronze; espadas cravejadas de prata; elmo de presas de javali; barcos com um único leme e uma das extremidades em forma de bico; a forma da taça de Nestor; o vestido usado por Hera; ênfase em cintos; arquitetura dos palácios e fortificações. Outros elementos foram identificados independentemente por arqueólogos, como a única arma de ferro nos poemas, usada por Pândaro, que vem de uma região onde se

tem aumentado, ao invés de diminuído, com os avanços arqueológicos dos 40 anos anteriores à publicação de seu livro (LUCE, 1975, p. 172).

¹⁸³ Cremação, templos com estátuas de culto, consumo de peixe, uso de duas lanças, comércio com os fenícios, etc.

encontram flechas de ferro desde o período correspondente ao micênico (SHEAR, 2000, p. 97)¹⁸⁴.

Em seguida, temos as características geopolíticas e topográficas¹⁸⁵. Desborough defende que os poemas revelam parte importante desse mundo: cada região tinha um rei (embora não diga nada sobre a centralização burocrática dos palácios); viagens por terra, indicativas de sistemas de estradas; possibilidade de união dos reinos sob um rei supremo, algo em que acredita, mesmo que não tenhamos provas (DESBOROUGH, 1972, p. 16-18).

Korfmann, baseado na análise do contexto anatólio nos séculos XIII e XII, defende que Troia tinha uma grande quantidade de aliados potenciais que não faziam parte nem da Grécia micênica, nem do Império Hitita. Ele também defende que a lista de aliados oferecida por Homero é plausível e convincente para o período referido, e que em seu núcleo, a *Ilíada* pode refletir uma realidade histórica. Ele critica, portanto, a posição de que Homero, no século VIII, tivesse uma noção vaga e genérica da geografia do período anterior, defendendo mais precisão do poeta (KORFMANN, 1998, p. 382-383).

Shear menciona como características: o *temenos* pertencendo ao rei; um soberano para cada região que obtém o poder por hereditariedade ou casamento; governo sobre áreas grandes com muitas cidades; geografia do catálogo das naus; falta de aqueus na Jônia (SHEAR, 2000, p. 97). Luce apresenta alguns elementos a favor de que o catálogo das naus tenha sido formado e fixado antes de 1150¹⁸⁶: os dóricos não são mencionados, nem lugares que viriam a se tornar importantes, como Mégara, Corinto, Esmirna e Éfeso. O catálogo apresenta sítios de ocupação contínua e outros que eram ocupações micênicas e que deixaram de ser habitados após o período (LUCE, 1975, p. 88).

Temos também defesas de que estruturas sociais micênicas foram preservadas. Este é o elemento menos identificado com os poemas. O que se considera, geralmente, é que o mundo

¹⁸⁴ Ver também Bowra (1970, p. 14), Luce (1975; 1998) e Mueller (2009, p. 2). Wees apresenta a proposta de que variações de descrição material, como armas e escudos, podem ocorrer em razão da fantasia, ainda que sejam por vezes plausíveis. Mesmo sendo fantasia, o poeta tinha uma ideia clara e consistente de como esses objetos eram. Ele defende a possibilidade de invenção pura, ao invés da adaptação de trechos que sobreviveram do período micênico e foram aumentados para atingir expectativas do que era esperado de uma raça heroica. As discrepâncias na análise dos materiais descritos não necessariamente são fruto de costura de materiais tradicionais de períodos diferentes, mas uma mistura de elementos reais com fantasia criada para fazer os poemas terem personagens sobre-humanos (WEES, 1992, p. 19-21).

¹⁸⁵ Para defesas da precisão da descrição topográfica em Homero, ver Luce (1975; 1998) e Bowra (1970, p. 16). Luce propõe que as descrições de Homero sejam particularmente precisas para características topográficas da Tróade e de Ítaca, defendendo que o poeta tenha conhecido tais localidades pessoalmente. Ele também propõe um conhecimento preciso do poeta de rotas marítimas em utilização no período do poeta (século VIII) (LUCE, 1975; 1998). Para a perspectiva contrária, ver Dickinson (2007, p. 233-238).

¹⁸⁶ Diferentemente do restante da poesia homérica, que continuava sendo recomposta em *performance* (LUCE, 1975, p. 88). Para a perspectiva contrária acerca da precisão do catálogo, ver Dickinson (2007, p. 233-238).

descrito nas narrativas não é o mesmo revelado pelas tabuinhas em Linear B, que demonstram uma burocracia centralizada nos palácios, que controlava todos os aspectos da produção e distribuição de seus territórios. Todavia, alguns autores tentam reconciliar estas duas realidades aparentemente irreconciliáveis.

Shear defende que os nomes de posições de governo poderiam ser diferentes dos termos usados para comando militar, o que não tem sido considerado seriamente (SHEAR, 2000, p. 94). Luce propõe que os palácios existiam nos tempos micênicos, mas não depois. Quando Homero fala deles é uma clara reminiscência, um olhar cheio de nostalgia para outros dias. Apesar de Homero não demonstrar o sistema palaciano burocrático como o que a aparece nas tábuas de Linear B, o autor nota que o uso da escrita para prática diplomática é guardado nos poemas, como evidenciado no episódio de Belerofonte¹⁸⁷. Tal uso da escrita não pode ter se originado de nenhuma outra prática proveniente desse período nem do tempo que o autor considera ser o de Homero (século VIII). Para Luce, as tábuas micênicas dão uma visão limitada do que era seu mundo, a partir de um ponto de vista muito particular. Elas com certeza não apresentavam a totalidade do mundo micênico. Se o mundo homérico apresenta diferenças com relação ao mundo mostrado pelas tabuinhas, isso não quer dizer que seu testemunho deva ser deixado de lado. O mundo micênico era complexo, e escribas e bardos poderiam simplesmente refletir aspectos diferentes dele. Para Luce, não há provas melhores de que a sociedade homérica refletia o período de 1000 a 800 em vez de 1300 a 1100 (LUCE, 1975, p. 73-77).

Nilsson (1932; 1970; 1971) defende que a religião micênica é a origem da religião grega posterior¹⁸⁸. Shear também aponta para o fato de que alguns deuses gregos foram mencionados em tábuas micênicas (SHEAR, 2000, p. 86)¹⁸⁹.

Por fim, temos até mesmo a defesa por parte de alguns autores de que eventos teriam sido absorvidos nos poemas. Caskey, Kirk e Page (1964) defendem, por exemplo, a existência da guerra de Troia, bem como o faz Shear (2000), Bowra (1970, p. 12-16) e Luce (1975; 1998). Shear defende, adicionalmente, que o catálogo das naus na *Ilíada* é uma das evidências mais fortes para a antiguidade da tradição de transmissão dos poemas. Ele teria sido recebido pelo bardo da *Ilíada* que não o teria recomposto em grande grau. O elemento de interesse é a fixidez dos epítetos para naus, 30 naus ocas, 40 negras. Em outros momentos, o poema demonstra grande variedade de epítetos. Ela defende que, se fosse um reflexo de criação poética, talvez

¹⁸⁷ *Ilíada*, VI, 168-170.

¹⁸⁸ Ver também Bowra, que cita elementos religiosos sobreviventes (BOWRA, 1970, p. 13-14).

¹⁸⁹ Ver em Ventris e Chadwick: 125-129; 175-208, nos. 169-172, PY Es646, Un02, KN Fpl, Fpl13-14, F953, Gg702, Gg704-705, V280, V52 (VENTRIS; CHADWICK, 1956).

fizesse mais sentido que a quantidade de naus refletisse a importância dos heróis na trama. Como este não é necessariamente o caso, talvez seja fruto de um texto histórico, que expressa o tamanho do contingente de cada cidade preservado mais ou menos fielmente. Contudo, a autora aponta que uma descrição totalmente precisa não era o objetivo do poeta, os números das naus em si não importam tanto, e sim uma precisão relativa, em que os poderes de cada rei em relação aos outros fossem balanceados de acordo com o que era esperado¹⁹⁰. Outro exemplo de indício de historicidade do catálogo é o caso de Menesteu como o comandante da Atenas. Uma figura mitológica mais famosa relacionada a Atenas seria a de Teseu, mas a manutenção de Menesteu como líder pode indicar o fato de se tratar de uma figura histórica, mantida no relato. Mesmo existindo mudanças, distorções, confluências e exageros, a falsificação deliberada de fatos era escrupulosamente evitada. Portanto, os bardos não mudariam conscientemente uma figura histórica transmitida pela tradição, Menesteu, por um personagem mitológico mais famoso, Teseu (SHEAR, 2000, p. 87-91)¹⁹¹.

Esta abordagem não nega que os poemas possam absorver elementos de múltiplas temporalidades, mas defende que seu alcance atinge, de maneira relevante, um passado longínquo que atravessou períodos intermediários de intensas transformações. Defende, sobretudo, que a tradição da qual os poemas fazem parte tenha se iniciado em algum momento em que pelo menos a lembrança acerca de aspectos deste passado ainda estivesse viva¹⁹².

¹⁹⁰ Agamêmnon e Nestor são mostrados possuindo os contingentes mais importantes, por exemplo.

¹⁹¹ Adicionalmente, Shear menciona outros elementos que foram identificados independentemente por arqueólogos: a queda de Tebas antes da queda de Troia; os santuários de Delos, Delfos e Dodona em uso já no período micênico; a cidade de Troia mais rica no passado do que no presente do poema (SHEAR, 2000, p. 97).

¹⁹² Bowra sugere que, após o colapso micênico, alguns sobreviventes fugiram para a Jônia, levando com eles canções de sua terra natal e memórias de seus feitos. Essa idade heroica é o objeto das canções de Homero (BOWA, 1970, p. 14). Shear defende que são tantos os elementos do período da guerra de Troia que os contos teriam começado a circular durante a era em que a guerra em si teria sido lutada. Essa tradição traria elementos, contudo, que poderiam ser tanto mais antigos quanto mais recentes, juntamente com os contemporâneos. Isso implica, para a autora, que, independentemente de quantos estágios de transmissão tenham existido, é inescapável a conclusão de que durante o Período Obscuro a transmissão dos elementos micênicos se deu de maneira oral (SHEAR, 2000, p. 97-98). Para Luce, os grandes feitos do período entre o ápice e declínio do poder micênico (entre os séculos XIV e XII) passaram a ser cantados, e as canções dos heróis que participaram dos feitos nas duas guerras (Tebas e Troia) foram incorporadas por uma tradição oral. Esses feitos dizem respeito ao fim de uma era e não foram ultrapassados por outros feitos posteriores. Os últimos micênios teriam valorizado essa memória enquanto sua prosperidade e seu mundo se desintegravam. O autor defende que é comum a um povo, diante de seu declínio, a valorização do passado grandioso. Também é comum a um povo em migração que deseja manter seus vínculos com o passado. Essas conjecturas somadas explicariam a força e persistência da tradição heroica grega. A arte da épica oral sobreviveu à dissolução do mundo micênico, o conhecimento do passado foi transmitido por uma sucessão de cantores para reconfortar e inspirar os sobreviventes despossuídos. Fórmulas e listas serviam como veículos para a história, e velhos costumes acabaram atrelados nas descrições e passaram a fazer parte da narrativa. O espírito do passado foi mantido na combinação de temas de canção. Contudo, novos elementos também foram sendo associados, em uma tradição que se ajustou a novas realidades e passou a abarcar novos costumes. A tradição passa a ter camadas sobre camadas, mas o passado remoto não é necessariamente descartado (LUCE, 1975, p. 46-47).

É evidente que a posição de reconhecer nos poemas os vestígios do passado micênico também aceita a tradição como pressuposto, e o faz de maneira especial. Ao reconhecer elementos de períodos posteriores àqueles em que estão interessados, os estudiosos reconhecem que a tradição ainda persistia nestes contextos, até sua fixação final. Em contrapartida, postulam que ela consegue atingir o período que pretendem investigar. Os pesquisadores partidários dessa proposta defendem que a tradição tem algum grau de estabilidade, podendo ser datada desde o período micênico. Mais importante para a presente discussão, defendem que a tradição foi um fenômeno cultural com uma existência relevante e de longuíssima duração.

d) Os poemas dizem respeito ao passado recente, alcançado na tentativa de atingir um passado mais distante?

Uma posição que atrai alguns seguidores argumenta que o período mais relevante nos poemas não é nem aquele de sua composição ou fixação, nem aquele que almejam atingir. Seria, na verdade, o período intermediário entre tais polos. Ao tentar descrever um passado heroico, os bardos conseguiam, ao invés, atingir seu passado imediato, ainda na memória. É dessa forma que alguns estudiosos propõem que o mundo descrito nos poemas homéricos seja aquele do Período Obscuro¹⁹³. Este é o período entre dois mundos diferentes: o micênico, que, argumentam, os poemas atingiriam em nada ou muito pouco¹⁹⁴; o mundo do período em que foram compostos, identificado em geral entre os séculos VIII e VII¹⁹⁵.

Finley defende que o quadro coerente apresentado nos poemas é referente a uma sociedade e a um sistema de valor. Para ele, trata-se dos séculos X e IX. A maior parte de inúmeros aspectos do passado micênico havia sido esquecida. Portanto, ao tentar falar de tal passado, os poetas conseguiam atingir seu passado mais recente, ainda na memória (FINLEY, 1991)¹⁹⁶.

Outro autor que defende que a sociedade homérica correspondia a sociedades que existiram nesse período é Whitley (1991). Para ele, o interesse pelo Período Obscuro e sua sociedade acaba se misturando com a discussão sobre sociedade homérica.

¹⁹³ Entre eles Finley (1991) e Donlan (1982; 1999).

¹⁹⁴ Finley propõe em seu livro *The World of Odysseus* (1991) que, mesmo existindo um núcleo micênico nos poemas homéricos, ele era pequeno e muito distorcido.

¹⁹⁵ Finley (1991) tampouco considera que os poemas dizem respeito ao mundo dos séculos VIII e VII, datas prováveis para a composição, segundo o autor. Deste mundo mais recente, a narrativa não trata, pois seriam, segundo ele, inúmeras as instituições e aspectos tecnológicos que não tomam parte nos poemas.

¹⁹⁶ Finley também utiliza as diferenças entre sistemas de organização de propriedade para evidenciar uma descontinuidade entre o que o mundo das tábuas micênicas sugere e o que os poemas homéricos apresentam (FINLEY, 1957, p. 133-159).

As discussões acerca de contextos históricos dos poemas tendem a considerar que, caso seja possível separar o real do fictício e relacionar a sociedade homérica com o Período Obscuro, os poemas seriam, então, uma descrição adequada do período. Tal concepção, ainda segundo Whitley, assume que tanto a sociedade homérica quanto a sociedade do Período Obscuro seriam uniformes, não apresentando variações regionais nem locais na estrutura e organização social. Ela não encontra, contudo, respaldo na evidência material. Para o arqueólogo, o período tem como característica essencial a variação regional no ponto de vista material, sendo um período de grande diversidade social. Whitley argumenta que não existe uma sociedade do Período Obscuro, se com isso for compreendido que todas as comunidades dele tenham a mesma estrutura e organização social. São várias sociedades que se desenvolveram paralelamente, com características diferentes. A coerência interna uniforme dos poemas não é verificada nas comunidades não uniformes do período (WHITLEY, 1991, p. 342).

Elementos dos poemas que podem ser relacionados à realidade material são raros e em geral com distribuição regional limitada. O autor reconhece, portanto, a unidade dos poemas, segundo parâmetros mais literários do que sociais. Ele reconhece também um amálgama poético, não tanto por ser oriundo de fragmentos de múltiplos períodos, mas sim de aspectos de sociedades diferentes, mas contemporâneas, dos séculos X e IX. A variedade dessas instituições não implica uma unidade de sociedades do Período Obscuro. Implica uma fragmentação. Instituições como relação de hospedagem, amizade e casamento aristocrático fariam parte não de uma única sociedade, mas de um mesmo sistema ou uma mesma esfera de integração. Líderes no Período Obscuro teriam diferentes bases de poder e autoridade, mas teriam interesse em se relacionar com outros líderes, seja por trocas, seja por competição. Homero retrataria instituições relevantes aos líderes para agirem como se fossem parte de uma mesma aristocracia inter-regional, mesmo que oriundas de comunidades organizadas de maneiras variadas. A sociedade homérica, histórica nesse sentido, retrata um mundo aristocrático pan-Egeu, de trocas e competição (WHITLEY, 1991, p. 364-365).

Whitley apresenta uma série de propostas inovadoras, que retomaremos a seguir. Concordamos com ele no que diz respeito ao fato de os poemas homéricos poderem retratar uma série de comunidades diferentes. Acrescentamos, todavia, a distância temporal entre elas na narrativa apresentada pelos poemas. Por ora, vale salientar que Whitley também parte da concepção de que os poemas foram compostos em um período que podemos datar, e eles dizem respeito a um passado imediatamente anterior a ele.

O maior problema com essa tendência de associar os poemas homéricos com o Período Obscuro está justamente na falta de documentação que comprove, ou ao menos sugira, a sua

probabilidade, pois se trata de um período no qual a escrita havia desaparecido. Por mais bem estruturados e refinados que sejam os argumentos, a comprovação é impossível. Os poemas homéricos funcionariam como um preenchedor das muitas lacunas deixadas pela arqueologia e como uma oportunidade de aplicação de modelos sociológicos e antropológicos, sem que seja possível comprovação¹⁹⁷. A falta de outras fontes que funcionem como base de comparação faz com que a aplicação dos poemas como fontes históricas para tais períodos se torne circular: utilizam-se os poemas para estudar uma sociedade cujos únicos testemunhos escritos são os próprios poemas.

Essa proposição, todavia, encontra alguma aceitação entre parte dos especialistas. Whitley (1991), para seguir com o exemplo, busca na antropologia a figura do *Big Man* para explicar a organização social e econômica de alguns grupos do Período Obscuro¹⁹⁸. Entre outros especialistas que defendem esta proposta, também se destaca Donlan (1999)¹⁹⁹. Ele afirma que o poema é válido para os estudos de sociedades tribais pré-estatais organizadas em *chiefdoms* nos séculos X e IX. (DONLAN, 1999, p. 2-3), buscando inspiração em teorias neoevolucionistas²⁰⁰. O período mais correto seria aquele por volta do ano 800, cerca de duas gerações antes do que considera o período da composição final da *Ilíada*, no século VIII (DONLAN, 1999, p. iv)²⁰¹.

Para Saïd, todavia, as descobertas arqueológicas levantam questionamentos sobre o que ela chama de uma ortodoxia de Finley, de relacionar o mundo homérico com o do Período Obscuro, por mostrar uma variedade e complexidade social maiores do que se conhecia. O período está se tornando menos obscuro, sendo relacionado cada vez mais com o período geométrico. Para a autora, os poemas se referem a sociedades mais recentes, seja o período final do Período Obscuro entre os séculos IX e VIII, seja o período ao qual ela atribui o do próprio Homero (SAÏD, 2011, p. 81-82)²⁰².

¹⁹⁷ Para van Wees, negar aos poemas o valor de fontes válidas é desestabilizar as estruturas das reconstruções modernas da sociedade do Período Obscuro. Além disso, desestabiliza a ideia de que o período arcaico teria visto mudanças na organização social (como o desenvolvimento da *pólis*) e na forma de guerrear (revolução hoplítica, guerreiro cidadão) relatadas em outras fontes, mas, segundo o autor, ausentes em Homero (WEES, 1992, p. 2).

¹⁹⁸ Ver a discussão de Whitley, em especial a nota 49 para referências etnográficas do conceito de *Big Man* (WHITLEY, 1991, p. 348-352).

¹⁹⁹ Para Donlan, seguindo Finley, se o sistema social homérico pode ser demonstrado como coerente no interior dos textos, pode-se supor que esta consistência reflita um sistema real que existe independentemente do poeta e sua imaginação. Ele trata os épicos como casos etnográficos que correspondem a modelos teóricos ou lógicos de sociedades simples em evolução (DONLAN, 1982, p. 137-138).

²⁰⁰ Ver Donlan, em especial a nota 3 (DONLAN, 1982).

²⁰¹ Para uma defesa mais completa dessa posição, ver Donlan (1999, p. 321-325).

²⁰² Tais perspectivas refletem o progresso na arqueologia e a melhor compreensão da maneira como a oralidade funciona. Tradições orais não pretendem, para Saïd, reconstruir o passado como ele foi, mas o recriar com base no presente, adaptando as demandas dos ouvintes através de um processo de reimaginação constante. Para ela, uma leitura mais cuidadosa dos poemas, combinada com uma concepção mais flexível da cidade grega e das instituições

Malkin também apresenta uma proposta que tenta aproximar as duas posições. Ele critica Morris (1986), mas não no aspecto de que os poemas reflitam o mundo de sua composição, e sim na associação desse contexto com o século VIII, uma vez que a fixação pode ter ocorrido antes²⁰³. O autor também critica a posição de Morris a partir da ideia de que as mudanças sociais entre os séculos IX e VIII podem ter sido mais lentas do que se imagina. Nesse sentido, mesmo que a tendência de culturas orais de refletirem suas próprias instituições no mundo de poemas seja verdadeira, poemas como os homéricos podem ainda ser válidos como fonte para períodos anteriores, nos quais as instituições eram semelhantes. Além disso, o autor argumenta que os valores propagados pelos poemas podem ser aqueles da geração dos avós, em vez da geração presente. Até mesmo no aspecto material, a Período Obscuro tem demonstrado ser mais rico do que se imaginava. As considerações do autor não excluem a possibilidade de ser o século VIII, mas abre para que os contextos do século IX e mesmo do X também sejam possíveis (MALKIN, 1998, p. 268-273).

É característico de hipóteses como as apresentadas a aceitação de outra série de pressupostos²⁰⁴. Primeiramente a datação da composição, que já se relaciona com a fixação dos poemas, seja qual for o método. Em segundo lugar, o grau de estabilidade da tradição, que não é suficiente para atingir o mundo micênico, mas suficiente para absorver elementos do passado mais recente. Manter-se-ia, ainda assim, referente a um período anterior. Este passado mais recente teria, em virtude da estabilidade aceita, mais relevância para o uso dos poemas como fonte histórica do que o período da composição em si. O terceiro pressuposto também faz parte dos dois primeiros: a tradição épica foi um fenômeno cultural relevante, tendo um alcance temporal longo e capaz de absorver elementos referentes a realidades históricas.

e) Mistura temporal em virtude das características da tradição: *patchwork* (níveis datáveis e separáveis) X amálgama (mistura indistinta de temporalidades e fantasias diferentes)

As hipóteses descritas nos itens anteriores defendem que, mesmo que elementos de uma série de períodos diferentes possam estar presentes nos poemas, é possível selecionar aqueles referentes a um período do qual os poemas teriam mais a dizer, sendo mais relevantes como

que a caracterizam, possibilita ver uma série de elementos que ligam o mundo de Odisseu ao mundo do século VIII, particularmente as rotas marítimas e a expansão do comércio por essas vias e o contato com estrangeiros (SAÏD, 2011, p. 81-82).

²⁰³ O autor defende uma possível adoção mais antiga da escrita alfabética, que não teria deixado traços materiais (MALKIN, 1998, p. 262-267).

²⁰⁴ Referimo-nos às hipóteses de Finley (1991), Whitley (1991) e Donlan (1999) em particular.

fonte histórica. Outros estudiosos, contudo, salientam mais o caráter misto das temporalidades apresentadas, que contêm também elementos fictícios²⁰⁵. Alguns chegam a defender que, por causa dessa mistura, os poemas homéricos não teriam utilidade para o estudo de nenhum desses períodos²⁰⁶.

O que caracteriza este embate de posições é a maneira como o encontro das várias temporalidades e da ficção ocorre nos poemas. Esta mistura pode ser descrita a partir de duas imagens²⁰⁷: a colcha de retalhos (*patchwork*), em que os vários níveis temporais e fictícios são separáveis e datáveis; o amálgama, em que a mistura de temporalidades e fantasia é indistinta, o que impede o estudo histórico do poema a partir desta perspectiva.

A primeira é tomada como pressuposto por quase todos os defensores das propostas de datação identificadas nos outros itens deste tópico, desde que aceitem que os poemas absorvam elementos de temporalidades diferentes. Alguns estudiosos acreditam até que os poemas sejam referentes a um só período, em sua integridade, mas em geral as propostas vão ao encontro da ideia da mistura temporal. Nelas as várias temporalidades não só são datáveis e separáveis²⁰⁸, como é possível traçar uma escala de valores históricos: elementos de um determinado período teriam mais relevância para o estudo da História do que os elementos de outros períodos. Estes seriam somente ecos do passado, ou arcaísmos, para os que defendem uma datação mais recente. Ou seriam intrusões menores do presente, em um material predominantemente referente ao passado, seja qual for este passado selecionado pelo estudioso. Os elementos que não dizem respeito ao período estudado são, dessa forma, relegados a uma posição menos importante, tão intrusos ao poema quanto os elementos fantásticos, caso sejam os poemas analisados segundo o ponto de vista do historiador.

A posição contrária, que afirma que os poemas são um amálgama indistinto de elementos de períodos diferentes e elementos fictícios, toma como pressuposto que a separação dos elementos não é possível²⁰⁹. O fato de não ser possível distingui-los pode ser encarado como o resultado de processos de criação poética, uma vez que o produto final dos poemas é

²⁰⁵ Entre estes estudiosos estão Snodgrass (1974), Rutherford (1996, p. 3), Zanon (2010, p. 98-158), Collobert (2011, p. 160-161) e Wees (1992). Donlan defende que a consistência interna dos poemas é indício de realidade. Mesmo que seja ficção, a sociedade homérica é real por seu padrão interno coerente. Mas para o autor é mais provável que seja uma estrutura social que tenha existido, ao invés de uma invenção ou amálgama de instituições dentro de um período de mais de 4 séculos (DONLAN, 1982, p. 172).

²⁰⁶ Ver Snodgrass (1974).

²⁰⁷ Seguimos aqui a proposta de Wees (1992, p. 15-17).

²⁰⁸ Luce defende esta possibilidade, de que se os poemas são formados por elementos de temporalidades distintas, é possível separá-los (LUCE, 1975, p. 9). Este autor, todavia, também utiliza a imagem do amálgama, mesmo defendendo que não seja uma mistura indistinta e inseparável de temporalidades (LUCE, 1975, 58-63).

²⁰⁹ Ver Snodgrass (1974). Saïd afirma que a tradição oral tem de fato esse efeito, com alguns aspectos de maior suscetibilidade a alterações do que outros, criando uma mistura de diversas temporalidades (SAÏD, 2011, p. 87).

compreendido como um objeto puramente literário. Mesmo quando se aceita sua unidade, ela teria características poéticas, em vez da influência de uma temporalidade absorvida mais intensamente pelos poemas.

Neste embate, podemos concluir, ambos os lados partem de pressupostos fundamentalmente diferentes para abordar os poemas homéricos. Uns assumem que os níveis temporais, ainda que variados, são datáveis e separáveis, sendo os poemas úteis para a investigação acerca deles. Eles seriam particularmente úteis para o estudo de um destes períodos, supostamente mais intrusivo. Outros assumem que tais temporalidades não são nem separáveis, nem datáveis. O resultado é que os poemas não seriam úteis para o estudo dos períodos relativos a qualquer um dos seguintes momentos: composição; fixação; origem; período intermediário entre origem e composição ou fixação.

Todavia, ambos os lados da contenda também tomam como pressupostos elementos que nos interessam: a existência de uma tradição como fenômeno cultural de longa (ou longuíssima) duração, que absorve elementos de períodos e contextos variados.

f) Composição por técnicas orais diante da realidade escrita dos poemas

Os poemas homéricos devem ser analisados diante de um paradoxo complexo. Que eles são oriundos de uma tradição oral, poucos autores estão dispostos a rejeitar²¹⁰. Isto pode ser dito mesmo que a relação com tal tradição seja considerada mais distante do que se tem argumentado desde que as pesquisas de Parry se tornaram amplamente influentes. Nossa ênfase é na grande importância da tradição de transmissão, e postulamos que ela existia antes da adoção da escrita pelos gregos. Dessa forma, a base dela é inevitavelmente oral.

Contudo, a realidade escrita dos poemas deve ser levada em consideração. Vimos diferentes propostas que tentaram até mesmo sugerir eventos para esta fixação escrita dos poemas. Fica evidente que a questão está longe de ser resolvida. Ainda devemos, todavia, lidar com o fato de que os poemas nos alcançaram escritos. No presente momento, temos que nos questionar: de que maneira a realidade escrita dos poemas influencia na discussão sobre a datação e a utilização dos mesmos como fonte histórica?

²¹⁰ Mundal e Wallendorf apontam que formas de arte orais do passado só podem ser estudadas hoje pelos seus registros escritos. Contudo, é difícil saber quão representativa a forma escrita de um texto é de suas formas orais anteriores (MUNDAL; WALLENDORF, 2008, p. 1). Jensen também descreve o problema, salientado que este paradoxo está na base da teoria oral: a tradição homérica é conhecida apenas em forma escrita (JENSEN, 2008, p. 43).

Tal questionamento tem mais relevância se considerarmos que a fixação escrita dos poemas tenha selado a fixação final no interior da tradição²¹¹. Se considerarmos que a fixação pode ter ocorrido de maneira oral em um momento anterior ao do uso da escrita, tal paradoxo tem menos relevância. Isto depende, é claro, do grau de estabilidade aceito para o tipo de transmissão oral particular da poesia hexamétrica grega.

Se a primeira possibilidade for aceita, portanto, devemos tomar como limite mais antigo para tal fixação a introdução do uso alfabético, geralmente aceita como tendo ocorrido em meados do século VIII²¹². Como limite mais recente, devemos lidar com as evidências mais antigas da existência de textos escritos dos poemas homéricos²¹³.

É importante ressaltar que, a despeito do uso ou não da escrita na fixação dos poemas, seja qual for o meio sugerido desse uso²¹⁴, a tradição oral de transmissão continua como pressuposto. Se for possível delimitar o período dessa fixação, talvez tenhamos melhores condições de abordar historicamente os poemas, caso este momento seja mesmo mais intrusivo naquilo que é narrado.

Outro problema que deve ser considerado é se a fixação escrita conseguiu capturar a essência da poesia oralmente composta, tal como questiona Jensen (2008, p. 43). Para Honko, a questão da textualização continua complicada: as tradições vivas dependem das *performances*, que são experiências multidimensionais, comunicativas e emotivas, não capturadas no simples texto verbal, tradicionalmente analisado como gênero literário. O resultado da publicação de um texto épico é, para Honko, mais literário do que a *performance* oral original. Uma questão adicional é confundir um épico com toda a tradição épica de uma comunidade, em vez de tê-lo como um item dessa tradição. Um épico longo em geral representa o fim de um desenvolvimento, ao invés de seu princípio (HONKO, 1998, p. 9).

Por ora, teremos que nos contentar com o fato de que a realidade escrita dos poemas homéricos e sua relação com uma tradição oral de composição poética que a precede também pressupõem a existência desta tradição de transmissão de épicos orais em hexâmetros como

²¹¹ Excluímos aqui os problemas específicos de variantes em uma tradição manuscrita de transmissão dos poemas.

²¹² Malkin sugere a possibilidade de que a introdução tenha sido mais antiga (MALKIN, 1998, p. 262-267).

²¹³ A ser discutido adiante. Por ora, vale citar Mueller, que admite que, mesmo que os poemas estejam fortemente enraizados em uma tradição oral, passaram a maior parte de sua existência como textos canônicos em culturas dependentes da escrita. Contudo, não sabemos se a escrita somente preservou os poemas ou se ela teve algum papel em sua composição. Para o autor, o processo de estabilização do texto homérico já é identificado, particularmente, após o século II. Todavia, pelas citações de Platão, por exemplo, que variam na maneira como são fraseadas, a ordem dos versos é a mesma. Isso indica que os poemas do quinto e quarto séculos eram mais ou menos os que temos hoje, apesar de variações serem detectadas e existirem em maior número. Para ele, no século V textos escritos já podem ser identificados (MUELLER, 2009, p. 5-6).

²¹⁴ Composição oral com uso da escrita, textos orais ditados, etc.

fenômeno cultural relevante em um período anterior ao da fixação escrita dos poemas. Tal constatação independe de qual seja a abordagem adotada pelo analista, pois a tradição é um pressuposto de todas elas.

g) Restrições materiais para a escrita dos poemas em sua extensão total

Se considerarmos que a escrita teve alguma relevância na composição ou fixação dos poemas homéricos, temos que levar em consideração quando tal possibilidade foi viável. O fato de a escrita ser atestada epigraficamente desde meados do século VIII significa que já existia a possibilidade de utilizá-la para fixar a totalidade de poemas com uma extensão impressionante, como a *Ilíada* e a *Odisseia*?

Novamente não temos evidências o suficiente que comprovem nem que sim, nem que não. Só podemos especular a este respeito. Temos, de um lado, a posição positiva. Nela, os estudiosos apresentam as possibilidades de materiais que poderiam ser utilizados²¹⁵.

Temos, do outro lado, a posição contrária, baseada na inferência negativa das possibilidades materiais específicas do período²¹⁶. Como apoio a tal posição, poderíamos citar a evidência de períodos posteriores. Neles, apesar de já existir uma espécie de mercado literário que pressupõe alguma difusão destes materiais para abastecê-lo, faria parte, ainda, de contextos muito restritos, voltados para uma elite consumidora. Em todo caso, ainda estamos diante da situação de que a escrita seria apenas uma possibilidade de fixação dos poemas homéricos. Eles seriam, contudo, ligados de alguma forma a uma tradição que os antecede.

²¹⁵ Powell é o defensor mais influente de uma escrita recuada dos poemas, atrelando a invenção da escrita à fixação da poesia homérica (POWELL, 1996). Ver também Wade-Gery, que apresenta o argumento já na década de 1950 (WADE-GERY, 1952, p. 9-11). Para Rutherford, as dificuldades seriam grandes, mas não seria uma impossibilidade completa para o período (RUTHERFORD, 1996, p. 15). Falando especialmente sobre a produção de livros no século V, Turner aponta que o papiro deve ter sido o material básico para a escrita antiga, mas é raramente mencionado. Uma passagem de Heródoto (5, 58) somente deixa implícita sua familiaridade, em um contexto mais recente (TURNER, 1952, p. 13). Burkert sugere a possibilidade de os poemas terem sido escritos em couro já na primeira metade do século VII (BURKERT, 1987, p. 44). Jensen mostra que só existe evidência de uso de letras cursivas a partir de 575 e que o papiro, único material em que a autora considera seriamente como possível para gravar os épicos no período, só é atestado como disponível também em meados do século VI, talvez um século antes. Tais considerações colocam a data mais antiga possível para a escrita dos poemas em cerca de 650, o que não significa que tenham sido escritos então (JENSEN, 1980, p. 97-98).

²¹⁶ Defendida por Seaford (1994, p. 145), Gentili (1988, p. 17), entre outros.

h) *Recensão panatenaica* e suas consequências para datação

Defendida por alguns especialistas²¹⁷, a hipótese de que os poemas tenham sido compilados em Atenas por Pisístrato, seus descendentes ou Sólon tem raízes na própria Antiguidade. É uma tradição tardia de referências, em sua maior parte, além de não ser inteiramente coerente em seus vários relatos²¹⁸.

Para Nagy, esta hipótese se relaciona a uma tentativa de construção de uma *kinship* jônica por parte de Atenas e seu império, colocando Atenas como a cidade-mãe, a metrópole dos jônicos. O Homero apresentado nas Panateneias era idealmente um Homero jônico, e expressa um domínio imperial de Atenas. É um Homero imperial. Pisístrato e seus filhos apropriaram o papel da assembleia festival dos jônicos. Passaram para as Panateneias o papel da Délia, o festival na ilha sagrada de Delos. A iniciativa de se apropriar do festival pan-iônico estava ligada à tentativa de se apropriar de Homero, que era considerado um poeta jônico, mas evolui para o Homero panatenaico. A liga do Peloponeso, ao contrário da liga de Delos, era uma liga dórica. Ela dominava quatro outros festivais inter-*pólis*: Olímpia, Pítia, Ístmica e Nemeia. A liga de Delos e o festival pan-iônico apropriado faziam parte do esforço ateniense de oposição a essa dominação dórica dos outros grandes festivais. A Délia já havia sido organizada pelo poder em Atenas, na época de Pisístrato. Para Nagy, nas Panateneias do fim do século VI até o fim do século IV, os apresentadores dos poemas eram rapsodos que simultaneamente competiam e colaboravam uns com os outros nas *performances* de Homero. As regulações panatenaicas explicam a evolução da *Iliada* e da *Odisseia* que chegou até nós. Os poemas eram narrados como uma sequência nas Grandes Panateneias, e outros poemas épicos foram excluídos das apresentações. O autor defende que é possível que as regulações panatenaicas sejam nada mais do que os *Homeridai* trazidos para Atenas, implicando a importação de uma tradição jônica que regularia as competições rapsódicas (NAGY, 2011, p. 9-28)²¹⁹.

Durante os primórdios das Panateneias, os poemas do Ciclo Épico, de Hesíodo e os poemas órficos eram ainda apresentados. Os poemas do Ciclo eram considerados homéricos.

²¹⁷ Entre eles Nagy (1996; 2011), Seaford (1994), Jensen (1980) e Shear (2000).

²¹⁸ As citações antigas usadas para defender tal evento seriam: Platão, *Hiparco*, 228b; Isócrates, *Panegírico*, 159; Licurgo, *Contra Leócrates* 1. 102; Cícero, *De or.* 3. 34; Diógenes Laércio, em Sólon, 1.57; Pausânias, 7.26.13. Para o fato de os poemas estarem fragmentados e serem juntados depois, ver também *Antologia Palatina*, 11.442; Cícero, *De Orat*, 3.34; Eliano, *Varia Historia* 13. 14. Os dois primeiros citam Pisístrato como compilador e Eliano cita o lacedemônio Licurgo.

²¹⁹ Ainda segundo Nagy, os Pisistrátidas trouxeram a tradição de *performance* das Panateneias de Quios, dos *Homeridai*, que traçam sua ascendência até Homero (NAGY, 2011, p. 59-61).

Somente depois passaram a ser considerados de outros poetas, a partir da diferenciação da *Ilíada* e da *Odisseia*. Durante o curso dessa diferenciação, apenas os dois permaneceram homéricos. Os poemas hesiódicos e órficos já eram diferenciados dos de Homero desde pelo menos o século VI. Somente a *Ilíada* e a *Odisseia* se mantiveram nas competições rapsódicas das Grandes Panateneias (NAGY, 2011, p. 59-74).

Shear acredita que as edições alexandrinas de Aristarco eram baseadas nos manuscritos pisistráticos. Ela indica que os custos para a produção de um manuscrito dessa magnitude seriam muito altos, e por isso a figura do tirano é uma boa opção de explicação²²⁰. Para a autora, os *Homeridai* foram abordados como especialistas na tradição para a produção do manuscrito. O grupo não possuía um manuscrito próprio, do contrário uma simples cópia teria sido feita, sem os aticismos que possuímos. Para ela, um dos *Homeridai*, talvez de fato um descendente de Homero, ou de nome Homero, foi mandado para Atenas para a composição: um texto a ser ditado a escribas atenienses, o que explicaria a ortografia que temos hoje. Nenhum dos manuscritos mais antigos apresenta formas independentes dessa versão ateniense, o que seria improvável, caso os textos tenham sido compostos e fixados no século VIII. A autora defende uma datação para o século VI para os poemas, compostos por um poeta chamado Homero, pois Píndaro, Xenófanes e Heráclito possivelmente citaram uma personalidade de seu tempo, e não um poeta famoso de séculos anteriores. Em resposta à crítica tradicional de que existe pouca participação e propaganda ateniense para justificar a aceitação do texto de Pisístrato, Shear responde que, como o interesse de Pisístrato era em parte desacreditar a acusação de Mégara que Atenas acrescentava linhas aos épicos, nenhuma propaganda ou aumento da participação seria aceitável neste contexto. O bardo teria sido avisado de que eles queriam a história verdadeira, sem alterações. Contudo, Atenas teria recebido refugiados de Pilos e Salamina após o colapso micênico, e tais famílias se sentiriam honradas pela narrativa, bem como um papel acentuado de Atena, deusa patrona da cidade, pode ter sido ampliado. Atenas teria tido sorte na escolha de seu bardo, Homero, nomeado como seus ancestrais o foram entre os *Homeridai*, que manteve a pureza da tradição que alcançava o período micênico e compôs um épico de tal renome que ainda está vivo hoje (SHEAR, 2000, p. 100-111).

Caso aceitemos a hipótese da recensão panatenaica, na possibilidade quase romanceada de Shear ou não, estamos diante de concepções de composição e fixação particularmente tardias

²²⁰ Jensen também defende que tal feito só poderia ter sido financiado por um tirano. Ela concorda com parte do argumento de A. Parry, de que uma composição monumental fixada em “papel” seria um feito enorme e merecedor, por si só, de deixar uma memória própria. Ela acredita que a menção ao recenseamento de Pisístrato nas fontes antigas seja justamente isso (JENSEN, 1980, p. 94-95).

dos poemas homéricos, estabelecidas no século VI. Seria também, possivelmente, o marco final da tradição de transmissão dos poemas por nós analisados. Este marco revela uma tradição de transmissão potencialmente diferente, voltada mais a elementos de recitação baseadas em um texto fixado.

Contudo, mesmo assim, seria a culminação da tradição que nos interessa, uma vez que esta hipótese também tem como pressuposto a tradição prévia de transmissão de histórias relacionadas ao passado heroico que no século VI tinha, pelo menos, cerca de 200 anos de desenvolvimento atestado²²¹. Possivelmente este desenvolvimento tenha se iniciado em um contexto ainda mais antigo.

i) Problemas referentes à tradição de transmissão escrita

A transmissão escrita tampouco foi isenta de variações, que se davam de maneiras diversas. Uma das dificuldades em estabelecer as origens dos poemas passa pela incerteza acerca do processo pelo qual eles se fixaram, em forma escrita ou oral, em algo semelhante ao que possuímos hoje. Por toda a Antiguidade, e além, os textos apresentaram variações, oriundas tanto de uma tradição oral, quanto de uma tradição escrita, na qual a transmissão passou a ocorrer. Para Haslam, o alto grau de volatilidade se deve à origem oral da composição e também da transmissão, testemunhando os tipos de improvisação que os rapsodos, recitadores de Homero, poderiam fazer (HASLAM, 1997, p. 69). Também segundo este autor, o meio de transmissão era predominantemente oral até pelo menos o século V ou adiante, sendo oral e escrito ainda por muitos séculos (HASLAM, 1997, p. 79).

A dificuldade inicialmente referida é particularmente árdua de resolver para todo o período anterior à época helenística tardia. Só então se estabeleceu uma espécie de vulgata (LAMBERTON, 1997, p. 33). Apesar de ser chamada dessa forma, vale lembrar que o que existe não é uma versão particular do texto, como existiu para a Bíblia, e sim um conjunto de textos mais ou menos estáveis, mas que continuam, em menor grau do que no período anterior, a apresentar variações que disputam preferência (HASLAM, 1997, p. 63). Este conjunto de textos forma a base de uma rica e também relativamente uniforme tradição manuscrita que perpassa todos os períodos posteriores, particularmente o medieval. Somente então, pela primeira vez, podemos atestar um conjunto uniforme de textos escritos, que se assemelham bastante aos que lemos nos dias de hoje (LAMBERTON, 1997, p. 33).

²²¹ A maior evidência, neste caso, é a da tradição de transmissão mais ampla, indicada de maneira independente e com regras próprias na arte figurativa.

Muito se argumentou acerca das influências dos poemas homéricos na lírica arcaica, entre os séculos VII e o início do V, mas as dificuldades de datação próprias dessa tradição impedem que sejam usadas como exemplo de fixação textual para Homero. Além disso, tais influências podem implicar não um conhecimento de textos específicos, escritos ou fixados, mas familiaridade com uma tradição oral mais ampla, da qual os poemas homéricos também fariam parte. Um exemplo bem particular é o de Simônides, no qual o verso 146 do canto VI da *Ilíada* é citado²²².

O problema é justamente identificar quem foi Simônides e quando tal trecho foi composto. Dois poetas com nomes parecidos foram alvo de disputa nesta contenda autoral. Semônides, poeta datado do século VII e Simônides, do fim do período arcaico. Se fosse o primeiro, seria uma citação particularmente recuada, a se aceitar a problemática datação do próprio Semônides (BURGESS, 2001, p. 123).

Segundo Burkert, os poemas homéricos foram os primeiros clássicos construídos na literatura grega. Este processo é bem mapeado pelo autor. Ele começa de trás para frente. No século V já se pode atestar a autoridade especial de Homero, com a *Ilíada* e a *Odisseia* atreladas a seu nome. Aristófanes chama Homero de divino (*Rãs*, 1034). Heródoto faz repetidas referências a Homero (Hdt. 2.53.2; 2.116.2²²³; 2.117; 4.29; 4.32; 5.67.1; 7.161.3). O papiro de Derveni, que o autor crê ser de Stesimbrotos de Tassos, que o escreveu por volta de 420, mostra uma filologia homérica surpreendentemente desenvolvida. Protágoras pode ter feito uma referência, talvez meio século antes. Uma herma da metade do século faz referência menção que Homero faz ao herói ateniense Menesteu (citada por Plutarco em Címon 7.5). Píndaro é outro a fazer referências a Homero (quarta Pítia, 277; sétima Nemeia, 20-24). Heráclito²²⁴ e Xenófanes²²⁵ citam Homero na virada do sexto para o quinto século (BURKERT, 1987, p. 44)²²⁶.

Na *República* de Platão (606e), Homero é identificado como o educador da Grécia, ou seja, no século IV. Para o período mais antigo, para além de Xenófanes, somente fragmentos de literatura sobreviveram, e eles apresentam seus próprios problemas de interpretação. Simônides, além da problemática citação mencionada, também diz que Homero e Stesícoro são

²²² Na edição de Semônides de Pellizer e Tedeschi (1990), o fragmento é citado como El. ∞1. É o fragmento 29 de Semônides na edição de Diehl (1954) e o fragmento 8 de Simônides na edição de West (1989).

²²³ Somente a *Ilíada* é citada neste passo.

²²⁴ Fragmentos 21, 30, 63a da edição de Marcovich (2007).

²²⁵ Fragmentos 10 a 12 da edição de Giannantoni (1993).

²²⁶ Segundo fragmentos reunidos a partir de citações de autores tardios. O fragmento 30 de Heráclito é citado por Diógenes Laércio, o fragmento 21 é citado por Hipólito e o fragmento 63a é citado no escólio da *Ilíada* A T XVII 251 e por Eustácio. No caso de Xenófanes, o fragmento 10 é citado por Herodiano e os fragmentos 11 e 12 são citados por Sexto Empírico.

cantores que relataram um episódio de Meleagro que não aparece em nossos poemas²²⁷. A referência mais antiga ao nome, Homero, parece ser da metade do século VII e vem de Calino, citada por Pausânias, que atribui a *Tebaida* ao poeta (fr. 6 W = Paus. 9.9.5)²²⁸. De qualquer forma, Burkert afirma que estamos lidando com relatos posteriores e tardios (BURKERT, 1987, p. 45).

Para ele o nome de Homero já estava, presumivelmente, em circulação, mas isso não quer dizer que nossa *Ilíada*, por exemplo, fosse o centro de interesse. Na tradição lírica existem referências a episódios da *Ilíada*²²⁹, mas eles não são mais importantes do que outros episódios do Ciclo Épico que não aparecem nos nossos épicos²³⁰. Até em Píndaro, Aquiles luta com Cícnos e Mêmnon, da *Cípria* e da *Etiópida* respectivamente (Píndaro, Ol. 2.81-83; Nem. 3.62; 6.50-55), em pé de igualdade com o episódio de Heitor. Além disso, Píndaro atribui a tragédia de Ajax como sendo relatada por Homero (Píndaro, *Isthm.* 4.35-39) (BURKERT, 1987, p. 45-46).

Entre os séculos IV e II já existe um *corpus* papirológico com o qual podemos confrontar nosso texto. A situação, ainda que não seja derivada de uma amostragem particularmente grande (poucos papiros sobreviveram época tão recuada), é a seguinte: as *Ilíadas* e *Odisseias* em forma escrita neste período tendiam a ser mais de 10% maiores que os poemas que conhecemos. Do segundo século em diante, os textos se aproximam cada vez mais da vulgata do período helenístico tardio. Temos também evidência de críticos, biógrafos e escolas que utilizavam tais textos cada vez mais unificados (LAMBERTON, 1997, p. 34). Apesar de o período de estabilização dessa vulgata ser facilmente percebido pelo desaparecimento nos papiros de linhas que não chegaram aos nossos textos canônicos, os detalhes deste processo não são inteiramente identificados. Vale apontar que a construção dessa vulgata não ocorreu por interferência direta dos chamados gramáticos alexandrinos (Zenódoto de Éfeso, Aristófanes de Bizâncio e Aristarco de Samotrácia, principalmente). Estes, de fato, propunham intervenções editoriais aos textos que receberam, mas sem apagar ou adicionar linhas, utilizando sinais gráficos para marcar linhas contestadas (LAMBERTON, 1997, p. 43-44).

Contudo, alguns autores defendem uma organização proposta por Aristarco, que teria selecionado os textos com os quais trabalharia, e que acabou iniciando uma tendência das

²²⁷ Fragmento 564 da edição de Page (1962).

²²⁸ O problema é que Pausânias é do século II de nossa era e não diz de onde tira a referência. Nem ao menos diz se este Calino de fato é o poeta lírico que conhecemos.

²²⁹ Heitor e Andrômaca em Safo fr. 44, Thetis em Alceu fr. 44 na edição de Campbell (1994).

²³⁰ Como a destruição de Troia e o casamento de Peleu em Alceu fr. 42, e o episódio entre o Ajax Lócio e Cassandra em Alceu fr. 298 na edição de Campbell (1994).

críticas futuras em utilizar o mesmo conjunto de variantes (HASLAM, 1997, p. 84-87). O texto continuou a ser transmitido, a partir do estabelecimento de uma espécie de vulgata, em um constante estado de fluxo, mas menos volátil. As variações, apesar de muitas, são menores. Possuímos hoje fragmentos substanciais de todos os séculos, até o século VII d.C. Existe um lapso a partir daí, mas a tradição manuscrita medieval, da qual possuímos o exemplar completo mais antigo no século X d.C., constitui-se como continuação direta da tradição antiga. Aparentemente os copistas tinham acesso aos textos e à tradição de leituras críticas alexandrinas (HASLAM, 1997, p. 56). A história da transmissão escrita dos poemas não se restringe à Idade Média. Passando pelas primeiras edições impressas, de Demétrios Chalkokondyles, publicadas em Florença em 1488 de nossa era, chegamos aos dias de hoje com inúmeras possibilidades. O texto dos dois poemas editados por Monroe e Allen (1920), publicados em Oxford, ainda exercem grande influência. Thiel (1996) e West (1998, 2000) apresentaram recentemente suas edições da *Ilíada*, a segunda com rico aparato crítico. Para a *Odisseia*, poderíamos citar a edição de Thiel (1991). Contudo, neste momento estamos lidando com outro tipo de tradição, ligada de maneira mais direta à questão da oralidade.

j) A datação dos poemas pensada não a partir da fixação da composição, mas a partir da manutenção de sua relevância tradicional como fenômeno oral

A particularidade da tradição que estamos discutindo existe em virtude da seguinte característica: a maneira como a oralidade opera como elemento ainda relevante, como um componente da poesia homérica. Isto porque, a despeito da posição defendida, mesmo que sejam montadas a partir da noção do uso da escrita na composição dos poemas, todas as hipóteses apresentadas aceitam que a tradição antecede os textos que temos. Eles são partes de um processo de transmissão originalmente oral. A *Ilíada* e a *Odisseia* apresentam elementos que são ligados diretamente a tal tradição de transmissão, ainda que oriundas de um processo de composição que seja, pelo uso da escrita, diferente dela. Mesmo com esta diferença, não se trata de uma transmissão escrita de um texto estabelecido, como será a norma em um momento posterior.

A valorização da oralidade é um marco útil para diferenciar as duas formas de tradição de transmissão (escrita e oral). Também é útil para datar o momento mais relevante para a utilização dos poemas como fonte histórica, em conjunto com a já citada questão do uso prioritário da escrita como forma de transmissão em vez da transmissão prioritariamente oral. Como apontado, temos neste contexto o possível marco final do alcance da tradição de

transmissão oral. Talvez por isso, nos momentos que se sucederam, o tipo de valorização da oralidade tenha sofrido modificações profundas.

O marco é caracterizado pelo momento em que ainda pode ser dito que as formas de transmissão oral eram valorizadas, mantendo sua relevância tradicional como fenômeno cultural. A modificação dessa valorização poderia ser usada como marco mesmo se aceitarmos a composição e fixação dos poemas em um momento anterior ao século VI. Isto porque, poderíamos considerar, os poemas fariam parte daquela mesma tradição, mesmo que como ancestrais de formas de *performances* variantes que não os tomavam como fonte de autoridade.

k) Tradição referente a um momento ou a uma duração mais longa? O problema da estabilidade da tradição

A esta altura, parece-nos claro que a abordagem dos poemas como relevantes historicamente por serem exemplares da tradição nos é mais útil do que sua abordagem como reflexos de momentos específicos de um período que não pode ser seguramente datado. É verdade que o alcance desses exemplares em relação ao passado depende do grau de estabilidade que estamos dispostos a aceitar.

No que diz respeito ao alcance mais recente, o fato de os poemas terem sido privilegiados em determinado momento como os grandes representantes da tradição da qual fazem parte nos sugere que as visões transportadas neles tenham sido consideradas relevantes enquanto a tradição de transmissão oral por nós estudada também era considerada culturalmente relevante. Podemos dizer isso, mesmo que os poemas tenham sido compostos e fixados em um momento anterior ao da modificação no modo de valorização das formas orais de transmissão da tradição em questão.

2.6 Abordagem proposta

Vimos, nas seções anteriores, discussões acerca dos vários problemas relacionados à utilização dos poemas homéricos como fontes históricas. Apresentamos as características gerais da tradição homérica que nos interessa, os aspectos de sua transmissão oral, os problemas relacionados à sua fixação e sua datação. É necessário agora apresentar a maneira como encaramos a relação dos poemas com a História. Para tal, é preciso apresentar propostas alternativas que tenham estes problemas em mente, bem como sugestões de maneiras de lidar com eles.

a) A ênfase na tradição

Em nosso levantamento dos problemas das utilizações dos poemas homéricos nos moldes apresentados, deixamos claro que uma abordagem que privilegie a tradição da qual os poemas fazem parte pode ser mais frutífera do que uma busca por um período bem delimitado, do qual os poemas teriam mais a dizer. Os poemas, sendo parte de uma tradição de transmissão oral, podem ser utilizados para analisá-la. Tal afirmação, todavia, não aceita que a tradição em questão seja imune a mudanças. Tampouco sabemos o grau exato de estabilidade almejado por seus integrantes. Devemos aceitar, contudo, que alguma estabilidade existe, por comparação com a estabilidade linguística e com a técnica de composição formular.

Diante deste cenário, a abordagem não privilegiaria a associação dos poemas com seu contexto de produção ou fixação, que sequer sabemos qual foi. Ela privilegia a tradição oral de longa duração em que, possivelmente, alguns elementos estáveis foram absorvidos pelos poemas. Em outras palavras, os elementos absorvidos dizem mais respeito a um processo de longa duração, do qual os poemas são oriundos, do que a um momento específico.

A coerência dos poemas é marcada pelas características dessa tradição, cujo material épico era regado em seu conteúdo e em sua linguagem. Ela dava, todavia, liberdade para a individualidade de poetas que sabiam usar tais parâmetros estilísticos. A sociedade apresentada nos poemas seria uma sociedade epicamente coerente, aceita como tradicional em um momento, ou em vários deles, no interior da tradição.

b) Composição por colaboração: poemas como produtos coletivos

Pela maneira como compreendemos o funcionamento de uma tradição oral de transmissão poética, e pela abordagem que propomos ao estudo esta tradição, chegamos a um conjunto específico de considerações. É preciso aceitar os poemas, a despeito da maneira em que tenha ocorrido sua composição e fixação finais, como produtos de (re)composições por vários bardos. Aceitamos os poemas como uma colaboração, o que inclui a relação com as audiências²³¹. Se tomarmos como ponto de partida a tradição da qual fazem parte, podemos

²³¹ Petrovic defende um princípio de coletividade relativo à literatura oral, refletido em sua criação, transmissão e recepção, além de em seu sistema poético, mecanismos e estilos (PETROVIC, 2008, p. 86). Para Taplin, a colaboração simbiótica entre poeta e audiência decide o que entrará nos poemas e o que será deixado de lado, ou seja, o que será celebrizado pela poesia ou não. Os personagens estão todos lutando por atenção, atrás de fama imortal. Mas isso não é alcançado por eles, e sim pelas gerações futuras que cantam e escutam sobre eles. A escolha

pensar os poemas como produtos coletivos, apresentando elementos oriundos de épocas diferentes e até mesmo localidades diferentes. Este é o aspecto de nossa abordagem que enfatiza a questão da circulação da informação. A tradição estudada opera de tal maneira a transmitir os poemas segundo suas regras pelo tempo e pelo espaço.

Isso não quer dizer que não seja possível que, em algum momento, uma mente individual tenha dado a forma, a estrutura e a beleza dos poemas que nos alcançaram. É provável que este tenha sido um evento importante na história da transmissão dos poemas²³². Mas abordá-los sob o viés do poeta individual, seja ele quem quer que tenha sido, diz mais respeito a uma análise que tem preocupações estilísticas, estéticas ou mesmo éticas em mente. No que diz respeito a uma preocupação histórica, seria necessário um conhecimento mais preciso do contexto de produção para que fosse útil uma abordagem que considerasse um gênio poético por detrás da composição dos poemas em um momento específico.

Sem essas informações, parece-nos mais interessante pensar os poemas dentro da tradição de transmissão épica, uma vez que podemos delimitar, ainda que de maneira extremamente ampla e frágil, seu alcance e difusão. E neste contexto, salientamos o aspecto coletivo dessa tradição de transmissão, evidente tanto no que diz respeito a seu alcance temporal e espacial, transmitida de geração em geração, quanto no que diz respeito à relação cooperativa entre bardos e audiência nos processos de composição.

Reconhecemos as diferentes maneiras de encarar os poemas: como texto e como parte de uma tradição²³³. O presente estudo aceita que uma metodologia não implica rejeição da outra. A preocupação com a fixação textual e a datação mais precisa, contudo, pertence mais à primeira ordem. Nossa abordagem privilegia mais a segunda, pelos motivos levantados.

Outra possibilidade seria explorar abertamente uma abordagem que se centra na preocupação estilística, que não levaria em questão o problema da composição dos poemas e de sua origem. Esta, contudo, diz menos a respeito do estudo dos poemas homéricos como fontes históricas, por se abster de tentar apresentar limites temporais e espaciais a eles²³⁴. Por

do que será louvado recai no poeta, avaliando as expectativas da sua audiência. Seu poder, portanto, não é ilimitado, pois ele precisa manter o público interessado e convencê-lo de que sua abordagem faz jus ao seu tempo, atenção e aprovação (TAPLIN, 1992, p. 5-6).

²³² Segundo Lord, é um dos maiores eventos da história cultural do Ocidente (LORD, 1960, p. 152).

²³³ Pode-se dizer que esta diferença é o cerne do debate entre West e Nagy, por exemplo.

²³⁴ Jong, por exemplo, na introdução do livro *Narrators and Focalizers: The presentation of the Story in the Iliad*, julga ser libertador abordar Homero sem ter que se preocupar com o que chama de questões genéticas, que envolvem a origem dos poemas. Ela privilegia uma abordagem estilística (JONG, 2004). Martin vai além, ao sugerir que alguns críticos defendem que o conhecimento da origem das fontes substituiria o trabalho interpretativo, no que chama de *falácia genética* (MARTIN, 2000, p. 44). Ahl e Roisman também preferem um foco mais voltado à interpretação do texto, a despeito de sua suposta oralidade. Para eles, essa discussão tem afastado os estudiosos da interpretação dos poemas (AHL; ROISMAN, 1996, p. 11-12). Pensamos que esta

mais fluidas que sejam nossas propostas de delimitação, devemos ter em mente que estamos lidando com fenômenos culturais de relevância histórica, ainda que de outra ordem. Isso não quer dizer que os estudos que adotam tal posição não sejam úteis para nossa análise. Todavia, nosso interesse relaciona os elementos internos dos textos com considerações acerca da tradição que os produziu, uma vez que o momento preciso de sua composição é, atualmente, impossível de ser devidamente apontado²³⁵.

Por ora, é necessário reconhecer que as marcas que indicam autoria não são datáveis com segurança. Não seria, portanto, mais proveitoso considerar tudo o que os poemas apresentam como tradicional? Todavia não pensamos a questão no sentido de uma leitura mais extremada das propostas de Parry, em que as fórmulas e a tradição se impõem totalmente sob qualquer expressão individual²³⁶. É tradicional no sentido de que qualquer inovação, de qualquer período, deve ser considerada coerente dentro do universo épico apresentado. Por mais inovadora que seja determinada característica, ela deve ter uma aparência tradicional e épica para ser aceita. Para Saïd, a poesia é tradicional no sentido de que a complexidade apresentada vai muito além do que seria atingido por qualquer compositor individual. Ela só pode ser o produto de um esforço coletivo, um produto de uma tradição que o poeta é obrigado a seguir (SAÏD, 2011, p. 39).

É nossa proposta, portanto, tomar como cooperativa a construção textual dos poemas homéricos. Ela opera por um mecanismo de circulação da informação que engloba discursos de origens (social²³⁷, temporal ou geográfica) diversas. Entretanto, este processo se dá diante de parâmetros que apresentam certa estabilidade. Os poemas constituem, propomos, um fenômeno em que vários agentes participam do estabelecimento de concepções e valores que podem ser coletivos. Dessa forma, os textos que temos são suporte para um sem-número de porta-vozes. Tais características distintivas exigem que a sua utilização como fonte histórica seja cuidadosamente abordada de maneira diferenciada. A riqueza dessas fontes se encontra justamente na pluralidade de contextos possíveis de produção e transmissão diante de uma

preocupação deve estar necessariamente aliada à interpretação textual dos poemas, caso abordados do ponto de vista histórico.

²³⁵ Tradições orais, tais como a que produziu os poemas homéricos, podem ser abordadas por uma infinidade de perspectivas. Segundo Sigurdsson, o valor como fonte de um mesmo texto pode ser abordado segundo o interesse da área do pesquisador. Historiadores tendem a buscar nos textos as realidades do mundo real que os produziram. Especialistas em literatura tendem a buscar características artísticas e narrativas. Antropólogos buscam um espelho para a vida humana, costumes e práticas. Filólogos se concentram na forma das palavras, ortografia e manuscritos (SIGURDSSON, 2008, p. 21).

²³⁶ Algo criticado por Rutherford (1996, p. 12), entre outros.

²³⁷ Para Seaford, os poemas poderiam absorver até mesmo interesses políticos diferentes, o que explicaria algumas das contradições dos poemas (SEAFORD, 1994, p. 1-10).

tradição reguladora, que mantinha alguns elementos estáveis em face das possíveis mudanças referentes a contextos específicos.

c) Mecanismos identitários e de integração cultural no espaço e no tempo

Dentro da abordagem proposta, os poemas funcionariam como mecanismos identitários e de integração cultural entre comunidades separadas pelo espaço, em um mesmo recorte temporal, e separadas pelo tempo²³⁸. Os poemas não seriam, nesse sentido, documentos referentes a uma sociedade, mas a um mecanismo de manutenção de identidade cultural. Quase todas as outras teorias discutidas têm como pressuposto sociedades bem delimitadas temporal e espacialmente, que produziram os poemas e tiveram suas instituições absorvidas por eles²³⁹. Por isso a vantagem de trabalhar com a ideia de uma tradição de transmissão oral mais ampla. Ela permite a análise de um mecanismo com alcances temporais e espaciais difusos, que prescindem desse pressuposto, diante da impossibilidade de comprová-lo. A abordagem aqui apresentada não enfoca nem instituições, nem estruturas, nem identidades disputadas no interior de uma sociedade. Ela enfoca um mecanismo identitário compartilhado, que integra grupos potencialmente diferentes, em limites espaciais e temporais difíceis de demarcar.

Os poemas, com sua circulação, funcionariam como nodo de conexões em um processo de integração. Os atores que atuavam na manutenção da tradição de transmissão poética compartilham entre si a ideia de um passado heroico. Reconhecer-se-iam, pelo compartilhamento desse mecanismo especial, como parte de um mesmo todo cultural. Tal processo se manteria válido mesmo diante de variações proporcionadas pelo tempo e por necessidades regionais. Os poemas homéricos sobreviveriam como manifestações culturalmente relevantes.

Além da integração entre comunidades separadas pelo tempo e pelo espaço, os poemas homéricos poderiam ser instrumentos de integração entre estratos sociais diferentes, em um mesmo contexto temporal e espacial. Não temos muitas informações do alcance da tradição

²³⁸ Neste ponto nos aproximamos do que sugere Whitley para a análise do Período Obscuro (WHITEY 1991), com a adição da esfera temporal.

²³⁹ Vale salientar que, apesar das interessantes colocações de Dougherty acerca da diferença entre o que ela chama de *abordagem histórica*, que busca informações sobre determinados períodos nos poemas, e *historicista*, defendida por ela, que lê os poemas tendo em vista seu contexto de produção em busca de estruturas de pensamento mais amplas, a autora também se utiliza do mesmo procedimento de outros autores (DOUGHERTY, 2001, p. 12-13). A abordagem etnográfica da autora não dá conta dos problemas das multiplicidades temporais e locais, caindo no mesmo procedimento de aceitar como pressuposto um contexto – devidamente conhecido – para inserir o poema (a *Odisseia*, no caso dela) e assim chegar a suas conclusões.

segundo essa perspectiva²⁴⁰. Temos indícios, contudo, de que após a desvalorização por parte da elite da transmissão oral da poesia épica, ela continuou a ser praticada nas parcelas menos favorecidas da população, como atesta a figura do bardo empobrecido associada a Homero em suas biografias antigas.

Esta abordagem se baseia no pressuposto de que os poemas funcionariam como veículos de formas tradicionais que refletiam não as sociedades históricas reais das quais eram oriundos²⁴¹, mas ideais organizados de maneira poética, épica, compartilhados pelo espaço e pelo tempo. Eles seriam mantidos ou modificados segundo critérios daquilo que era aceito como tradicional, durante a circulação e transmissão dos poemas²⁴².

Por fim, devemos apontar que um épico homérico unificado, orgânico e coerente, tal como o aceitamos, não implica necessariamente uma sociedade unificada e bem delimitada que o teria produzido, que não temos como identificar precisamente. Implica, defendemos, um mesmo mecanismo identitário, formas tradicionais ou, ainda, um ideal épico compartilhado no tempo e no espaço, por comunidades potencialmente diferentes. Em outras palavras, a integração nos poemas pode ser representativa de um ideal de integração historicamente construído e transportado pela poesia, em lugar de um reflexo necessariamente relacionado a

²⁴⁰ Para uma discussão da questão, ver Scodel, para quem a audiência imaginada não se restringe a um grupo somente, e se estende pelo tempo, convidada por uma retórica da tradicionalidade a se juntar a audiências anteriores e posteriores. Cada *performance* une os membros da audiência, mesmo que eles saibam que a mesma canção também é apresentada em outros lugares. Quem escuta esta canção e é movido por ela se junta a uma comunidade imaginária. Mesmo que orientados por um ponto de vista da elite, os poemas dão participação comum a uma perspectiva moral. Essa unidade de superfície criada pela *performance* não significa que os poemas sejam fechados do ponto de vista interpretativo. Há espaço para diferentes usos do passado em lugares diferentes. Os épicos deveriam estar disponíveis para compreensões diferentes, do contrário não teriam adquirido o *status* de cânone em um período de extremas transformações. Do ponto de vista dos poemas, seu discurso sempre é verdadeiro, mas a aplicação é aberta a interpretações. Eles se distanciam de um discurso paradigmático por deixar as aplicações em aberto. Em prática, o ouvinte pode aplicar a mensagem poética como quiser, mesmo que os épicos ressaltem uma compreensão pública e unificada do passado, o que tampouco significa que os poemas sejam ideologicamente vazios (SCODEL, 2002, p. 179-182).

²⁴¹ O que é possível, mas não é comprovável.

²⁴² É possível, como defende Luce, que os poemas tenham um papel de transportar fatos históricos. Se é verdade que os poetas não eram historiadores e podiam incorrer em exageros, a função de instrução estava aliada à função de entretenimento no que se refere a poesia. Os poetas orais tradicionais não tinham a mesma liberdade que poetas contemporâneos, pois eram porta-vozes de uma tradição heroica grega. A manutenção dessa tradição era seu papel principal, e não a exploração da criatividade artística (LUCE, 1998, p. 8-9). Todavia, nossa ênfase seria em outro tipo de elementos históricos: ideais e formas tradicionais transportados segundo ordenamentos que respeitam o gênero épico oral em questão. Ao estudar o uso de paradigmas míticos na *Iliada*, Andersen lista alguns pontos que se aproximam de nossa análise. Para ele, o uso paradigmático de mitos na *Iliada* aplica o precedente mítico para ilustrar, entender ou afetar uma situação. Esse uso tem como efeito a transformação de um único evento em uma variante de um padrão atemporal. Esse paradigma estabelece relações entre passado e presente (e futuro) por meio de similaridades. A relação entre as temporalidades é temática, e não temporal ou causal (ANDERSEN, 1987, p. 3). As histórias usadas como espelhos, paradigmas, são um aspecto da composição temática oral. Ainda para ele, em uma cultura oral, valores morais são internalizados pelo povo que vê em sua tradição modelos, exemplos históricos e mitológicos de conduta, sem maiores considerações teóricas. Seguindo Havelock (1996), ele defende que a tradição não sobrevive em uma cultura oral de maneira abstrata, mas como um paradigma de ação (ANDERSEN, 1987, p. 10-11).

instituições históricas reais relativas a um contexto específico. Tampouco, as formas tradicionais presentes nos poemas devem necessariamente ser limitadas a somente um tipo de ideal épico para qualquer que seja o fenômeno apresentado. Como veremos, muitos deles apresentam um jogo dinâmico entre ideal predominante e formas tradicionais variantes, sem que necessariamente haja uma organização hierárquica entre estas peças.

d) O poema como uma unidade

A abordagem que propomos considera os poemas como uma unidade. Esta unidade vai além de questões da estrutura das obras, sua organicidade, planejamento, coerência da sociedade e suas instituições. Ela também vale para a maneira como as temporalidades devem ser lidas nos poemas. Reconhecemos que os poemas podem refletir estruturas sociais de sociedades diferentes²⁴³, bem como estruturas sociais plausíveis e complexas, que são, todavia, fictícias²⁴⁴ ou fantásticas²⁴⁵. Apesar disso, temos nos poemas uma unidade que deve ser levada em consideração²⁴⁶. Os poemas são uma unidade, a despeito da maneira como tenham sido compostos (AHL; ROISMAN, 1996, p. 10).

²⁴³ Concordamos com Whitley (1991) e Saïd (2011). A última, em particular, defende que a significância de diferenças regionais reveladas pela arqueologia mostra a natureza pan-helênica dos épicos, que funcionariam como uma síntese poética que toma emprestada características de várias sociedades (SAÏD, 2011, p. 88). Ressaltamos, todavia, que as variações podem ocorrer em virtude de sociedades separadas pelo tempo, bem como pelo espaço.

²⁴⁴ Wees defende que a maior parte das interpretações acerca de Homero é afetada por: 1) uma tendência a subestimar o grau de fantasia do mundo descrito; e 2) uma inclinação acentuada para a prática de discernir e separar diferentes camadas de tradição que refletem períodos diferentes da história. O autor acredita que ambas as tendências dessas interpretações são metodologicamente falhas (WEES, 1992, p. 6). O mesmo autor defende ainda que, para usar os épicos como fonte histórica, deve-se separar fato de fantasia. Para ele o critério de plausibilidade, usado por muitos estudiosos, é insuficiente como critério de distinção. Ele não é um critério consensual, pois existe muita discordância sobre o que é ou não plausível nos épicos. Tal critério também não abarca a possibilidade de existirem fantasias plausíveis. Se a maior parte do mundo heroico parece ser plausível, isso não significa que ele esteja necessariamente reproduzindo realidades sociais (WEES, 1992, p. 9). Semelhantemente, para Taplin, a consistência e estrutura interna dos poemas não implicam reflexos de alguma realidade social de fato, do mundo em que Homero vivia, ou de um mundo anterior. Tradições poéticas complexas podem criar mundos coerentes por seus próprios méritos. Ele critica uma metodologia falha que usa Homero como ponto de partida para a construção de um mundo histórico, completado com material arqueológico e comparativo (como Finley o fez), e que leva a significativas distorções (TAPLIN, 1992, p. 49). Hölkeskamp argumenta que os épicos são como um espelho multifacetado, que não reflete simples e claramente realidades sociais. Ele pode ser distorcido e distorcer imagens. Tentar consertá-lo é admitir que os épicos não são boas fontes históricas. Para este autor, de uma maneira mais ampla, os épicos refletem um misto de como o universo se parecia por volta do ano 700, como os gregos o compreendiam ou como queriam compreendê-lo (HÖLKESKAMP, 2002, p. 303).

²⁴⁵ Para Wees, a fantasia não tem valor como evidência histórica, a não ser que explicado o porquê de sua criação. O autor reconhece que os poetas não tinham a necessidade, que os historiadores têm, de ser consistentes e precisos, o que não quer dizer que eles não possam ser. Wees tenta aplicar três regras metodológicas: 1) tratar o poema como consistente; 2) reconhecer que existe muita fantasia, mesmo quando parece plausível; e 3) explicar o papel do elemento fantástico (WEES, 1992, p. 22-23).

²⁴⁶ Taplin defende que a *Iliada*, seu objeto de estudos, é construída para ser apreciada e recebida por uma audiência como um todo, em uma sequência, do início ao fim e em ordem correta (TAPLIN, 1992, p. 10). As proposições metodológicas de Wees também são úteis para abordar o problema: o mundo heroico deve ser, primeiramente,

A análise dos poemas sob a perspectiva de que é possível e útil separar temporalidades diferentes e reconhecíveis é prejudicial não só do ponto de vista de sua qualidade estética, mas também do ponto de vista de uma análise histórica. Os poemas devem ser encarados em sua unidade, analisados com ela em mente. Apesar de elementos de mais de um contexto temporal ter sido absorvido nos textos que nos alcançaram, eles foram trabalhados de maneira a formarem um todo coerente, tanto do ponto de vista estético, quanto do ponto de vista da sociedade épica apresentada. Tais constatações estão de acordo com a leitura proposta, de que tanto inovações quanto permanências só são transmitidas na poesia após passarem pela avaliação dos membros no interior da tradição oral viva. Sejam as obras resultado de um processo cooperativo de longa duração, sejam elas a culminação final produzida por um gênio individual inserido na tradição discutida, uma noção compartilhada daquilo que é tradicional e epicamente válido norteia o que é apresentado poeticamente.

Com tal proposta em mente, questionamos se o argumento de reconhecer vários elementos de um determinado período e estabelecer a historicidade dos poemas como referentes e este período seja um procedimento válido. Os poemas são mais úteis para o estudo da História se encarados como um todo coerente, referentes a uma forma compartilhada pelos integrantes da tradição oral de entender e transmitir contos sobre um passado heroico. Abordar os épicos homéricos como um preenchedor de lacunas para períodos virtualmente inalcançáveis de outras maneiras é um procedimento metodológico falho e ingênuo²⁴⁷.

reconstruído como um todo, incorporando o realístico, o plausível e o implausível. Somente aí se deve procurar distinguir fato épico de fantasia épica, analisando cada parte individual de informação sob a luz de uma imagem de sociedade heroica formada como um todo. Por fim, uma vez separado fato de fantasia, esta não deve ser necessariamente deixada de lado, por refletir experiências, medos e ideais dos que a fantasiavam. Um dos pontos centrais do seu livro é que muitos aspectos do mundo heroico, mais do que é usualmente admitido, são fantásticos em algum grau, e não refletem nenhuma realidade histórica, mas ideais de Homero e suas audiências (WEES, 1992, p. 9-10).

²⁴⁷ Para Wees, a falha metodológica da teoria do *patchwork* está no uso de algumas partes do poema como evidência, deixando outras de lado, como pertencentes a outro estágio. A posição de Wees é a de considerar os poemas como textos coerentes, consistentes e cheios de significado, a não ser que provado o contrário. Também se deve levar em conta o contexto em que a evidência ocorre. Uma abordagem que espera encontrar inconsistências e as busca ativamente é passível de permitir muita liberdade de interpretação. A posição do autor não é baseada na crença de que os poetas procuravam ativamente uma imagem consistente do mundo heroico. É apenas uma consideração metodológica. Somente após a reconstrução completa do contexto interno dos poemas, deve-se compará-los a paralelos históricos e arqueológicos (WEES, 1992, p. 16-17). O autor também aponta vários tipos de sociedade lidos nos poemas, cada um deles montado a partir de um modelo de sociedade diferente já em mente (a sociedade real do chefe familiar de Glotz; o feudalismo de Nilsson; a organização em economia de *oikos* e *household* primitivo de Finley; uma mistura de economia de *household* e redes sociais mais amplas de Donlan). Wees afirma que as diferenças de interpretação não se dão pelos textos serem tão vagos que abarcam qualquer interpretação, e sim porque os estudiosos não o analisam como um todo, usando a ideia de que as camadas têm temporalidades diferentes (WEES, 1992, p. 27-28). Graziosi e Haubold defendem que, em vez de pensar os poemas como tendo uma sociedade que reflita o mundo real, deve-se encará-los como mostrando uma sociedade que na imaginação grega existiu em algum momento da história do cosmo. Para os autores é importante não separar literatura (os deuses, estruturas narrativas, alusões) de história (estruturas sociais, formas de guerra, artefatos). O mundo descrito nos poemas forma um todo coerente que fazia sentido para as audiências antigas (GRAZIOSI;

e) O problema da unidade dos poemas diante do período de sua fixação

Não sabemos o grau de estabilidade da tradição homérica no que diz respeito à manutenção de elementos do passado. Aceitamos também que o que é considerado tradicional e epicamente válido pode mudar em períodos e contextos diferentes. A tradição com que estamos lidando pode ser mais fluida ou mais estável, não temos maneiras de medir. Diante de tais indefinições, consideramos que, apesar de servir como veículo de integração entre épocas e regiões diferentes, cada contexto teria a possibilidade de se apropriar dos épicos à sua maneira.

Eles seriam recebidos e transmitidos de acordo com interesses e regras que estariam sujeitos a variações que dependem justamente do elemento desconhecido: o grau de fluidez ou de estabilidade da tradição. Se postularmos que a tradição apresenta alguma quantidade de ambos os elementos (fluidez e estabilidade), talvez seja válido privilegiar a análise histórica para os momentos mais próximos da fixação da tradição.

Ainda que a tradição tenha elementos estáveis, eles seriam interpretados de maneiras diferentes em cada oportunidade. Contudo, diante da incerteza do momento da fixação e da maneira como ela ocorreu, vale ressaltar a validade dos poemas como testemunhos da tradição como um todo, mesmo que eles sejam relativos a uma visão específica dessa tradição, o que não temos como confirmar.

É necessário apontar algumas delimitações mais precisas. A maneira de ver o mundo expressa pelos poemas talvez alcance o mundo micênico, mas ela certamente perpassa outros contextos, chegando até o século VIII ou mesmo o VI. Em uma tradição com algum grau de fluidez, as formas tradicionais, os valores e ideais transportados diriam respeito mais aos períodos mais próximos à fixação²⁴⁸ do que do período originativo, seja ele o mundo micênico, seja ele o Período Obscuro. Se aceitarmos que a tradição tenha algum grau de estabilidade, pode ser que esses valores alcancem os períodos originativos, quaisquer que sejam. Todavia, além de possíveis mudanças, caso a tradição tenha algum grau de fluidez, esses valores estáveis mantidos do passado seriam relevantes como ideais épicos para os contextos mais recentes da tradição, que os mantinha e reinterpretava. Isto porque ao passo que seu alcance *pode* chegar

HAUBOLD, 2005, p. 97). Mark sugere que o fato de acadêmicos estarem divididos quanto às posições e controvérsias acerca da historicidade de Homero indica que a utilização de comparação de algumas evidências externas ao poema para datá-lo não é muito eficiente. Este problema é exacerbado pelo fato de Homero ter criado poesia, e não um estudo descritivo de artefatos, práticas sociais e geografia (MARK, 2005, p. 180).

²⁴⁸ Seja um evento, seja um processo.

até os momentos mais antigos, não sabemos ao certo, ele *ainda é presente* nos momentos mais recentes²⁴⁹.

Um dos problemas é estabelecer como ocorreu o processo de fixação textual: se escrita, é posterior, necessariamente, ao século VIII²⁵⁰. Se oral, como evento ou processo, é mais difícil de datar. Diante de tais dificuldades, é impossível, neste momento, definir a qual contexto exato a visão tradicional transportada nos épicos é mais relevante. Por isso, talvez seja mais interessante pensar nos momentos em que podemos atestar a presença da tradição que nos interessa, mesmo que mais próximos do seu fim.

Apesar de os poemas serem relativos à tradição como um todo, não temos como delimitar seu marco mais antigo. Acerca do mais recente também temos dificuldades, mas podemos atestar, a partir de determinado momento, a existência da tradição com mais segurança. Não sabemos exatamente onde ela termina, mas sabemos por onde ela passa.

Contudo, um último alerta deve ser levantado: mesmo que os períodos mais recentes sejam mais seguramente associados aos poemas, o estudioso deve ficar atento para quando sinalizar o fim do processo de atualização dos poemas, tendo em vista que eles continuaram e continuam sofrendo modificações²⁵¹.

f) O alcance temporal da validade dos poemas como fonte histórica

Inicialmente poderíamos considerar o alcance da validade dos poemas como fonte histórica como paralelo ao alcance da tradição de transmissão que estamos trabalhando. Todavia, como discutido, os limites apontados são bem distantes entre si, além de não termos certeza acerca de sua precisão.

²⁴⁹ Para Raaflaub, a memória coletiva em sociedades antigas, sem museu e historiografia, não é abrangente nem automática. O interesse no passado é orientado pela relevância no presente. O passado nesse sentido nunca é fixo, sendo sempre reinterpretado e modificado. Homero teria elaborado, a partir de elementos de seu presente, uma visão construída e lançada para o passado. (RAAFLAUB, 1998, p. 399-401). Aceitamos em parte estas conclusões, pois a questão abordada somente deste ângulo negligencia a relevância da possível estabilidade dos poemas, ou mesmo da estabilidade de determinadas instituições sociais por longos períodos de tempo. O que nos interessa aqui é apontar que, mesmo que determinado elemento de um passado mais recuado seja reproduzido, ele é mantido por ser compreendido como epicamente coerente nos períodos mais recentes da tradição que trabalhamos.

²⁵⁰ É válido, contudo, considerar as proposições de Malkin. O autor mostra que o debate da adoção do alfabeto pelos gregos no século VIII não está acabado, e muitos autores argumentam uma adoção anterior. Para ele, mesmo que se utilize o alfabeto como critério da data mais antiga possível para os épicos homéricos, isso não coloca o período necessariamente no século VIII. O século IX também seria uma possibilidade, e o X não seria impossível. O autor segue algumas conclusões de Powell (1996), de que a adoção do alfabeto tem relação com o impulso de fixar Homero, mas com uma abordagem que leva em consideração a influência oriental também da própria prática de escrever grandes épicos (MALKIN, 1998, p. 262-267).

²⁵¹ Incluímos aqui o processo de transmissão escrita.

Para tal, é preciso analisar a ideia de que o uso difundido da transmissão escrita é o limite mais recente para o estudo. Alguns autores defendem a convivência de culturas e tradições letradas e iletradas²⁵², bem como a oralidade dos poemas homéricos ser atestada em contextos relativamente recentes²⁵³. Manteremos como critério, contudo, do lado mais recente, a mudança de valorização do papel da tradição de transmissão épica oral pela elite. A despeito de quando teria ocorrido a fixação dos poemas, mesmo que anterior a este momento, a tradição que nos interessa ainda estava viva neste contexto. Os poemas homéricos seriam um testemunho válido desta tradição, mesmo que antecedessem ao processo de mudança salientado. Essa validade se manteria por serem os poemas relacionados à tradição naquele contexto²⁵⁴.

Sobre o limite mais antigo, é válido apontar que a temática dos poemas homéricos claramente evidencia que existe uma separação temporal entre o tempo do poema e o do poeta e suas audiências. Talvez isto seja um indicativo de que o período originativo não seja necessariamente o passado micênico. A tradição, contudo, diz respeito, de alguma forma, a um mundo que antecede o momento apontado como seu fim. A se aceitar a geopolítica, topografia, o catálogo das naus e algumas referências materiais e linguísticas, ela é derivada de um contexto em que pelo menos as informações acerca desses elementos ainda estavam na memória, ou, no caso dos objetos, eram guardados como relíquias²⁵⁵. Podem ser somente interpretações das ruínas e vestígios deste passado no contexto do Período Obscuro, como defende Raaflaub (1998 p. 393-401).

Se quisermos apontar um período para o qual temos maior segurança, teríamos que nos contentar com os momentos em que a tradição de transmissão oral pode ser atestada, como discutido em outro passo. Poderíamos até estendê-lo em alguns séculos em direção ao passado. Seria o tempo de desenvolvimento da tradição. Neste caso, como não podemos explicar de

²⁵² Honko afirma que uma série de novas ideias vem deixando as fronteiras entre oralidade e letramento mais confusas. Pensar em termos de predominância entre uma área e a outra não é, necessariamente, a abordagem mais interessante. Os estudos recentes mostram modelos complexos: passagem de textos escritos entre cantores; usos de cópias ou partes de textos em *performances*; uso de material que parece com textos escritos em *performances*; convivência de bardos iletrados e letrados em uma mesma tradição; um mesmo bardo em determinada tradição que às vezes usa a escrita ou compõe de maneira inteiramente oral; etc. (HONKO, 1998, p. 13-14).

²⁵³ Ver Nagy (1996, p. 37).

²⁵⁴ Para Nagy, a poesia homérica sobreviveu por se adaptar, negociando a cada vez que era apropriada por poderes em competição em momentos diferentes (NAGY, 2011, p. 265).

²⁵⁵ Shear é um exemplo interessante de defesa da manutenção fiel de elementos do período originativo no período da fixação dos poemas. Isso porque a autora aceita que tais momentos se encontram nos pontos mais extremos: o período originativo é, para ela, o mundo micênico por volta do século XII; o período da fixação é o último quartel do século VI, com a ordenação panatenaica dos poemas homéricos. A autora ainda defende uma forte estabilidade da tradição, em que elementos do período originativo são mantidos com grande fidelidade no momento da fixação dos poemas (SHEAR, 2000).

maneira convincente as reminiscências micênicas, não temos como afirmar se o alcance discutido atinge o contexto micênico e os primeiros séculos após o colapso.

Só podemos, portanto, relacionar o alcance da validade dos poemas homéricos como fontes históricas para uma maneira de interpretar o passado e transportar valores e ideais épicos que funcionam como mecanismos de integração cultural e identitária, com um período amplo, porém especificamente delimitado. De um lado temos os séculos imediatamente anteriores ao momento em que a tradição mais ampla pode ser atestada. Do outro temos a desvalorização dessa tradição pelas elites. No ponto inicial, teríamos o aparecimento da tradição na arte figurativa, ou, alternativamente, o fim do Período Obscuro, se quisermos postular um período prévio de desenvolvimento da tradição. No marco final, o contexto em que a cultura letrada marginaliza a tradição oral e valoriza os textos escritos dos poemas como fenômenos culturais de relevância, em oposição a manifestações orais de criação poética, algo em andamento desde o século V.

g) Análise dos pressupostos de outras abordagens e listagem dos pressupostos da presente proposta

É hora de listar os pressupostos que criticamos em outras abordagens e apontar os nossos próprios. Daremos menos atenção a um primeiro conjunto de perspectivas, por não concordarmos com as premissas básicas das escolas que as defendem.

Sobre os chamados analistas, temos a dizer que os versos condenados por não fazerem parte do texto são estudados por outros autores que veem neles vários elementos significativos. Para Martin, as contradições, repetições, digressões e outras supostas anomalias nos poemas têm significados ricos, não sendo possível retirá-las dos textos na busca mal direcionada por um Homero “real” (MARTIN, 2000, p. 46). Defendemos que os versos mantidos em nossas versões existem porque passaram pela seleção, primeiro da tradição oral, pelo critério de cantores e audiências, e depois da tradição escrita, pelos copistas e gramáticos²⁵⁶. Além disso, as consistências são mais fortes do que as inconsistências, em ambos os poemas²⁵⁷.

²⁵⁶ Citando novamente Martin, a despeito da origem, até mesmo o polêmico livro X da *Ilíada* é impossível de retirar da trama, uma vez que foi incorporado à narrativa e à tradição (MARTIN, 2000, p. 62).

²⁵⁷ Para Taplin, isso fica claro na prosopografia homérica, com uma grande quantidade de personagens, desde os grandes heróis a figuras menores, com traços pessoais marcantes e individuais, além de redes de relações pessoais, públicas e privadas (TAPLIN, 1992, p. 8). O autor também defende que cada parte da *Ilíada* é enriquecida pela sua posição dentro do todo, e pela maneira que interage com outras partes, tanto próximas quanto distantes. Para tal, ele defende que a grandeza da *Ilíada* é inseparável de sua construção, afastando qualquer possibilidade analista de que os textos tenham sido juntados e editados a partir de material separado (TAPLIN, 1992, p. 11). Contudo,

Com relação aos chamados neoanalistas, podemos dizer que se baseiam em fontes atestadamente muito posteriores e em geral tardias para buscar tradições e versões supostamente mais antigas que a apresentada na *Ilíada* e na *Odisseia*²⁵⁸. De qualquer forma, as posições que defendem não necessariamente contradizem com as que apresentamos aqui, mas o enfoque da análise dos poemas sob o ponto de vista de obras escritas, sem maiores considerações ao problema da oralidade, sugere algumas diferenças importantes de interpretação.

Voltemos ao problema da abordagem dos poemas como fontes históricas. Quando apresentam elementos de temporalidades que podem ser selecionados e estudados como representativos de um período, de uma sociedade, de um contexto histórico, os estudiosos²⁵⁹ podem tomar como pressupostos os seguintes elementos: tradição poética; datação da composição e fixação dos poemas; estabilidade da tradição; fluidez da tradição; capacidade dos poemas de refletir em sua unidade orgânica estruturas e instituições sociais referentes a contextos históricos.

Nossa própria abordagem tenta eliminar alguns desses pressupostos, ao propor uma maneira de compreender a validade dos poemas como fontes históricas de forma a prescindir de alguns deles. Tentamos, todavia, manter uma perspectiva abrangente, que englobe ou, ao menos, avalie as possibilidades.

Primeiramente, mantemos o reconhecimento da existência da tradição poética de transmissão de épicos relacionados a uma forma de ver o passado heroico. Agrupamos a estabilidade e a fluidez dessa tradição em um mesmo pressuposto, não ressaltando um elemento em detrimento de outro. Reconhecemos que existe alguma quantidade de ambos, ainda que em grau não determinado.

Pela maneira como abordamos os poemas, podemos prescindir dos dois pressupostos restantes. Não precisamos nos posicionar quanto ao período de datação ou fixação dos poemas por levarmos em conta a tradição como um todo, com ênfase especial aos momentos em que ela pode ser de fato atestada.

abordagens analistas clássicas, que operam com esta metodologia criticada, continuam sendo adotadas por pesquisadores proeminentes, como West (2014).

²⁵⁸ Montanari resume a abordagem neoanalítica como adotando uma posição unitarista dos textos, afirmando que eles seriam fruto do trabalho de um autor no fim de um período oral, em que já havia outros exemplares de poemas escritos em circulação, que funcionariam, de certa forma, como fontes e modelos para a construção dos nossos poemas homéricos (MONTANARI, 2011, p. 5). Kullmann, um dos principais representantes neoanalistas, defende que sua teoria e a dos oralistas não são mutuamente excludentes, mas os oralistas tendem a ver os épicos como oralmente compostos e os neoanalistas, acreditando na adaptação de motivos já escritos, tendem a pensar em termos de composição escrita dos poemas homéricos. Não há, todavia, dúvidas nem discordâncias em um ponto: em algum momento, em tempos pré-homéricos, a poesia épica era produzida e apresentada de maneira oral (KULLMANN, 2011, p. 13-14).

²⁵⁹ Não nos referimos aqui aos analistas e neoanalistas, mas aos discutidos nas seções anteriores.

Tampouco nos preocupamos com a questão de se os poemas refletem de fato instituições e estruturas sociais de determinados momentos, e se um deles tem mais força sobre os demais. Substituímos este pressuposto por outro: a coerência da sociedade homérica se deve à construção poética coletiva, que policiava os elementos considerados adequados em relação ao passado heroico, do ponto de vista épico e poético tradicional em cada momento de seu desenvolvimento e processos de circulação²⁶⁰.

h) O que os poemas dizem de: composição; fixação; datação; uso da escrita?

Na última seção deste capítulo, faremos uma ponte com a discussão por vir, que trata os elementos dos textos homéricos a partir de sua própria economia. Investigaremos neste passo o que os próprios poemas dizem acerca de alguns dos problemas discutidos nos tópicos anteriores.

Será o início de uma discussão que perpassará toda a análise que se segue: se não vamos ler na sociedade do poema uma sociedade real e histórica, o que a sociedade neles apresentada quer dizer? Propomo-nos a abordar os poemas como veículos de valores e de identidades culturais, que integram comunidades separadas pelo espaço e pelo tempo por processos de circulação da informação. Caso fique demonstrado que os poemas apresentam vestígios destes processos, significa que se trata de um ideal de integração reconhecido e transmitido pelos poemas? Sobre os processos de transmissão poética, especificamente, havia o reconhecimento da função da transmissão da poesia nesse ideal de integração? As formas de transmissão poéticas apresentadas nos épicos homéricos refletem práticas reais ou formas tradicionais ideais e epicamente coerentes, elas mesmas?

Deixaremos as respostas a estas questões para outro momento, caso as tenhamos alcançado. Por ora, buscaremos ver o que os poemas dizem sobre a composição da épica grega, e qual a utilidade dessas informações para as questões presentemente propostas.

Sobre formas de fixação, os poemas dizem virtualmente nada. Aparentemente não têm conhecimento desta prática, ou não distinguem fixação de composição. O uso de algo semelhante à escrita é atestado nos poemas. Ele está presente na *Ilíada*, no episódio de Belerofonte²⁶¹. Todavia não tem uso de fixação poética. Toda referência à poesia a mostra como

²⁶⁰ Concordamos com parte da proposição de Nagy, cuja proposta não é prender Homero a um tempo e lugar específicos, como testemunha. Propõe, sim, traçar uma evolução de um sistema poético empiricamente observável, que remonta à Idade do Bronze. O problema com as tentativas de datação, sejam elas mais antigas, sejam elas mais recentes, é que todas têm como princípio associar Homero a um período e a um lugar, assumindo ser possível alcançar um ponto em que todas as variações significantes desapareceriam dos textos (NAGY, 2011, p. 312-314).

²⁶¹ *Ilíada* VI, 168-170.

um fenômeno oral. Bardos são citados na *Odisseia* em contextos de corte, mas parecem não se restringir a ele. Os bardos são citados entre os profissionais itinerantes que prestam serviços às comunidades.

Se os poemas têm algo a dizer acerca do alcance social do fenômeno da poesia, este alcance não parece restrito à elite. Os símiles e as descrições que trazem elementos do dia a dia e formas mais cotidianas de ocupações, além da referência aos bardos itinerantes, denotam que os poemas não tinham somente as classes altas como alvos.

Sobre os processos de composição, temos algumas pistas: Demôdoco é descrito tendo apresentado em *performance* três episódios, mas também vemos relances de Fêmio, dos bardos em Esparta e Aquiles na *Ilíada*.

Acerca do problema da datação de sua própria composição, os poemas não dizem nada. Elementos foram sugeridos, mas nenhum consenso atingido. Todavia, sobre sua temática, é evidente que existe uma separação temporal entre a época dos episódios narrados nos poemas e a do poeta e das audiências²⁶². Existe uma concepção de que os eventos narrados não dizem respeito ao mundo presente do bardo. Para Ford, a poesia homérica se autodefine como uma poesia do passado. Ela prefere estabelecer este elemento, ao invés de definir qualquer outro aspecto de si mesma. Questões de forma são deixadas de lado, diante deste conteúdo (FORD, 1992, p. 6).

Segundo Clay, o próprio tipo da língua, afastada da língua do dia a dia, marca um portal para um outro mundo, mediado pelo poeta que, por sua vez, invoca a mediação da Musa. Assim, o poeta, por meio dessas trocas com as Musas, conecta sua audiência aos eventos narrados. Depois da invocação inicial, o discurso do poeta se funde ao da Musa, que traz o passado épico para o presente da *performance*, desdobrando-se diante dos olhos da audiência. O veículo que possibilita tal conexão é a onipresença das Musas, que veem os eventos como testemunhas. A autora enfatiza bastante os aspectos da visão como parte do processo, bem como o transporte dos eventos para diante da audiência, fazendo do passado, presente (CLAY, 2011, p. 15-17).

Ao mesmo tempo, ainda segundo Clay, o poeta por vezes marca o distanciamento das épocas, distanciando os heróis e a ação, mandando-a de volta para o passado, como quando

²⁶² Mueller traça uma distinção clara entre o mundo do poeta e da audiência e o mundo heroico narrado, uma distinção que o próprio poema deixa evidente: o mundo narrado é visto como um passado em que homens fantásticos viviam e não têm nenhum semelhante no presente. Nós sabemos menos do mundo em que Homero escreveu do que do mundo que ele narrou. Para Mueller, os poemas são mais uma visão no passado do que a imagem de um mundo que tenha existido (MUELLER, 2009, p. 3-4). Saïd defende que os poemas, a todo o momento, estabelecem que existem uma distância e uma descontinuidade radical entre o passado mítico e o mundo habitado pelo poeta e por suas audiências (SAÏD, 2011, p. 90).

afirma que os homens de hoje não são como aqueles homens do passado, e com o uso dos símiles (CLAY, 2011, p. 21).

Vamos passar agora para a discussão do que os poemas homéricos dizem acerca da transmissão de informações orais. Vejamos se este problema pode funcionar como forma de analisar a tradição dentro e fora dos poemas. Iniciaremos com uma análise da figura dos aedos, discutindo, além das próprias descrições destas figuras, outras que podem ser aproximadas a elas. Também discutiremos as *performances*, audiências e temáticas típicas. Por fim, apresentaremos uma discussão de outras formas de transmissão oral da informação, a partir de uma série de fenômenos. Salientaremos, primeiramente, os espaços pelos quais as informações devem cruzar para atingir longas distâncias. Em seguida, trataremos dos agentes que operam a transmissão da informação oral. Finalmente, discutiremos as formas de transmissão, tais quais o rumor, a fama e os relatos.

3 A POESIA ÉPICA COMO FORMA DE CIRCULAÇÃO DA INFORMAÇÃO

*"I am a multiple person with memories of traditions
more ancient than you could imagine. That's my
burden, Stil. I'm past-directed. I'm abrim with innate
knowledge which resists newness and change."*

(Leto Artreides II)

Frank Herbert, *Children of Dune*

3.1 Os tipos de aedos

a) Formas de associação dos aedos

Nosso primeiro passo será categorizar os tipos de aedos apresentados nos poemas. Incluiremos aqui todos aqueles identificados (Fêmio, Demôdoco e Tamires²⁶³) e todos os anônimos (como os do funeral de Heitor, o aedo deixado por Agamêmnon em Micenas e o do casamento dos filhos de Menelau). Incluiremos também outras descrições em que o termo não é necessariamente apresentado, mas a prática do canto acompanhado de música é. O objetivo é demonstrar que o fenômeno não é apresentado como homogêneo, mas a partir de inúmeras variações²⁶⁴. Tais variações se estendem em diversas ordens. O que discutiremos neste primeiro passo é a área espacial de atividade do aedo. Ou seja, investigaremos se existe uma associação do aedo com um local privilegiado de *performances*²⁶⁵ ou se existem aedos itinerantes. Outras formas de variação serão tratadas nos tópicos a seguir, incluindo os tipos, as ocasiões e o conteúdo das *performances*, além das audiências desses aedos.

São poucos os aedos identificados nos dois poemas. Daqueles nomeados, Fêmio e Demôdoco aparecem apresentando seus cantos em situações específicas. Suas *performances*, em sua maioria, se dão nas casas de reis inseridos em comunidades definidas. São as descrições mais extensas de aedos, ambas na *Odisseia*, e ambas marcam certa estabilidade do ponto de vista de suas respectivas áreas de atuação. Só Tamires, brevemente mencionado na *Ilíada* (II, 594-600)²⁶⁶, é apresentado fora desses contextos. O termo *aedo* não é utilizado para denominar

²⁶³ A despeito das dificuldades relacionadas ao fato de o termo *aedo* não ser utilizado para este personagem, argumentaremos em favor da atribuição.

²⁶⁴ É possível que estas variações sejam devidas a gêneros de *performance* diversos. Não necessariamente todas seriam *performances* de poesia épica, como parece ser o caso de pelo menos uma das canções de Demôdoco, por exemplo.

²⁶⁵ Trata-se de um aedo de corte? Um aedo relacionado à comunidade? Existe algum tipo de exclusividade?

²⁶⁶ No decorrer de toda a tese, utilizaremos como padrão de citação números romanos em letras capitais, para a *Ilíada*, e em minúsculas, para a *Odisseia*.

Tamires, mas seu canto é identificado, associado à cítara²⁶⁷. Esses três são os únicos aedos nomeados na poesia homérica. Também temos, todavia, a descrição de um aedo anônimo nas comemorações dos casamentos dos filhos de Menelau em Esparta (iv, 15-19), do aedo deixado por Agamêmnon para cuidar de Clitemnestra (iii, 253-275) e de aedos que cantam nas lamentações por Heitor (XXIV, 720-722). Sem que tenha o título *aedo* anunciado, também podemos citar uma cena do escudo de Aquiles, em que um jovem toca a lira e canta sobre Lino em uma vinha (XVIII, 569-572)²⁶⁸. Analisaremos primeiro estas ocorrências, para depois nos debruçarmos sobre outras que nos parecem mais complexas, em virtude de seus contextos.

Começando por Fêmio, ele já parece estar no banquete na ocasião de sua primeira *performance* na *Odisseia*, ainda que seja evidenciado que é forçado a cantar para os pretendentes (i, 150-155; xxii, 331). Não fica evidente se há uma associação dele com a corte de Odisseu. O Próprio Fêmio diz de maneira mais clara que ele não foi à casa de Odisseu com intenção de cantar, mas foi obrigado pelos pretendentes que eram mais numerosos e mais fortes que ele (xxii, 350-353). Na lista que Telêmaco faz a seu pai de quantos são os pretendentes, o jovem diz que o arauto Médon e o aedo (com certeza Fêmio, pelo contexto) estão com eles, o que pode indicar uma associação do aedo com este grupo, ao invés da casa de Odisseu (xvi, 252)²⁶⁹. Esta associação se dá por meio de uma relação de força entre Fêmio (mais fraco) e os pretendentes (mais numerosos e mais fortes).

Passamos em seguida para Demôdoco. O aedo é convocado para se apresentar em um banquete de Alcínoo para o estrangeiro (Odisseu) e os outros reis dos feácios. Um arauto é enviado para buscar Demôdoco (viii, 38-47) e ele logo chega trazendo o aedo cego (viii, 62-64). Diferentemente da primeira *performance* de Fêmio, e da última menção ao próprio Demôdoco em outro banquete no qual ele já estava presente, sem precisar ser buscado (xiii, 23-28), vemos um banquete ser organizado. Não somos introduzidos na cena com o banquete já em andamento, como ocorre nas duas outras cenas mencionadas. Neste caso, fica claro que Demôdoco tem que ser convocado e trazido. Quando Alcínoo ordena um novo banquete, para

²⁶⁷ A maior parte dos outros aedos apresentados toca uma lira (*φάρμυξ*). Trataremos destas variações de instrumentos em outro passo.

²⁶⁸ Pode ser que o termo não seja usado por não se tratar de um especialista profissional, mas uma prática casual, como na cena com Aquiles a ser tratada adiante, em que o termo também não é usado. Esta é a posição de Ford, no verbete *Singers* da *Homer Encyclopedia* (FORD, 2011, p. 804) e no *New Companion to Homer*, em que ele ainda ressalta a inspiração divina como delimitação de uma classe de cantores profissionais (FORD, 1997, p. 403). Ver também Anderson (1995, p. 24). Contudo, como discutiremos, vale notar que o termo tampouco é utilizado para se referir a Tamires, que parece se tratar de um especialista.

²⁶⁹ Trajano Vieira (2011) apresenta uma tradução variante, em que Médon é identificado como o aedo. Apesar da leitura ser possível no grego, parece-nos um malabarismo desnecessário, uma vez que Médon é consistentemente estabelecido como arauto. Fêmio é mais de uma vez associado aos pretendentes, e a passagem sem dúvida se refere a ele, apesar de não o nomear.

o jantar do mesmo dia (viii, 424-432), Demôdoco é novamente conduzido, dessa vez por um escudeiro (viii, 471-483). Isso não impede que ele seja um aedo permanente da corte, que deve ser buscado somente por ser cego. Todavia, apesar de certamente não se tratar de um aedo itinerante, podemos estar diante de um especialista ligado à comunidade, ao invés de exclusivo da corte²⁷⁰.

Isto nos é sugerido na ocasião da segunda *performance* de Demôdoco. Ela acontece quando Alcínoo afirma que os príncipes e conselheiros feácios, integrantes de seu festim, já se saciaram da lira e do banquete. Ele sugere que todos saiam para celebrarem jogos (viii, 97-103). Tal evento ocorre na ágora, sendo que os convivas do banquete são seguidos por uma multidão imensa, incontável (viii, 109-110). A segunda *performance* de Demôdoco acontece após os jogos nessa mesma ágora (viii, 261-367). Tanto a localização quanto a audiência dessa *performance* escapam do contexto da casa de Alcínoo e indicam uma relação do aedo com a comunidade dos feácios, bem como com seus líderes mais proeminentes.

Outros elementos que podem indicar essa associação mais ampla de Demôdoco são: seu epíteto, honrado pelo povo, *λαοῖσι τιτιμένο*s (viii, 472; xiii, 28); seu próprio nome (*Δημόδοκος*), que significa recebido pelo povo. Tais elementos sugerem que o aedo tenha vínculos com a comunidade, não sendo exclusivo da corte de Alcínoo. É verdade que quando Alcínoo diz que os outros reis dos feácios aproveitam as bebidas em sua casa e escutam o canto do aedo (no singular, referindo-se certamente a Demôdoco), em clara referência à prática do banquete, pode haver aí uma associação mais forte de Demôdoco com a corte (xiii, 8-9). Nada indica, todavia, uma relação de exclusividade explícita.

Esta relação de aedos com uma comunidade, não sendo necessariamente ligados às cortes dos reis e nobres, encontra respaldo em uma das cenas da *Ilíada*. Nela temos a descrição de um cantor anônimo, ainda que o termo *aedo* não seja utilizado. É uma cena do escudo de Aquiles, uma vinha, em que um rapaz toca a lira e canta sobre Lino, enquanto outros dançam e gritam de alegria.

“Virgens e mancebos com ingénuos pensamentos o fruto / de sabor a mel transportavam em cestos entretecidos. / No meio deles um rapaz dedilhava com amorosa saudade / a lira de límpido som; na sua voz aguda e delicada entoava / o canto dedicado a Lino; e os outros com sintonizado estampido / seguiam na dança de pés saltitantes com uivos de alegria.” (XVIII, 567-572)²⁷¹.

²⁷⁰ O ponto é observado por Page (1972, p. 128), Thalmann (1984, p. 131), Scodel (2002, p. 46, 176-177) e por Pagliaro, que defendem que o arauto tenha buscado Demôdoco para realizar um serviço, uma vez que o demiurgo não teria necessariamente vínculo com a corte (PAGLIARO, 1953, p. 14).

²⁷¹ Todas as traduções apresentadas, da *Ilíada* e da *Odisseia*, são de Frederico Lourenço (2003; 2005), a não ser que indicado o contrário. As citações em grego são referentes à edição de Monro e Allen (1920).

Parece se tratar do contexto de uma comunidade. Na descrição, virgens e rapazes transportam uvas em cestos, enquanto dançam ao som do cantor anônimo. Nada é dito acerca das origens do jovem e sua associação com a comunidade, mas o efeito da descrição, uma cena cotidiana de colheita de frutos, sugere tal associação. Não se pode negar que a cena descreve uma *performance* de um cantor, profissional ou não, fora de um contexto relacionado a casa de um nobre, o que por si só já é muito relevante²⁷². Para Redfield, este é um exemplo da canção como algo ao alcance de todos no mundo homérico, aplicado em um contexto de colheita. Ele, contudo, diferencia tal tipo de utilização popular da prática e a especialização cultural do aedo (REDFIELD, 1975, p. 30). Concordamos que a passagem pode indicar o alcance amplo da canção no mundo homérico. Contudo, não nos parece haver elementos suficientes para relegar a descrição do trecho a uma prática necessariamente popular e absolutamente diversa da dos aedos principais. Especialmente no caso de Demôdoco existe, como apresentamos, fortes indícios de uma ligação entre o cantor e a comunidade, o que parece também ser o caso do cantor de Lino.

Uma segunda cena que também traz aedos não identificados diz respeito às lamentações pela morte de Heitor. Esta é, todavia, de interpretação mais complexa. Tais lamentações estão longe de ser eventos privados da família do herói morto. Toda a cidade participa, tanto das lamentações (XXIV, 707-718), quanto do funeral, ainda que este termine com um banquete na casa de Príamo (XXIV, 785-804). Entretanto, os cantos fúnebres ocorrem também na casa do rei, iniciados por aedos (XXIV, 719-722). A escassez de informações a respeito da natureza destes aedos é o que torna complicada a interpretação da passagem, sob o enfoque proposto. Não temos sequer informações suficientes para compreender se estes aedos se assemelham aos

²⁷² Além deste, outros aspectos são importantes na cena. West segue um comentador antigo na explicação de que se trata de uma canção de lamento para a qual se usa uma voz atenuada. Ele também defende poder se tratar de uma canção de proveniência estrangeira (WEST, 1992, p. 45-46). Já Stephens argumenta que, na descrição do escudo de Aquiles, Homero apresenta duas cidades, uma em guerra, outra em paz, enquadradas por uma moldura cósmica. Neste enquadramento é apresentado mais de um contexto para a poesia em um gesto duplo. Ele implicitamente hierarquiza a poesia, ao encapsular formas não épicas, como esta “bela canção de Lino”, dentro do enquadramento mais amplo da épica *Iliada*. Na topografia do escudo, o poeta realinha a épica com o mundo além do poema. Neste mundo outros contextos para poesia são apresentados junto da cidade em guerra (o tema da *Iliada*), onde eles aparecem igualmente significativos para os eventos da vida humana (STEPHENS, 2002/2003, p. 13). Ainda segundo a autora, Lino era uma designação para um tipo de canção, antes de a figura do próprio Lino ganhar uma história. Ela era, por vezes, ligada a canções de pesar, mas não necessariamente. Várias histórias são atribuídas a Lino, em geral conformando com o padrão básico de alguém que morre cedo e que provê o pretexto para uma canção de lamento. Lino foi, por exemplo, filho da Musa Urânia e o primeiro poeta lírico (Pausânias 9.29.8; Diodoro, 3.67.1-2), ou o professor de música de Hércules (Pausânias 9.29.9; Diodoro, 3.67.2). Ele pode ser identificado como o inventor da poesia não épica ou o professor de outros poetas, como Orfeu (Diodoro, 3.67.2). Em Homero a canção de Lino não é obviamente um lamento. Tampouco sua filiação é dada, mas vários escólios o ligam ao Lino Tebano, inventor da poesia não épica. A mitologia dessas figuras parece convergir em sua extrema antiguidade, além de sua associação com poesia não épica, seja como inventor ou como assunto de lamento (STEPHENS, 2002/2003, p. 16-17).

aedos mais bem delimitados na *Odisseia*, Fêmio e Demôdoco²⁷³. Todavia, vale ressaltar que, mesmo ocorrendo na casa de Príamo, o contexto de lamentação de muitos e, possivelmente, da comunidade, não é inexistente. O *δῆμος*, incontável, geme (*ἐπὶ δ' ἔστανε δῆμος ἀπείρων*) (XXIV, 776) após a lamentação de Andrômaca, Hécuba e Helena, mulheres relacionadas a Heitor (XXIV, 723-775). As fronteiras entre a esfera pública e a privada parecem difusas nesta situação. Isto pode indicar uma duplicidade da associação dos aedos neste caso, válida tanto para o espaço da casa do rei e sua corte, quanto para a comunidade.

A terceira ocorrência de aedos anônimos é descrita na *Odisseia*. O contexto é semelhante ao dos aedos nomeados do mesmo poema, Fêmio e Demôdoco, apesar de a situação ser um pouco mais específica. Trata-se de um banquete de casamento em Esparta, com um aedo cantando e tocando lira, acompanhado de acrobatas que iniciam uma dança (iv, 15-19). Sobre a ocasião da *performance*, um casamento, discutiremos adiante. Por ora, interessa-nos que não há mais informações acerca do aedo no que se refere a sua origem e associação. O contexto é de corte: os vizinhos e parentes de Menelau comparecem ao casamento (iv, 3, 16). Mas nada é dito sobre o aedo, se é permanente da corte, da comunidade, itinerante ou estrangeiro.

Outra passagem menciona um aedo, sem, todavia, descrever *performances*. Ela é relevante, entretanto, para a presente discussão, por indicar formas de associação. Agamêmnon deixa um aedo para cuidar de sua esposa:

“Ao princípio recusou-se ela a qualquer acto impróprio, / a nobre Clitemnestra, pois tinha bom senso / e tinha junto de si um aedo, a quem ordenara / Agamêmnon que guardasse a mulher quando foi para Tróia. / Mas quando por fim o subjugou o destino divino, / foi então que Egisto levou o aedo para uma ilha deserta / e lá o deixou para ser alimento e presa de aves de rapina; / e à rainha, embora contra a vontade dela, levou-a para casa. (...)” (iii, 265-272).

Os detalhes do episódio, como o fato de o aedo precisar ser morto por Egisto para que ele tenha sucesso na sedução de Clitemnestra, não nos interessam tanto²⁷⁴. Interessa-nos como

²⁷³ A passagem é suficiente, entretanto, para evidenciar que o termo *aedo* não era utilizado somente para denominar cantores de poesia épica. Para Maslov, a ocorrência do termo nesta passagem é relevante no *corpus* de poesia hexamétrica por ser a única ocorrência da palavra em referência a: 1) uma pluralidade de cantores se apresentando ao mesmo tempo; 2) cantores se apresentando (aparentemente) sem o acompanhamento musical. É um tipo muito diferente do aedo pensado como bardo épico. O protótipo do aedo homérico é comum na *Odisseia*, um cantor solo profissional que apresenta poesia acompanhado de um instrumento de corda (MASLOV, 2009, p. 6).

²⁷⁴ Contudo, vale apresentar um breve histórico de algumas das maneiras como a cena foi lida. Panchenko afirma que não há nenhum outro traço do episódio na literatura grega. Ou a passagem é uma invenção de Homero, ou vem de uma tradição mais antiga que a *Odisseia*. Para o autor, é estranho o fato de nenhum nome, nem do aedo, de seu pai ou da ilha ser mencionado. Esta não é a maneira usual de Homero fazer alusões a histórias bem conhecidas. Por isso ele defende que esta seja uma invenção do poeta. O autor propõe que havia uma tradição mais antiga que a *Odisseia*, em que Egisto seduz Clitemnestra porque, entre outras coisas, ele era hábil em cantar e tocar, possuindo características típicas de um aedo. Esta versão incomodava o autor da *Odisseia*, e por isso ele inventou o aedo-guardião da rainha como uma história rival. Contudo, a versão mais antiga sobreviveu em representações pintadas em vasos áticos (ver autor para referências) (PANCHENKO, 1996, p. 178-182). Panchenko se opõe diretamente a Page, que defende que a passagem provavelmente é oriunda de uma história

interpretá-lo no que diz respeito às associações trazidas por ele. É importante notar que o aedo de Agamêmnon não foi levado à guerra em companhia do rei. Na verdade, nenhum dos participantes do exército aqueu é descrito como tendo trazido um aedo de sua corte. Tal fato pode indicar que a presença de tais profissionais é associada ao ambiente das casas nobres, e não a seus integrantes mais importantes. Quando os reis saem para a guerra, os aedos ficam. Outra interpretação pode ser a de que a guerra, um acampamento militar, não é um lugar considerado apropriado a um aedo, por algum motivo²⁷⁵. Contudo, o episódio não nos traz muitas informações acerca das motivações de Agamêmnon ao deixar para trás seu aedo, como guardião de sua esposa. A associação pode ser algum tipo de lealdade ao rei de Micenas, ou uma preferência da esposa pelo aedo em questão. Se é verdade que a explicação pela associação com a corte em Micenas parece ser a mais simples, não podemos nos furtar a oferecer alternativas possíveis, nem de apontar que o episódio não é nada claro quanto aos elementos que aqui nos propomos a discutir.

Não temos informações suficientes acerca das origens e associações de todos os aedos citados até aqui. Mas a partir daqueles de que temos algumas informações, e mesmo de pelo menos dois dos anônimos, em que apenas inferências podem ser arriscadas, podemos sugerir que existe uma aparente associação deles com uma localidade, seja em virtude da comunidade

tradicional, não sendo invenção de Homero. Como o episódio está ausente da tradição posterior (ciclo épico), o autor conclui que a fonte de Homero deve ser mais antiga que a *Odisseia*. Este tipo de cantor seria relacionado a uma forma mais antiga, que associa o cantor ao cargo de sacerdote, um tipo de poeta mais apropriado ao papel de guardião da esposa de Agamêmnon, do que o cantor profissional normalmente apresentado por Homero (PAGE, 1972, p. 128-130). Para outra interpretação, ver Werner, que defende que a função do aedo deixado por Agamêmnon para cuidar de Clitemnestra não é clara, mas a virtude da esposa do rei parece se relacionar à presença do bardo. Uma vez que ele é exilado, ela sucumbe aos anseios de Egisto. Clitemnestra é a audiência de Egisto e do aedo anônimo, caracterizando um embate de discursos (WERNER, 2005, p. 179-180). Já Scully propõe que a presença do aedo deixado por Agamêmnon para cuidar de Clitemnestra coincide com o senso de lealdade da esposa com relação a seu marido distante. A perda do cantor marca essa mudança em Clitemnestra, estando livre para se juntar a Egisto (SCULLY, 1981, p. 67-68). Por sua vez, Scodel argumenta que as canções podem servir como forma de controle social, ao lembrar os ouvintes que suas ações podem ser lembradas e julgadas. A canção épica é a forma mais poderosa de memória. Esta é a explicação da autora para o motivo de Agamêmnon deixar um aedo para cuidar de Clitemnestra, para lembrá-la que feitos, bons ou maus, podem ser transportados pela canção (SCODEL, 1998, p. 183). Saïd defende que este aedo seja um servente ligado ao palácio de Agamêmnon (SAÏD, 2011, p. 126). Já Anderson argumenta que talvez a passagem mostre que um aedo pode ser confiado com grandes responsabilidades (ANDERSON, 1995, p. 25). Biles apresenta uma interpretação pela qual associa a canção ao herói. Egisto só consegue convencer Clitemnestra após se livrar deste aedo, removendo assim a memória viva do rei que o aedo presumivelmente mantinha (BILES, 2003, p. 203). Para Segal, o bardo anônimo deixado com Clitemnestra é abandonado em uma ilha deserta, onde não há comida e bebida, como em um banquete, e ele morre anônimo. Este anonimato é paralelo ao seu fim, pois sua identidade pessoal é apagada juntamente com seu lugar social apropriado, diante de uma audiência humana em banquetes (SEGAL, 2001, p. 147). Por fim, Svenbro sugere que o aedo anônimo deixado por Agamêmnon representa um aedo que cessa de ter sucesso em se associar aos valores da audiência. Sua função era, propõe o autor, a de lembrar a grandeza do Atrida ausente. Por consequência, ele falha em satisfazer as exigências da audiência em Micenas após a partida do rei. Dessa forma, Egisto o exila. Ao permanecer fiel a seu rei, o aedo afirma seus próprios valores contra os da audiência, o que é relevante para demonstração do autor de que o aedo é subordinado à audiência a partir de uma relação de força. O aedo deve aceitar essa superioridade para poder cantar (SVENBRO, 1976, p. 31).

²⁷⁵ Voltaremos à questão a seguir.

mais ampla, seja em virtude de uma corte de uma casa nobre específica. Isto não é, todavia, verdadeiro para todos os tipos de aedos apresentados nos poemas. As fontes para tal afirmação são escassas, mas indicam a variedade de tipos dessa atividade.

A primeira delas a ser analisada não vem de uma descrição de um aedo em plena atividade, como foi a maior parte das demais. Vem de uma passagem célebre, em que Eumeu lista os homens de ocupações que são convidados de outras terras, os demiurgos:

“Quem é que vai ele próprio chamar outro, um estrangeiro, / de outra terra, a não ser que se trate de um demiurgo: / um vidente, um médico, um carpinteiro de madeira, / ou um aedo divino, que com seu canto nos deleita? / Estes homens são sempre convidados na terra ilimitada.” (xvii, 382-386).

É verdade que o próprio termo, demiurgo (*δημιουργός*), significa *aquela que trabalha para o povo*. Todavia, a passagem evidencia algum tipo de circulação desses especialistas. Na pior das hipóteses, indica um tipo de aedo diferente de Fêmio e Demôdoco, aparentemente ligados às casas reais e nobres, às suas comunidades ou a audiências específicas nos poemas. Este outro tipo pode ser convidado de terras estrangeiras, ou ser simplesmente um viajante, não tendo necessariamente ligação anterior com a comunidade nem com a corte de uma casa nobre de onde chega.

Talvez este seja o caso de Tamires, o trácio. Não obstante seja outra passagem breve e de difícil interpretação, o episódio deste aedo é nossa segunda fonte para a possibilidade de existirem tipos de aedos diferentes daqueles mais explorados nos poemas. Trata-se, possivelmente, de um aedo errante, ou em viagem, pois Tamires teve seu encontro com as Musas em Dórion, próximo de Pilos, tendo vindo da Ecália, de junto de Êurito²⁷⁶:

“(...) Dórion, lá onde as Musas / encontraram Tâmiris, o Trácio, e o canto lhe calaram, / vindo da Ecália, de casa de Êurito, o Ecálio - / pois ufanara-se ele de as vencer, se contra ele cantassem / as Musas, filhas de Zeus detentor da égide; / mas elas na sua cólera o estropiaram e lhe tiraram / o canto sortílego, fazendo-o esquecer a arte da lira.” (II, 594-600).

Como dissemos, a passagem é breve e difícil de ser interpretada. Ainda retornaremos a ela para analisar outras questões. Não temos, contudo, a descrição de nenhuma das *performances* de Tamires, e não sabemos se ele as fazia em casas de reis, como possivelmente a de Êurito, de junto de quem ele vinha, ou em outras ocasiões²⁷⁷. Entretanto, a passagem não deixa de trazer indícios de uma variedade diferente de tipo de aedo. Isto porque temos aqui um

²⁷⁶ Para um levantamento de versões da história, origem e características de Tamires, ver Brillante (1991, p. 433-435).

²⁷⁷ Êurito é, segundo a tradição, o rei da Ecália. Ver Grimal (2000, p. 160-161).

aedo em trânsito, descrito como tendo passado pela Ecália e, possivelmente, apresentado seus cantos na casa de Êurito, como um aedo estrangeiro²⁷⁸.

Estudiosos abordaram tais questões de inúmeras formas. Anderson defende que, a despeito da aparente ambiguidade sugerida entre a apresentação de Eumeu dos aedos como demiurgos e as descrições mais elaboradas de Fêmio e Demôdoco, os bardos homéricos são fixos em uma casa de reis e nobres, sendo empregados (*retainers*) (ANDERSON, 1979, p. 2), em um posicionamento retomado por Saïd (SAÏD, 2011, p. 126). Ford salienta este elemento com particular clareza, ao indicar que, salvo nesta passagem de Eumeu, a imagem da tradição poética evocada é a de uma transmissão vertical: grandes feitos adquirem fama que chega ao céu, e do Olimpo as Musas concedem a canção para os poetas. Não há troca, disputa, interferência, nem mesmo reconhecimento da influência em um plano horizontal, no qual um poeta encontra outros poetas, uma vez que os poetas só são mostrados em bases locais (FORD, 1992, p. 95).

Olson entende que a identificação como demiurgo faz dos cantores uma classe profissional local e permanentemente assentada. Eles seriam convocados periodicamente para realizar seu ofício, de casa privada em casa privada. A passagem do canto xix, verso 135 da *Odisseia*, identifica os arautos como demiurgos, o que indica sua relação com o local ao invés de com o sentido de itinerância. O autor afirma que o que Eumeu quer dizer é que um convidado só traz um terceiro a um baquete se for um homem dessas ocupações. Para Olson não há nada na passagem que indique itinerância, a não ser que eles caíam em desgraça e virem exilados como o adivinho Teoclimeno (OLSON, 1995, p. 15). Dougherty defende que existem dois tipos de poetas representados na *Odisseia*. O primeiro claramente associado a corte de reis, em um cenário homogêneo e aristocrático. O segundo, representado por Odisseu, é o poeta que não é permanente, mas que viaja de um lugar ao outro (DOUGHERTY, 2001, p. 50-52).

Para a autora, o tipo de poeta de Odisseu não tem as mesmas restrições que as do tipo de Demôdoco e Fêmio, cuja posição social depende de seu papel como aedos. Por isso, sem ter relações de longo prazo com uma comunidade, o tipo de poeta representado por Odisseu pode negociar e trocar suas canções por bens, algo que a autora considera que ele faz no *intermezzo* de suas histórias (DOUGHERTY, 2001, p. 56). Montiglio se aproxima de algumas dessas ideias, chegando a considerar uma competição entre Demôdoco e Odisseu. O poeta sedentário é substituído por sua contrapartida itinerante (ainda que a autora não considere Odisseu

²⁷⁸ Ver Wilson para uma discussão sobre a localização de cada uma das localidades apresentadas na passagem, indicando as possibilidades do escopo da errância de Tamires (WILSON, 2009, p. 47-56). Ver também Brillante para a mesma discussão (BRILLANTE, 1991, p. 429-430).

propriamente um poeta), e a vontade de Alcínoo de ouvir Odisseu anuncia o triunfo deste, que, além de tudo, apresenta uma *performance* muito mais longa (MONTIGLIO, 2005, p. 96). Já Redfield dá tanta ênfase a esta declaração de Eumeu que apresenta os aedos como especialistas, veículos e curadores da alta cultura, os quais, como demiurgos, trabalham para o povo e viajam de lugar em lugar (REDFIELD, 1975, p. 30). Para Walsh, como um demiurgo o aedo não pertence ao *household* para o qual ele canta. Dessa forma, ele não está totalmente ligado aos seus clientes. Fêmio, em particular, afasta-se de sua audiência humana ao sugerir que sua arte não teria sido tocada de nenhuma forma essencial pelos crimes dos pretendentes, que o obrigavam a se apresentar (WALSH, 1984, p. 15-16).

Mark, com uma argumentação de fundo histórico, considera que mesmo com os mercadores e os nobres se envolvendo em viagens de longa distância, provavelmente não interagiam muito com a população em geral, já que formavam a base e o topo da escala social, não sendo uma fonte boa de informações. Com a inexistência de outros meios, como livros e mapas, os bardos, como outro grupo que viajava, seriam as fontes. Eles deviam viajar e entrar em contato com audiências de grupos sociais os mais variados possíveis. Sendo viajados e bem informados, seriam valorizados como fonte de entretenimento e informação acerca do mundo exterior (MARK, 2005, p. 175-176). Já Wees defende que os demiurgos podem ser itinerantes ou ter uma base local (WEES, 1992, p. 52), o que pode explicar a aparente ambiguidade entre a frase de Eumeu e a situação dos aedos principais da *Odisseia*. Scodel tem uma posição semelhante (SCODEL, 2002, p. 47). Esta seleção de autores indica que os poemas apresentam múltiplas possibilidades de interpretação. Nossa posição é indicar que as variações em Homero, tais como estas, podem indicar abrangência da poesia a comunidades com experiências sociais diferentes, no que diz respeito a determinadas práticas específicas, algo que retomaremos no decorrer do texto.

Para além dessas, outras descrições de cantores são mais complexas, em virtude dos personagens que participam e da brevidade das passagens. Aquiles é descrito cantando os feitos gloriosos dos homens (*ᾄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν*), acompanhado da lira enquanto Pátroclo o escuta (IX, 185-191). Apesar de esta ser uma das descrições mais explícitas da *Ilíada* do que tomamos como a atividade do aedo, comparada somente à da cena da vinha no escudo de Aquiles, não parece ser seu objetivo simplesmente identificar o herói com um aedo típico. O termo *aedo* sequer é utilizado, possivelmente pela razão de Aquiles não ser um especialista da atividade, como no caso do cantor de Lino²⁷⁹.

²⁷⁹ Ver nota 268.

Pagliari (1953, p. 7, 13) e Anderson (1979, p. 4) defendem se tratar da descrição de um amador, e não um aedo profissional, no que são seguidos por Jong (2006, p. 193-194). Segal chega a uma conclusão que também sugere que uma comparação entre Aquiles e um aedo profissional não seja válida. Ele aponta que Pátroclo não é uma audiência para Aquiles, pois o poeta não diz se Pátroclo está ouvindo e prestando atenção ou não, ele diz somente que Pátroclo espera que Aquiles acabe o canto. Por isso, o herói não deve ser confundido com o bardo, pois ele busca somente o seu entretenimento, e não o de outros (SEGAL, 2001, p. 114-115). Ford aponta que, apesar de qualquer um poder cantar (o autor cita deuses, homens no campo de batalha, o jovem na colheita, Aquiles), somente o profissional é chamado de aedo, indicando a relevância da utilização do termo para assinalar os especialistas. Entre os não especialistas Ford cita, entre outros, justamente Aquiles e o cantor de Lino (FORD, 1992, p. 16).

Para Ledbetter, contudo, não há dúvidas de que Aquiles aparece tocando a lira e cantando poesia épica, sem se posicionar se seria semelhante a um aedo profissional (LEDBETTER, 2003, p. 11-12). A autora ressalta que Aquiles tem um papel de poeta nesta cena, de forma nada figurativa, sendo mais literal que o papel de Odisseu como aedo na *Odisseia* (LEDBETTER, 2003, p. 18). Para Maslov, a κλέα ἀνδρῶν, apropriada autoritariamente pelos bardos da *Odisseia*, é cantada por Aquiles na *Ilíada* em seu momento de ócio. Isso sugere ao autor que devemos reconhecer a tradição poética grega mais recuada como um *folk medium* que não prevê a distinção entre *performer* (cantor, membro de um grupo de cantores) e compositor. Não há razão para, numa cultura inclusiva, onde todos são cantores potenciais, um *performer* se intitular *cantor* e ter este como seu título único (MASLOV, 2009, p. 17). Apesar de considerar que ser aedo é uma ocupação altamente especializada, Redfield argumenta que a cena em que Aquiles canta é uma marca da consciência autorreflexiva única de si próprio, em que ele tem que virar seu próprio poeta, ou, ao menos, um poeta em seu próprio mundo (REDFIELD, 1975, p. 36). Fontisi-Ducroux tem uma concepção semelhante acerca desta consciência autorreflexiva presente na cena. A trama da *Ilíada* depende da ação (ou inação) de Aquiles. Ao se retirar do combate, ele pode tomar o lugar do aedo e cantar os feitos heroicos que ele pôs em movimento por sua escolha (FRONTISI-DUCROUX, 1986, p. 53).

Parece-nos, contudo, que a intenção da passagem é mais assinalar que, enquanto Aquiles não produz feitos gloriosos, ele os canta²⁸⁰. Não obstante, mesmo produzindo esse efeito, temos

²⁸⁰ Esta é a opinião de Thalmann e Mueller. Para este último, Aquiles fica inquieto, inativo, e tenta matar sua sede de glória cantando poesia heroica (MUELLER, 2009, p. 49). Para o primeiro, a canção é um substituto não satisfatório às ações. A canção demonstra a preocupação do personagem com as batalhas, ainda que ele se recuse

uma passagem que não deve ser negligenciada. Nela identificamos uma prática muito semelhante à do aedo ocorrendo em um contexto fora da casa de um rei ou nobre. Temos a aristocracia, mas não somente como audiência, e sim como praticante da ação. Tampouco, podemos dizer, trata-se de uma *performance* de um bardo itinerante.

Outro conjunto é de difícil interpretação em virtude dos personagens envolvidos nas descrições. Trata-se de duas passagens envolvendo Apolo, também na *Ilíada*. Na primeira, ele toca a lira e as Musas cantam alternadamente no banquete dos deuses (I, 601-604). Na segunda, Apolo simplesmente é identificado como tendo participado do casamento de Peleu e Tétis, comparecendo com sua lira (XXIV, 59-63). Como veremos, há uma forte associação da figura do aedo com este instrumento, bem como uma forte associação da celebração de bodas com a presença de um aedo ou algum tipo de acompanhamento musical cantado. Na primeira cena, temos uma situação de banquete no palácio de Zeus no Olimpo, um evento possivelmente cotidiano. Pode-se argumentar em favor de um tipo de *performance* recorrente em local privilegiado. Na segunda cena, temos a celebração do casamento de Peleu. Este é um evento isolado. Apolo pode estar lá como simples convidado ou exercendo a atividade de aedo, como temos na descrição análoga da celebração em Esparta. Não há nada na cena, entretanto, que argumente em favor da possibilidade de que Apolo seja um aedo ligado à casa de Peleu. Há, sim, a sugestão de que Apolo demonstra frequentemente seus dotes musicais, possivelmente atuando como aedo, nos banquetes e celebrações divinas, acompanhado ou não das Musas²⁸¹.

a participar delas. Aquiles não está apto para tempos de paz (como a história de suas escolhas sobre seu próprio destino mostra) e, portanto, em momentos em que está afastado das guerras canta sobre elas (THALMANN, 1984, p. 177). Já Murnaghan defende que canções são típicas de sociedades em paz, como Ítaca e Feácia, pois não há espaço para elas no campo de batalha. Talvez por isso Aquiles seja mostrado cantando, pois esse ato o representa afastado da guerra. Ele canta as glórias dos homens por não estar ele mesmo conquistando-as no campo de batalha. Ele, portanto, recria uma simulação de um mundo em paz no acampamento militar, uma vez que ele se retirou da guerra (MURNAGHAN, 1987, p. 150). Por sua vez, Notopoulos argumenta que a cena de Aquiles cantando justifica colocar a poesia oral na lista de atos dos heróis, fazedor de feitos e falante de belos discursos. Este é um contexto de canção diferente do da *Odisseia*, segundo o autor, onde audiências de corte escutam um bardo profissional. A poesia oral é uma força viva na vida dos guerreiros, para expressar seus ideais e imortalizar seus feitos (NOTOPOULOS, 1952, p. 17-19). Por fim, Frontisi-Ducroux considera que a cena de Aquiles com a lira oferece um *myse en abyme* das condições da produção do canto, com Aquiles no papel do aedo, e Pátroclo no de audiência. As diferenças entre Aquiles e Odisseu, no que concerne à comparação com o aedo, são evidentes. Odisseu nunca é apresentado com a cítara, e sua maestria na narração é uma consequência natural de sua maestria com as palavras. Dessa forma, ele se qualifica a intervir ao lado de verdadeiros profissionais, como Demódoco e Fêmio. No caso de Aquiles, há uma descontinuidade radical. O próprio instrumento é apresentado como butim de guerra, o que mostra o personagem ligando intimamente a atividade guerreira com o canto. Um é o tema que fornece ao outro a forma com que os feitos guerreiros são memorizados (FRONTISI-DUCROUX, 1986, p. 11-12).

²⁸¹ A associação de Apolo com as Musas poderia ser pensada como uma analogia da associação dos aedos com estas mesmas divindades. Para Bouvier, em um primeiro momento poderíamos pensar a cena do banquete dos deuses no canto I como um caso de *mise en abyme*. Como os deuses, a audiência externa ao poema estaria a ouvir um canto proveniente das Musas, provavelmente também em uma situação de banquete. Contudo, ele considera que o que a cena alcança, na verdade, é acentuar a fronteira entre o divino e o humano. Não temos muitos detalhes

Isto é válido mesmo para a descrição do casamento, pois Tétis, que se casara com Peleu, nada mais é do que uma deusa²⁸².

b) Problematicando a “miragem” do aedo homérico como um aedo de corte

Apresentamos o conjunto de todos aqueles que são descritos como aedos ou podem ser comparados a eles, em virtude de determinadas atividades características relacionadas à música e ao canto²⁸³. Do conjunto podemos retirar algumas conclusões. É forte a imagem que pode ser construída, principalmente sobre as análises das figuras e *performances* de Fêmio e Demôdoco, que conecta o aedo e sua atividade à casa de um poderoso rei. Além dos dois citados, o aedo na casa de Menelau, aquele deixado junto de Clitemnestra e os aedos que iniciam o lamento por Heitor corroboram esta imagem, bem como Apolo, acompanhado ou não pelas Musas em situações de comemorações e banquetes dos deuses nas moradas de Zeus ou Peleu. Até mesmo Tamires, um dos únicos indícios de aedos em trânsito, é descrito como tendo vindo de junto de Êurito, rei da Ecália, sendo possível que isso possa indicar que ele tenha apresentado *performances* de seus cantos na casa do rei.

Das dez descrições (ou conjunto de descrições para o caso de Fêmio, Demôdoco e Apolo) presentes nos poemas, incluindo aí passagens dúbias sobre Aquiles e Apolo, a reflexão de Eumeu sobre os demiurgos e o aedo deixado com Clitemnestra, em que *performances* não são descritas nem sugeridas, sete têm elementos que sugerem a atividade do aedo associada de alguma forma a um contexto de uma casa aristocrática. Somente a descrição de Aquiles cantando para Pátroclo e a cena da *performance* do jovem na vinha no escudo de Aquiles, ambas da *Ilíada*, fogem completamente deste contexto²⁸⁴. A descrição dos demiurgos por Eumeu não se enquadra necessariamente em nenhum dos polos.

acerca desta *performance*, mas felicidade e a despreocupação divina destoam da realidade mortal (BOUVIER, 2002, p. 31-33, 42-43).

²⁸² Sobre a presença de Apolo nos banquetes dos deuses, Segal argumenta que a *Odisseia* apresenta uma contradição curiosa em relação à forma de sustento dos aedos. De um lado, ele é associado com as técnicas (*craft*) (xvii, 381-386), uma posição relativamente baixa em termos de *status*. Mais baixa ainda é sua associação com mendigos. Por outro lado, entre os feácios o bardo participa no banquete heroico e em algo equivalente a troca de presentes. Na verdade, o poema não mostra nenhum bardo trabalhando como jornaleiro ou como um artesão. O modelo do aedo apresentado nos poemas é muito mais grandioso, justamente Apolo, o deus da lira, tocando nos banquetes dos deuses. São muitas as associações dos aedos com Apolo e outras divindades (SEGAL, 2001, p. 145-146).

²⁸³ Enfatizamos, neste momento, esta relação com conteúdos cantados. Discutiremos adiante formas de relato não cantado que também pode ter relação com a figura dos aedos.

²⁸⁴ Mantivemos na relação as passagens que indicam mais de um tipo de associação possível, como os aedos nas lamentações por Heitor e a segunda *performance* de Demôdoco. Apesar de esta ocorrer na ágora e diante de uma comunidade mais ampla, mantém sua associação com os convivas do banquete de Alcínoo. Esta escolha se justifica

Mais do que esta proporção, em que somente uma descrição em cada cinco cenas ou conjunto ocorre absolutamente desassociada de uma casa nobre, um outro fator é fundamental. O fato de as descrições de Fêmio e Demôdoco serem as mais extensas e detalhadas, por uma margem muito grande, sugere uma sedutora leitura de que o aedo homérico “histórico” é um especialista associado à casa e à corte de um poderoso aristocrata local.

Dalby levanta alguns destes posicionamentos, apontando para o fato de muitos estudiosos encontrarem um modelo de cantores profissionais concentrado principalmente, ou exclusivamente, em épicos heroicos. Uma outra vertente defende a visão de que os cantores épicos reais se moviam mais do que a *Odisseia* mostra. Seriam bardos viajantes profissionais, algo que só é sugerido na descrição de Eumeu sobre os demiurgos. Também é dito por alguns especialistas que havia guildas de aedos, mas disso os poemas não trazem qualquer vestígio. O que se faz, desde muito tempo, é associar Homero com a figura de Demôdoco, o aedo cego da *Odisseia* (DALBY, 1995, p. 270). Murray defende que a *Odisseia* e seu poeta expõem explicitamente que a arte do aedo profissional é apresentada em *performances* em banquetes de heróis e, aparentemente, em mais nenhum lugar. A única exceção seria a segunda canção de Demôdoco, que faz com que o autor sugira duas formas de tradição que podem ter existido simultaneamente: os poemas podem ter sido apresentados divididos em vários banquetes sucessivos, como ele defende, ou em festivais. Todavia, para ele a associação com os simpósios é mais evidente (MURRAY, 2008, p. 165-169). Segal argumenta que Demôdoco e Fêmio, que o autor diz não serem itinerantes, são elementos fixos do estabelecimento real, tendo um lugar de respeito e deveres regulares. A passagem da *Odisseia* xiii, versos 7 a 9, implica a interpretação de que um bardo é um elemento precioso de uma rica e generosa casa (SEGAL, 2001, p. 115). Segal ainda tenta explicar estas contradições, ao sugerir que o bardo ligado a um palácio reflete práticas micênicas ou do Período Oscuro, enquanto que o bardo itinerante, um demiurgo, corresponde mais de perto às circunstâncias do tempo do poeta, na passagem do século VIII para o VII, onde devemos esperar a *polis* nascente no lugar dos palácios (SEGAL, 2001, p. 146), em uma posição semelhante à de Gentili (1988, p. 155-156).

De volta a Segal, o autor defende também que uma comparação em três vias talvez monte uma rede de analogias que ajude a definir, ou idealizar, o lugar do bardo na sociedade heroica. De um lado está sua participação nos banquetes e na troca de presentes, e de outro a itinerância e a atividade pela necessidade. A primeira diz respeito ao herói, a última ao mendigo. O aedo estaria no meio, sem ser, necessariamente, um mediador. Ele pode partilhar da posição

em virtude de o contexto de corte continuar presente como possibilidade em ambas as situações, mesmo diante das possíveis associações diversas.

de ambos (SEGAL, 2001, p. 149). Já Maslov considera que é possível que a noção propriamente autoconsciente de aedos tenha evoluído se comparada aos cantores profissionais mais antigos, como os do lamento por Heitor na *Ilíada*. Com o fato de haver disponíveis termos para coro, como *χορός*, é possível que o termo *aedo* tenha sido reclamado para *performers* solos especializados. Para o uso pós-iliádico, um dos caminhos de desenvolvimento imaginados pelo autor é o de os cantores profissionais de épica heroica (*κλέα ἀνδρῶν*) terem desenvolvido uma autoconsciência em um contexto fora do de culto, como um *entertainer* de uma casa aristocrática, em uma perspectiva que apresenta claramente a *Ilíada* como mais antiga que a *Odisseia* (MASLOV, 2009, p. 17).

A posição mais corrente é a representada pela perspectiva de Saïd que, apesar de considerar o *status* social do bardo difícil de aferir, descreve a poesia épica como um entretenimento aristocrático essencial para os banquetes, casamentos e funerais. O bardo de Agamêmnon, deixado para cuidar de Clitemnestra, parece ser um membro do *household*, um servente ligado ao palácio. Demôdoco, contudo, não mora no palácio de Alcínoo, tendo que ser buscado para o banquete. Os bardos são, entretanto, sempre dependentes dos aristocratas (SAÏD, 2011, p. 126-127). Hunter e Rutherford, na introdução do livro *Wandering poets in ancient Greek culture* propõem que os bardos de corte são o tipo predominante da sociedade homérica, relacionando-os aos poucos centros de poder político, com pouca mobilidade e audiências locais. Mesmo os poetas estando incluídos na lista de Eumeu de profissionais itinerantes, não aparecem viajando (HUNTER; RUTHERFORD, 2009, p. 10). Dessa forma, a ligação do aedo com as casas nobres é frequentemente ressaltada.

Esta espécie de miragem é problemática, por uma série de questões. Primeiramente, concordamos que o que temos diante de nós são expressões metapoéticas, ou formas do que é por vezes chamado de *mise en abyme*²⁸⁵. Em outras palavras, o que temos é a poesia homérica refletindo sobre o fazer poético. O problema está no passo seguinte: considerar que tal imagem,

²⁸⁵ Para uma breve apresentação do conceito, ver Grethlein, em especial as notas 5 e 22 (GRETHLEIN, 2012, p. 15; 20-21) e Rinov (2006, p. 209). Este último explica que originalmente *abyme* significava o centro de um escudo heráldico, e *en abyme* é a figura que está neste centro. A partir daí o conceito passou a ser um termo narratológico que denota uma parte de um trabalho literário que representa o trabalho como um todo. O autor identifica, por exemplo, a primeira canção de Demôdoco com um diálogo épico com a *Ilíada*; a segunda como um *mise en abyme* do conteúdo e da forma da *Odisseia*; a última amplifica a percepção de *myse en abyme*, vendo a *Odisseia* como um ato de comunicação entre poeta e audiência, em que a canção e seus ouvintes sugerem reações emocionais e cognitivas para aqueles que são narrados na *Odisseia*. Esta última canção também dialoga com as duas primeiras, em uma relação que acarreta uma significação épica e trágica (RINOV, 2006, p. 209). Biles defende que a preocupação do poema com bardos e canções tem sido vista como uma indicação de autoconsciência poética, não só no sentido das histórias e dos temas, mas da composição e recepção dos poemas (BILES, 2003, p. 192). Segundo Segal, a canção de Fêmio no canto i, as de Demôdoco no canto viii e até mesmo os *apologoi* recitados por Odisseu são situações de recitações bárdicas descritas em detalhe (SEGAL, 2001, p. 85), evidenciando sua posição da natureza reflexiva destas descrições.

aparentemente homogênea e coerente, seja na verdade um reflexo de práticas sociais históricas²⁸⁶. Temos aqui nossa primeira dificuldade. Ler os poemas dessa maneira entra em conflito com aquilo que propomos. Esta é a forma tradicional de interpretar os poemas historicamente, que criticamos neste trabalho. O problema dessa operação historiográfica está na consideração dos poemas como depósitos, ou reflexos de práticas sociais de períodos bem determinados e específicos, como apresentamos e criticamos em outro momento.

Esta forma de interpretação tradicional é especialmente frequente entre estudiosos brasileiros que se desdobraram sobre o tema, ainda que as conclusões acerca das ambiguidades entre a itinerância e a ligação com as casas nobres sejam diversas. Gabrecht, por exemplo, considera que se Homero existiu, foi um aedo. Ela considera que todos os aedos descritos por Homero são profissionais a serviço da aristocracia. O deslocamento deles não é citado, mas ela cita Moraes (2009) para defender que é correto pensar que, em uma cultura oral, para ter acesso a informações é preciso entrar em contato com quem as tem. Assim, a autora propõe que os aedos entram em contato com outros profissionais como eles e incrementam seu repertório. Ela também considera os banquetes como os espaços propícios para a atuação do aedo, e que sua poesia serve para exaltar os valores da nobreza e celebrar a moral heroica. Isso porque não há *κλέα* senão as cantadas (GABRECHT, 2011, p. 84-88). Por sua vez, Werner termina seu artigo sobre a liberdade restrita do aedo homérico com considerações que partem de concepções metodológicas semelhantes, do ponto de vista histórico. Para ele, o episódio do aedo de Micenas ilustra o prestígio e a fragilidade da posição dos aedos na Grécia da época homérica, que ele definiu entre os séculos VIII e VII (WERNER, 2005, p. 179-180).

Já Moraes considera que as narrativas dos poetas homéricos são reminiscências autênticas das práticas dos aedos, ainda que limitadas pelas expectativas de uma aristocracia que restringia sua autonomia. Ele continua, dizendo que as representações dos aedos e dos adivinhos, também discutidos pelo autor, sejam um amálgama da visão do que a aristocracia e os próprios aedos tinham sobre eles. O autor não se preocupa, contudo, em delimitar ou identificar qual seria o período histórico relacionado aos poemas (MORAES, 2011, p. 7-8). Para o problema da itinerância dos aedos, também vista historicamente, Moraes sugere ser uma

²⁸⁶ Concordamos com Ford, que assinala que os aedos homéricos podem ser uma mistura de práticas de períodos diversos e ficção (FORD, 2011, p. 804), mas, como veremos, esta formulação por si só é insuficiente. Para a opinião contrária à de Ford, ver Gentili, que aponta Demôdoco como um protótipo de cantor integrado a uma sociedade homogênea. Sua função é a de entreter a audiência e de reforçar o senso de identidade cultural e social por meio de histórias de deuses e heróis. Em retorno, ele recebe admiração e recompensas concretas. O aedo que transita seria referente a um período posterior (GENTILI, 1988, p. 155-156). Para uma defesa recente de um pressuposto semelhante, ver West (2014, p. 46). Pagliaro propõe que as figuras de Fêmio e Demôdoco não devem ser consideradas como reais, mas fruto de uma adaptação da experiência real do cantor à imagem deste mundo entre a realidade e o mito, elaborado e composto pela tradição (PAGLIARO, 1953, p. 18).

questão negligenciada, em particular porque as principais figuras desta atividade, Fêmio e Demôdoco, são utilizadas para evidenciar a participação destes poetas nos ritos de comensalidade. A errância dos aedos é sugerida pelo autor por probabilidade: é provável que este fosse um meio indispensável para ampliação de repertório. Em uma sociedade oral, era necessário entrar em contato para trocas de informação. O autor tira do episódio de Tamires não só a errância, como também a possibilidade de haver competições e espaços de interlocução da prática. (MORAES, 2009, p. 62-63). Apresentando como histórica uma prática que sequer é descrita consistentemente nos poemas, o autor conclui que existe um duplo esforço que fundamenta a lógica da itinerância e a prática de enunciação dos aedos: a necessidade de consolidar uma identidade helênica que abranja várias comunidades; um projeto de difusão desta tradição, que visava ampliá-la ao espaço do Mediterrâneo. A itinerância dos bardos foi, para o autor, decisiva para difundir o helenismo, veicular informações e louvar a nobreza, ajudando também nos “inúmeros empreendimentos políticos e culturais conduzidos pela aristocracia palaciana nos períodos Homérico e Arcaico gregos” (MORAES, 2009, p. 70).

O problema deste tipo de interpretação é que ele tende a extrapolar significativamente o que os poemas têm a dizer, além de não apresentar qualquer tipo de fonte alternativa para se contrapor a eles. Há também uma tendência a misturar contextos históricos diferentes ou simplesmente não os delimitar de maneira suficiente. O resultado é a utilização de descrições poéticas como instituições históricas, sem aventar possibilidades alternativas para o motivo das descrições, além de não atentar para variantes importantes das formas tradicionais predominantes²⁸⁷. No caso de Moraes, é preciso reconhecer, há certa aproximação com nossa proposta, de que os poemas homéricos funcionavam como mecanismo de identidade e circulação de informação que abrangiam comunidades diferentes. Contudo, não derivamos esta conclusão de uma leitura que privilegia determinado elemento dos textos em detrimento de outros. Pelo contrário, buscamos na existência das variantes internas, como veremos, a evidência para o alcance temporal e espacial da poesia oral hexamétrica grega. Tampouco, vale deixar claro, consideramos estas descrições dos poemas como instituições e práticas sociais ou culturais indubitavelmente históricas, como Moraes o faz para o caso da itinerância dos aedos.

Não obstante esta discussão, a associação da maior parte das situações em que temos aedos descritos nos poemas com algum tipo de situação relacionada a uma casa nobre continua forte, e isto não é isento de significados. Contudo, segundo a abordagem que propomos, é

²⁸⁷ Para outros exemplos de procedimentos metodológicos semelhantes, ver Rosa (2008), Souza (2012, p. 93-103) e Moraes (2012).

historicamente relevante pensar este enfoque do ponto de vista dos ideais épicos construídos e das formas tradicionais, o que consideraremos a seguir.

Antes, todavia, dedicaremos alguma atenção às outras dificuldades da abordagem que estamos criticando. A principal delas é a que diz respeito às variações apresentadas nos próprios poemas. Não podemos deixar de considerar que um quinto das descrições levantadas (número relacionado à quantidade de cenas, e não à proporção da extensão delas) não traz esta associação. Além disso, tal leitura desconsidera a possibilidade de associações múltiplas, como sugerimos acima. Desconsidera também o próprio foco principal dos dois poemas: o fato de concentrar a narrativa ao redor de heróis nobres orienta os poemas como um todo, assim como o faz para a relação dos aedos com audiências particulares.

Primeiramente, trataremos das variações. Como dissemos, um quinto das descrições levantadas não traz qualquer tipo de associação entre a *performance* poética cantada, acompanhada em geral da lira (*φóρμιγξ*), com um contexto da casa de um nobre. Estamos lidando, neste momento, com duas cenas da *Ilíada*, a da vinha (XVIII, 567-572) e a de Aquiles (IX, 185-191). O fato de o uso do termo *aedo* não ser atestado em nenhuma das duas passagens pode ser relevante, indicando não serem especialistas em ação²⁸⁸. Aceitar somente este argumento seria dizer o mesmo de Tamires, o que definitivamente não parece ser o caso, além de aceitar os aedos que cantam no lamento por Heitor como análogos perfeitos de Demôdoco e Fêmio. A especialização do trácio Tamires lhe deu confiança para dizer que ganharia das próprias Musas em uma competição de canto. O fim trágico do personagem, privado pelas próprias Musas do canto e da arte da cítara, não retira o peso de sua competência na arte. Além disso, as cenas citadas descrevem a prática do aedo com um grau de detalhamento que não é equiparado a nenhum outro ponto desse poema, nem mesmo na passagem de Tamires. O que nos leva a outro problema: ambas estão presentes na *Ilíada*. Estaríamos diante de uma variação específica, sequer reconhecida pela *Odisseia*?

Tais questionamentos são importantes, mas não relativizam a relevância de uma informação apresentada pelas passagens: existem variações nas formas de transmissão poéticas, uma delas com material de conteúdo definitivamente épico²⁸⁹. Estas variações ocorrem, neste

²⁸⁸ Ver nota 268.

²⁸⁹ A saber, a canção executada por Aquiles. Exploraremos a questão do conteúdo das *performances* com mais detalhes adiante. Por ora, vale lembrar as colocações de Ford acerca do que ele chama de tipos nomeados de canção. Sua hipótese é que cada contexto gera um tipo correspondente de canção, com noções sociais e religiosas influenciando o mesmo tanto que definições formais e critérios estéticos. Nos poemas, os tipos nomeados são ligados a ocasiões rituais ou comunitárias específicas: o *ἑμείναιος* (XVIII, 493) para casamentos; o *θρήνος* (XXIV, 721) para funerais; a canção de Lino (XVIII, 570) para a colheita. Outro padrão formal pode ser observado nos Peãs, com canto coletivo. Diferentemente, a canção épica não se confina a tais circunstâncias particulares. Os poemas sugerem que elas são comuns aos banquetes, mas outras evidências indicam que a poesia épica também

caso, do ponto de vista dos tipos de aedos, especialistas ou não, ligados ou não a um contexto de casas reais e nobres. Talvez as cenas não sejam necessariamente relevantes para a construção de um ideal épico, ou ideais épicos, do aedo, como acreditamos que sejam e trataremos a seguir. Mas são relevantes, sem sombra de dúvida, para estabelecer ideais épicos de transmissão de determinados conteúdos em termos gerais, e da transmissão por meio do canto acompanhado geralmente pela lira, tal como é a prática do aedo, em termos específicos. Será que uma coisa pode ser separada da outra, pelas diferenças que apontamos? Ou nos deparamos com variações das concepções épicas acerca da figura e da prática do aedo? Acreditamos tratar-se da segunda opção.

Outra variação importante por nós levantada diz respeito à mobilidade. Esta conta com material apresentado por ambos os poemas, ainda que de extensão reduzida. O que Tamires e as reflexões de Eumeu sobre os demiurgos representam é, sobretudo, um tipo de aedo não necessariamente associado a uma mesma localidade, seja em virtude da comunidade, seja em virtude da nobreza da área²⁹⁰. Essas passagens trazem uma dimensão da possibilidade de mobilidade que as distanciam profundamente dos exemplos mais extensos providos pelas descrições de Fêmio e Demôdoco. Como no caso anteriormente apresentado do afastamento completo de contextos relacionados a casas nobres, defendemos que também aqui temos a constituição de uma forma de variação das concepções épicas relacionados ao aedo e a sua prática.

De maneira semelhante propomos, por fim, a terceira forma de variação dessa concepção que, como veremos, diz respeito a ideais épicos construídos nos poemas acerca dessas temáticas. Como alternativas à associação dos aedos à casa de um nobre ou rei poderoso, apresentamos: a comunidade, para o caso de Demôdoco e dos aedos nas lamentações por Heitor; grupos como os pretendentes, para o caso de Fêmio; indivíduos como Agamêmnon ou

era apresentada em festivais, funerais e praças públicas ou de mercado. O único pré-requisito parece ser o ócio, uma pausa nos afazeres normais para ouvir um relato longo de feitos passados. Os contextos performáticos e seus requerimentos formais nos dão, ainda para Ford, pouco além de definições formais da épica grega arcaica. Só podemos dizer que em Homero já temos um tipo tradicional de poesia não mélica, adaptável a muitas situações mas não identificada particularmente com nenhuma, e sem um nome particular. O tema, contudo, parece ser mais bem definido (FORD, 1997, p. 400-401).

²⁹⁰ Em uma argumentação com ênfase nas possibilidades históricas dos poemas, Segal defende que a visão de Eumeu de que o aedo é itinerante e ligado às funções de jornaleiros técnicos que trabalham por salário, não condiz com os bardos descritos em Micenas, Esquéria e Ítaca, onde são ligados ao palácio. A situação descrita por Eumeu pode refletir um contexto mais próximo do que o autor considera ser a realidade histórica. Pode também indicar que a perspectiva geral do poema, em contraste com a visão pessoal de Eumeu, se alinha a uma perspectiva de classe mais alta, o que pode ter implicações para o tipo de audiência para qual o poema era apresentado. Diferentemente dos outros demiurgos apresentados por Eumeu, os aedos se associam regularmente com reis e nobres, com quem dividem comida, uma relação que os afasta dos artesãos e mendigos (SEGAL, 2001, p. 152-153).

Clitemnestra, para o caso do aedo deixado em Micenas. Estes mantêm certa duplicidade, podendo estar associados a ambos os polos. Na já retomada cena da vinha, não há nenhum tipo de duplicidade. Se é que algum tipo de associação pode ser estabelecido com o jovem fazendo o papel de cantor, é com a comunidade.

Para todas essas variações, o que temos são informações relevantes, que indicam múltiplas possibilidades de compreender nos poemas a figura e a prática do aedo. Entretanto, elas podem ser acusadas de representarem uma parcela pequena, diante da esmagadora predominância de outro tipo de informação, que de fato apresenta o aedo estavelmente associado à casa de um rei ou nobre. O que propomos discutir neste passo é que esta predominância tem uma explicação simples de ser formulada. Ela se deve ao próprio foco dos dois poemas discutidos. Em outras palavras, elas ocorrem em virtude do tipo de trama principal e do tipo de personagens principais envolvidos²⁹¹.

A predominância de um tipo específico de *performances* de aedos, relativamente homogêneas, ocorre à medida que o poema que mais as explora, a *Odisseia*, frequentemente coloca seus protagonistas em cenários que de certa forma se repetem. A *Odisseia* é repleta de cenas em cortes, e em três delas, Ítaca, Esparta e Esquéria, temos a descrição de aedos em plena atividade. Por si só este é um elemento relevante. Ele indica que existe uma forte ligação entre tais contextos, casas de nobres poderosos e aedos. A *Ilíada*, um poema em que tais contextos são menos explorados, tem, em primeiro lugar, uma quantidade muito menor de descrições de aedos ou *performances* de tipos semelhantes. Mas mesmo assim deixa transparecer que reconhece a situação que a *Odisseia* estabelece com muito mais força, ao sugerir esta relação na cena das lamentações por Heitor, com um canto fúnebre conduzido por aedos (XXIV, 719-722). Isto indica a força de uma concepção poética acerca do aedo, um ideal épico ou forma tradicional, que estabelece a seguinte relação: aedos são figuras recorrentes nas casas de homens poderosos.

Entretanto, no restante do conjunto de informações que coletamos, e mesmo entre as passagens que consideramos predominantes, temos indícios de outras formas de associação de

²⁹¹ Com relação à questão do foco, Dalby apresenta concepções inovadoras. O argumento do autor se baseia em duas constatações. A primeira é a de que as casas, mesmo os palácios, seguem o padrão das casas mais pobres. O mesmo acontece com as refeições, sempre de vinho, pão e carne assada. Isso só seria luxo para pobres que não tinham nem isso diariamente, mas repetitivo para pessoas mais abastadas. Ou seja, o ponto de vista é o das classes mais pobres, e não o da aristocracia. A maneira como as casas, a vida e as riquezas da aristocracia são retratadas indica que poeta e audiência não estariam familiarizados com os modos de vida da aristocracia de fato. Os símiles que retratam a vida do homem comum também são representativos. As preocupações dos épicos merecem ser vistas menos como a projeção para um passado heroico da visão de mundo de aristocratas do século VIII (defendido pelo autor como o século de Homero), e mais como uma projeção para a sociedade rica na visão de mundo dos mais pobres. A “sociedade homérica” é, para Dalby, a projeção dos mais pobres e dos menos poderosos deste período do que seria a vida dos mais abastados e da aristocracia (DALBY, 1995, p. 273-279).

aedos. Os poemas nos apresentam essas formas, a despeito da orientação de seu enfoque, principalmente para o caso da *Odisseia*. Mesmo mantendo fielmente a contextualização principal, dão um jeito de salientar que o ideal, ou melhor dizendo, ideais épicos e formas tradicionais que transportam não são homogêneos. No caso do aedo, o foco dos poemas pode sugerir um tipo predominante, associado à corte, mas vimos indícios de variações. A sua associação pode ser com a comunidade ou a um grupo, ao passo que outros momentos sugerem que sequer sua estabilidade em uma única localidade é garantida.

A miragem de um tipo homogêneo de aedo cai por terra diante da variedade das evidências. Ainda que aparecendo em menos oportunidades, o que se explica pela questão do foco das narrativas, as variações se intrometem e é importante avaliá-las. É importante também não tomá-las por simples mistura de práticas sociais de períodos diferentes e elementos fictícios. Parece-nos mais útil encará-las como formas tradicionais, ideais épicos, controlados por mecanismos poéticos, e dessa forma transportados. O embate entre uma forma predominante e variações desse ideal pode indicar uma oposição deliberada entre polos diferenciados de concepções acerca do aedo, com preferência para um posicionamento específico. Pode também, alternativamente, ser somente uma imposição de focos narrativos dos poemas, ou, ainda, a apresentação de formas concorrentes de ideais que convivem lado a lado. A despeito dessas possibilidades, o que temos é uma constatação na poesia de sua própria abrangência, como um meio que atinge possíveis contextos diferentes que avaliam características da sociedade épica dos poemas de maneiras variadas. Além disso, ao mesmo tempo em que algumas formas são reconhecidas e aceitas como relativas a esta sociedade épica, outras formas, que também seriam possíveis, são deixadas de lado. Limites são traçados, determinados tanto pela língua da poesia, quanto pelo conteúdo e pelas formas sociais apresentadas.

3.2 Características dos aedos e os tipos de *performances*

A discussão sobre os tipos de aedo deve ser levada para além da característica da associação dos aedos a uma localidade, casa nobre ou comunidade. Passaremos agora para outro conjunto de observações. Primeiramente, trataremos das características do aedo no que diz respeito àquilo que é dito de sua formação e das formas de composição. Em seguida, trataremos das maneiras como os aedos nos poemas estabelecem sua autoridade no que diz respeito ao domínio dos assuntos de que tratam. A partir daí, analisaremos as descrições das *performances* no interior do poema, a relação das *performances* com a música, do ponto de vista dos tipos de instrumentos, da quantidade de cantores e da presença ou não de dança. Pensaremos tais tópicos

lendo as descrições que sem sombra de dúvida dizem respeito aos aedos, aquelas que possivelmente dizem respeito a eles e outras que certamente tratam de fenômenos diversos, ainda que relacionados a canto e música. Por fim, discutiremos indicações externas de *performance*, que podem ser observadas em algumas passagens dos poemas.

As *performances* são elementos essenciais das descrições homéricas dos aedos. Para Ford, a forma como os poemas épicos são referidos em Homero é pelo substantivo que identifica uma ação, o canto, *ἀοιδή*, o que já coloca a questão na esfera da *performance*. Esse tipo de poesia era definido então não por características do texto ou estéticas, mas pela atividade (FORD, 1992, p. 15).

a) Formação do aedo, formas de composição e autoridade sobre o conteúdo transmitido.

Muito pouco é dito nos poemas acerca desses tópicos. Mas algumas passagens trazem informações interessantes. Em uma passagem importante, Fêmio se declara autodidata, mas imediatamente emenda que um deus põe os cantos no seu espírito (xxii, 347-349). As opiniões dos especialistas acerca da passagem são diversas. Neste embate, em geral, a inspiração divina tem sido lida como uma referência às restrições da tradição, enquanto o autodidatismo de Fêmio seria sua capacidade individual como poeta. Segal afirma haver um consenso crescente de que autodidatismo e inspiração divina não são mutuamente excludentes. Tal dicotomia marca a visão dos poeta antigos como oriunda dos deuses e de si mesmos (SEGAL, 2001, p. 138, nota 41). Esta é justamente a opinião de Ford, que chega a asseverar que as duas afirmações são sinônimas: ele é inspirado por receber sua canção das Musas e é autodidata porque não as recebe de mais ninguém (FORD, 1992, p. 34).

Walsh sugere que a afirmação de Fêmio acerca de sua arte diz respeito ao fato de que ele não vê nenhuma participação da tradição humana, uma vez que ele não consegue distinguir seu processo de composição dele mesmo (WALSH, 1984, p. 13). Sealey defende que a passagem indica que no tempo de Homero havia poetas recitadores, que não compunham seus poemas, e por isso Fêmio identifica sua prática como compositor (SEALEY, 1957, p. 315-316). Para Dougherty, o poeta faz mais do que simplesmente salientar as forças combinadas da inspiração divina e da capacidade humana. Ele contrasta o elemento tradicional da poesia oral, aquele que a divindade inspira, com demandas individuais, nas quais ele é autodidata, e que ele controla. Para a autora, a descrição de Fêmio de si mesmo faz referência à fonte divina como uma tradição poética vasta com a qual ele trabalha e utiliza de cenas tipo e de blocos formulaicos de construção de linhas. Mas como poeta oral, ele inova dentro da tradição, uma habilidade que

escapa à influência divina. Isto é algo que ele aprende por si mesmo, ao adaptar suas canções para ocasiões e audiências específicas. Fêmio não quer dizer que ele não tenha aprendido nenhuma de suas canções, mas sim que ele as ensinou a si mesmo. O maior teste para um poeta oral é o de manipular a tradição para ocasiões específicas, uma habilidade que só depende dele. Para a autora, as referências às Musas são referências à tradição. Tais deusas seriam até mesmo personificações desta tradição (DOUGHERTY, 1991, p. 94-98). Werner, também identificando as Musas como a face da tradição (WERNER, 2005, p. 173), propõe que o poeta tem alguma margem de manobra, principalmente diante das ferramentas e dos conhecimentos oferecidos por esta tradição (WERNER, 2005, p. 178).

Por sua vez, Gentili argumenta que a noção do poeta como repositório de informação cultural se associa à ideia de inspiração divina, por meio das divindades que são patronas da canção do poeta: *Mnemosyne* (a Memória) e as Musas. A inspiração divina é, neste processo, um elemento mais importante do que a técnica e o talento do poeta (GENTILI, 1988, p. 8-12)²⁹². Já Finkelberg entende que a tensão entre fixidez e liberdade de expressão, de uso livre de elementos da tradição, mostra na verdade uma tensão entre o comprometimento do poeta em preservar a tradição e sua liberdade criativa. Uma vez que essas histórias eram de conhecimento comum, esta é uma área em que a intervenção criativa do poeta devia ser mínima. Ele tinha que explorar personagens e episódios que sua audiência acreditava ter existido. Mudanças muito profundas nestas áreas poderiam taxar o poeta de incompetente ou mentiroso (FINKELBERG, 1990, p. 297). Murray sugere que a inspiração não é incompatível com a técnica individual. A inspiração pode tomar mais de uma forma. Ela pode ser vista como uma origem, algo à parte do poeta, que dá um ponto de partida para a composição. Todavia, a composição a partir daí pode ser o trabalho do poeta em si, e não de uma força exterior que toma a atividade por inteiro (MURRAY, 1981, p. 88).

A autora ainda declara que o ponto geral da descrição de Fêmio é que ele afirma que não simplesmente repete canções que ele ouviu de outros aedos, mas ele as compõe ele mesmo. Ele evidencia a origem divina da poesia, estando ao mesmo tempo muito consciente de sua parte na composição. Esses não são elementos contraditórios (MURRAY, 1981, p. 97). Macleod defende que tradição e invenção fazem parte de um mesmo todo, o dom da canção. Para ele, a afirmação de Fêmio de ser autodidata exemplifica tal elemento, pois ela não distingue sua própria contribuição da do deus. Não há nenhuma tentativa de separar a tradição

²⁹² Ver Detiënne para uma discussão que relaciona o poeta à memória, sob uma série de aspectos e implicações simbólicas (DETIËNNE, 1981, p. 9-27).

da originalidade, técnica de inspiração, pois o cantor considera que ele está sendo inspirado (MACLEOD, 1996, p. 5-6).

Ledbetter, no entanto, mantém que a inspiração e o poeta autodidata correspondem à divisão da contribuição do poeta em dois fatores: a função profética de comunicação à audiência de um conhecimento divino; uma arte separada de emprestar sua voz à comunicação divina (ou seja, a habilidade do poeta) (LEDBETTER, 2003, p. 31). É semelhante à ideia de Thalmann, de que a diferença entre inspiração e autodidatismo feita por Fêmio significa, para o autor, conhecimento dos temas, para o primeiro caso, e as técnicas de composição (fórmulas, etc.) para o segundo. A própria ideia de autodidatismo seria mais relacionada a uma habilidade inata exercida espontaneamente do que uma relação com originalidade (THALMANN, 1984, p. 126).

Como vemos, a breve passagem ocasionou muitas interpretações. Algumas ressaltam um elemento em detrimento de outro, mas a maior parte tenta reconciliar a aparente ambiguidade levantada por Fêmio. O fato é que o aedo apresenta a inspiração e seu autodidatismo como elementos de um mesmo processo. Muito do debate dialoga, como dissemos, com a polêmica questão da liberdade de um poeta oral diante dos limites impostos pela tradição. Fêmio, contudo, não identifica esta relação como um embate. Mesmo se aceitarmos a associação das Musas e da inspiração divina com a tradição poética, o aedo enfatiza tanto este elemento quanto sua própria participação no desenvolvimento de sua técnica. A despeito da polêmica, contudo, o que nos interessa, inicialmente, é a presença da interferência divina com a ocupação destes profissionais.

Semelhantemente, Demôdoco é descrito como sendo inspirado pela Musa (viii, 73), tendo aprendido com ela ou Apolo a cantar (viii, 480-481, 488). Ele também é descrito tendo recebido dela seus dons (viii, 62-64). A relação dos aedos com algum tipo de mediação divina é recorrente nos poemas²⁹³. Voltaremos a este assunto em mais de um momento, quando

²⁹³ Segundo Dougherty, quando Demôdoco é elogiado por Odisseu como alguém que deve ter sido instruído pelos deuses, e quando Fêmio se afirma autodidata, não há necessariamente uma oposição. Fêmio enfatiza o impacto da ocasião sobre a tradição, e assim sua própria participação na composição, sem diminuir a falta de ajuda de outras fontes (DOUGHERTY, 1991, p. 100). Finkelberg argumenta que a dependência que o poeta grego tem da Musa lhe permite, paradoxalmente, maior liberdade no que diz respeito à legitimação de sua liberdade artística. A diferença entre poetas seria a da predileção da Musa. Assim, um *status* especial é estabelecido ao bom poeta, como um favorito da divindade (FINKELBERG, 1990, p. 296). Já Minchin resume sua posição acerca da inspiração do aedo da seguinte forma: a Musa move o bardo a cantar, sendo sua professora. Ela é responsável pela canção, no sentido de que mesmo que o bardo apresente a canção, ela provê a inspiração, conhecimento e técnica (MINCHIN, 1995, nota 3). Scodel defende que em nenhum lugar o narrador ou algum personagem reconhece que o bardo aprendeu seu repertório de outro bardo, mas distingue o conhecimento como sendo oriundo das Musas (SCODEL, 1998, p. 173). Ainda segundo a autora, as Musas são o único método de acesso a tipos de conhecimento que estão além daquele do mundo natural, disponível para os humanos. Ele não é necessariamente superior, apesar de na invocação do catálogo o narrador contrastar a glória ordinária, para a autora uma identificação da tradição oral, do conhecimento total das Musas (II, 484-486). A mediação das Musas oferece acesso independente a conhecimentos inacessíveis de outra forma, pelo tempo ou pelo espaço. Dessa forma, a distância entre conhecimento do bardo e

discutirmos a maneira como os aedos estabelecem sua autoridade e quando apontarmos as marcas externas de *performance* que podem ser observadas nos poemas (como as invocações). Entretanto, também é apresentada como relevante a capacidade do aedo, por meio de seu próprio talento. É sobre isso que Fêmio fala, ao se declarar autodidata. O mesmo é sugerido quando Telêmaco diz a sua mãe, que acabara de pedir a Fêmio que mudasse o tema de seu canto, que não faz mal o aedo cantar de acordo com sua inspiração. O aedo não tem culpa do destino, e sim os deuses, como é evidenciado na mesma passagem. O que resta para ele é cantar aquilo que interessa aos homens (i, 346-352)²⁹⁴.

Os poemas não dizem muito mais sobre as técnicas do aedo, sua formação e suas formas de composição. Todavia, em pelo menos uma comparação feita entre Odisseu e um aedo, podemos retirar mais algumas informações. Nela temos ressaltada a instrução do aedo por uma divindade. Eumeu descreve a Penélope que ouvir o mendigo, Odisseu disfarçado, é como olhar para um aedo, que canta ensinado pelos deuses. O efeito de suas palavras é o de encanto do porquero, que mesmo assim permanece cético quanto à verdade do que lhe é descrito:

“Quem me dera, ó rainha, que os Aqueus se calassem. / As coisas que ele diz! Enfeitiçará o teu querido coração. / (...) / Ouvi-lo é olhar para um aedo, que para os mortais canta / palavras cheias de saudade, que os deuses lhe ensinaram, / e todos desejam ardentemente ouvi-lo, cada vez que canta - / assim o estrangeiro me enfeitiçou, sentado no meu casebre.” (xvii, 513-521).

O que nos interessa na passagem, primeiramente, é a atribuição aos deuses da instrução de um aedo. Todavia, também é interessante notar um elemento que já introduz o próximo problema a ser discutido: a autoridade do aedo no que diz respeito a seu conhecimento de determinados fatos que ele não presenciou.

Em uma primeira leitura do problema, principalmente a partir de outras passagens a serem apresentadas adiante, a mediação de uma divindade, geralmente uma Musa, parece prover essa autoridade ao aedo²⁹⁵. Mas a passagem citada em que Eumeu compara Odisseu a

tradição oral (dos relatos, por exemplo) é impressionante. Os poetas não só não aprenderam de outros poetas, mas dos deuses (SCODEL, 1998, p. 178-179).

²⁹⁴ Graziosi e Haubold defendem que a autoridade dos poetas passa por sua relação especial com os deuses, a inspiração pelas Musas. Analisando o episódio em questão, os autores mostram que o bardo tem certa liberdade de escolher os temas que deseja cantar, mas não pode inventar histórias. O conteúdo do repertório é pré-definido, e o bardo deve transitar dentro dele. Eles ressaltam também que o bardo não inventa porque sua função é relatar o que se passou. Ele não pode embelezar com o que considera mais divertido. O que o bardo canta é a realidade do que foi determinado por Zeus. Na passagem referida, Telêmaco reconhece o prazer, o desejo e o maravilhamento com a novidade, o *input* da mente do bardo, mas indica que considera que Fêmio oferece uma descrição confiável do que Zeus determina para os mortais (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 44-46).

²⁹⁵ Jong defende que para o poeta se dizer assistido por uma deusa não é um sinal de modéstia, mas uma autoconsciência orgulhosa. Alinhar-se com a Musa confere *status* ao trabalho, e aumenta a sua credibilidade. Esta autopromoção não é um sinal de vaidade, mas serve para aumentar a autoridade da história contada. A ideia da autora de motivações duplas para relação aedo e Musa é atraente, pois ela não implica divisão do trabalho, nem divisão entre forma e conteúdo, mas defende uma colaboração simultânea entre deusa e mortal. A admissão desta

um aedo sugere um problema mais complexo. O que o porqueiro ressalta, ao assinalar que Odisseu disfarçado de mendigo é semelhante a um aedo instruído no canto pelos deuses, é o encanto produzido pela forma como determinados conteúdos são transmitidos, e não a verdade inquestionável desses conteúdos. Fica clara a desconfiança que Eumeu sente sobre o que lhe foi descrito pelo mendigo (Odisseu disfarçado) e ele tenta transmitir essa desconfiança para Penélope. Neste caso, a nossa análise nos leva a sugerir que a mediação divina, mesmo que somente no momento da suposta instrução de um aedo, garante-lhe competência técnica em sua arte, e não verdade sobre aquilo que transmite²⁹⁶. É uma tensão que não necessariamente está presente em outras passagens.

Naquelas que já citamos, em que as relações com divindades são estabelecidas, há pelo menos a possibilidade de que a mediação divina se estenda para a autoridade sobre os fatos narrados, além de simples qualidade técnica da prática. Se um deus põe no espírito de Fêmio os cantos (xxii, 347-349) ou a Musa inspira Demôdoco (viii, 73), tais auxílios podem ser mais do que técnicos, bem como o podem ser quando a instrução ou os dons recebidos da Musa ou de Apolo pelo aedo entre os feácios são descritos (viii, 62-64, 480-481, 488).

A relação que o poema estabelece entre aedos e a verdade do que narram pode ser pensada em uma segunda comparação. Desta vez é Alcínoo que compara Odisseu a um aedo. A relação com a Musa não é mencionada, mas o rei dos feácios diz que as palavras do herói são belas e verdadeiras, na narrativa que o herói faz de seus sofrimentos e dos outros aqueus. Alcínoo o compara a um aedo na perícia de contar histórias (xi, 363-376). Esta comparação

colaboração não demonstra modéstia nem dependência, mas uma forma sutil e efetiva de autopromoção (JONG, 2006, p. 192-193). Já Macleod argumenta que o trabalho da Musa não está confinado ao fornecimento de informações, pois um bom poema, como o de Demôdoco, que Odisseu elogia (viii, 487-489), não é só verdadeiro, mas autêntico. Ele é como um relato de uma testemunha, pois o faz tomar vida na imaginação dos ouvintes. O dom da Musa é o de fazer o aedo ser capaz de cantar os fatos como se tivesse estado presente nos eventos relatados. Para Homero, beleza e verdade estão ligadas, ambas dadas pela Musa na qualidade da autenticidade (MACLEOD, 1996, p. 6). Ford defende que as Musas têm uma relação de testemunha ocular com o passado, e a forma de conhecimento mais segura e clara é aquela que se pode ver. Os homens, sem esse contato mediado, contentam-se com o ouvir dizer (FORD, 1992, p. 61). Por sua vez, Murray propõe que a Musa é a representação da inspiração, um símbolo do sentimento de dependência do poeta a uma força externa. A Musa inspira o bardo de duas maneiras: a) ela lhe dá habilidades poéticas permanentes; b) ela o provê de ajuda na composição. Homero e seus sucessores não distinguem entre estas duas ideias, mas elas são, entretanto, distinguíveis. Uma diz respeito à personalidade poética, a outra explica a criatividade em termos de processo poético. Homero exemplifica a primeira ideia mostrando que a Musa ama o bardo e lhe ensina o dom da poesia (viii, 44-45). Homero não elabora sobre as características do dom, mas é evidente que o dom é permanente, e não uma inspiração momentânea (MURRAY, 1981, p. 89).

²⁹⁶ Esta também é a leitura de Olson (1995, p. 16). Para uma leitura conciliatória, ver Walsh. Este autor considera que o canto conferido pela Musa ao aedo tem dois aspectos. A habilidade e o produto que ele canta se misturam, ambos sendo concedidos pelas Musas. Nesse caso, se a Musa provê a canção ao aedo, o conhecimento dos fatos consiste na própria canção. Os feitos passados são convertidos diretamente em assunto para a poesia. O conhecimento dos fatos chega ao aedo de forma inseparável da linguagem com que eles são narrados. Estes são produtos inseparáveis de uma mesma competência, que é garantida pelos deuses que ensinam o canto aos homens (WALSH, 1984, p. 10-11).

pode ser lida tendo como referência: a habilidade de Odisseu na transmissão de determinados conteúdos; a aparência de verdade daquilo que é transmitido. O problema é que, como em outras passagens, em que a relação com a divindade de fato aparece, tais características do aedo podem ser lidas para justificar a interpretação de que a Musa media o acesso a um conteúdo verdadeiro ou, alternativamente, uma técnica esteticamente apurada de canção. Uma terceira possibilidade é que se trataria de ambos²⁹⁷.

Esta associação entre aedos e divindades surge em um pequeno conjunto de ocasiões, quase sempre com pouca clareza quanto à maneira de ser interpretada. Novamente, pode ser o caso da apresentação de variedades de ideais épicos concorrentes ou formas tradicionais simultâneas. Esta dubiedade se faz presente quando o mendigo Odisseu descreve o banquete e diz que os deuses criaram a lira (instrumento tradicional do aedo, como veremos) para fazer parte do festim (xvii, 269-271). Aparece de maneira semelhante no discurso de Fêmio, que diz que um aedo canta para deuses e homens (xxii, 344-345). Há uma relação tênue em ambas as passagens, sendo, todavia, mais bem estabelecida quando Telêmaco diz que é bom ouvir um aedo como Fêmio, cuja voz se assemelha à dos deuses (i, 368-371). A questão técnica certamente é mencionada, mas a veracidade do conteúdo não é necessariamente excluída. Em outra passagem, os deuses são descritos efetivamente dando cantos aos homens (xxiv, 196-198), mas a figura de um aedo não é apresentada. A relação só pode ser estabelecida por aproximação.

No caso de Demôdoco, a questão toma uma direção interessante. O aedo tem, como dissemos, uma relação com a Musa, ou Apolo, que lhe teria concedido seu canto e dons. A primeira passagem a estabelecer esta relação já é significativa: o dom concedido pela Musa não é isento de um preço. Apesar de a Musa o amar, um apreço que pode ser não só por Demôdoco, mas pela tribo dos aedos (viii, 480-481), ela o priva da visão ao lhe conceder o canto (viii, 62-64). Uma comparação com Tirésias pode ser estabelecida²⁹⁸. Por ora, todavia, vale dizer que para o caso de Demôdoco, nesta passagem, a associação com uma divindade pode ser o que lhe concede autoridade sobre aquilo que ele canta, bem como excelência na forma como o faz. Isto

²⁹⁷ Para Scodel, a comparação de Alcínoo de Odisseu com um bardo se dá pelo arranjo artístico da narrativa, e não pela função persuasiva da narrativa (SCODEL, 1998, p. 182). Já H. Parry defende que quando Alcínoo compara Odisseu a um aedo, o ônus da prova recai sobre aqueles que veem ironia neste comentário (PARRY, 1994, p. 9). Este autor ressalta que o elogio é feito tanto sobre a forma da história, quanto pelo bom senso das palavras. (xi, 367-368) (PARRY, 1994, p. 15).

²⁹⁸ Para Graziosi e Haubold, a habilidade de Demôdoco de vivenciar outros mundos em suas canções é contrabalanceada pela inabilidade de enxergar de fato. Além disso, a cegueira também é a característica do profeta. O poeta enxerga o passado, e o profeta, o futuro. A cegueira marca uma proximidade com os deuses, com um *insight* especial para o mundo divino (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 23).

porque ele teria, caso a comparação com Tirésias seja válida, um conhecimento dos fatos semelhante ao do vidente, que também recebe formas de mediação divina.

Se esta leitura estiver correta, Demôdoco usa essa autoridade em uma extensão reveladora. Emulando o próprio narrador dos poemas, externo à narrativa, Demôdoco é capaz, em seus cantos, de reproduzir muito além dos fatos relacionados aos mortais. Ele estende seu alcance a esferas divinas, incluindo no canto sobre o adultério de Afrodite e Ares e a descoberta de Hefesto, até mesmo falas literais dos deuses, além de suas ações (viii, 266-367)²⁹⁹. Nessa passagem, uma mediação explícita não nos é descrita, no início da *performance* de Demôdoco. Todavia, logo adiante o aedo inicia um novo canto, dessa vez explicitamente movido por um deus (viii, 499)³⁰⁰. Neste caso, os eventos descritos foram presenciados por Odisseu, que pediu um canto específico a Demôdoco. Ele já havia tido a experiência de conferir a exatidão do relato do aedo na primeira *performance* que viu, de outro evento vivido por ele. Odisseu chega a chorar diante da primeira *performance* de Demôdoco (viii, 75-92). Por isso o herói elogia o aedo, dizendo que ele canta o destino dos aqueus como se tivesse presenciado os feitos (temas da guerra de Troia), ou ouvido de alguém. Esta é outra fonte de autoridade com relação aos fatos narrados, a ser discutida em outro momento. Por ora, interessa-nos apontar que Odisseu afirma que, caso o aedo cante corretamente, ele dirá a todos os homens que o deus (provavelmente Apolo) concedeu a dádiva do canto inspirado a Demôdoco (viii, 485-498). É neste contexto que o aedo aparece inspirado por um deus.

Nem todos os aedos, profissionais ou não, são descritos como a todo momento inspirados por uma divindade nas *performances* que levantamos. Tampouco são em todas as oportunidades explicitamente reconhecidos como tendo sido instruídos por uma. Não nos é relevante se tais relações, quando estabelecidas, trazem consigo o objetivo de serem compreendidas literal ou simbolicamente. Todavia, tais considerações já nos põem diante de uma primeira possibilidade de novas variações de ideais poéticos relativos às figuras dos aedos. Estes podem ser compreendidos como estando associados, ou não, a uma ou mais divindades. Entretanto, esta associação, quando aparece, pode significar tanto um apuro na qualidade técnica da *performance* de um aedo, quanto a concessão de autoridade e alcance a conhecimento

²⁹⁹ Para Clay, a ligação permitida entre poeta e Musa é efetivada quando o poeta dá a visão dos deuses para sua audiência. O poeta, portanto, transforma seus ouvintes em espectadores, pela característica visual da narrativa oral (CLAY, 2011, p. 25-29). Já Graziosi e Haubold defendem que o bardo é o único entre os homens com poder de ver, inspirado pelas Musas, até o mundo dos deuses. No poema, tal poder é evidenciado por Demôdoco. O bardo sabe tudo, até o que se passa no Olimpo, e por isso canta com autoridade e seu relato é objetivo e imparcial (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 82-83).

³⁰⁰ Para Calhoun esta passagem mostraria uma invocação para Apolo ou para as Musas, mesmo que o termo *θεοῦ* esteja no masculino (*ὁ δ' ὀρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ' ἀοιδὴν*) (CALHOUN, 1938, p. 163).

de determinados conteúdos que estão sendo transmitidos. Podemos também ter ambas possibilidades. Todavia, na passagem em que Eumeu faz tal associação, um aedo instruído pelos deuses, comparado a Odisseu disfarçado de mendigo (xvii, 513-521), o reconhecimento da tensão é evidenciado. A passagem traz à tona a possibilidade de que a relação do aedo com a divindade garante o encanto pela forma, e não a veracidade do conteúdo, pois é isso o que Eumeu elogia em Odisseu.

Após o mendigo, Odisseu disfarçado, conversar com Penélope, que o ouve mesmo tendo sido avisada por Eumeu, um comentário do narrador torna a questão ainda mais curiosa: “Deste modo assemelhava (...) muitas mentiras a verdades” (xix, 203). O narrador sabe que Odisseu mente, mas a forma como o faz traz uma aparência de verdade. Teria esta afirmação alguma relação com a comparação com o aedo³⁰¹? Retomaremos a essa questão em outro momento.

Por ora, interessa-nos apontar que os ideais épicos transportados na poesia se mostram tão complexos e variados quanto a relação que os poemas têm com as temporalidades e contextos aos quais são relacionados. Buscar um modelo único das formas tradicionais transportadas nos parece tão empobrecedor quanto a associação dos poemas a um contexto histórico específico e bem delimitado.

b) Descrição das *performances*

Trataremos neste tópico das *performances* dos aedos com um pouco mais de profundidade. O objetivo será o mesmo dos demais passos: identificar as características e apontar tendências e variantes, no intuito de apresentar a questão sem receio da complexidade de fenômenos multifacetados. Começaremos pelos aedos que recebem maior atenção dos poemas, seguidos dos demais aedos e, por fim, de outros tipos de *performance*. A abordagem será, primeiramente, descritiva. Em seguida, discutiremos mais a fundo outras questões das relações das *performances* com a música e a dança, evidenciando as múltiplas possibilidades. Sobre o conteúdo dessas *performances*, refletiremos em outro momento.

Fêmio é apresentado na *Odisseia* já no primeiro canto. Após banquetear, os pretendentes sentem desejo de música e dança, providenciando que o aedo toque e cante para eles (i, 150-155). Não temos maiores detalhes deste início de *performance*, mas é de se chamar a atenção a possibilidade de ela ser acompanhada de dança. O foco da cena é levado pelo

³⁰¹ Para Ledbetter, a caracterização de Odisseu como um mentiroso não deve ser lida como uma caracterização do poeta como um enganador. O poema distingue Odisseu de um aedo, ao omitir dele qualquer relação com as Musas, a fonte do poder do poeta (LEDBETTER, 2003, p. 32).

narrador para outros personagens, mas quando somos conduzidos de volta a Fêmio, o tipo de *performance* parece ser outro. Desta vez, o aedo toca e a audiência ouve seu canto sobre o retorno dos aqueus de Troia, sentada e em silêncio (i, 325-327). Este momento é interrompido por Penélope (i, 336-344), mas logo temos um retorno dos pretendentes aos prazeres da dança e do canto, provavelmente conduzidos por Fêmio (i, 421-422), após o convite de Telêmaco. É interessante notar as três fases distintas da *performance*, ou melhor dizendo, do primeiro dia de *performances* de Fêmio. Primeiramente temos música, canto e dança, seguida de canto com conteúdo épico sem dança e, para finalizar, mais canto, música e dança. As fases são bem marcadas, em especial pela interrupção de Penélope e a retomada de Fêmio.

No segundo dia de *performances* em Ítaca, temos descrições um pouco menos detalhadas. Do lado de fora do palácio, Odisseu escuta o som da lira do aedo (xvii, 261-262, 269-271). Esta pode ser uma introdução instrumental ao canto que se sucedeu e que tem seu fim marcado com grande alarido dos pretendentes (xvii, 358-360). Diferentemente do primeiro dia, a refeição é acompanhada do canto, que não se inicia após seu término, mas, ao contrário, encerra-se com ela. Mais adiante é dito que os convivas se deleitam com o canto e a dança, provavelmente ainda conduzidos por Fêmio (xvii, 605-606). Temos novamente uma variedade de formas de *performances*. Acompanhando refeições, ou iniciadas após o término daquelas, acompanhadas ou não de danças.

O terceiro dia de *performances* de Fêmio traz um momento ainda mais diferenciado. Para impedir que a notícia da morte dos pretendentes se espalhe, Odisseu pede para que o aedo conduza a dança com a lira, para, caso alguém ouvir, pense ser um casamento (xxiii, 133-139). As ordens de Odisseu são seguidas e Fêmio toca sua lira e desperta o desejo de dança coral, e alguém que ouve de fora de fato pensa se tratar de um casamento (xxiii, 141-151). O fim da dança é marcado e provavelmente a música também acaba (xxiii, 297-298). Ainda que o termo mencionado, *μολπή* (xxiii, 145), possa significar dança ou canto³⁰², temos aqui uma forma e mesmo uma ocasião de *performance* diferente. A dança como comemoração ou mesmo parte do ritual do casamento é algo a ser mais bem explorado em outro momento.

Passemos agora ao outro aedo destacado na *Odisseia*: Demôdoco. Como dissemos anteriormente, o aedo é trazido para o banquete (viii, 43-47, 62-64) e logo inicia seus trabalhos. Sua primeira *performance* do dia, um canto acerca da guerra de Troia com a inspiração da Musa (viii, 72-83), inicia-se após todos se saciarem do banquete. Um dos elementos de interesse dessa *performance* é a descrição de pausas do aedo, com a retomada a pedido da audiência (viii, 87-

³⁰² Ver Cunliffe (1988, p. 273).

92). Retomaremos este elemento adiante, na discussão específica sobre as audiências. Neste caso, vale ressaltar que é uma descrição única da prática detalhada de um aedo nos poemas. Este canto é interrompido por Alcínoo, preocupado com o efeito produzido em Odisseu, que chorava. O rei convida todos a participarem e assistirem a jogos, incluindo o aedo (viii, 95-108). Ainda no mesmo dia, Demôdoco apresenta uma segunda *performance*. Na ágora onde aconteciam os jogos (viii, 254-255), Demôdoco se posiciona no meio dos dançarinos (viii, 261-264). Ele toca e canta sobre o adultério de Afrodite e Ares (viii, 266-367)³⁰³. Após o canto, Alcínoo ordena que Hálío e Laomedante continuem a dançar, só os dois, utilizando uma bola. Provavelmente Demôdoco ainda tocava (viii, 370-380). Esta segunda *performance* é interessante, entre outros fatores, por trazer uma descrição quase literal da canção de Demôdoco, reproduzindo as ações e falas da trama interna. Além desse elemento e do local onde ocorre, temos, com algum detalhe, o papel de Demôdoco entre os dançarinos.

O aedo dos feácios faz uma terceira *performance* nesse mesmo dia. Alcínoo ordena a preparação de outro banquete com canto, para o jantar (viii, 424-432), e Demôdoco é novamente trazido e posicionado no meio dos convivas (viii, 471-473). A *performance* ocorre, novamente, após comerem e beberem. Odisseu pede por um canto específico, o do cavalo de Troia (viii, 485-498). Demôdoco canta aquilo que o herói pediu (viii, 499-521), sendo interrompido por Alcínoo, pois Odisseu novamente chorava (viii, 537-544). Como vimos com Fêmio, é possível notar fases diferentes em um mesmo dia, quanto às *performances* do aedo. Contudo, a ordem é diferente com Demôdoco: primeiro um canto de conteúdo épico da guerra de Troia, sem menção à dança; em seguida, um canto acompanhado de dança; por fim, outro canto épico de conteúdo da guerra, sem menção à dança. Da mesma forma, ficam ressaltadas as variações no tipo de prática dos aedos apresentados nos poemas. Uma quarta *performance* de Demôdoco, em outro dia, não tem nenhum detalhe relevante mencionado (xiii, 23-28), e não nos ajuda nas questões propostas.

Vale notar que as descrições mais detalhadas de *performances* de Fêmio e Demôdoco apresentam um elemento em comum que aparentemente as afastam de determinadas características, tanto da *Ilíada* quanto da *Odisseia*, vistas como *performance*. A mais relevante destas características é a duração das *performances*, que trazem episódios mais curtos e autocontidos, em especial no caso de Demôdoco³⁰⁴.

³⁰³ Para Scodel, a escolha deste conteúdo, e não feitos heroicos como nas outras *performances* de Demôdoco, pode significar que a canção heroica seja inapropriada para uma audiência de massa (SCODEL, 2002, p. 46).

³⁰⁴ Para Biles, Homero caracteriza seu próprio poema como excepcional, e talvez como algo diferente da poesia épica a que sua audiência estivesse acostumada, caso considerarmos as *performances* descritas no poema semelhantes às do tempo do poeta (BILES, 2003, p. 192).

As outras descrições de *performances* de aedos são mais curtas. O banquete de casamento em Esparta tem a presença de um aedo, cantando e tocando lira, com acrobatas dando piruetas e iniciando danças (iv, 15-19). Traz alguma semelhança com a já mencionada falsa celebração de casamento conduzida por Fêmio. A *performance* dos aedos na lamentação por Heitor (XXIV, 720-722) é por demais curta, não nos revelando muito sobre suas especificidades. O que temos é somente a ocasião, uma das únicas associações de canto com lamentações fúnebres, o efeito dos cantos na audiência, a ser discutido a seguir, e a discussão sobre a associação desses aedos, já apontada em outro momento. Além desses fatores, o fato de haver mais de um aedo, cantando aparentemente de maneira simultânea, também é relevante.

Passaremos agora para outros tipos de *performances*. Isto porque o objeto que temos diante de nós é diferente daqueles já abordados. Ainda nos resta dizer algo sobre: *performances* que se assemelham às de aedos, mas que apresentam algum tipo de restrição a essa identificação e *performances* que certamente não são relacionadas a aedos, mas envolvem música e canto. Todas elas são relativamente curtas, mas demonstram uma variedade interessante desses fenômenos.

Já mencionamos em outro passo duas cenas que não categorizamos seguramente como relacionadas a um aedo, pelo termo não ser utilizado e pelo fato de sugerirem a atuação de não especialistas como protagonistas. Este é certamente o caso de Aquiles tocando com uma lira os feitos gloriosos dos homens, tendo somente Pátroclo, em silêncio, como audiência (IX, 185-191). A outra passagem é menos clara. Trata-se da cena da vinha no escudo de Aquiles, com um jovem tocando lira e cantando sobre Lino, enquanto outros jovens dançam e gritam de alegria (XVIII, 569-572). Somente o fato de o termo *aedo* não ter sido utilizado colocaria alguma objeção para que uma comparação com a segunda *performance* de Demôdoco não fosse sugerida. Mas esta objeção não nos parece forte o suficiente. Ambas as cenas trazem um canto acompanhado de lira e dança, com um tema relativamente definido, em um contexto relativo a uma comunidade³⁰⁵. Consideramos importante ressaltar que é comum entre os especialistas a prática de aproximar Fêmio e Demôdoco do que se imagina que fosse o aedo homérico. Para tal, são salientadas as semelhanças entre eles e diminuídas as diferenças, como a extensão das *performances*, por exemplo. No caso do cantor de Lino, em geral, são ressaltadas as diferenças estabelecidas pelo contexto da *performance*, e afastadas as semelhanças, como a prática do canto acompanhado de lira para a transmissão de determinados conteúdos.

³⁰⁵ Há limites, em especial pela questão da colheita e da associação entre Lino e canções de lamento. Talvez a melhor associação pudesse ser com o lamento por Heitor, caso o lamento seja mesmo uma característica do canto de Lino, mas não parece ser este o caso da canção na colheita.

As demais cenas se afastam ainda mais daquelas com os aedos que recebem maior atenção. Se estas já apresentam uma quantidade interessante de variações, o que temos nas curtas descrições de outros tipos de *performance* vai além. Primeiramente, uma última cena pode ser relacionada a algum tipo de *performance* que se assemelha à de aedos. É a cena em que Apolo toca sua lira no banquete dos deuses, acompanhado com um canto alternado das Musas, uma respondendo à outra (I, 601-604). O canto das Musas é deliberadamente descrito como não sendo um coral, simultâneo, como parece ser o caso dos aedos nas lamentações pela morte de Heitor. As mesmas Musas aparecem na *Odisseia* cantando no funeral de Aquiles (xxiv, 60-63), dessa vez aparentemente cantando juntas, como os aedos nas lamentações por Heitor.

O canto em conjunto não é, todavia, uma característica exclusiva de contextos fúnebres. Em outra cena do escudo, temos um casamento em que um canto especificamente nupcial, *ὕμναιος*, é entoado por muitos, acompanhado de dança, flautas e liras (XVIII, 493-495). Neste caso o contexto é outro. Peãs também são cantados em conjunto. Tal tipo de canto aparece em contexto ritual em honra a Apolo (I, 472-474). Aparece também na sugestão de *performance* feita por Aquiles aos aqueus, de todos retornarem às naus entoando um peã após a morte de Heitor (XXII, 391-394). As sereias, duas delas, cantam para Odisseu (xii, 182-191), em uma passagem difícil de ser comparada às demais. Pode haver comparação com técnicas dos aedos, ou ao menos com a temática, mas retornaremos à passagem adiante, para discutir o conteúdo da canção apresentada³⁰⁶.

³⁰⁶ Por ora, vale levantar algumas leituras acerca destas personagens. Para Doherty, o episódio das sereias oferece um exemplo de uma voz subversiva que não pode ser totalmente contida pelo padrão normativo do poema como um todo. Geralmente o episódio é lido como parte de uma dimensão folclórica de criaturas à parte do mundo humano. Todavia, sem questionar esta dimensão, a autora ressalta que no domínio da linguagem da cultura, a poesia épica, as sereias não podem ser completamente marginalizadas. Este domínio as coloca ao lado das Musas. A autora identifica uma série de similaridades entre Musas e sereias, entre elas o fato de ambas serem divindades femininas que têm a canção como atividade primária. Entre as diferenças relevantes, ela cita a relação que têm com a *κλέος*, uma vez que as sereias matam suas vítimas, destruindo ao invés de preservar a *κλέος* heroica. Isto faz das sereias *antiMusas*. As Musas derivam sua autoridade de Zeus (pela linhagem) e as sereias de si mesmas (DOHERTY, 1995, p. 82-89). Ledbetter também defende que o episódio das sereias mostra o risco que existe na poesia no aspecto da sedução, ligado ao conhecimento e ao prazer. O risco existe no acesso sem mediação ao conhecimento da divindade. As sereias, para a autora, também representam a capacidade das Musas de mentir, algo que não necessariamente diminui a autoridade poética. Elas lembram a audiência da dependência que têm dos deuses para o acesso ao conhecimento (LEDBETTER, 2003, p. 28-32). Já Murnaghan argumenta que a canção das sereias é apresentada como um afastamento das ações que ganham glória. São uma tentação que custaria a vida de Odisseu e o condenaria ao esquecimento. Aproveitar e sentir prazer com canções só distraem o herói de realizar estas ações (MURNAGHAN, 1987, p. 150). Por sua vez, Scodel propõe que as sereias apresentam uma forma de *anticanção*, que define a canção normal por aquilo que ela não é. Elas chamam Odisseu pelo nome e oferecem cantar precisamente aquilo que lhe interessa, em seu repertório totalmente inclusivo. Elas não precisam das Musas, são deusas elas mesmas, e trazem a morte para quem as ouve sem cuidados. Elas juntam os dois extremos do *continuum* narrativo proposto pela autora, pois como os mentirosos elas ajustam sua canção à audiência específica para tirar proveito próprio da manipulação do ouvinte, ao passo que têm conhecimento total de eventos remotos, característicos dos bardos pela mediação das Musas (SCODEL, 1998, p. 188-189). De maneira semelhante, Segal argumenta que a canção das sereias se afasta da canção épica tradicional, por se associar à morte e ao esquecimento, ao passo que a canção épica leva à glória imperecível que, como a memória que ela preserva,

Por fim, temos outras passagens de música e canto relacionadas, sem a presença de aedos ser identificada. Na casa de Éolo, cantos estão presentes nos banquetes, sem mais detalhes acerca de como se dão (x, 8-10). No acampamento troiano, de longe, os aqueus escutam flautas, gaitas e canto, também sem detalhes serem dados (X, 13). Calipso (v, 61-62) e Circe (x, 221-223) são mostradas cantando ao tear. Há também o canto que acompanha o jogo de bola de Nausícaa com suas amas, iniciado pela princesa (vi, 100-101). Estas e as demais passagens mostram, todavia, uma boa quantidade de fenômenos relacionados ao canto e à música. Se a atividade do aedo já apresenta variações relevantes, estes outros tipos de *performance* põem o tipo de variações em uma outra escala.

A presença de danças na *performance*, seja de um aedo ou não, é um ponto interessante³⁰⁷. Já as citamos relacionadas a banquetes (i, 150-155, 421-422; xvii, 605-606) e casamentos (iv, 15-19; xxiii, 133-298), com a presença assegurada de um aedo. Há uma outra menção aos pretendentes voltando ao prazer da dança e do canto (xviii, 304-306), sem menção a Fêmio, mas provavelmente relacionada a ele pelo contexto. A cena da vinha no escudo de Aquiles também relata, muito provavelmente, um aedo tocando para jovens que dançam (XVIII, 569-572), e traz semelhanças à segunda *performance* de Demôdoco (viii, 261-264). Em outro contexto de casamento, temos canto coral, música e danças, em mais uma cena do escudo de Aquiles (XVIII, 493-495). Estas passagens de fato trazem *performances* acompanhadas de danças, demonstrando uma variedade de tipos e ocasiões para ocorrerem. Uma última passagem merece uma atenção um pouco maior. Nela, Alcínoo diz que, por contendidas atléticas, os feácios não são irrepreensíveis, mas a eles são caros os banquetes, a cítara e a dança, entre outras coisas. Ele pede que Odisseu ouça e veja para depois poder relatar a outros (viii, 241-255). Nesta passagem, temos a relação entre dança e música como motivo de orgulho, como algo digno de nota. A fama dos homens, tema a ser tratado adiante, pode também estar relacionada à dança que acompanha um canto, não sendo exclusividade do canto épico.

Um último tópico deve ainda ser abordado nesta seção. Este diz respeito ao aspecto musical da atividade dos aedos, mas também discutiremos outros tipos de *performance*

confere uma forma de vitória sobre a morte. O episódio das sereias não é só uma imitação fantasmagórica da canção épica, mas uma forma de negação, pois aqueles que sucumbem a ela são isolados do resto do mundo. Elas trazem morte, e não vida. O conhecimento delas do passado é de um passado sem futuro, que não será lembrado por gerações futuras. O bardo épico, por sua vez, apoiado pela Musa, faz uma ponte entre o mundo passado dos mortos e o mundo dos vivos (SEGAL, 2001, p. 102-103).

³⁰⁷ O termo *μολπή* geralmente é entendido como música e dança, como em Redfield (1975, p. 30), que segue a demonstração mais elaborada de Pagliaro (1953, p. 20-27). Contudo, Franklin sugere que sua associação seja com música e lira, e não necessariamente dança (FRANKLIN, 2003, p. 296). De qualquer forma, Thalmann argumenta que qualquer tipo de canção com dança não seria apropriada ao verso hexamétrico (THALMANN, 1984, p. 117-123).

relacionados à música³⁰⁸. Acerca dos aedos, é necessário dizer que o instrumento geralmente associado a eles é a lira (*φάρμυξ*). Por vezes a associação é feita com a cítara (*κίθαρις*), ou com ambos. Os especialistas divergem entre a interpretação de que o canto associado a cada instrumento seria relativo a tradições diferentes e concorrentes, e a interpretação de que ambos instrumentos dificilmente podem ser distinguidos³⁰⁹. Vejamos como os poemas tratam este problema.

Na grande maioria dos casos, o aedo de fato é descrito associado a uma *φάρμυξ*³¹⁰ (viii, 67, 105, 254, 261, 537; xvii, 262; xxi, 406-408³¹¹; xxii, 332, 340; xxiii, 133), ou associado a ela pelo contexto (viii, 99, 257; xvii, 270; xxi, 430). Quando o próprio instrumento não é mencionado, associado ao aedo, por vezes o verbo *φάρμυξω*, tocar a lira, o é (iv, 18; viii, 266). A *φάρμυξ* é essencial ao trabalho destes especialistas³¹². Para mostrar tal necessidade, o narrador da *Odisseia* descreve cuidadosamente momentos em que o aedo é afastado de seu instrumento (viii, 105-108), e só começa sua *performance* quando de posse dele (viii, 254-257, 261-262; xxiii, 143-145). Outros personagens que já tiveram suas atividades associadas às de um aedo também são descritos de posse de uma *φάρμυξ*. Este é o caso de Aquiles (IX, 186, 194) e Apolo (I, 603; XXIV, 63). Este último, assim como os aedos mortais, é particularmente associado ao instrumento.

Em uma quantidade bem menor de ocorrências, o aedo é associado à *κίθαρις*. É o caso de Tamires, que sabia a arte da cítara, *κίθαριστός* (II, 600). Como dissemos, tal diferença já impulsionou a interpretação de que Tamires representa uma tradição concorrente à dos poemas

³⁰⁸ Para um levantamento dos vários tipos de instrumento musicais em Homero e seus usos, ver Souza (2012, p. 78-92).

³⁰⁹ Ver Cunliffe (1988, p. 277, 410). Wilson defende que o uso do episódio de Tamires na *Ilíada* seria uma maneira de a poesia hexamétrica garantir sua posição diante de uma tradição rival de *performance*, mais musical, baseada na cítara. Isso ficaria patente na questão de que a cegueira não seria um impedimento que tornaria a *performance* homérica incompatível. Contudo, no caso de Tamires, se é isso que a passagem quer dizer com *πηρόν* (II, 599), o que não está claro, a cegueira seria uma marca adicional de humilhação, ao invés de uma honra ou marca de visão interior especial. Tamires não é só o único poeta a vagar em Homero, mas também o único sobre o qual se fala abertamente em competição. O fato de Homero reconhecer isso indica que existia a competição poética, mesmo querendo esconder que sua própria tradição poética também teria este aspecto (WILSON, 2009, p. 57-59). Ford critica posicionamentos como este, ao sugerir que ele é baseado em um indício quase mudo. Em primeiro lugar não há propriamente competição, pois as antagonistas não são cantoras, mas Musas. Em segundo lugar, não sabemos se houve de fato uma competição, ou se as Musas o atacaram pela audácia de se comparar a elas. O episódio de Tamires mostra um aedo que nega sua dependência com relação às Musas, e mostra a posição de Homero em relação aos poetas que o precederam, de que deve haver um limite para a autoasserção (FORD, 1992, p. 97-99).

³¹⁰ Pode ser em uma *performance* ou não, como na citação do canto xxiii da *Odisseia*.

³¹¹ Neste caso, um homem conhecedor da lira e de cantos é mencionado em um símile. Pode se tratar de um aedo.

³¹² Pagliaro propõe que o canto e o acompanhamento musical são complementares. Quando Alcínoo pede que Demódoco cesse o canto que faz Odisseu chorar, pede que pare com o som da lira, e não o canto em si, como se uma coisa significasse automaticamente a outra (PAGLIARO, 1953, p. 10-11).

homéricos³¹³. Todavia, em duas passagens parece haver um intercâmbio livre na forma de nomear o instrumento tradicional de um aedo, o que sugere a possibilidade de não haver propriamente uma diferenciação entre *κίθαρις* e *φόρμιγξ*. Uma delas está na *Odisseia*, em que após comerem, os pretendentes desejam ouvir música e dançar. O instrumento dado a Fêmio é uma *κίθαρις*, mas o verbo associado a sua ação é o *φορμίζω* (i, 150-155). Na *Ilíada*, a variação ocorre de maneira contrária. Na cena da vinha no escudo de Aquiles, o jovem cantor tem uma *φóρμιγξ*, mas o verbo utilizado é o *κιθαρίζω* (XVIII, 569-570). Esta interpretação nos parece a mais convincente para o caso da poesia homérica. Se não há uma diferenciação clara e segura entre *κίθαρις* e *φóρμιγξ*, não podemos neste caso sequer sugerir uma forma de variação baseada na associação dos aedos com instrumentos diversos³¹⁴. Diante disso, quando Alcínoo diz que entre as coisas apreciadas pelos Feácios estão a dança, os banquetes e a *κίθαρις* (viii, 248), esta é uma menção à atividade do aedo, bem como o deve ser quando Polidamante lista entre os dons que os deuses dão aos homens a dança, tocar a *κίθαρις* e o canto (XIII, 731). Também deve ser este o caso na fala de Telêmaco, que diz que os pretendentes desfrutam coisas como a *κίθαρις* e o canto levianamente, enquanto devoram o sustento de outrem, pois associa o instrumento, o canto e o banquete (i, 159-161).

Entretanto, se não detectamos uma variação neste ponto, ainda dispomos de muitas outras, oriundas de práticas relacionadas ou não ao canto de aedos. Temos os aedos cantando na lamentação por Heitor (XXIV, 720-722), Musas no funeral de Aquiles (xxiv, 60-63), o peã cantado pelos aqueus em honra a Apolo (I, 472-474) e o sugerido por Aquiles aos aqueus após a vitória sobre Heitor (XXII, 391-394), bem como o canto das duas sereias (xii, 166-191) como possibilidades variadas de canto coletivo sem uma associação a um instrumento ser mencionada. Temos a descrição da casa de Éolo, com a associação de banquetes e canto sem a menção de um aedo ou instrumentos (x, 8-10). Temos a cena de um casamento no escudo de Aquiles envolvendo um canto coletivo especificamente nupcial (*ύμέναιος*) acompanhado de dança, flautas (*αὐλός*) e liras (*φóρμιγξ*) (XVIII, 493-495). Temos, por fim, a descrição do acampamento troiano diante das naus, de onde os aqueus podiam ouvir flautas (*αὐλός*), gaitas (*σῦριγξ*) e canto (X, 13), bem como Calipso (v, 61-62) e Circe (x, 221-223) cantando ao tear, e Nausícaa com suas amas, em um canto iniciado pela princesa (vi, 100-101). Dessa forma, podemos notar que os fenômenos relacionados à atividade do aedo especificamente e outras

³¹³ Ver Wilson (2009) e Gentili (1988, p. 124). Ver também Maslov para a tentativa de traçar uma evolução histórica do termo *aedo*, associado, entre outras possibilidades, à tradição da cítara (MASLOV, 2009).

³¹⁴ Para Anderson, o uso de *κίθαρις* nos poemas só pode significar lira, e o do verbo *κιθαρίζω* significa tocar a *φóρμιγξ* (ANDERSON, 1979, p. 2). Para West, os dois termos são usados para identificar o mesmo instrumento (WEST, 1992, p. 50).

formas de *performance* musical, de maneira mais ampla, são, como dissemos, complexos e multifacetados. Encontrar uma forma única de ler qualquer elemento dos poemas parece ser mais difícil do que se imagina, e talvez não seja o procedimento metodológico mais apropriado. Ao menos para o presente objeto, os aedos e as *performances* musicais em geral, certamente não é o melhor caminho.

c) Indicações Externas de *performance*

O que trataremos neste passo foge um pouco do que foi discutido até aqui. Buscaremos analisar as marcas que os poemas trazem de elementos externos de *performance*. Não analisaremos, portanto, episódios em que *performances* são descritas nos poemas, mas sim possíveis marcas relativas a *performances* registradas nos poemas. Não queremos com isso ingressar em uma discussão acerca da composição dos poemas homéricos, se foram de fato compostos como poesia oral ou não. O que nos interessa é apontar o que estas marcas podem dizer acerca de elementos ligados aos tipos de *performances* que estamos discutindo. Nós nos concentraremos, especialmente, na questão da autoridade do aedo, comparando com o que foi apresentado a este respeito nos tópicos anteriores. Discutiremos, em seguida, as consequências deste tipo de comparação. A existência destas marcas externas indica de alguma forma *performances* que podem ser comparadas aos tipos de aedos e de *performances* descritos nos poemas?

No que concerne às marcas externas de *performances*, temos indícios mais fortes de que existe algum tipo de correspondência relativamente estreita entre o aedo, sua *performance* e divindades. Tal característica pode ser observada em uma série de ocorrências, que contêm particularidades próprias.

A invocação às Musas é o tipo de ocorrência que analisaremos. Ela ocorre no início de ambos os poemas. Na *Odisseia*, ela só aparece em seu início (i, 1-10). Já na *Ilíada*, além do início (I, 1-7), ocorre em mais uma série de passagens (II, 484-492, 761-762; XI, 218-220; XVI, 112-113). A função da invocação pode ser a de investir o aedo de autoridade no que ele apresenta como um passado heroico e mítico. Biles defende que as Musas são uma fonte de informação, tendo também a função de contribuir para a caracterização geral do poema como um artefato cultural que representa um passado indistintamente lembrado. Elas são a personificação da tradição (BILES, 2003, p. 193). Murray argumenta que o poeta só pede que a Musa o ajude a começar, ou o acompanhar na canção. Ele pede sempre por algo específico, como o conhecimento de determinados eventos, ou doçura na canção. Podemos ver tais

invocações de duas maneiras: a) em termos pragmáticos, em termos do seu significado para a audiência; b) em termos da necessidade do poeta de assistência divina. Para a autora, os poetas usavam o recurso como forma de estabelecer sua autoridade, garantir a verdade das palavras e focar a atenção da audiência em pontos estratégicos. Mas a invocação também expressa a crença do poeta na inspiração divina. Não é uma contradição o fato de a inspiração funcionar como um pedido de informação do poeta para a Musa. O poder da Musa é o de comunicar conhecimento para o bardo, e não o de transportá-lo para a cena que ele narra, ou lhe dar visões dela. O poeta pede por informações específicas à Musa, e não por êxtase. Ele é um instrumento ativo da poesia, e não passivo (MURRAY, 1981, p. 90-96).

Para Jong, as invocações são como afirmações da autenticidade da canção, não tanto como uma relação de dependência, mas como uso que recomenda sua atividade como narrador/focalizador primário, sendo na verdade um narrador consciente (JONG, 2004, p. 46). O narrador, na verdade, adiciona uma dimensão divina a sua narração (JONG, 2004, p. 52). Ele tem consciência de sua função e se apresenta como um cantor profissional, que tem um conhecimento “histórico” do que relata (JONG, 2004, p. 97). Já Saïd afirma que, ao levantar uma conexão com as Musas, os bardos apresentam-se como condutores para a tradição que existe independente deles e que é muito mais antiga. Tal apelo à tradição dá autoridade e cria um alibi maravilhoso que serve também para justificar as inovações que o poeta pode realizar. No mundo de Homero não existe contradição entre a arte (tradicional) e a inspiração (divina ou do próprio bardo) (SAÏD, 2011, p. 131).

Finkelberg é ainda mais incisiva. Para a autora, as invocações às Musas e outras referências a elas mostram que nos poemas as Musas eram consideradas participantes ativas no processo de improvisação em *performance* do poeta oral. Diferente da tradição iugoslava, em Homero a verdade sobre determinado elemento não é garantida pelo que foi ouvido dos poetas de uma geração anterior, que a autora chama de tradição. No caso de Homero, o que garante a autenticidade dos elementos são a onisciência e onipresença da Musa. Ela inspira o poeta e por isso é responsável pela canção. Na Iugoslávia, os poetas se viam como os mais recentes participantes de uma tradição, enquanto os poetas gregos antigos se viam como porta-vozes da Musa (FINKELBERG, 1990, p. 293-295).

Por sua vez, Ledbetter defende que o conhecimento que o poeta pede à Musa na invocação não é moral, mas factual, superior ao rumor e com origem divina. O poeta anuncia seu papel como veículo através do qual as Musas apresentam conhecimento à audiência (LEDBETTER, 2003, p. 17-18). A autora mantém ainda que não há distinção entre a voz do poeta e a da Musa. Ao se recusar a distinguir as duas vozes, o poeta é promovido a uma voz do

divino, apresentando o poema como um vínculo direto aos eventos de Troia. A Musa fala através do poeta, mesmo que este não esteja possuído, em algum tipo de êxtase. A poesia se apresenta, dessa maneira, como uma conexão entre a audiência e o sobrenatural (LEDBETTER, 2003, p. 25). Em uma abordagem que inicialmente traz algumas semelhanças à de Ledbetter, Collobert ressalta a relação entre as Musas e o acesso a um conhecimento verdadeiro ligado à memória do passado. Ao poeta cabe, contudo, a seleção dos temas e da abrangência dos eventos a serem narrados, tendo ele o poder de impor limites temporais ao relato cantado (COLLOBERT, 2011, p. 162-172). Para Minchin, as invocações são motivadas pela *performance*, e não pelo conteúdo. As invocações acontecem em momentos de aumento da tensão, ou da ação. A última na *Ilíada* acontece antes da queima da nau pelos troianos, um evento que resulta na entrada de Pátroclo na batalha, sua morte e o retorno de Aquiles para a guerra. O evento resulta, portanto, no estágio final da narrativa, e por isso, a partir daí, o poeta não convida sua audiência a sair do mundo da história novamente. Ele lhes permite ser completamente absorvidos, criando a impressão de que a história se carrega pela sua própria força a seu desfecho. A Musa é invocada no estágio de estabelecimento da trama (MINCHIN, 1995, p. 29-30). Não temos resposta à pergunta de por que na *Ilíada* parece haver uma necessidade de renovação periódica desta investidura, o que não ocorre na *Odisseia*³¹⁵. Não é, entretanto, a única diferença.

³¹⁵ A questão, contudo, foi tratada por alguns estudiosos. Para Minton, o recurso da invocação na *Ilíada* parece ser mais uma associação tradicional do que um recurso artístico deliberado. Para ele, isso fica claro se elas forem pensadas como partes de uma sequência padrão mais ampla. O autor pretende mostrar que o padrão racional para todas as invocações pode ser pensado a partir da ideia de crise-luta-derrota (MINTON, 1960, p. 294-295). No caso da *Odisseia*, o autor aponta que a estrutura do poema é diferente, e por isso somente a invocação do proêmio aparece, mas mesmo assim traz revelações relacionadas a derrota, como uma invocação às Musas era esperada de ser no contexto do poeta (MINTON, 1960, p. 307-308). Como contraponto, Minchin sugere que a prática do poeta, de invocar a Musa no meio da *Ilíada*, mostra um procedimento de hesitação, que conta com pedidos por confirmação. Além disso, é uma expressão de deferência. Para a autora, esta prática, ainda que especial e extraordinária (trata-se de se dirigir a divindades), é modelada na conduta do dia a dia de apresentar uma conversa com interlocutores que conhecem o conteúdo em questão. A invocação inicial tem a função prática de anunciar a *performance*, como o abrir de uma cortina ou o apagar das luzes no teatro. Um segundo ponto é iluminar para audiência o aspecto formal da relação entre o poeta e a Musa. Um terceiro ponto é o de indicar que sua história vale a pena ser ouvida, sendo garantida por uma fonte divina de autenticidade e qualidade. Por fim, cada proêmio traça as linhas gerais da história por vir. No meio da *Ilíada*, as invocações têm o efeito de trazer a audiência do mundo da história para o mundo da *performance*. Lembrando que a Musa está presente, o poeta mostra o caráter extraordinário do evento de que participam. Além disso, existe o efeito de chamar atenção para um elemento específico do que está sendo contado (MINCHIN, 1995, p. 26-28). Ainda segundo Minchin, a estrutura da *Odisseia* é diferente. O ponto de virada (*turning point*) da trama ocorre no seu início, e toda a narrativa é sua resolução. Por causa da estrutura da trama, o poeta não se dirige mais às Musas, marginalizando-as. Com efeito, o caminho está aberto para sua autopromoção como poeta criativo. Ele o faz integrando suas preocupações profissionais (poesia, natureza da narrativa, e questões de *performance*) em sua canção. Em diversos pontos, ele mostra à audiência histórias sendo contadas, demonstrando sua compreensão do contexto performático no qual ele trabalha. Sua autoconsciência se torna parte da *performance*, sendo um dos seus temas. A relutância do poeta em usar este recurso, após a reviravolta final em ambos os poemas, é o que a autora considera significativo, por indicar a compreensão do poeta dos princípios que delineiam a formação da história em *performance*. Essa relutância atesta

O verbo utilizado no primeiro verso de cada um dos poemas pode ser de relevância: “Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida (...)” (I, 1); “Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou (...)” (i, 1). A diferença é sutil. O verbo *ἐνέπω*, utilizado na *Odisseia* ao invés do *αἰίδω* utilizado na *Ilíada*, ambos no modo imperativo, poderia indicar variação no tipo de *performance*? Seria uma cantada e a outra não? A versão sem o canto exposta na *Odisseia* anteciparia, de alguma forma, a descrição do relato não cantado de Odisseu entre os feácios?

Interessa-nos apontar, primeiramente, que os poemas apresentam as duas formas de *performance*. Todavia, só a do canto é associada indiscutivelmente ao aedo. Como veremos, relatos não cantados são apresentados por outros personagens, tendo Odisseu um lugar de destaque. Eles até podem ser comparados a aedos, mas evidentemente, se existe a necessidade de comparação, não o são propriamente³¹⁶.

As demais ocorrências de invocação às Musas na *Ilíada* aparecem em duas categorias. A primeira categoria indica um evento extraordinário, e tem uma única ocorrência, de como a

o senso de história do poeta (MINCHIN, 1995, p. 32). Para uma defesa de que as invocações em Homero têm um caráter inovador, em oposição às de Hesíodo, que são conservadoras, ver Minton (1962).

³¹⁶ Ver em especial Scodel, ao apontar que recentemente muitos estudiosos minimizaram estas diferenças, tratando Odisseu como um poeta épico tal qual Demócrito e Fêmio. Estes estudiosos não estão errados, pois o poeta se identifica com seu herói. Quando seu ponto de vista, o do narrador, se aproxima daquele do herói, a distinção entre poeta e personagem pode parecer embaçada. Todavia, como a nota 1 da autora informa, esta identificação está longe de ser completa. O perigo nessa operação ocorre quando os estudiosos deliberadamente ignoram ou desconstruem as diferenças que Homero mantém para fazer visíveis determinados elementos do contexto literário homérico, que representam possíveis relações históricas entre *performers*, suas tradições e suas audiências. A autora aponta para o fato de que a existência da comparação indica que a similaridade entre bardos e outros contadores de história não deve ser tomada como ordinária, pois ela é feita especialmente para Odisseu. (SCODEL, 1998, p. 171-172). Ainda segundo Scodel, é importante traçar uma diferença entre a tradição oral e a tradição de poesia épica, dentro dos poemas. Relatos como os de Odisseu ou de cunho genealógico não são *performances* épicas (SCODEL, 1998, p. 176). Montiglio defende que, por não ter um embasamento em uma fonte divina, Odisseu é somente comparado a um aedo, e nunca chamado de um, nem por Homero nem por seus personagens. Não há um selo divino que protege a história de um errante da suspeita sempre à espreita de que ele esteja mentindo (MONTIGLIO, 2005, p. 97). Para Kelly, existem várias indicações de que, apesar da habilidade de Odisseu em usar elementos típicos em suas histórias, o herói não é um análogo completo do poeta, no modelo homérico. O primeiro elemento diferente é o uso da primeira pessoa, ao invés do da terceira. Além disso, as formas de comprovar a autoridade sobre determinados fatos diferem entre si, com o uso da experiência e dependência de fontes “reais” para seu conhecimento (KELLY, 2008, p. 194-195), como veremos adiante. Já Ledbetter propõe que Homero não se representa como Odisseu, mas representa Odisseu como um poeta, um de seus muitos disfarces. O herói aparece como um contraste ao bardo homérico verdadeiramente inspirado, uma vez que ele não tem relação alguma com as Musas (LEDBETTER, 2003, p. 32-33). Macleod usa o acesso à Musa como evidência para a distinção dos aedos no que se refere à veracidade da informação que apresentam, quando comparados os aedos e narradores de relatos como Odisseu (MACLEOD, 1996, p. 4). Com um posicionamento absolutamente contrário, Dougherty considera claro que Odisseu é apresentado como poeta, pelo tema de seus cantos e pelo fato de que não há distinção entre sua voz poética e a do narrador entre os cantos ix e xii (DOUGHERTY, 2001, p. 52). Já Biles aponta que a tendência de aproximar Odisseu de um aedo, pelo elogio de Alcínoo, incorre no risco de perder o efeito buscado por Homero, em que Odisseu procura completar as informações que a canção não tinha. Odisseu não é um aedo, e nem o são Nestor nem Menelau. Eles são fonte original de conhecimento para eventos que, em tempo, serão objeto de canções. Ao se identificar no início de seu relato, Odisseu já se distancia, fazendo algo que nenhum bardo pode. Em seu relato não há invocação às Musas, somente a voz autoritativa da testemunha primária autoidentificada (BILES, 2003, p. 204-205). Retornaremos ao tópico da experiência como fonte de autoridade para o relato adiante.

primeira nau dos aqueus foi queimada (XVI, 112-113). A segunda categoria ocorre em enumerações e catálogos de mais de um elemento (II, 484-492, 761-762; XI, 218-220; XIV, 508-510). A primeira ocorrência entre estas é interessante por trazer novamente o verbo *ἐνέπω*. Seu uso em uma ocorrência na *Ilíada* indica que não se trata de formas diferentes de *performances* entre os poemas, mas variações possíveis nas formas de invocação³¹⁷. A segunda, terceira e quarta ocorrências, bem como a ocorrência do canto XVI da categoria anterior, trazem *εἶπον*, como as demais, em modo imperativo, indicando outras variações. Também há variações no que concerne ao objeto da invocação. Ele pode ser nomeado como *Deusa*, no singular (I, 1; i, 10), como *Musa*, no singular (II, 761-762; i, 1) ou como *Musas*, no plural (II, 484-492; XI, 218-220; XIV, 508-510; XVI, 112-113)³¹⁸.

Como dissemos, a função dessas invocações parece ser a de investir de autoridade o aedo, estabelecendo sua relação com divindades que regem sua atividade. Também podemos dizer que a mediação dá ao aedo um alcance a determinados conhecimentos inacessíveis de outras formas. Essa relação pode ser observada em outras passagens. Em duas ocasiões, também da *Ilíada*, o aedo se dirige a Apolo, em cenas nas quais o deus é protagonista (XV, 365-366; XX, 152). Ele é o único deus, além das Musas, a quem, sem sombra de dúvidas, a palavra é dirigida diretamente. A associação de Apolo com o canto e a lira, além de com as próprias Musas, poderia justificar tais ocorrências. É possível que elas funcionem como lembretes, a audiências ou leitores, de que o aedo tem acesso a esta esfera divina, de onde provém seu conhecimento deste passado heroico e mítico. Este acesso pode ser identificado em outras passagens, quando o poeta descreve as inúmeras cenas que são protagonizadas por deuses, de ambos os poemas, ou quando afirma ter algum conhecimento desta esfera, como o de que determinada ave conhecida pelos homens como Cimíndis é chamada pelos deuses de Cálcis (XIV, 290-291).

³¹⁷ Para Anderson, o uso do verbo *ἀείδω* não necessariamente está relacionado ao canto musical, podendo ter sentidos diferentes, quando aplicado a apresentações orais realizadas por bardos, ou alguém agindo como tal (ANDERSON, 1979, p. 23). Segundo West, a diferença dos verbos, principalmente entre os proêmios, não nos possibilita diferenciar tipos de *performances*. O autor chega a se perguntar se existe uma única tradição na qual recitação com acompanhamento da lira e recitação rapsódica fariam parte, ou duas tradições, uma de canto e outra de recitação. Ele tende para a teoria de que a tradição é única. A tradição dupla não encontra respaldo nos testemunhos antigos. A própria variação entre *ἐνέπω* e *ἀείδω* em Homero pode indicar tal tradição única. Para West, o cantar homérico era de fato um cantar, ao mesmo tempo em que era uma forma estilizada de fala governada por acentos melódicos das palavras (WEST, 1981, p. 115).

³¹⁸ Existem também as chamadas invocações apagadas que, para Minchin, não são dirigidas às Musas, mas a membros empolgados da audiência. É um recurso performático que também segue uma distribuição semelhante na *Ilíada*, também não sendo usado na resolução da trama (MINCHIN, 1995, p. 31-32). Para Minton, essas perguntas não dirigidas a uma Musa ou interlocutor específico devem ser lidas como semi-invocações, por mostrarem o padrão de pergunta-resposta em forma de enumeração ordenada (V, 703-704; VIII, 273), mostrando pequenos padrões de crise-luta-derrota defendidos pelo autor (MINTON, 1960, p. 304). Ver ambos os autores para um levantamento das passagens.

Um último tipo de ocorrência atesta a relação entre aedo e divindade que estamos aqui estabelecendo. Ela ocorre quando o aedo apresenta suas limitações ao acesso ou apresentação dos eventos que narra, limitação esta que não existe entre os deuses. Na primeira delas, temos um pedido de auxílio, sem o qual o aedo não teria capacidade de continuar:

“Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas - / pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, / ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos -, / quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis. / A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear, / nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas, / uma voz indefectível e um coração de bronze, / a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide, / me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion.” (II, 484-492).

A segunda ocorrência exhibe a mesma limitação, mesmo sem um pedido de auxílio: “E difícil seria para mim narrar tudo como um deus.” (XII, 176). Ambas as passagens demonstram que o aedo fica aquém das divindades no que concerne ao acesso ao passado. Entretanto, a primeira passagem torna clara que elas, as divindades, têm o poder de mediar este acesso. Pelo menos é isso que o narrador dos poemas quer evidenciar: seu acesso ao passado é mediado por intervenções divinas, o que, possivelmente, garante a veracidade de seu relato. A relação do aedo com divindades parece mais claramente estabelecida nestas marcas que chamamos de externas do que nas passagens em que personagens aedos são descritos.

3.3 As ocasiões de *performance*

A mesma tendência que detectamos nos outros pontos pode ser discutida aqui. Existem formas predominantes de apresentação dos elementos relativos aos conteúdos discutidos, mas as variações também são relevantes. A discussão sobre as ocasiões de *performance* nos reaproximará do primeiro elemento que discutimos: a associação dos aedos, em particular com as casas dos nobres. Isto porque a maior parte da evidência traz os aedos em *performance* nestas ocasiões.

Trataremos em primeiro lugar dos banquetes. Em mais de uma passagem é feita uma relação explícita entre a ocasião em questão e a figura do aedo. É neste contexto que temos as duas primeiras *performances* de Fêmio (no canto i e no canto xvii da *Odisseia*); a primeira e a terceira de Demôdoco (no canto viii da *Odisseia*), bem como a quarta (no canto xiii, versos 23 a 28 da *Odisseia*). Outras podem ser mencionadas, mas apresentaremos as especificidades delas

adiante. Por ora nos interessam estas, relacionadas a banquetes regulares³¹⁹. Deleitar-se com banquetes implica ouvir o aedo:

“Pretendentes de minha mãe, homens de força e violência, / por agora nos deleitemos com o banquete; e que não haja barulho / da parte de ninguém, pois é bom ouvirmos um aedo como este, / cuja voz na verdade à dos deuses se assemelha.” (i, 368-371).

Para reforçar esta relação, além das descrições mencionadas, temos outras indicações explícitas de que este é um contexto tradicional para a ocorrência de *performances* de aedos:

“(…) a música e a dança, belas prendas do festim³²⁰.” (i, 152); “O coração já nos saciaram o banquete e a lira, / que acompanha o abundante festim.” (viii, 98-99); “(…) que depois se deleite com o jantar, ao som do hino cantado³²¹” (viii, 429); “(…) e os convivas no palácio ouvem o aedo sentados, / em filas; junto deles estão mesas repletas / de pão e de carnes; e o escanção tira vinho puro / do vaso onde o misturou, e serve-o em todas as taças” (ix, 7-10); “Apercebo-me de que dentro da casa estão muitos homens / a banquetear-se, dado o cheiro da carne que se eleva; ressoa a voz / da lira, que os deuses criaram para fazer parte do festim.” (xvii, 269-271); “Mas agora é o momento de lhes prepararmos uma refeição, / enquanto ainda há luz; e depois disso o divertimento será / com o canto e a lira, os melhores companheiros do festim.” (xxi, 428-430).

Outras são menos explícitas (i, 159-161, 339-340; viii, 248; xiii, 8-9), mas apontam para uma mesma relação. Algumas passagens marcam as *performances* após a refeição, ainda no contexto do banquete (i, 150-155; viii, 72-73, 485-499; xxii, 351-353). Somente uma parece indicar *performance* durante a refeição (xvii, 358-360³²²). O banquete também é associado ao canto e à música em outros contextos não necessariamente referentes a aedos, como nas passagens sobre Apolo e as Musas (I, 601-604) e na passagem em que há comida e canto na casa de Éolo (x, 8-10).

Existe um tipo especial de banquete, que deixamos para analisar em separado. Estamos lidando aqui com os banquetes em celebração de bodas. Neles um mesmo padrão se repete: algumas cenas apresentam de maneira clara o aedo, outras não. Uma em particular sequer pode ser associada a um banquete. As que apresentam com clareza o aedo em um banquete de casamento estão na *Odisseia*. A primeira delas é a menos problemática: um aedo cantando e tocando lira, acompanhado de danças, na comemoração do casamento dos filhos de Menelau (iv, 15-19). A segunda é uma falsa celebração, organizada por Odisseu para que não descubram fora do palácio o massacre dos pretendentes. Ele pede que Fêmio conduza com a lira (xxiii,

³¹⁹ Segal sugere que as cenas com Demôdoco podem refletir situações ideais, ao invés de reais, mas a situação básica não estaria além das possibilidades da aristocracia do século VIII, período defendido pelo autor como o de Homero. Em um contexto de cultura material ainda relativamente modesta, o luxo poderia ser social e artístico, com um investimento em um bardo residente. Uma das mensagens mais insistentes da *Odisseia* é que comer bem e ouvir canções agradáveis são atividades que vão muito próximas (SEGAL, 2001, p. 116).

³²⁰ Passagem que faz referência a um banquete que conta com a presença de Fêmio, descrito cantando em sequência (i, 150-155).

³²¹ Provável referência a Demôdoco, pelo contexto.

³²² É uma possibilidade, apesar de somente o mendigo Odisseu ser descrito comendo durante a *performance*.

133-139) e há menção a canto e dança (xxiii, 145), que se estendem até a hora de dormir (xxiii, 297-298). Outra passagem, desta vez da *Ilíada*, é menos clara, simplesmente colocando Apolo com a lira, não necessariamente atuando como aedo, no casamento de Peleu e Tétis (XXIV, 59-63). A cena mais complexa para nosso problema sequer pode ser associada a um banquete. O que temos nela é a celebração de um casamento, com canto coral especificamente nupcial (*ὑμέvαιοϑ*), dança, flautas e liras (XVIII, 493-495). Mesmo se pensarmos no ponto de vista do banquete de casamento, temos a variação: alguns acontecem com a presença clara do aedo; outros têm essa presença menos explícita; outros nem as tenha. Se abrirmos a comparação para todas as cenas de celebração de casamento, a variação é mais evidente: a associação com a música é descrita em todas as cenas, e a dança em quase todas elas, mas a figura do aedo não é uma garantia³²³.

Não se pode dizer dos contextos de casamento que o que temos nos poemas é a *performance* do aedo ou suas variações como uma forma de entretenimento puro. Existe uma óbvia dimensão de celebração das bodas nas cenas. Contudo, nas outras cenas relativas a banquetes, temos de maneira mais evidente a questão do entretenimento. Vamos pensar neste passo o entretenimento relacionado a *performances* de aedos ou semelhantes fora do contexto do banquete. Tal análise amplia as formas de variação que estamos apresentando. Neste caso, temos a cena de Aquiles cantando com a lira a glória dos homens (IX, 185-191), a cena da vinha em que um jovem toca e canta sobre Lino durante uma colheita (XVIII, 569-572). Estas podem, como dissemos, assemelhar-se a *performances* de aedos. Outra cena, todavia, somente nos apresenta flautas, gaitas e canto no acampamento troiano após um dia de vitórias, ouvidos de longe pelos aqueus (X, 13). Esta pode indicar tanto o aspecto do entretenimento que apresentamos, quanto uma celebração pelo dia de vitórias. Se for a segunda hipótese, a cena se relacionaria mais com outra passagem, em que Aquiles sugere aos aqueus o retorno às naus entoando um canto vitorioso (um peã), pois conquistaram grande glória matando Heitor (XXII, 391-394). Outro peã é cantado pelos aqueus em honra a Apolo, desta vez em um contexto ritual, sem qualquer indicação de entretenimento ou celebração de vitória (I, 472-474). As situações de lamentações fúnebres também trazem algum tipo de manifestação ritualizada. Nelas temos, em particular, o canto coletivo, realizado por aedos no caso de Heitor (XXIV, 720-722) e pelas próprias Musas no funeral de Aquiles (xxiv, 60-63)³²⁴. O canto durante o jogo de bola de

³²³ A dança só não aparece na descrição de Apolo no casamento de Peleu e Tétis, mas a possibilidade não é excluída pela menção à presença da lira. No caso da cena do escudo, a ausência do aedo e o canto coletivo podem indicar um estrato social menos elevado.

³²⁴ Para Ford, a ocasião pode ser um elemento para definir um gênero de *performance*, ao mencionar tais canções de lamento (FORD, 1992, p. 14).

Nausícaa (vi, 100-101) se enquadraria em um contexto de lazer descompromissado, enquanto o canto ao tear de Calipso (v, 61-62) e Circe (x, 221-223) seria associado ao trabalho em questão.

Em todo este conjunto também temos diferenças significativas nas formas de descrição de música e canto nos poemas. Como em quase todas as ocasiões de *performance* apresentadas, temos a que chamamos de predominante, associada a aedos, e a variação, em que a figura do aedo não está clara, mas de alguma forma relacionada pelo tipo de prática apresentada.

Resta-nos discutir duas passagens, sob a perspectiva das ocasiões de *performance*. A primeira merece menção somente por trazer o canto na descrição. Trata-se da passagem das sereias, que pouco nos diz acerca da ocasião em que ocorre. Só temos a descrição pois o navio de Odisseu passava próximo à ilha delas (xii, 182-191). Lidaremos com a passagem com mais detalhe em outro momento.

A segunda é complexa por outro motivo. Trata-se da segunda *performance* de Demôdoco (viii, 95-367). Pode-se dizer que ela faz parte do contexto das demais apresentações do aedo, pois ela ocorre entre dois banquetes separados no mesmo dia. Todavia, como mostramos, ela apresenta algumas diferenças interessantes. Esta *performance* ocorre diante de uma comunidade mais ampla, após disputas atléticas. O contexto é marcado com diferença suficiente das demais *performances* do aedo para exigir considerações específicas. Isto porque a ocasião relacionada a ela é a única nos poemas a sugerir um tipo interessante de evento: uma espécie de festival. Mais amplo, ele não é restrito aos convivas de um banquete³²⁵. Abrange toda a comunidade (viii, 109-110), ocorrendo em um espaço público, a ágora. Entretanto, isto não passa de uma conjectura. Por ora, interessa-nos o tipo de variação pela ocasião de *performance*. O fato de não ter ocorrido no interior de um banquete, mas em um espaço público, com uma audiência mais ampla, já nos traz uma variação importante³²⁶.

³²⁵ Nagy defende que todo o episódio dos banquetes e dos jogos na Esquéria tem características de festival, contando com competições não só atléticas, como as descritas, mas de apresentação de épicos, entre Demôdoco e Odisseu com seus relatos nos *apologoi* (NAGY, 2011, p. 93). No que Nagy chama de *agon* entre Demôdoco e Odisseu, há uma oposição entre os dois tipos de canção épica: a cíclica, mais antiga, e a regular, como nossa *Ilíada* e *Odisseia*. A primeira canção de Demôdoco é descrita como começando novamente a cada vez que chega ao fim (viii, 62-94). A terceira canção é apresentada como se tivesse uma conexão direta com a primeira, uma continuação. Ao invés de um novo recomeço da primeira, interrompida por Alcínoo, ela se iniciaria de um outro ponto, mesmo não sendo de fato a sequência correta. A canção de Odisseu se opõe à de Demôdoco como uma forma homérica de poesia *versus* uma forma não homérica (episódica e circular). É um confronto entre a forma regular e a pré-regular (termo relativo à regulação da sequência da narrativa) (NAGY, 2011, p. 96-102). Ver também Ford (1992, p. 117-121). Murray tende a considerar somente a segunda *performance* de Demôdoco como tendo características de festival (MURRAY, 2008, p. 165-176). Ver as considerações de cautela de Grethlein (2012, p. 21), Segal (2001, p. 113-141) e Macleod (1996, p. 1-15).

³²⁶ Por haver um banquete antes e um depois dos eventos relativos à segunda *performance* de Demôdoco, fica clara a separação da ocasião da de uma situação de banquete tradicional.

Com a apresentação destas passagens temos a intenção de continuar mostrando que os fenômenos dos aedos, em particular, e do canto acompanhando de instrumentação musical, de maneira geral, aparecem nos poemas de maneira complexa e nuançada. Tais características se refletem também na questão da ocasião das *performances*. Também aqui não temos um ideal épico homogêneo, como por vezes nos sugerem as leituras dos especialistas, ainda que possamos detectar formas predominantes, diante de variações³²⁷.

3.4 As Audiências

Continuando a análise da figura dos aedos e figuras semelhantes nos poemas, passamos para um elemento especial: as audiências. Este é um ponto de interesse por uma série de fatores. O principal deles é que a audiência traz uma dimensão externa ao aedo em si, parte integrante, todavia, de sua *performance*. Estudos recentes têm dado cada vez mais importância à relação entre aedos e audiência, do ponto de vista da composição e da recepção dos poemas³²⁸. Conduziremos este passo seguindo o mesmo método dos demais. Procuraremos se são detectáveis elementos predominantes entre as informações transportadas pelos poemas, que chamamos de ideais épicos ou formas tradicionais. Procuraremos também os ideais e formas variantes, buscando entender as razões para cada um. Manteremos, ainda, a estrutura de nossa análise, que organiza o problema pela perspectiva, primeiro dos seguramente aedos, em seguida dos possivelmente aedos e por fim das formas alternativas de *performances* de canto relacionado à música e à transmissão de determinados conteúdos. No que se refere à análise das audiências, especificamente, propomos também uma divisão temática que nos parece relevante: iniciaremos a discussão com uma enumeração dos tipos de audiência e em seguida discutiremos as relações estabelecidas entre audiências e aedos.

a) Tipos de audiência

A discussão sobre os tipos de audiência acaba por se aproximar da de outros elementos já tratados: a associação dos aedos, os tipos e ocasiões de *performance*. As audiências de Fêmio e Demôdoco são, em geral, compostas por convivas de banquetes. Esta afirmação é válida para

³²⁷ Jensen, por exemplo, apesar de reconhecer e citar algumas das variações, salienta somente o banquete como ocasião de *performance* (JENSEN, 1980, p. 52).

³²⁸ Ver, como exemplos, as coletâneas de Minchin (2012), Bakker (1997) e Revermann e Wilson (2008), bem como o livro de Nagy (1996a).

a maior parte das passagens relativas a ambos os aedos, mas podemos levantar algumas questões interessantes. Começaremos com as partes menos problemáticas.

Os convivas são a audiência de Fêmio em seu primeiro e segundo dia de *performances* (descritas em várias passagens dos cantos i e xvii, respectivamente), sendo eles os pretendentes, Telêmaco, alguns de seus criados (em geral pastores) e convidados (incluindo Odisseu mendigo). Os demais criados não costumam ser citados como audiência, mas podemos incluí-los também, em especial aqueles que atendem o banquete³²⁹. Todavia, o primeiro dia traz particularidades interessantes que analisaremos em outro momento.

Demôdoco, por sua vez, tem convivas (os nobres Feácios e Odisseu) como audiência, e possivelmente alguns criados em sua primeira, terceira (ambas descritas ao longo do canto viii) e quarta *performances* (xiii, 23-28). Esta também seria a audiência da suposta *performance* de um banquete descrito por Odisseu antes de iniciar a chacina dos pretendentes (xxi, 428-430).

Entre as passagens que identificamos como possivelmente relativas a aedos, podemos incluir nas audiências de *performances* em banquetes os deuses que presenciam Apolo e as Musas a cantar, convivas divinos vendo uma *performance* divina (I, 601-604). A dança e o canto fazem parte de outro banquete em Ítaca, em que Fêmio não é identificado, mas podemos incluí-lo pelo contexto (xviii, 304-306). Ainda que não haja um aedo descrito, podemos citar os convivas nos banquetes de Éolo como audiência de música e canto (x, 8-10).

Estas são as passagens menos problemáticas a mostrar audiências como pessoas ligadas aos banquetes. Todavia, como destacamos, encontramos peculiaridades no primeiro dia de *performances* de Fêmio. Voltaremos à questão em mais de uma ocasião, mas por ora nos interessa levantar um questionamento. Penélope pede a Fêmio para mudar o conteúdo de seu canto, que a fazia sofrer (i, 336-344). No entanto, a rainha não fazia parte da audiência quando ouviu de seu quarto a canção do aedo, como nos mostra a seguinte passagem:

“De seus altos aposentos ouviu o canto sortilégio / a filha de Icário, a sensata Penélope. E desceu da sua sala a escada elevada, (...) / Quando se aproximou dos pretendentes a mulher divina / ficou junto à coluna do tecto bem construído, (...). Chorando assim falou ao aedo divino:” (i, 328-336).

Ela desce e lhe pede para tocar outra coisa, sendo logo em seguida repreendida por seu filho, que a manda de volta para seu quarto (i, 346-359). O que nos chama a atenção na passagem é um problema, a nosso ver, negligenciado. Como veremos adiante, a passagem é utilizada como evidência da negociação entre audiência e aedo. Gostaríamos, todavia, de propor

³²⁹ Scodel afirma haver uma audiência secundária que engloba os servos e mulheres, uma vez que, como veremos, Penélope pode ouvir o aedo de seu quarto, e Arete está presente em algumas *performances* (SCODEL, 2002, p. 176-177). Doherty considera Eumeu e os outros servos e servas que trabalham nos banquetes como “overhearers”, ouvintes ocasionais, e não membros regulares do banquete (DOHERTY, 1992, p. 163).

o seguinte questionamento: Penélope compunha a audiência de Fêmio nos banquetes dos pretendentes? Se a audiência tinha ou não prerrogativa de negociar com o aedo o conteúdo de suas *performances*, não é o que nos interessa agora. É relevante apontar que em Ítaca as mulheres nobres da casa não parecem ter o privilégio de participar de um banquete como audiência de um aedo³³⁰. Ao menos não cabe a elas negociar com o aedo o conteúdo de suas *performances*, como veremos³³¹.

Se de início a situação parece ser a mesma entre os feácios, uma leitura mais atenta nos surpreende. Arete e Nausícaa não são mencionadas em nenhuma das *performances* de Demôdoco. A rainha é mencionada entre a segunda e a terceira *performances*, quando Odisseu e os outros retornam da ágora com presentes e Alcínoo ordena que mais dons e um banho sejam preparados para Odisseu, bem como outro banquete (viii, 419-434), no qual ocorrerá a terceira *performance* de Demôdoco. Nausícaa só é mencionada neste mesmo espaço entre *performances* quando adianta uma despedida para o estrangeiro (viii, 458-462)³³². Ela o faz como se não mais o fosse ver, mesmo que um novo banquete, já ordenado por Alcínoo, esteja para começar. Todavia, Arete está presente quando Odisseu conta suas viagens, ainda no contexto do segundo banquete iniciado no canto viii. Ela é a primeira a se dirigir a Odisseu quando este propõe uma pausa em seus contos (xi, 328-341). A sequência cronológica dos eventos põe a rainha na ocasião de ao menos este banquete e, portanto, na terceira *performance* de Demôdoco. Mais do que isso, diferentemente de Penélope, ela pode falar livremente na ocasião. Discutiremos a “*performance*” de Odisseu, comparada à de um aedo, em outro momento, mas nos interessa apontar a liberdade da rainha de, entre os Feácios, dirigir-se àquele que conduz uma *performance*³³³.

³³⁰ Em outro momento, Penélope somente ouve dizer o que se passa nos banquetes (xvii, 493-494). Sua chegada ao festim é marcada como excepcional ainda em outra ocasião (xviii, 158-303). Uma terceira passagem é dúbia, mas pode indicar que Penélope ouvia o que se passava de um cômodo anexo (xx, 387-394). Mais adiante, sua chegada é marcada entre os pretendentes no banquete (xxi, 63-66), e ela se mantém entre eles por um tempo (xxi, 311-342), mas a prova do arco, proposta pela rainha (xxi, 68-84) torna a situação excepcional. Todavia, Telêmaco novamente lhe ordena a voltar a seus aposentos (xxi, 350-353), com palavras semelhantes às da primeira reprimenda (i, 346-359), indicando que sua presença ali não era usual, ou sequer aceitável em todos os contextos.

³³¹ Walsh, por exemplo, sugere que a censura de Telêmaco se dá porque, apesar de ele aceitar o princípio implícito no pedido de Penélope, de que a canção não deve trazer sofrimento, ele tem uma visão diferente da aplicação deste princípio: a canção deve agradar somente a seus ouvintes masculinos, e se esta chateia sua mãe, ela deve retornar para seu quarto e seus trabalhos (WALSH, 1984, p. 6). O autor não percebe que Penélope não era parte da audiência prevista por Fêmio. Somente Doherty dá alguma atenção ao fato de Penélope ouvir a canção de Fêmio de seu quarto. Ela vê o comentário de Telêmaco como uma forma de exclusão das mulheres da audiência dos bardos (DOHERTY, 1992, p. 165-166).

³³² Este detalhe também é notado por Doherty (1992, p. 162).

³³³ A liberdade de Helena e Arete de participar de banquetes é vista por Doherty como excepcional. Mesmo quando a presença das nobres é a norma nos banquetes, como em Esparta e na Esquéria, as mulheres são apresentadas à parte, tecendo acompanhadas de suas servas, e não comendo e bebendo com os homens. A autora também nota que o comentário de Alcínoo após o pedido de Arete para que Odisseu continue a cantar, ressalta sua posição de poder como homem, o que pode ser uma indicação que não é usual uma mulher intervir como Arete fez

Temos evidências suficientes para propor que existe um ideal épico que coloca participantes de um banquete como audiências de aedos. Mais do que isso, tal ideal estabelece fronteiras que, em princípio, barram a participação como audiência de determinados grupos. No caso apresentado, temos as mulheres das casas nobres. Todavia, até nesta, que parece ser a forma predominante apresentada, temos ao menos uma variação relevante. Se inicialmente as descrições entre os Feácios parecem concordar com esta regra, revelando a presença das nobres em intervalos de *performances*, temos a participação atestada da rainha no segundo banquete do canto viii da *Odisseia*. Ela estava presente, confirmadamente, após a *performance* do aedo, mas sua entrada e saída entre os convivas não são marcadas em momento algum. O que temos nesta variação é uma tensão entre o ideal épico predominante e a variação, que inclui alguma presença feminina de origem nobre na audiência em um banquete.

Semelhantes a estas audiências temos outras, que seguem a divisão que fizemos em outras seções: as audiências em celebrações de casamento. Algumas delas são descritas ocorrendo também em banquetes, como a comemoração das bodas dos filhos de Menelau (iv, 15-19). Também parece ser este o caso da falsa comemoração proposta por Odisseu (xxiii, 141-298) e o do casamento de Peleu e Tétis com a presença dos deuses, se aceitarmos que Apolo com a lira implica algum tipo de *performance* (XXIV, 59-63). Fora de um contexto de banquete, mas referente a celebrações de bodas, temos a cena do escudo, em que aedos não são mencionados, mas música, canto e dança são (XVIII, 491-496). Nestes casos, a audiência é formada por aqueles presentes nas celebrações. A diferença entre os tipos de audiência aqui é determinada pelo contexto das *performances*. Casamentos em casas nobres são celebrados em banquetes que contam com presença de aedos ou similares, para incluirmos Apolo. No caso de uma comunidade em que bodas coletivas são comemoradas, aparentemente nas ruas, a audiência é formada pelos participantes das comemorações, no que parece ser um contexto comunitário. Nos casos destas celebrações, não parece haver nenhum tipo de delimitação da participação da audiência baseada no gênero de cada um dos ouvintes.

(DOHERTY, 1992, p. 166-167). Doherty vai além e propõe que o fato de Arete fazer parte da audiência de Odisseu é significativo para a posição do catálogo das mulheres que Odisseu vê no Hades. O *intermezzo* da *performance* acontece ali, dividindo a narrativa em termos de gênero. A autora acha plausível a leitura que aproxima o *intermezzo* da prática do aedo que interrompe o canto em um momento de interesse para ser mais recompensado pela audiência (renegociação pelos pedidos de continuidade). A ideia é que a escolha do momento para a pausa foi determinada pela presença de Arete na audiência interna (DOHERTY, 1991, p. 146-159). Além disso, ainda segundo Doherty, a separação da narrativa em blocos ordenados por gênero também diz algo sobre a audiência implícita (externa), pois mulheres podem se interessar em ouvir as narrativas sobre mulheres, e os homens, apesar de tolerarem estas narrativas, preferem as acerca dos homens. A autora considera que há um privilégio de julgamento e de ênfase nas figuras masculinas, o que indica uma narrativa voltada para este gênero, mas concessões, como o catálogo das mulheres no Hades, sugerem a presença de mulheres também na audiência externa do poema (DOHERTY, 1991, p. 162-170).

Temos nos poemas outras audiências descritas em contextos semelhantes. Um caráter público também está presente nas lamentações por Heitor e no canto fúnebre realizado por aedos (XXIV, 720-722), como discutimos, e nas lamentações por Aquiles, com um canto das próprias Musas (xxiv, 60-63). Seja a comunidade troiana, seja a Aqueia do acampamento, a audiência é mais ampla. No caso da lamentação por Heitor, a presença das mulheres nobres da casa é especificamente notada (XXIV, 723-775)³³⁴. As *performances* nestes casos, de aedos ou não, ocorrem de maneira pública. Também parece ser este o caso de outras duas passagens. Uma delas é a da vinha no escudo de Aquiles (XVIII, 569-572), na qual defendemos tratar-se de um contexto de colheita comunitária acompanhada por um jovem cantor e danças³³⁵. A audiência é formada, portanto, pelos jovens desta comunidade que participam da colheita e da *performance*. A outra é a audiência da segunda *performance* de Demôdoco. Neste caso, não nos importa tanto se a *performance* se dá em um contexto próximo ao de um festival, como propusemos anteriormente. O que nos interessa é que esta audiência difere marcadamente da audiência das outras *performances* de Demôdoco. Ela ocorre fora de um banquete, pois o fim do primeiro (viii, 97-104) e o início do segundo são salientados (viii, 470). Ela conta com a participação de uma quantidade muito maior de pessoas, parte da comunidade dos feácios, como podemos ler no trecho: “Foram para a ágora, e seguiu uma multidão imensa, aos milhares.” (viii, 109-110).

Até aqui apresentamos um ideal épico predominante de audiência formada por participantes em banquetes em casas nobres³³⁶, e suas variações: com ou sem mulheres; audiências em casamentos; audiências em funerais; audiências em contextos comunitários. O que essas audiências têm em comum, contudo, é o aspecto coletivo. São grupos que podem ser mais abertos ou mais restritos. Nem isso, contudo, é algo que pode ser evidenciado como absolutamente homogêneo nos poemas. Temos alguns indícios de audiências formadas por indivíduos únicos como forma de variação.

A primeira delas é a única que traz um aedo de fato, mas é, ao mesmo tempo, a menos esclarecedora. Agamêmnon deixou para trás um aedo para cuidar de sua esposa (iii, 265-272). A passagem não é clara sobre qual é exatamente a função do aedo e como ele garante que

³³⁴ No funeral de Aquiles, por sua vez, a presença feminina é composta exclusivamente por divindades, as Nereides e as Musas (xxiv, 48-62).

³³⁵ Cantando uma canção não necessariamente de contexto épico.

³³⁶ Dalby aponta para a tendência de inferir que as audiências do poema seriam um reflexo das audiências reais: um público masculino e aristocrático. Até mesmo os familiares e serviçais são deixados de fora (DALBY, 1995, p. 271). No entanto, o interesse do autor é o de relativizar o papel do poeta como propagandista desta aristocracia, e não o de problematizar esta tendência historiográfica, como propomos aqui.

Clitemnestra se mantenha fiel ao rei, como apontamos em outro momento³³⁷. Tampouco a passagem nos descreve qualquer tipo de *performance* deste aedo. Podemos só conjecturar se suas *performances* aconteciam somente para Clitemnestra ou para uma audiência mais ampla, relativa à corte. De qualquer modo, se a forma predominante de audiências de aedo, formada por participantes de banquetes, valer para as *performances* deste aedo em Micenas, temos que a rainha devia fazer parte dos banquetes, como entre os feácios. Entretanto, como dissemos, a passagem não descreve nenhuma *performance*. As inferências que fizemos, tanto as que dizem respeito a uma audiência formada somente por Clitemnestra, quanto as que dizem respeito a audiências mais amplas, em banquetes com a participação da rainha, não encontram respaldo do texto³³⁸.

Duas outras passagens trazem de maneira mais clara esta possibilidade. A primeira delas é a de Aquiles cantando os feitos gloriosos dos homens, acompanhado de uma lira, tendo como Pátroclo sua única audiência (IX, 185-191). Novamente reiteramos que, apesar de Aquiles não ser um aedo especialista, exerce a função de um, no ponto de vista da prática do canto associado ao acompanhamento musical da lira e, como veremos, do conteúdo. Com isto em mente, podemos partir para a análise da audiência desta *performance*. Trata-se, como dissemos, somente de Pátroclo. Para Scodel, Aquiles toca e canta para seu prazer, enquanto Pátroclo espera que ele termine, sem ser dito que ele escuta o Pelida (SCODEL, 1998, p. 183). Segal propõe uma leitura semelhante (SEGAL, 2001, p. 114-115). Segundo esta posição, Aquiles canta para si e não há audiência, evidenciando uma variação ainda mais intensa. Em todo caso, a variação do tipo de audiência acompanha a da ocasião da *performance*, além da do próprio indivíduo que a executa.

A outra passagem traz ainda menos relações com um aedo, mas a citamos por se tratar de uma *performance* de canto associada a um conteúdo com que também tem, como veremos, relação. Neste caso são as duas sereias que cantam, e, apesar de os companheiros de Odisseu

³³⁷ Ver Werner (2005, p. 179), Scully (1981) e Scodel (1998, p. 183).

³³⁸ Scully interpreta da passagem que a função no caso do aedo de Micenas não é entreter, mas resguardar e proteger. Outros aedos são ligados à aristocracia e há indícios de outras associações, mas o aedo de Micenas é ligado somente a uma pessoa. Todavia, o autor considera que, apesar das diferenças, esse bardo deve compartilhar de algumas características com os demais. As principais funções dos aedos na *Odisseia* são: causar alegria; entreter; encantar; glorificar os feitos dos homens. O autor critica a perspectiva de que o aedo de Micenas devesse somente encantar a rainha, pois ele tem a função de guardá-la. Ele não estava lá para distrair o espírito dela, mas para fazê-la se comportar (SCULLY, 1981, p. 74-77). Ainda segundo o autor, o papel da rainha como audiência deve ser levado em consideração, pois ela deve ouvir, repetir, lembrar este mundo formulaico e absorvê-lo. O poeta não é uma forma de ordem, ele mesmo. Mas seu conteúdo o é. A retirada do aedo por Egisto mostra a falha do cantor em reproduzir esta função da poesia épica, mas também porque sua presença lembraria Egisto e Clitemnestra de que eles estariam em erro diante da sociedade. Remover o cantor é uma tentativa de não ter seus feitos gravados. A sociedade perde tanto a sua voz para lembrar o passado quanto sua possibilidade de gravar para gerações presentes e futuras a realidade (SCULLY, 1981, p. 82).

estarem presentes, somente o herói as escuta. Ele obrigara seus companheiros a selar seus ouvidos com cera (xii, 158-192)³³⁹. As duas últimas cenas mencionadas ocorrem fora de contextos de banquete em um cenário de corte, e ambas têm somente um indivíduo como audiência. Com as três cenas, mostramos que mesmo entre os tipos de variação, as possibilidades são amplas, e nem sequer audiências coletivas são regra absoluta³⁴⁰.

b) Relações entre aedo e audiência

Passamos agora para a discussão das relações entre aedo e audiência. Neste passo, trataremos dos seguintes tópicos: indicação de início, pausa, interrupção, repetição ou retomada de *performances* por parte da audiência; negociação de conteúdo entre aedo e audiência; reações emotivas como choro, tristeza, prazer, por parte da audiência; elogios e manifestações favoráveis; audiência em silêncio ou barulhenta; coerção da audiência sobre aquele que realiza a *performance*; identificação da audiência na *performance*.

Começaremos com a audiência indicando ao aedo o início, pausa, interrupção, repetição ou retomada das *performances*. Em mais de um momento, a audiência como um todo, ou um membro particular dela, estabelece o início da *performance*. É o que Alcínoo faz ao ordenar a segunda *performance* de Demôdoco (viii, 250-255). Também é o caso de Odisseu, ao pedir, como veremos, ao mesmo aedo um canto específico (viii, 492-495) e a Fêmio para tocar na falsa celebração de um casamento (xxiii, 130-147). Semelhantemente, temos os pretendentes que, após comerem, desejando ouvir música e dançar, fazem Fêmio cantar (i, 150-155), assim como Telêmaco e os pretendentes, após a intervenção de Penélope e uma discussão (i, 368-422).

Passamos agora para as pausas e interrupções. Alcínoo interrompe Demôdoco em duas ocasiões, ambas por ver o sofrimento causado pela canção do aedo em Odisseu (viii, 93-103, 537-544). Como já dissemos em outra ocasião, Penélope interrompe Fêmio em sua primeira *performance* (i, 336-344). Apontamos, todavia, para a dificuldade da passagem, uma vez que Penélope não era propriamente parte da audiência para qual Fêmio de fato tocava. De qualquer forma, não se trata exatamente de uma interrupção definitiva, e sim de uma renegociação de

³³⁹ Para Segal, a audiência das sereias são também os cadáveres daqueles ali mortos. As sereias garantiriam o contrário da glória imortal, garantindo morte e esquecimento (SEGAL, 2001, p. 135).

³⁴⁰ As demais cenas contam, como audiência prevista, com os próprios participantes da *performance*, tais como nas cenas de Calipso (v, 61-62), Circe (x, 221-223), Nausícaa (vi, 100-101), os peãs (I, 472-474; XII, 391-394) e a celebração noturna do acampamento troiano (X, 13), ainda que estas cenas possam conter ouvintes externos não necessariamente previstos.

conteúdo, ao que retornaremos a seguir. Por sua vez, Alcínoo interrompe Demôdoco por ver que o canto faz seu convidado sofrer, o que não parece ser apropriado. A questão é colocada de maneira clara pelo rei na ocasião da segunda interrupção acima citada.

É possível que a sequência do pedido de Penélope e a discussão entre Telêmaco e os pretendentes (i, 368-422), seja uma retomada da *performance*, ao invés de um começo de uma nova. Outra passagem indica a possibilidade desse tipo de relação: pedidos por parte da audiência para que o aedo retome, ou mesmo repita, sua *performance*:

“(...) na verdade, cada vez que o aedo fazia uma pausa, / Ulisses limpava as lágrimas e tirava a capa da cabeça; / (...) / Mas quando o aedo retomava o canto, quando lhe pediam / para voltar a cantar os Feaces, visto que as suas palavras / os deleitavam, Ulisses tapava de novo a cabeça para chorar.” (viii, 87-92).

Vemos, portanto, que a audiência tem poder para estabelecer limites à *performance* do aedo. A liberdade dele de se apresentar é condicionada, entre outros elementos, a este fator. Se em outros momentos não temos indicação alguma do papel da audiência no início, pausa, interrupção, retomada de alguma *performance*, contando ou não com a certeza de trazer um aedo (I, 601-604; IX, 185-191; XVIII, 569-572; XXIV, 720-722; iv, 15-19; viii, 72-83; xiii, 26-28; xvii, 261-271), nestes momentos salientados temos indícios desta importante relação.

A negociação de conteúdo será o tema do próximo passo. Não são muitas as passagens que evidenciam esta negociação. O que determina os conteúdos escolhidos não é propriamente o objeto aqui. Este será o assunto de outra seção, específica sobre as questões de conteúdo. O interesse da discussão do tópico em mãos é o papel da audiência nesta definição. Se ela não aparece de maneira evidente na escolha dos conteúdos, os poemas nos trazem alguns momentos nos quais indicam que reconhece a possibilidade de que sejam assim negociados. Trata-se do mesmo jogo entre ideais que podem ser predominantes ou variantes, de maneira hierárquica ou concorrente, que detectamos no restante dos poemas.

Iniciaremos a análise com uma passagem referente a Odisseu. Após comerem e beberem no segundo banquete do canto viii, Odisseu pede a Demôdoco por um canto específico:

“Mas agora muda de tema e canta-nos a formosura do cavalo / de madeira, que Epeneu fabricou com a ajuda de Atena: / o cavalo que o divino Ulisses levou para a acrópole pelo dolo, / depois de o ter enchido com os homens que saquearam Ílion.” (viii, 492-495).

Os versos que antecedem este pedido de Odisseu não indicam nenhum canto de Demôdoco neste banquete. O pedido de mudança de um assunto para outro pode ser compreendido como se referindo a uma *performance* do aedo que não tenha sido descrita, e que ocorre enquanto os demais convivas comiam. Pode, contudo, dizer respeito à última *performance* mencionada de Demôdoco, que tem como tema o adultério de Ares e Afrodite,

descoberto por Hefesto. Pode, ainda, dizer respeito à última *performance* em banquete do aedo, sobre a querela entre Aquiles e Odisseu. O que nos interessa na passagem, todavia, é a possibilidade de um membro da audiência sugerir ao aedo um tema específico para iniciar um novo canto³⁴¹.

De maneira semelhante, este pode ser o caso de outra passagem, que já mencionamos um par de vezes. Finalmente, retornamos ao pedido de Penélope a Fêmio. Neste caso a rainha diz:

“Fêmio, conheces muitos outros temas que encantam os homens, / façanhas de homens e deuses, como as celebram os aedos. / Uma delas canta agora, enquanto estás aí sentado; e que eles / em silêncio bebam o seu vinho. Mas cessa já esse canto tão triste, / (...)” (i, 337-340).

O problema que levantamos na passagem, de Penélope não fazer parte da audiência, não nega por completo a informação que daí podemos retirar. É possível ler que a audiência, ou membros dela, tem a prerrogativa de pedir ao aedo que troque a temática de seu canto, mesmo que não ofereça uma temática específica como substituta e deixe ao aedo esta escolha. Tal leitura concorda com a passagem acima mencionada, a negociação entre Odisseu e Demôdoco, no que diz respeito ao que a audiência pode fazer, e se afasta no sentido de que naquele caso um tema específico é oferecido como alternativa. Os problemas relativos à passagem agora analisada são de outra natureza: aparentemente *Penélope* não tem o direito de negociar com o aedo o conteúdo apresentado, por sequer fazer parte da audiência prevista pelo aedo. É o que fica evidente na fala de Telêmaco:

“Minha mãe, por que razão levas a mal que o fiel aedo / nos deleite de acordo com sua inspiração? (...) / Agora volta para teus aposentos e presta atenção / aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas / que façam os seus trabalhos. Pois falar é aos homens / que compete, a mim sobretudo: sou eu quem manda nesta casa.” (i, 346-359).

É digno de nota que Penélope obedece imediatamente a seu filho (i, 360-361)³⁴². Ambas as leituras são possíveis. Ou é inapropriado para a audiência como um todo negociar com o

³⁴¹ Para Gentili, a passagem é suficiente para sugerir que a descrição de Demôdoco seria de um tipo de improvisação oral, que permite que ele aceite pedidos de sua audiência. A competência profissional de um poeta desse tipo consiste em desenrolar uma canção em episódios dos quais ele conhece o esboço da narrativa básica (GENTILI, 1988, p. 15).

³⁴² Ledbetter defende que a crítica de Telêmaco a sua mãe ocorre porque ele acha que ela deve aguentar sua dor para que outros que encaram a experiência de ouvir a canção como genuinamente poética possam aproveitar a *performance* de Fêmio. Não é a resposta emocional que o jovem critica, mas a ação de parar a canção, baseada na resposta emocional (LEDBETTER, 2003, p. 37). Murnaghan argumenta que a crítica de Telêmaco ao pedido de sua mãe mostra, entre outras coisas, que o jovem estava disposto a trocar a presença física de seu pai pela fama que sobrevive pela canção, enquanto Penélope não estava (MURNAGHAN, 1987, p. 156). Para Macleod, a crítica ocorre para lembrar à rainha que outros também sofreram (MACLEOD, 1996, p. 12). Thalmann entende na censura de Telêmaco a sua mãe que o uso de *μῦθος* não significa palavra, mas narração de histórias. Dessa forma, ele lista este como um dos privilégios dos homens (THALMANN, 1984, p. 159).

aedo a mudança do tema de uma *performance* em Ítaca, ou é inapropriado a Penélope, na visão de Telêmaco, especificamente, fazê-lo.

O terceiro ponto deste tópico diz respeito às reações emotivas das audiências³⁴³. As *performances* dos aedos ocasionam uma pequena variedade de emoções na audiência, sejam elas positivas, sejam elas negativas. Com relação às negativas, em especial as que demonstram tristeza, dor e choro, citamos as seguintes passagens, previamente mencionadas: Penélope diante da canção de Fêmio sobre o retorno dos aqueus (i, 336-344); Odisseu na ocasião da primeira (viii, 83-96) e terceira (viii, 521-531) *performances* de Demôdoco, sendo percebido por Alcínoo (viii, 537-544).

A primeira coisa que pode ser dita deste conjunto é que a reação de tristeza e dor ocorre somente em indivíduos, no caso Penélope e Odisseu. Diferentemente, como veremos, o deleite e a alegria com uma *performance* são apresentados como uma reação de toda a audiência, mesmo que indivíduos dela sejam salientados. O segundo ponto é que essas reações de dor e tristeza podem ser violentas. As três passagens mencionam choro. A última, relativa a Odisseu, merece ser citada:

“Foi esse o canto do celeberrimo aedo. Mas Ulisses derretia-se / a chorar: das pálpebras as lágrimas humedeciam-lhe o rosto. / Tal como chora a mulher que se atira sobre o marido / que tombou à frente da cidade e do seu povo, no esforço / de afastar da cidadela e dos filhos o dia impiedoso, / e ao vê-lo morrer, arfante e com falta de ar, a ele se agarra, / gritando em voz alta, (...) / assim Ulisses deixava cair dos olhos um choro constrangedor.” (viii, 521-531).

A descrição é particularmente dramática. Adicionalmente, a tomarmos as palavras de Alcínoo na sequência, temos indícios de que, na visão do rei dos feácios, essa não deveria ser a reação à canção de um aedo: “Que o canto cesse, para que todos nos alegremos, / anfitriões e hóspede, pois é muito melhor assim.” (viii, 542-543). Por isso o pedido para o fim do canto³⁴⁴.

³⁴³ Ver Wyatt para uma discussão acerca da função da audiência nos poemas. Ele sugere que as audiências internas do poema podem exercer duas funções: a) refletir o sentimento da audiência real, o sentimento de fato ou aquele desejado; b) permitir à audiência real uma melhor apreciação da ação. No primeiro caso, a audiência de Homero compartilha as emoções dos personagens e o poeta se funde a esses personagens; no segundo caso, a audiência se percebe como tal, observando a ação de fora e o poeta compartilha informações com a audiência e se funde com ela (WYATT, 1988, p. 290).

³⁴⁴ Macleod defende que Odisseu pode sentir a passagem do tempo, que lhe permite ver seus próprios feitos heroicos. Portanto, a canção que visava glorificar o herói é sentida por ele como um registro móvel da dor e do sofrimento que ele ajudou causar (MACLEOD, 1996, p. 11). Para Ledbetter, quando a poesia causa dor, há uma quebra na expectativa tradicional (LEDBETTER, 2003, p. 15). A autora ainda defende que a proximidade dos fatos, de se verem como personagens da canção, impede Odisseu e Penélope de terem uma resposta tradicional a uma canção épica (LEDBETTER, 2003, p. 35-36). Segal segue a mesma linha, ao sugerir que existem duas formas de resposta ao canto épico: o distanciamento estético que trata a canção como fonte de prazer puro; um envolvimento intenso e doloroso que participa, pela memória ou imaginação, do sofrimento do objeto da canção (como é a resposta de Odisseu) (SEGAL, 2001, p. 121). Semelhantemente, Rinov propõe que a diferença de reação entre Odisseu e os feácios à canção de Demôdoco se deve ao grau de envolvimento entre as partes da audiência. Os feácios ouvem uma obra de arte, e Odisseu ouve os contos de seu sofrimento. Um grau de afastamento é necessário para apreciar completamente a canção, e as que causam sofrimento geralmente mostram eventos

Esta citação de Alcínoo introduz a discussão sobre as reações positivas por parte da audiência. A ideia de coletividade já se encontra na fala do rei, pois é melhor que todos se alegrem³⁴⁵. De maneira mais clara, o prazer aparece relacionado a toda a audiência nas passagens seguintes.

O deleite dos feácios é mencionado lado a lado com a dor de Odisseu na primeira *performance* de Demôdoco (viii, 90-92). Todavia, o herói é destacado dos mesmos feácios, sendo mencionado à parte, mas os acompanha no deleite ocasionado pela segunda *performance* do aedo (viii, 367-369). A descrição de um dos banquetes em Ítaca menciona uma mesma reação de prazer, em uma cena que provavelmente tem a participação de Fêmio (xvii, 605-606). Também é o caso da descrição que Telêmaco faz da atividade do aedo, deleitando sua audiência de acordo com suas inspirações (i, 346-347). A seguinte descrição de Alcínoo, por sua vez, é reveladora quanto ao que o rei espera ser a reação emocional à *performance* de um aedo: “E chamai ainda o divino aedo, / Demôdoco, pois a ele concedeu o deus o apanágio de nos / deleitar, quando aquilo canta que lhe inspira o coração.” (viii, 43-45).

Este aspecto coletivo do sentimento de deleite oriundo do canto do aedo é reforçado pelas manifestações das audiências, todas elas positivas, bem como pelos elogios diretos. A passagem citada de Alcínoo demonstra um destes elogios. Não é, todavia, a única na Esquéria. Odisseu também elogia Demôdoco. O herói diz ser uma coisa bela, a melhor, ouvir um aedo em um banquete (ix, 2-11). Em outro momento, ele chega a oferecer a Demôdoco um nobre pedaço de carne, além do elogio que ressalta o apreço que o herói tem pelos aedos e a relação destes com a Musa (viii, 471-483). Um novo elogio acompanha o pedido pelo canto do cavalo de Troia, enfatizando novamente o apreço do herói pelos aedos e a relação deles com as divindades, algo que Odisseu promete espalhar para todos os homens, caso Demôdoco cante corretamente (viii, 487-498). Em Ítaca, o próprio pedido de Penélope a Fêmio, para que ele mude o tema de sua canção, inclui um elogio, ao dizer que o aedo é conhecedor de muitos cantos que encantam os homens (i, 337-338). Semelhantemente, o já mencionado reconhecimento de Telêmaco de que o aedo deleita quem o ouve (i, 346-347) estabelece novo

recentes (RINOV, 2006, p. 214). O autor ainda propõe que as reações também podem ser lidas como *mise en abyme*. Ambas as formas de reação podem representar possíveis compreensões da audiência, como entretenimento puro ou como formas de aprendizagem e crescimento pela compreensão da natureza humana (RINOV, 2006, p. 221). Ver também Murnaghan (1987, p. 153-156) e Thalmann (1984, p. 161).

³⁴⁵ Ver Segal (2001, p. 25; 99). Para Macleod, o encantamento (*θέλγω*) e o prazer (relacionado ao verbo *τέρω*) ocasionados pelo canto são os efeitos normalmente alcançados. A poesia em Homero parece uma forma de mágica. Ela traz o paradoxo de causar prazer e encantamento, mesmo trazendo sempre assuntos dolorosos. Onde há mais glória, mais perdição está presente (MACLEOD, 1996, p. 6-8).

elogio. O jovem volta a exaltar Fêmio, ao dizer que sua voz se assemelha à de um deus (i, 370-371).

Estes são elogios explícitos, mas em outros momentos temos somente reações difusas que podem ser interpretadas como apreciativas do trabalho do aedo. É o que temos na gritaria dos pretendentes após uma *performance* de Fêmio (xvii, 359-360) e nos gritos de alegria dos dançarinos na cena da vinha na *Ilíada* (XVIII, 569-572).

Na maior parte dos casos estas reações ocorrem após a *performance*³⁴⁶. E parece mesmo ser a preferência que a audiência permaneça em silêncio durante o canto do aedo. A audiência é descrita desta maneira em uma das *performances* de Fêmio (i, 325-327). Também é o caso de Pátroclo ao ouvir Aquiles tocar, na *Ilíada* (IX, 185-191). Penélope menciona que a audiência ouviria em silêncio, enquanto bebe o vinho, outra canção de Fêmio (i, 337-340). É Telêmaco quem deixa esta preferência mais evidente, na seguinte passagem:

“Pretendentes de minha mãe, homens de força e violência, / por agora nos deleitemos com o banquete; e que não haja barulho / da parte de ninguém, pois é bom ouvirmos um aedo como este, / cuja voz na verdade à dos deuses se assemelha.” (i, 368-371).

Não obstante, mesmo havendo uma tendência evidenciada de que a audiência se mostre favorável, em silêncio e experimentando sensações, em geral de deleite, com a *performance* de um bardo, a relação entre ambos os polos de uma *performance* nem sempre é de todo harmônica. Isto porque temos evidências de ao menos um caso em que o aedo é obrigado a realizar suas *performances* para uma audiência específica. Já citamos esta questão em outro momento, mas ligada a interesses específicos de outro ponto da análise. Por ora, interessa-nos salientar esta outra possibilidade de relação. Trata-se de Fêmio, obrigado a tocar para os pretendentes. Este fato é reconhecido pelo narrador (i, 150-155; xxii, 330-331) e pelo próprio Fêmio, que pede que Telêmaco confirme o que disse a Odisseu (xxii, 350-353), recebendo imediatamente o apoio do filho do rei (xxii, 356)³⁴⁷.

Todas essas passagens, cada qual estudada segundo elementos particulares, indicam que uma *performance* depende de sua audiência da mesma maneira que depende do próprio aedo.

³⁴⁶ Na cena da vinha, contudo, isso não pode ser estabelecido.

³⁴⁷ Ver Werner, para a possibilidade de os pretendentes obrigarem Fêmio no sentido de um conteúdo específico, e não da *performance* (WERNER, 2005, p. 173-174). Segal defende que por ser obrigado a cantar, o aedo tem sua posição aproximada à de um mendigo, que trabalha por necessidade, sendo assim que Fêmio se defende para Odisseu (SEGAL, 2001, p. 148). Já Pagliaro vê na cena um indício de que os aedos não sejam necessariamente ligados a qualquer corte, mas demiurgos a serviço. No caso, o aedo teria que se submeter à prepotência dos pretendentes como um artesão indefeso (PAGLIARO, 1953, p.14). Por sua vez, Svenbro defende que o caso de Fêmio, obrigado a cantar contra sua vontade, indica um tipo de controle social dos aedos por parte da audiência. O aedo sempre estará à mercê de um grupo mais numeroso e mais forte do que ele. Somente a intervenção de uma força exterior, como o caso de Odisseu que massacra os pretendentes, pode pôr fim a esta subordinação, mas o faz entrar em outra subordinação (SVENBRO, 1976, p. 18-19).

Trata-se de algo que vai muito além da simples recepção passiva de conteúdos produzidos por um especialista. A recepção também é evidenciada. Podemos ler tal elemento nas reações emotivas a uma *performance*, por exemplo. Entretanto, a audiência negocia uma série de fatores com o aedo, incluindo conteúdo, início, fim, pausas e retomadas de *performance*, estabelecendo limites e exercendo poder sobre o aedo e sua prática. Algumas audiências estabelecem inclusive relações de força, que obrigam o aedo a cantar³⁴⁸. Esses pontos estão de acordo com a tônica geral de nossa análise, por evidenciar uma série complexa de relações possíveis, o que mostra que não há um ideal épico único de determinados elementos, mas uma série deles. As relações que estabelecem podem ter um deles predominante e outras variantes ou, ainda, não ter uma relação hierárquica, sendo formas tradicionais concorrentes que convivem lado a lado.

Um último ponto merece destaque. Em momento algum dos poemas temos em uma *performance* um aedo, ou alguém exercendo uma atividade semelhante, identificando a sua audiência. A única exceção é o canto das sereias, em que elas nomeiam Odisseu (xii, 184). Não sabemos ao certo o que interpretar desta passagem. Em princípio, poderíamos estar diante de um ideal épico absolutamente predominante: não é costumeiro nomear e identificar a audiência para qual a que se realiza uma *performance*. A passagem das sereias poderia indicar uma variante, em que tal prática é reconhecida, quando se sabe que aquele que canta tem algum interesse específico a retirar da audiência para qual apresenta. Este com certeza é o caso em questão, pois as sereias tinham como objetivo a morte de Odisseu, a se acreditar em Circe (xii, 41-46).

³⁴⁸ Este é um elemento central para a análise de Svenbro. O autor propõe que a própria escolha dos temas do aedo indique essa relação de forças que opera no nível de um controle social do aedo. Para o autor, o tema da canção de Fêmio, o retorno dos aedos e, como deixa entender a fala de Telêmaco (i, 354), a morte de Odisseu, seria algo que agradaria os pretendentes. Nenhum indício que temos dos retornos dos aqueus nos sugere que existisse uma versão do retorno de Odisseu em que ele morre antes de chegar a Ítaca. Para o autor, isso é um indício de que a escolha de Fêmio está na exploração dos pretendentes. O anúncio da morte de Odisseu não corresponde a um fato real, mas a algo exigido pela situação. Em outro campo social, o mesmo tema exigiria um outro tratamento. As múltiplas formas do canto oral não correspondem, portanto, somente a uma consequência da técnica formular, mas são também, do ponto de vista sociológico, uma consequência do controle social sempre cambiável (SVENBRO, 1976, p. 20). Fêmio trata de um tema familiar de maneira a simbolizar os valores e as aspirações de sua audiência, sem ambição de reconstruir determinado evento. Para Svenbro, Fêmio é tão bem sucedido quanto Demôdoco por, entre outras coisas, agradar toda sua audiência pretendida. Para tal, o autor naturalmente exclui Penélope da audiência de Fêmio e Odisseu da de Demôdoco (uma vez que não sabia quem era). A escolha do aedo é limitada. Se ele aceita os valores do grupo da audiência de maneira forçada, como Fêmio, ou deliberada, como Demôdoco, não é o que importa. O fato é que ele não será aedo sem se identificar com os valores dominantes do grupo, pois a audiência é sempre mais numerosa e mais forte (SVENBRO, 1976, p. 27-30).

3.5 Conteúdo

Organizamos a discussão sobre o conteúdo das *performances* nos poemas homéricos a partir de três aspectos: o tipo de conteúdo; a escolha da temática; o canto como forma de transmissão de determinados conteúdos. Cada aspecto levantado acarreta uma série de elementos a serem discutidos nas seções que se seguem. Veremos se também neste ponto formas múltiplas, complexas e nuançadas, relacionadas às *performances* descritas, podem ser encontradas.

a) Tipos de conteúdo

Tomaremos como ponto de partida a discussão acerca dos tipos de conteúdo: histórias relacionadas a deuses e a heróis³⁴⁹. A princípio, poderíamos considerar que, apesar de haver uma separação relativa à natureza específica de cada um destes conteúdos, ambos fazem parte de um mesmo tipo, mais amplo: tratam de elementos relativos ao que se considerava ser um passado compartilhado pelas audiências no poema. Desta forma, aproximaríamos a análise interna dos poemas ao que propomos como uma abordagem metodológica de como os encaramos como fonte histórica. Estamos dispostos a considerar esta afirmação. Todavia, como veremos, nem sempre a temporalidade daquilo que é apresentado diz respeito a um passado muito recuado, podendo, ao invés, tratar-se de eventos mais recentes. Além disso, o que poderia ser considerado como eventos ocorridos em tempos mais antigos é apresentado sem qualquer tipo de consideração sobre temporalidade. Tais eventos são apresentados, na verdade, como pertencentes a esferas atemporais, estas podendo ou não estar separadas do mundo dos poemas por uma distância mais acentuada³⁵⁰. Um dos elementos que está no cerne desta discussão pode ser, justamente, a separação que propomos entre conteúdos relativos ao que chamamos de heróis, e conteúdos relativos aos deuses. Vamos à análise das passagens.

Os deuses são a temática em uma quantidade menos expressiva de passagens. Somente uma. Todavia, se considerarmos o tamanho da passagem, trata-se da descrição mais longa de

³⁴⁹ Acerca do canto de Lino, contudo, não sabemos exatamente do que se trata. Redfield também divide as canções entre estes dois tipos. As histórias dos deuses costumam ter um tom leve (afinal eles não experimentam desastre permanente ou tristeza de fato) e mostram origens de coisas e um deus enganando outros. No caso dos heróis, as histórias são de desastre e sofrimento, com disputas, estratégias, trabalhos e, especialmente, batalhas. São acontecimentos históricos no sentido de que ocorrem no passado, mas não são histórias de origem (REDFIELD, 1975, p. 31).

³⁵⁰ Para Ledbetter, o tempo do conteúdo da poesia pode estar fora do tempo humano, algo legendário, ainda que não menos real. Por isso, o conhecimento divino da Musa difere do tipo de conhecimento humano ordinário, na percepção quase sensorial dos eventos épicos (LEDBETTER, 2003, p. 22).

uma *performance* em qualquer lugar dos poemas. Trata-se, novamente, da segunda *performance* de Demôdoco, que compreende uma parte significativa do canto viii da *Odisseia*, entre os versos 266 e 367. A maneira como nos é apresentada sugere que a passagem seja uma espécie de *performance* completa de Demôdoco, com seu conteúdo transcrito na íntegra nos poemas. Ela inclui até mesmo os diálogos internos dos deuses (viii, 292-294, 306-320, 329-332, 335-337, 339-342, 347-348, 350-353, 355-356, 358), diferentemente de outras passagens que têm seu conteúdo somente apresentado. A temática é o adultério de Afrodite e Ares, com a descoberta de Hefesto e a subsequente exposição aos deuses, pelo deus ferreiro, dos dois adúlteros.

Além do conteúdo, de maneira abrangente, podemos retirar outras informações. Não vamos nos ater a elementos da *performance* tratados em outros passos, e que a diferenciam significativamente de outras, como o fato de ser acompanhada de dança. Todavia, podemos apontar para a questão de se tratar de uma *performance* que consideramos curta. É um episódio autocontido e apresentado em cerca de 100 versos, se considerarmos que a descrição detalhada que temos no poema de fato diga respeito a uma possível, ainda que hipotética, *performance*. Caso aceitemos este argumento, de maneira nenhuma seguro, também temos a métrica relacionada a este conteúdo específico como sendo a mesma do restante dos poemas. Este é um procedimento metodológico que pode levar a um caminho que nos parece complicado. Se o seguirmos até o fim, podemos chegar à conclusão de que o verso hexamétrico era o verso apropriado para este tipo de conteúdo, neste tipo específico de *performance* acompanhada de dança em local público³⁵¹. Segui-lo implica, portanto, aceitarmos que os poemas absorvem, de maneira ativa ou passiva, práticas de seu exterior. Parece-nos mais útil abordar a questão com mais cautela.

Não sugerimos que a passagem indique uma associação entre este tipo de *performance* e temática com o verso hexamétrico. Sugerimos, ao contrário, que existe entre os ideais épicos aventados pelos poemas, relativos aos conteúdos de *performances*, a possibilidade de se tratar de assuntos ligados a uma espécie de cotidiano das divindades. O tipo de versificação não é relevante, no sentido de que tudo nos poemas é apresentado segundo as mesmas condições métricas. Concluímos, portanto, que apesar de ter a aparência de uma *performance* na íntegra,

³⁵¹ Murray, por exemplo, sugere que a métrica deste tipo de canção deveria ser diferente, mais apropriada para uma *performance* coral (MURRAY, 2008, p. 166), seguindo uma posição antecipada por Thalmann. Este autor considera que somente as canções de Fêmio, Aquiles e as demais de Demôdoco seriam apropriadas para o verso hexamétrico (THALMANN, 1984, p. 117-118). West tem a opinião oposta, e considera a canção como oriunda do próprio repertório do poeta da *Odisseia* (ver nota 84 onde ele diz que ela poderia formar a substância de um hino a Hefesto e que sofre muita influência do grande Hino a Dionísio) (WEST, 2014, p. 135, 194).

não estamos necessariamente diante de uma forma historicamente real de *performance* de um aedo. Estamos, sim, diante de um dos possíveis tipos de forma tradicional, um ideal épico apresentado pelo poema, no que diz respeito ao conteúdo, a sua duração e as condições de *performance*. Como não há variação de métrica em nenhum lugar dos poemas, não podemos dizer mais acerca deste ponto.

O conteúdo que aparece mais consistentemente apresentado nas *performances* dos aedos, se pensarmos agora no ponto de vista da quantidade das passagens e não em sua extensão, diz respeito ao outro elemento que apresentamos. O poema o chama de *as glórias dos homens*, κλέα ἀνδρῶν. Vejamos as passagens que consideramos estar nessa categoria e as informações que tiramos delas. Esta expressão, κλέα ἀνδρῶν, aparece quanto o narrador introduz a primeira *performance* de Demôdoco (viii, 73) e na descrição de Aquiles tocando para Pátroclo (IX, 189), no contexto de uma *performance* de aedo ou semelhante. No caso da passagem de Aquiles, vale notar que a temática específica não é evidenciada, sendo somente mencionada uma espécie de gênero poético. Já com Demôdoco temos, se nos mantivermos somente na *performance* em questão, material para dizer que tipo de temática se caracteriza como κλέα ἀνδρῶν. O conteúdo do canto é uma disputa entre Aquiles e Odisseu na guerra de Troia, com oráculos que Agamêmnon recebera de Apolo sobre o assunto (viii, 72-83). Estamos diante, portanto, de eventos relativamente recentes, ocorridos na vida de Odisseu³⁵². Trata-se do mesmo tipo de conteúdo apresentado por Demôdoco, por pedido de Odisseu, na terceira *performance* do aedo. Neste caso, o assunto é o episódio do cavalo de Troia (viii, 492-495, 500-520), um evento do fim da guerra.

De natureza ainda mais recente, temos o conteúdo da *performance* de Fêmio, que causou dor a Penélope: o retorno dos aqueus da mesma guerra (i, 325-327)³⁵³. A descrição é breve e não entra em mais detalhes, mas temos neste conjunto de passagens as temáticas principais de nossos dois épicos homéricos: a *Ilíada*, com episódios relacionados à guerra de Troia, tal como apresenta Demôdoco; a *Odisseia*, com o retorno de um dos aqueus da guerra, tal como apresenta Fêmio. No caso do aedo em Ítaca, a brevidade da passagem não apresenta nenhum tipo de delimitação da extensão da *performance*, tal como temos entre os feácios. Os episódios narrados por Demôdoco são como em sua segunda *performance*, breves e autocontidos. São, portanto,

³⁵² Segundo Jensen, o poeta da *Odisseia* gosta de explorar a ideia de que, no tempo em que os heróis ainda viviam, a guerra de Troia já era um tema favorito para canções. A ideia é que nesta época tais canções eram recentes, e valorizadas por serem verdadeiras e novas. Depois, quando passaram a ser antigas, foram valorizadas por serem verdade (JENSEN, 1980, p. 118).

³⁵³ Segundo Alexopoulou, o fato de Fêmio ser mostrado cantando o retorno dos aqueus sugere que a temática era popular na tradição literária antiga, podendo ser pensada como um tipo de gênero (ALEXOPOULOU, 2009, p. 6).

diferentes da própria *Iliada*, que apresenta uma longa narrativa coesa, recheada de uma multiplicidade de cenas, apesar de compartilharem a temática do conteúdo³⁵⁴. Como dissemos, em Ítaca não é apresentado nenhum tipo de delimitação ao canto de Fêmio. Poderia se tratar de um episódio mais curto, mas a descrição do conteúdo, como o retorno dos aqueus, *ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον*, poderia indicar a possibilidade de se tratar de uma abordagem mais parecida com a que temos nos nossos poemas.

De volta à descrição sobre o quão recente são estes episódios, o comentário de Telêmaco para sua mãe sobre a atividade dos aedos nos traz mais indícios. Ele diz: “Pois os homens apreciam de preferência o canto / que lhes pareça soar mais recente aos ouvidos.” (i, 351-352)³⁵⁵. É o mesmo tipo de conteúdo que as sereias oferecem a Odisseu em seu canto, o que se passou em Troia e em toda a terra (xii, 182-191)³⁵⁶.

Outro ponto merece ser destacado, e diz respeito ao outro extremo temporal. Apesar de eventos futuros nunca serem objeto das canções apresentadas, isso não impede os personagens de cogitar que os eventos que ocorrem durante o tempo deles sejam objeto de cantos no futuro³⁵⁷. Antínoo introduz a possibilidade desse mecanismo ao comentar a desgraça dos argivos e de Ílion: “Foram os deuses os responsáveis: fiaram a destruição para os homens, / para que também os vindouros tivessem tema para os seus cantos (*ἀοιδή*).” (viii, 579-580)³⁵⁸.

É interessante ver o rei feácio falar que estes seriam os objetos dos cantos daqueles por vir, apesar de os temas serem o conteúdo do canto também de seus contemporâneos. A

³⁵⁴ Mesmo as paranarrativas na *Iliada*, que normalmente mostram episódios autocontidos, como o passado de Meleagro, Fênix, Príamo e Nestor, costumam ser intimamente ligadas ao contexto do poema, sendo apresentadas segundo a relevância no contexto.

³⁵⁵ Dougherty defende que o sentido de *νεωτάτη*, os cantos mais novos, que Telêmaco diz ser a preferência dos homens, deve ser lido não como uma novidade, como elementos recém-saídos do forno das canções de Fêmio. Ela propõe que a melhor leitura seja uma canção mais bem adaptada para determinada situação. Devemos ter cuidado para não equiparar novidade em uma tradição oral com nossa noção de inovação. A novidade referida na passagem designa melhor a situação presente da *performance* de Fêmio (DOUGHERTY, 1991, p. 101). Já para Biles, a canção épica só incorpora o que é passado, não sendo uma fonte de informação para o presente. Os relatos são as fontes mais confiáveis para esta temporalidade. Quando Telêmaco defende o aedo, dizendo que a audiência prefere as canções mais novas, isso não quer dizer que Fêmio cantou o retorno dos aqueus pela primeira vez, mas sim que não há ainda um tema mais recente (BILES, 2003, p. 195-197). Todavia, como apresentamos, o passado recente dentro da mesma geração é tema corrente nas canções da *Odisseia*.

³⁵⁶ Para Macleod, a fascinação pelas sereias também se dá não só pela beleza de suas vozes, mas pela suposta veracidade de suas informações (MACLEOD, 1996, p. 4).

³⁵⁷ Segundo Clay, esta prática de mostrar as preocupações dos personagens, em termos da busca de glória imortal, para que os homens do futuro escutem sobre eles, salienta uma estratégia que acentua tanto a distância quanto a proximidade entre a narrativa e a vida da audiência externa do poema. Com este recurso, os personagens da narrativa, distantes no passado, atingem diretamente a audiência no presente, quando a motivação épica é efetiva (os homens do futuro ouvindo sobre os feitos do passado) (CLAY, 2011, p. 23).

³⁵⁸ Segundo Redfield, a ideia parece quase uma inversão: eventos ocorrem para que se possa fazer deles canções (REDFIELD, 1975, p. 38).

referência metalinguística não poderia ser mais evidente³⁵⁹. Outro a cogitar que os eventos recentes serão objeto de canto no futuro é Agamêmnon. Ele compara Penélope, virtuosa, a Clitemnestra, que agiu mal. A primeira terá fama (κλέος) excelente que nunca morrerá, e os deuses darão aos homens um canto (ἀοιδή) gracioso em sua honra. O canto a respeito da segunda será detestável e traz fama (φῆμις) horrível a todas as mulheres (xxiv, 194-202). Helena também o faz, ao se questionar como seria o canto sobre ela e Paris (VI, 357-358).

De volta ao que os poemas dizem sobre o que se passou, a única evidência de o canto trazer como conteúdo eventos de um passado mais recuado vem de uma passagem difícil de ser lida. Trata-se de um discurso de Eneias a Aquiles, em que o troiano afirma que ambos conhecem a linhagem um do outro, pois ouviram os cantos antigos de homens mortais, *πρόκλυτ' ἀκούοντες ἔπεα θνητῶν ἀνθρώπων* (XX, 203-209). A passagem traz uma série de dificuldades, desde a leitura de *πρόκλυτος* como antigo, e, não menos importante, da leitura de *ἔπεα* como canto épico³⁶⁰. No caso do segundo problema, é assim que Nagy sugere que entendamos a passagem³⁶¹. Ele é seguido pelo comentário de Edwards no volume 5 do comentário organizado por Kirk (1985, p. 315)³⁶². Voltaremos a discutir estas passagens no passo em que trataremos do canto como transmissão de determinados conteúdos. Por ora, todavia, interessa-nos apontar que o mecanismo dessa transmissão de conteúdo ocorre da mesma forma: seja com a passagem que faz referência a conteúdos transportados do passado, seja com as passagens que cogitam este mecanismo transportando para o futuro os mesmos tipos de conteúdo. Trata-se do canto épico, da poesia épica, ou de outras formas de transmissão oral, se quisermos adotar uma leitura menos abrangente do termo *ἔπεα*.

Temos, por fim, uma última categoria de conteúdo que deixamos em separado: a passagem da cena da vinha no escudo de Aquiles, que, em virtude, novamente, da dificuldade de leitura, trataremos só agora. Lida como uma canção sobre Lino, resta-nos identificar: quem era Lino? O dicionário de Grimal (2000, p. 284) identifica Lino como um aedo que rivalizou

³⁵⁹ Scodel sugere que quando os personagens comentam os cantos do futuro que os comemorarão, o que temos não é uma autorreflexibilidade como em um romance moderno. Isso porque a *performance* na qual eles identificam o processo não seria a única. Os personagens identificam além da *performance* presente toda a cadeia, anterior e posterior, de histórias acerca deles. O mesmo ocorre quando os personagens refletem acerca de sua *κλέος*, como Aquiles. O efeito de tradicionalidade é forte nestes casos, pois com eles a audiência reflete o alcance das histórias para além da *performance* atual (SCODEL, 2002, p. 69-70).

³⁶⁰ Como por exemplo, para Pucci (ver nota 20), em que o autor sugere que se pode considerar que a passagem trata de canções épicas já antigas aos olhos de Eneias (PUCCI, 1978, p. 174).

³⁶¹ Ver Nagy em Stolz e Shannon (1976, p. 248-250).

³⁶² Para uma posição contrária ver Ford, que argumenta que a genealogia de Eneias é colocada em termos daquilo que se ouviu, de rumor, afastando-se do sentido de canção épica. No fim do discurso de Eneias, o autor vê uma crítica explícita ao relato oral, XX, 241-258, uma vez que Eneias sugere que não se deve confiar somente no poder da suposta genealogia que vem da tradição oral, mas sim testar fisicamente no combate para saber a força de um homem (FORD, 1992, p. 64-66).

com Apolo, tendo sido morto pelo deus. Se for este o caso, temos aqui um conteúdo relativo a um passado atemporal, de maneira semelhante ao conteúdo divino apresentado por Demôdoco. Todavia, como dissemos, a passagem é de difícil leitura, e só chegamos a associar esse Lino com o trecho da *Ilíada* por meio de comparações com outros materiais³⁶³.

b) A escolha das temáticas

Discutiremos agora os elementos que determinam a escolha das temáticas e dos conteúdos apresentados pelos aedos em suas *performances*. Este tópico retoma pontos discutidos em outros momentos. Em especial, retoma a discussão sobre a relação entre aedos e audiências e a discussão sobre a autoridade, por vezes divina, que os aedos têm sobre os assuntos que abordam. Isto porque dividimos a análise da escolha das temáticas em três tópicos: a prerrogativa do aedo na escolha de seus conteúdos; a negociação com a audiência; a inspiração divina. As formas sugeridas de determinação da temática não são necessariamente excludentes, podendo coexistir. Além disso, as informações que os poemas trazem, neste caso exclusivamente a *Odisseia*, são escassas. Vamos a elas.

Telêmaco, ao falar com sua mãe sobre Fêmio, diz que não faz mal o aedo cantar de acordo com sua inspiração, “*τέρπειν ὅππῃ οἱ νόος ὀρνυται*”. Logo na sequência, todavia, fala que os homens apreciam os cantos que pareçam mais recentes, sugerindo a possibilidade de uma negociação com a audiência (i, 346-359). O próprio fato de Penélope ter interrompido o aedo por este motivo pode, como vimos, ser lido como indicativo desta possibilidade (i, 336-344). É uma evidência que apresenta, portanto, dois tipos de ocorrência. Fêmio, em outro momento, diz ele mesmo ser autodidata, para logo em sequência apresentar outros dois elementos que podem indicar formas concorrentes de determinação de conteúdo (xxii, 344-353): a obrigação de cantar dos pretendentes, se aceitarmos que ela pode significar também uma obrigação de conteúdo³⁶⁴; a inspiração divina, que retomaremos adiante, apresentada no mesmo verso em que diz ser autodidata (xxii, 347). Estas são as únicas referências que trazem a possibilidade de o aedo escolher, ou desenvolver seus próprios cantos e seus conteúdos. Ambas apresentam, todavia, em seu contexto, indícios de outras formas de escolha.

Primeiramente, trataremos da negociação com a audiência. Além das duas passagens citadas, em que este elemento aparece, temos outra, também já discutida. Odisseu pede a

³⁶³ Ver Stephens para um levantamento mais completo das possibilidades de identificação deste Lino (STEPHENS, 2002/2003, p. 16-17).

³⁶⁴ Ver nota 347.

Demôdoco por um canto específico, o episódio do cavalo de Troia, que ele diz ser uma troca de tema (viii, 492-495). Também aqui há dubiedade, pois o herói menciona o fato de se o aedo cantar corretamente, Odisseu dirá a todos os homens que o deus (talvez uma referência a Apolo) concedeu a dádiva do canto inspirado a Demôdoco³⁶⁵. Além disso, o aedo começa a cantar sendo inspirado por um deus (viii, 499). Não é a única vez. A primeira *performance* de Demôdoco também é descrita como sendo inspirada por divindades: “(...) a Musa inspirou o aedo a cantar as célebres façanhas de heróis” (viii, 73). É semelhante ao o que diz Fêmio na passagem acima mencionada: “Sou autodidacta e um deus me pôs no espírito cantos / de todos os gêneros (...)” (xxii, 347-348).

Nenhum dos tipos, nos três tópicos da análise que apresentamos neste passo, é mostrado de maneira particularmente predominante. Neste caso, ao contrário da leitura tradicional que apresenta os aedos como sempre inspirados divinamente, vemos que não temos nos poemas um ideal épico que se sobreponha aos demais, sendo que as três possibilidades convivem lado a lado, harmonicamente. São citadas nos mesmos contextos sem o menor pudor de parecerem incoerentes.

c) O canto como transmissão de conteúdos

Por fim, trataremos da questão do canto como forma de transmissão de determinados conteúdos. A problemática a ser aqui discutida dialoga de maneira muito próxima com a dos outros tópicos, em especial com os tipos de conteúdo. Isto porque definimos lá quais são esses conteúdos transmitidos por meio do canto³⁶⁶. Ressaltaremos aqui, todavia, não o conteúdo em si, mas o mecanismo de transmissão. Reforçaremos também a discussão da questão da temporalidade que diferencia, neste mecanismo, formas específicas destes conteúdos: a notícia, para eventos recentes; o passado mítico-histórico, para eventos mais recuados, ou mesmo

³⁶⁵ “ὥς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν ἀοιδήν” (viii, 496-498).

³⁶⁶ Ledbetter defende que a poesia também comunica conhecimento. O teste de Odisseu do conhecimento de Demôdoco na terceira canção do aedo presume que uma boa poesia carrega este elemento. Não se trata de um conhecimento de verdades gerais ou lições de moral, mas de um conhecimento factual e preciso de um relato de determinados eventos elaborados como se tivessem sido testemunhados pelo aedo (LEDBETTER, 2003, p. 15-16). Scodel argumenta que a Musa garante ao bardo mortal não apenas precisão dos fatos na canção, mas sua inocência. Independência da tradição oral do relato não cantado e do contexto social serve ao mesmo propósito, uma narrativa sem motivos obscuros. A independência e imparcialidade das canções do bardo têm uma consequência importante para os personagens do poema. Ninguém duvida que seus feitos não sejam reconhecidos e lembrados, pois as Musas garantem que eles não sejam esquecidos. Não há sequer uma preocupação com o efeito corruptor do tempo e da distância (SCODEL, 1998, p. 189). H. Parry propõe que o canto e os poetas são os mais importantes registros do passado verdadeiro e, por isso, são repositórios de valores culturais (PARRY, 1994, p. 12).

atemporais, relacionados aos deuses ou aos homens; a fama e a glória, como descrição genérica destes conteúdos, podendo servir para qualquer evento relevante em qualquer temporalidade.

Vimos que o canto pode transmitir eventos recentes, dar notícias de fatos que aconteceram dentro de um mesmo contexto temporal. É o que podemos ver no canto de Fêmio em sua primeira *performance* na *Odisseia* (i, 325-327), e também na defesa de Telêmaco do aedo, em que diz que os homens apreciam os cantos que pareçam mais recentes (i, 351-352). As temáticas da primeira e da terceira *performances* de Demôdoco, apresentadas no decorrer do canto viii, também entram nesta categoria de notícia, por serem eventos ocorridos dentro da mesma geração de homens. O mesmo pode ser dito do canto das sereias, que oferecem a Odisseu notícias daquilo que se passou em Troia e em toda a terra (xii, 184-191).

O conjunto é relevante por indicar que existem diferenças importantes: nas relações entre temporalidades no exterior e no interior do poema; nas relações entre as temporalidades das descrições em algumas *performances* no poema e do conteúdo abordado por estas *performances*. Podemos dizer isto porque existem algumas menções do narrador que evidenciam que os poemas narram eventos considerados como ocorridos em um passado ancestral, em um momento não especificado, algo que discutiremos em outro passo. Por sua vez, nas narrativas descritas no poema, relativas a *performances* de aedos ou outras formas de canto associado à transmissão destes conteúdos, a relação entre o tempo da *performance* e o tempo da narrativa acontece no interior de um mesmo contexto, de uma mesma geração de homens. É uma espécie de História recente, ou mesmo de notícia dos eventos do mundo em que vivem, transmitidas pelo canto.

Sobre a segunda categoria, relativa ao passado mítico-histórico, eventos mais recuados, ou mesmo atemporais, relacionados aos deuses ou a homens, temos poucos exemplos associados ao canto nos poemas. Como veremos, este é um assunto tradicionalmente transportado pela descrição genealógica, especialmente para o caso dos temas relativos aos homens. Todavia, este não é um tipo de conteúdo absolutamente estranho à prática do canto. É como caracterizamos o tema da segunda *performance* de Demôdoco (viii, 266-367) e, possivelmente, o da cena da vinha no escudo de Aquiles, em que o jovem canta algo relativo a Lino (XVIII, 569-572).

Entretanto, quando os poemas nos descrevem nas *performances* de canto de aedos ou similares conteúdos qualificados genericamente como as glórias dos homens (IX, 189), κλέα ἀνδρῶν, não temos evidência acerca da temporalidade relativa a este conteúdo. Temos na outra ocorrência da expressão associada a uma *performance*, no caso de Demôdoco (viii, 73), em que o bardo discorre sobre eventos recentes. Mas isto não impede a possibilidade de existir

uma variedade maior no que diz respeito à temporalidade, recente ou recuada, dos conteúdos transmitidos. A imagem do canto como mecanismo de transmissão desses conteúdos pelo tempo é apresentada nos poemas em quatro passagens que salientamos acima. Três delas descrevem um processo no qual eventos recentes serão objeto de cantos futuros: a suposição de Helena sobre a história dela e Páris (VI, 356-358); o comentário de Alcínoo sobre a Guerra de Troia (viii, 577-580); o comentário de Agamêmnon sobre Penélope e Clitemnestra (xxiv, 192-202). Outra descreve este processo já realizado, relativo à genealogia de Eneias e Aquiles, conhecida por ambos por meio de ἔπεια (XX, 203-209). Esta só é válida, entretanto, se considerarmos todas as dificuldades relativas à passagem, acima descrita.

Para finalizar, vale dizer que as formas como os poemas transportam estes conteúdos são variadas. Variam de acordo com uma série de fatores, que englobam desde o tipo de conteúdo transportado, até as relações temporais entre a *performance* e a narrativa abordada na *performance*, tal como descritas nos poemas. A variação é um elemento importante também no que diz respeito a este tópico, havendo formas múltiplas de apresentação dos conteúdos transportados.

3.6 Outras referências à música ou à poesia

Como vimos, os poemas apresentam outras formas de canto, música e relatos não necessariamente associadas aos aedos. Já citamos algumas delas. Associamos, inclusive, uma quantidade expressiva de passagens a estas figuras, por análise do contexto ou pela aproximação da atividade realizada por um determinado personagem a atividade de um aedo. Em alguns casos consideramos abertamente tratar-se de um deles, mesmo que o termo não seja citado. Nesta categoria temos com mais força Tamires (II, 594-600) e, com menos segurança, o jovem na cena da vinha no escudo de Aquiles (XVIII, 569-572). Também fizemos esta associação com Aquiles tocando e cantando (IX, 185-191) e Apolo (I, 601-604; XXIV, 59-63), ainda que as aproximações sejam menos seguras, pelas particularidades específicas de cada um dos personagens.

Outras passagens podem ser associadas pelo contexto. Quando a atividade de um aedo é mencionada, mas ele não é propriamente descrito, não nos parece ser um salto excessivo recolocá-lo em cena, se em outros momentos sua presença é bem estabelecida. Especialmente em Ítaca, em algumas passagens podemos supor que Fêmio conduzia o canto, mesmo não sendo mencionado, (i, 159-161; xviii, 304-306; xxiii, 297-298). Entre os feácios, o discurso de

Alcínoo em que ele diz que a seu povo são caros os banquetes, a cítara e as danças (viii, 248-249), a figura de Demôdoco pode estar na mente do rei.

Em um símile que citamos, mas não discutimos, um homem é descrito como conhecedor da lira e dos cantos, colocando cordas em seu instrumento (xxi, 406-408), também podendo indicar um aedo³⁶⁷. Outra passagem citada também pode se referir a aedos. Polidamante lista os dons que os deuses podem dar aos homens, estando entre eles o tocar a cítara e o canto (XIII, 730-734). Lembramos que aparentemente não há uma distinção clara nos poemas entre cítara (*κίθαρις*) e lira (*φόρμιγξ*), ambas estando associadas ao aedo. A menção ao canto, na sequência, torna a aproximação que propomos ainda mais clara.

Por fim, entre as passagens que associamos de alguma forma à prática do aedo, temos as menções ao *ᾠοιδή* ou às *ἔπεα* como possíveis indicativos desses profissionais e de suas atividades. Os cantos são os frutos delas, veículos de eventos considerados dignos de nota³⁶⁸. Estamos lidando especificamente com as passagens que indicam esse processo de transporte pelo tempo de determinados conteúdos (VI, 356-358; XX, 203-209; viii, 577-580; xxiv, 192-202).

Citamos também muitos outros contextos ligados à música e ao canto, aos quais não associamos a figura do aedo: o peã para honrar Apolo (I, 472-474) e aquele sugerido por Aquiles para comemorar a morte de Heitor (XXII, 391-394); os cantos nupciais em uma cena do escudo de Aquiles (XVIII, 493-495); as Musas cantando no funeral de Aquiles (xxiv, 60-63); o canto das sereias (xii, 41-54, 153-164, 182-191); o canto nos banquetes da casa de Éolo (x, 8-10); os cantos acompanhados de flautas (*αὐλός*) e gaitas (*σῦριγξ*) no acampamento troiano (X, 13); o canto que acompanha o jogo de bola entre Nausícaa e suas acompanhantes (vi, 101); Calipso (v, 61-62) e Circe (x, 221-223) que cantam ao tear. Além dessas, falta citar uma menção ao vinho, que tem o poder de impelir o homem a cantar (xiv, 463-466).

Resta-nos, finalmente, mencionar um último conjunto de passagens, às quais ainda não nos atentamos. É um conjunto pequeno, composto por três trechos. Neles temos as únicas descrições de *performances* musicais sem o acompanhamento de canto. Em uma delas, Heitor associa a cítara a Paris (III, 54), sem mencionar o canto. Vale lembrar, todavia, que a presença do instrumento pode implicar associação com o canto, mesmo que não mencionada. Por vezes

³⁶⁷ Segal chega a considerar que esta comparação permite sugerir que as ações de Odisseu com o arco, a morte dos pretendentes que segue o símile, é semelhante a uma *performance* de um aedo (SEGAL, 2001, p. 55; capítulo 5).

³⁶⁸ Para Bakker, *ἔπεα* é usado para denominar aquilo que os personagens dizem dentro do poema, e *ᾠοιδή* diz respeito à linguagem da poesia. Todavia nos referimos à poesia como épica, expressão oriunda do primeiro termo. A linguagem dos heróis não é subordinada ou representada, ela toma a posição central na tipificação do gênero épico, subvertendo a hierarquia entre narrador e personagem. O exemplo mais claro é o dos *apologoi* (BAKKER, 2009, p. 129; 2013, p. 2-3).

a atividade do aedo é associada à presença de seu instrumento³⁶⁹. As outras duas passagens se encontram em cenas do escudo de Aquiles. Em uma delas, temos pastores tocando flautas (σὺριγξ), que podem ser típicas de seu ofício, apesar do deleite que sentem com elas na descrição da cena (XVIII, 525-526). A outra traz uma descrição de dança (XVIII, 590-606), da qual supomos a presença de música pelo uso do termo *μολπή* no verso 606³⁷⁰. Esta cena poderia ou não ter canto.

É interessante notar a força da associação da música com o canto. Tirando essas três passagens, todas as demais trazem indubitavelmente essa associação³⁷¹. Somente uma das três que acabamos de citar, a dos pastores, é mais clara na possível exclusão do canto. As outras duas apenas não o mencionam. Essas listas mostram uma variedade interessante das formas musicais acompanhadas de canto, que se afastam da figura dos aedos especialistas. Mostram formas musicais sem canto. Elas condizem com a tônica de nossa análise, de apontar as múltiplas possibilidades aventadas pelos poemas. Com elas, podemos pensar em termos de ideais épicos que podem ser concorrentes e hierarquicamente organizados, caso a predominância de algum possa ser atestada, ou conviverem em harmonia, sem relação de hierarquia.

Não é necessário, nem útil, inferir destas descrições práticas históricas reais relativas a períodos determinados. Existe uma utilidade poética, narrativa, para a inclusão de suas descrições nos passos em que são apresentadas. Seu valor histórico está na compreensão de sua associação à maneira considerada correta de apresentar este mundo épico dos poemas, em formas que são variadas e nuançadas. Tal abrangência pode significar uma concepção de que a poesia devesse incluir o maior número possível de elementos considerados epicamente coerentes de cada uma das características descritas. Seria o reconhecimento da própria poesia como um veículo que alcança várias comunidades, separadas pelo tempo e pelo espaço, mas

³⁶⁹ West reconhece em seu aparato crítico uma variante atestada por Aristarco, em que *κίθαρις* teria sido substituída por *κίδαρις*, uma espécie de chapéu (WEST, 1998, p. 92). Janko e Kirk, na página 273 do primeiro volume do comentário organizado por Kirk (1985), apontam que Aristarco corrigiu a substituição de críticos não nomeados.

³⁷⁰ Ver nota 302. Acerca dessa passagem, existe uma variação textual atestada por Ateneu (para a discussão e referências, ver Revermann, 2000, p. 29-38), de que os versos 604-605 seriam substituídos por um par de versos que estão presentes na cena das comemorações dos filhos de Menelau na *Odisseia* (iv, 17-18) e que identificam a presença de um aedo. Apesar de nenhum manuscrito ou papiro que temos atestar a variante, ela é reconhecida em nota por West (2000, p. 198) e Murray (1999b, p. 332). Para uma defesa da manutenção desta leitura variante, ver Pagliaro (1953, p. 21-25). Revermann, além de apresentar uma bibliografia relevante para a questão, entende que a versão tradicional de fato indica a falta de uma descrição sonora mais elaborada, baseado na comparação das outras cenas do escudo, de outros poemas hexamétricos e de iconografia do período geométrico (REVERMANN, 1998, p. 29-32). Contudo, o autor considera a solução de Ateneu insuficiente, afirmando que, com as informações que temos, a passagem pode ser considerada apenas lacunar, uma vez que não temos como recuperar a versão genuína (REVERMANN, 1998, p. 35-38).

³⁷¹ Talvez também possamos incluir aqui a dança que segue a segunda *performance* de Demôdoco (viii, 370-380). O aedo não é novamente descrito, mas acreditamos que sua presença possa ser inferida pelo contexto.

unidas pela língua e pelo compartilhamento desta mesma manifestação cultural. Neste sentido, vimos que a força das descrições de música associada ao canto é bem intensa, ainda que não seja necessariamente exclusiva. É evidente, todavia, que se trata de um ideal épico predominante, se comparado com a música sem canto. Isso não impede, contudo, que dentro dela tenhamos uma grande quantidade de variações. Entre elas é que temos a dificuldade de determinar formas que se apresentam hierarquicamente superiores às demais na apresentação dos ideais épicos nos poemas.

3.7 Metáforas, comparações metapoéticas e práticas que se assemelham ao fenômeno do aedo

Vimos que estes veículos, as canções de aedos ou de outros tipos de cantores, podem funcionar como formas de circulação de informação e como transporte de determinados conteúdos, que chamamos de épicos. A escolha deste objeto foi pautada, entre outros elementos, pela possibilidade de que os poemas homéricos apresentariam algum tipo de forma tradicional para as maneiras como a poesia era composta e transmitida. Talvez este elemento tenha um lugar especial nos poemas, por ser um registro da tradição das formas ideais, não necessariamente históricas, de sua própria manutenção. Produzimos uma série de considerações acerca desses problemas, encontrando formas tradicionais e ideais complexos e nuançados.

Entretanto, consideramos que a questão da transmissão de conteúdos e da circulação de informação é mais ampla do que o veículo específico do canto. Estas não são as únicas formas de circulação de informação, nem de transporte destes nem de outros conteúdos apresentadas nos poemas. Vamos nos dedicar a elas nas próximas seções. Antes, contudo, vale ressaltar algumas dessas formas que, apesar de não estarem relacionadas ao canto épico (ou de outra natureza), ou fazem algum tipo de referência, ou podem ser diretamente comparadas a eles. Esta será a ponte para os próximos tópicos, em que a circulação da informação será abordada de maneira mais ampla.

Dividiremos a presente discussão em duas partes. A primeira tratará da apresentação do que chamamos de *metáforas metapoéticas*. Entre elas incluímos os relatos orais sem música, a tapeçaria de Helena e o escudo de Aquiles. Na segunda parte, discutiremos um problema que também foi tratado quando os aedos estavam no centro da análise: a origem da autoridade sobre o assunto discutido em manifestações que não são poéticas ou relacionadas ao canto.

a) Metáforas metapoéticas

Os poemas descrevem uma série de manifestações que, apesar de não serem diretamente ligadas à poesia e ao canto, aproximam-se deles em virtude de alguns elementos semelhantes. Os relatos orais trazem uma aproximação mais óbvia. Começaremos, contudo, com as menos óbvias.

Temos na *Ilíada* a descrição de dois objetos que transportam conteúdos semelhantes aos apresentados nos cantos descritos nos poemas homéricos. O primeiro deles, a peça de tapeçaria tecida por Helena, traz a relação mais direta:

“Encontrou-a no palácio, tecendo uma grande tapeçaria / de dobra dupla, purpúrea, na qual ela bordava muitas contendadas / de troianos domadores de cavalos e de Aqueus vestidos de bronze: / contendadas que por causa dela tinham sofrido às mãos de Ares.” (III, 125-128).

Em outro momento, os trabalhos de tapeçaria de Helena e suas servas são considerados gloriosos, *περικλυτός* (VI, 323-324). Apesar de uma relação entre as técnicas de composição da tapeçaria e do canto ser passível de ser traçada, interessa-nos mais a relação com o conteúdo. Esta é evidente, pois o bordado de Helena é comparável a, pelo menos, dois dos cantos de Demôdoco, em termos de temática. Trata de eventos ocorridos na guerra de Troia.

Para Macleod, o episódio de Helena tecendo as batalhas que ela mesma causou mostra que, diferentemente da passagem em VI, 357-358 da *Ilíada*, na qual ela demonstra consciência de que seus atos serão fruto de canções futuras, neste caso ela apresenta afastamento. Ela se afasta o suficiente para ser artista de seus próprios atos, que influenciaram o destino de muitos (MACLEOD, 1996, p. 11). Thalmann segue uma linha semelhante, argumentando que ambos os episódios servem como exemplos de canção dentro da canção, onde Helena mostra a transformação da experiência em arte (THALMANN, 1984, p. 153). Já Segal defende que a trama que Helena tece se foca em suas experiências, ao invés de em algo que seria objeto de canção dos homens por vir. Além disso, a comparação com a trama de Andrômaca, floral (XXII, 441ff), permite a Homero objetificar sua autoconsciência literária. Ele pode cristalizar a própria reflexibilidade narrativa em ações externas claras, assim como pode sugerir modos de respostas diferentes para sua canção (prazer ou sofrimento) (SEGAL, 2001, p. 125). Redfield também ressalta a questão da autorreflexão, mas centrada na própria figura de Helena como tendo este dom (REDFIELD, 1975, p. 36), bem como o faz Atchity (1978, 88). Por sua vez, Kennedy propõe que Helena pode ser comparada ao bardo que apresenta a própria *Ilíada* para uma audiência, porque ambos mostram uma narrativa ainda em processo de construção. O autor, contudo, aponta que a imagem não implica uma sobreposição perfeita com a atividade do bardo.

Diferenças devem ser notadas entre o meio visual e o oral (KENNEDY, 1986, p. 5-6). Ainda para o autor, a cena que se segue, com Helena nas muralhas, mostra o aedo ressaltando a superioridade da canção sobre o meio visual de Helena. Uma série de detalhes sonoros são apresentados, recursos de extensão que vão além do campo visual, atingindo inclusive conhecimentos que estão fora do domínio dos personagens. O que a passagem mostra é um julgamento que apresenta a superioridade do recurso da fala e da canção sobre outros meios de representação, especialmente os visuais (KENNEDY, 1986, p. 10-13)³⁷².

A princípio, poderíamos considerar serem poucos os pontos de comparação entre os dois veículos destes conteúdos. Não nos parece útil abordar a tapeçaria a partir de todos os critérios utilizados na discussão acerca do canto épico. Dessa forma, não pensamos nos tipos de tecelões e sua associação com uma localidade, nem nos tipos de “*performance*” que poderiam realizar, nem nas ocasiões e audiências dessas “*performances*”. Todavia, a associação com o conteúdo já nos é suficiente. O que temos aqui é a transmissão de um mesmo tipo de conteúdo por veículos muito diferentes: um oral e cantado, outro visual.

A mesma relação pode ser estabelecida com o escudo de Aquiles. Aqui, novamente uma transmissão de determinados conteúdos tem como veículo um meio imagético. Todavia, ele também se diferencia dos bordados de Helena. Trata-se de um escudo, forjado por Hefesto e descrito no canto XVIII da *Ilíada*, entre os versos 478 e 608. Nele, o deus constrói um conjunto variado de imagens, nem todas se aproximando dos conteúdos que nos interessam. Mesmo quando esta aproximação ocorre, como na cidade em guerra (XVIII, 509-540), a informação transportada não é específica: não se trata de uma guerra, do passado ou do presente da narrativa, que está sendo lembrada, mas de uma guerra genérica, entre inimigos não identificados³⁷³. Entretanto, é possível sugerir a comparação. Em ambos os casos temos a descrição de veículos alternativos para conteúdos tradicionalmente associados à poesia e ao canto épico. Esta constatação é interessante por demonstrar que as formas tradicionais ou ideais

³⁷² Ver também Bergren (1979/1980, p. 23). Para uma defesa de que há uma aproximação entre formas de descrição de várias formas de trabalho manual e a composição de canções, ver Dougherty (2001, p. 29-37). Rousseau apresenta uma leitura que, apesar de admitir o aspecto reflexivo da cena e sua relação com a atividade do aedo, resalta sua função no contexto em que aparece. Para o autor, o ato de tecer é relacionado a uma das atividades de uma mulher casada. Ao tecer nos aposentos de Páris, Helena exerce, portanto, a função de sua esposa. Dessa forma, ao produzir sua tapeçaria, Helena produz a razão da guerra, uma vez que seu primeiro marido e seus aliados lutam em virtude desta união irregular. O autor argumenta que, mais do que um reflexo da prática do aedo, a cena descreve uma espécie de motor da guerra, determinado pela vontade Zeus. Tal mecanismo é ressaltado pela coincidência da temática de ambas as tramas (ROUSSEAU, 2003).

³⁷³ Segundo Malkin, o escudo de Aquiles é um bom exemplo de uma imagem genérica (parte do reservatório oral de temas), uma razão não especificada, pode ser cantada em uma cena específica, como a descrição do escudo. O tema genérico e a narrativa específica podem coexistir e se englobar mutuamente (MALKIN, 1998, p. 39). Para uma discussão de Hefesto como o personagem na *Ilíada* que mais se aproxima da consciência poética de Homero, ver Atchity (1978, p. 134-187; 238-244).

épicas transportados nos poemas são variados e complexos também no que diz respeito às formas de transmissão de conteúdos no seu interior.

Essa variedade inclui um veículo mais próximo do canto épico. Trata-se do relato oral. O principal problema com esta forma de transmissão está relacionado à estrutura dos poemas. Ambos são contruídos com uso extensivo de discursos diretos dos personagens nos quais, entre outros elementos, inúmeros eventos são relatados. O levantamento que se segue, portanto, não se pretende exaustivo, mas representativo das temáticas com que nos propomos trabalhar³⁷⁴.

O mais importante dos relatos orais, sem dúvida alguma, é o longuíssimo relato de Odisseu entre os feácios. Contudo, temos também outros relatos do próprio Odisseu, verdadeiros ou falsos segundo a lógica da narrativa, bem como de outros personagens: anciões, tais quais Nestor, Fênix e Príamo, relatando eventos de suas vidas ou outros eventos famosos; Menelau e Helena, relatando seu retorno e eventos da guerra de Troia; Eumeu, narrando momentos de sua vida; etc.³⁷⁵

Primeiramente, salientamos que tais relatos podem ser fonte de deleite, assim como são as *performances* de um aedo. Temos esta constatação na cena em que Pátroclo trata de Eurípilo, ainda que o narrador nos diga somente que o companheiro de Aquiles deleitava seu paciente com palavras (XV, 390-394), não sendo propriamente um relato tal qual os que estamos trabalhando no momento. De maneira mais clara, Telêmaco afirma sentir o mesmo com as palavras de Menelau (iv, 597-598), em uma cena em que o rei de Esparta narra uma série de relatos ao jovem. O mesmo pode ser observado na reação dos feácios à narrativa de Odisseu (xi, 333-334) e no elogio de Alcínoo, que compara diretamente Odisseu a um aedo (xi, 363-369). A afirmação de Eumeu de que as noites são maravilhosamente longas e existe hora para ouvir e para dormir (xv, 392-394) também pode fazer uma referência a este sentimento agradável. Na sequência do elogio de Alcínoo, acima citado, temos uma colocação semelhante:

“Esta noite é longa, maravilhosamente longa; não chegou / a hora de dormir no palácio; conta pois os feitos maravilhosos! / Por mim aguentaria até chegar a divina Aurora, se te dispusesse / a contar, aqui no palácio, todas as tuas desgraças.” (xi, 373-376).

³⁷⁴ Ver Jong, em especial os capítulos 2 e 5, para uma síntese das várias formas de discurso interno (e do narrador principal) na *Ilíada* (JONG, 2004).

³⁷⁵ Macleod defende a tese de que todos os relatos, de Helena, Menelau, Nestor e Odisseu (verdadeiros e falsos) como relatos de personagens que no momento em que relatam devem ser vistos, para todos os propósitos, como poemas. Seus contos dizem respeito a eventos que pertencem ao repositório de narrativas épicas, ou eles deliberadamente simulam estas narrativas. Tais personagens contam seus relatos para convivas em banquetes, atingindo reações semelhantes às evocadas pelos poetas (MACLEOD, 1996, p. 3). Já Loudon sugere que a *Odisseia* associa a produção e a recepção de narrativas com a hospitalidade (LOUDON, 1997, p. 106).

Além disso, as passagens nos indicam que a duração da noite permite ampla oportunidade para qualquer uma das atividades, seja uma *performance* de um aedo, seja um relato não acompanhado de música.

Do ponto de vista do conteúdo, podemos estabelecer, entre estes relatos, tipos específicos, baseados, em especial, na temporalidade a que dizem respeito. Não discutiremos neste momento a veracidade dos eventos narrados dentro das tramas dos poemas, mas sim a natureza de seu conteúdo e a relação que têm com o tempo. Portanto, diferenciamos eventos de um passado mais longínquo e os do presente ou do passado recente. Veremos que nesta diferenciação a *Ilíada* tende a lidar com um passado um pouco mais distante. A *Odisseia*, com os eventos mais recentes.

Na primeira categoria temos três tipos: o passado dos personagens, em especial os anciãos relacionados à guerra de Troia; eventos de um passado heroico anterior a esta geração de homens; eventos relativos aos deuses³⁷⁶. Na primeira categoria temos Nestor, Príamo e Fênix com seus relatos de suas próprias experiências. Príamo relata sua visita a Frígia, como aliado de Otreu e Mígdon em uma guerra contra as amazonas (III, 184-190). Fênix recorda sua fuga da Hélade e seu estabelecimento na Ftia após o conflito com seu pai (IX, 447-484). Mencionaremos o caso de Nestor adiante.

A *Odisseia* também apresenta alguns relatos de eventos mais recuados. Uma série de eventos ligados a Odisseu, por exemplo, são anteriores à guerra de Troia, mas dentro de uma mesma geração de homens, tais como: a história de como Mentis e o herói se viram pela primeira vez, na viagem de Odisseu em busca de veneno, contada por Atena (i, 257-265); os laços de suplicante que o pai de Antínoo tem com Odisseu (xvi, 423-430); a história da cicatriz no joelho (xxi, 217-220; xxiv, 331-335); a construção da cama em seu quarto (xxiii, 187-201). O relato da fuga de Teoclimeno (xv, 272-278)³⁷⁷ e o de como Eumeu se tornou escravo (xv, 403-484) também parecem fazer parte a esta categoria. Outros são relativos a gerações de homens mais antigas, como: o relato de Calipso sobre as deusas que se deitaram com mortais (v, 119-129); o transporte de Radamanto pelos feácios, descrito por Alcínoo (viii, 317-326); os melhores homens do passado a usarem arcos, em especial Eurito, que se julgou capaz de desafiar Apolo, como contado por Odisseu (viii, 223-228); a referência de Circe à história da nau de Jasão, Argos (xii, 69-72); a história das filhas de Pandareu, contada por Penélope (xx, 66-78); a história dos Lápitais e dos Centauros, contada por Antínoo (xxi, 295-304).

³⁷⁶ Ver Grethlein (2012).

³⁷⁷ Neste caso também não fica claro se é um evento recente ou mais afastado no tempo.

Algumas informações de catálogo também podem ser de cunho mais antigo, como as que Odisseu levanta no catálogo das mulheres no Hades (xi, 233-327). O catálogo de heróis por ele lá vistos é mais descritivo da figura de cada um deles (xi, 568-626), apesar de também trazer alguns eventos recuados, em especial, no discurso de Héracles (xi, 617-626). O que temos na *Odisseia*, em geral, são menções curtas, que não exercem função estrutural na caracterização de personagens, como vemos com clareza na *Ilíada*, em Príamo e Fênix. A única exceção talvez seja a reminiscência de Laertes, que deseja ter a força que possuía quando, como rei dos Cefalênios conquistou Néricon (xxiv, 376-382).

O caso de Nestor na *Ilíada*, contudo, é de longe o mais fértil. Em virtude da vida extremamente longa do ancião, suas lembranças tornam as fronteiras que traçamos entre a experiência vivida e um passado muito afastado quase irrelevantes. Ele é descrito como tendo visto duas gerações de homens antes da dos poemas, ainda reinando em Pilos sobre a terceira (I, 250-252). Além disso, Nestor lista os poderosos homens do passado com quem conviveu (I, 259-274), detalha seu combate com Ereutálion (IV, 318-319; VII, 132-156), o conflito entre Pilos e os epeios (XI, 670-762) e sua participação nos funerais de Amarinceu (XXIII, 630-645).

Mais firmemente estabelecida na categoria dos eventos de um passado heroico anterior ao da geração de heróis descrita nos poemas, temos a narrativa que Fênix faz a Aquiles sobre Meleagro (IX, 524-599). Nesse caso, o evento do passado tem um óbvio efeito paradigmático, assim como algumas das lembranças de Nestor³⁷⁸. Todavia, diferencia-se por não dizer respeito a um evento da vida de Fênix. O próprio ancião afirma tratar-se de algo muito antigo (IX, 527-528): “Eu próprio me recordo deste feito de há muito (recente não é, / de maneira alguma), como foi. A vós, todos amigos, o narrarei.” (IX, 527-528)³⁷⁹.

Semelhantes a este relato, temos: a descrição dos cavalos de Eneias feita por Diomedes, já que foram dados por Zeus a Trós como compensação pelo rapto de Ganimedes (V, 265-272); a listagem dos deuses que foram atacados por mortais, dita por Dione (V, 385-404); o saque de Troia por Héracles, contado por Tlepólemo (V, 638-642) e comentado por Sarpedon (V, 648-

³⁷⁸ Para uma discussão sobre este tipo de relato, ver Grethlein (2012, p. 18-20). Especificamente sobre o episódio de Meleagro, Bouvier argumenta que, apesar de aceitar que Fênix não é um aedo, seu relato se remete às canções dos heróis. Ele oferece uma ocasião única de verificar quais poderiam ser, no mundo heroico, a função e o valor da história dos heróis. O relato de Fênix oferece à poesia heroica e à tradição épica uma possibilidade de justificação. A questão do exemplo útil é central para a argumentação do autor, pois o relato acerca de Meleagro funciona como uma pequena *Ilíada*, uma vez que o herói está diante de escolhas e situações parecidas com as de Aquiles, para quem a história é apresentada (BOUVIER, 2002, p. 340-341).

³⁷⁹ Para Grethlein, o passado anterior ao tempo presente dos épicos, chamado pelo autor de *epic plupast*, referido pelos personagens em especial na *Ilíada*, atinge em geral somente uma geração anterior. Os heróis da geração anterior à dos Gregos que lutam em Troia parecem ser parte de um outro mundo. Fênix, por exemplo, apresenta sua história (IX, 527-528) como se fizesse parte de uma época há muito passada, mas de acordo com a genealogia épica, Meleagro fazia parte da geração anterior à dos heróis da guerra de Troia (GRETHLEIN, 2012, p. 16).

651); a história de Licurgo que enfrentou deuses e foi punido por Zeus, lembrada por Diomedes (VI, 130-140); a construção da muralha por Poseidon e Apolo, mencionada pelo deus do mar (VIII, 451-453; XXI, 441-457); o auxílio que Atena deu a Héracles nas provas de Euristeu, lembrado pela própria deusa (VIII, 362-369); a história de quando o Sono adormeceu Zeus para Hera prejudicar Héracles, contado pelo próprio Sono (XIV, 249-261); o catálogo levantado por Zeus de suas conquistas amorosas (XIV, 317-327); a punição de Zeus a Hera por ter prejudicado Héracles no mar, também mencionada por Zeus (XV, 18-30); o fato de nem Héracles ter sido salvo do destino da morte, lembrado por Aquiles (XVIII, 117-119); o relato de Ate enganando Zeus para que Hera prejudicasse Héracles diante de Euristeu, contado por Agamêmnon (XIX, 91-133); os cavalos de Aquiles, dados a Peleu por Poseidon, aludido por Aquiles (XXIII, 276-278); a narrativa relativa a Niobe, mencionada por Aquiles (XXIV, 602-617).

Os relatos acerca de Tideu também são, em geral, utilizados com efeito paradigmático para provocar Diomedes, filho do herói, em mais de uma ocasião (IV, 376-400; V, 800-810), ou pelo próprio Diomedes para pedir o apoio de Atena (V, 115-120; X, 284-291).

Uma categoria intermediária merece algum espaço em nossa análise. Trata-se dos relatos genealógicos. Tais relatos aparecem, por vezes, como forma de apresentar as linhagens dos heróis, ou com a função de pôr em colapso a distância entre presente e passado³⁸⁰. Transportam, ainda, conteúdos que nos interessam, pela maneira com que se relacionam com os demais tipos de relatos até aqui levantados. Entre os relatos genealógicos mais extensos e relevantes, apresentados por algum dos personagens, temos os de: Glauco (VI, 150-206); Idomeneu (XIII, 448-453; xix, 179-183³⁸¹); Diomedes (XIV, 113-127); Eneias (XX, 208-240); Aquiles (XXI, 188-189); Alcínoo e Arete (vii, 56-66); Telêmaco (xvi, 117-120).

Na categoria de eventos relacionados exclusivamente aos deuses, a temporalidade é mais difícil de ser identificada. Dessa forma, nós a consideramos como fazendo parte de um passado indistinto, difícil de relacionar com o presente da narrativa, tais como os seguintes relatos: o resgate de Zeus por Tétis, após ele ser acorrentado por outros deuses, apresentado por Aquiles (I, 396-406); a queda de Hefesto, relatada por ele mesmo (I, 590-594); Hera acolhida por Oceano e sua esposa Tétis (XIV, 200-204); a divisão do universo entre Zeus,

³⁸⁰ Para Grethlein, o uso do passado na narrativa está vinculado a interesses presentes dos personagens. Existem três tipos de ligação entre o passado e o presente da narrativa: 1) A ligação casual com o passado, baseada em experiências; 2) a tradição, funcionando como uma ligação com o presente pela noção de continuidade, particularmente evidente nas genealogias, ou por um padrão de conduta que os heróis devem atingir; 3) os *exempla* de cunho paradigmático, talvez o modo mais proeminente, em que há sobreposição do passado *plupast* com o passado épico (GRETHLEIN, 2012, p. 17-18). Para a relação da genealogia com o tempo, ver Collobert (2011, p. 45-46).

³⁸¹ Genealogia de Idomeneu, que seria um irmão do falso cretense criado por Odisseu.

Hades e Poseidon, relatada pelo deus do mar (XV, 187-193); Hefesto acolhido por Tétis e Eurinome, também relatada pelo deus (XVIII, 394-407).

Como nos demais relatos referentes a um passado mais recuado, a *Ilíada* conta com a maior parte das passagens. Tal constatação indica uma tendência específica, relativa a este poema. Isto pode significar um tipo de ideal épico de transmissão de conteúdos dentro do poema, transportado preferencialmente por um tipo específico de narrativa e de forma poética, que caracteriza a *Ilíada*. Em outras palavras, a *Ilíada* apresenta mais consistentemente relatos não associados ao canto do aedo relacionados a um contexto temporal um pouco mais recuado.

Acerca dos relatos mais recentes notamos, como constatado acima, que esta é uma característica da *Odisseia*. É verdade que as fronteiras que estabelecemos entre passado distante, passado recente e presente não são muito bem definidas. Tomamos como elemento de orientação os eventos da guerra de Troia e o retorno dos aqueus, estabelecendo assim o que chamamos de passado recente, dentro da mesma geração de homens.

A *Ilíada*, contudo, não é isenta desse tipo de narrativa. Algumas são difíceis de serem classificadas, acontecendo dentro do período de vida de alguns heróis, mas existem complicações para analisá-las diante da temporalidade da guerra. É o caso da menção por Eurípilo de como Pátroclo aprendeu a cuidar de ferimentos, algo que Aquiles, por sua vez instruído por Quíron, lhe ensinou (XI, 831-832). O casamento de Peleu e Tétis, mencionado pela deusa (XVIII, 432-435; XXIV, 59-63) também se enquadra nesta categoria³⁸². Alguns relatos, contudo, são obviamente recentes. Em determinadas instâncias, os eventos ocorridos no próprio poema são objeto de recapitulação, como o resumo do que ocorreu no início do canto I, feito por Aquiles a sua mãe (I, 365-392)³⁸³. Mais à frente, a própria Tétis condensa o que se passou até seu relato (XVIII, 444-456). Com certa frequência, temos os casos em que eventos que antecedem a guerra são mencionados, como o rapto de Helena (III, 443-446), embaixadas para pedir apoio aos Atridas (III, 204-224; XI, 769-781), profecias anunciadas (II, 299-330), promessas feitas (XXIII, 144-149) e conselhos dados (IX, 252-258, 438-443; XI, 765-790) antes da partida para a guerra. Eventos dos anos anteriores também são descritos, como duelos, guerreiros já mortos e saques em outras cidades (VI, 413-428; XIX, 291-299; XX, 89-96, 187-194; XXIV, 493-501).

³⁸² Neste caso, a idade de Aquiles seria um bom indicativo, mas o poema não nos apresenta este detalhe. O fato é que ele é caracterizado como um homem formado em idade de ter um filho que em breve também participará da guerra.

³⁸³ Ele também inclui um relato de eventos anteriores ao início do poema.

Na *Odisseia*, descrições de eventos da guerra de Troia (iii, 106-119, 218-223; v, 106-109, 306-310; ix, 263-265; xi, 543-551³⁸⁴; xxii, 226-230; xxiv, 36-94) ou do retorno dos aqueus (i, 35-43³⁸⁵; iii, 276-312; v, 109-111; xxiv, 95-97) são muitas. Temos também eventos anteriores à guerra, mas que a precederam por pouco (xviii, 257-271; xxiii, 218-224; xxiv, 114-119). O episódio da luta de pugilato contra Filomeides (iv, 341-344; xvii, 132-135) lembrado por Menelau não deixa claro se ocorre no período da guerra de Troia. Alguns eventos certamente aconteceram fora do contexto da guerra e do retorno dos aqueus, mas no mesmo período, sendo também relatados: o dolo de Penélope para enganar os pretendentes (ii, 89-110; xix, 137; xxiv, 125-146); a sedução de Clitemnestra por Egisto (iii, 263-275). Outros relatos chegam ao ponto de narrar eventos ocorridos no próprio poema, tal como acontece na *Ilíada* (xvi, 364-370; xvii, 108-149, 515-527; xxiii, 40-51; xxiv, 147-190, 325-326).

Helena e Menelau narram eventos relacionados a Odisseu e Helena durante a guerra (iv, 240-264, 266-289), enquanto Nestor apresenta um breve panorama do que se sucedeu (iii, 103-130). O rei de Esparta e o de Pilos apresentam também relatos dos retornos dos aqueus e de seus próprios retornos (iii, 131-198; iv, 81-92, 349-587), eventos posteriores à guerra. Estes são relatos longos e significativos, mas nem de perto se comparam ao de Odisseu entre os feácios³⁸⁶.

Odisseu é uma figura emblemática para nosso tema. Em mais de um momento ele tem sua habilidade de narrar comparada à habilidade de um aedo: a primeira na corte dos feácios (xi, 363-369); a segunda quando disfarçado de mendigo (xvii, 518-520). Todavia, podemos tirar mais destas cenas do que da simples comparação que apresentam.

Na primeira, há uma aparente negociação entre a audiência e Odisseu, que pode ser análoga a uma negociação entre aedo e audiência. Odisseu diz ser incapaz de enumerar todas as mulheres que viu no Hades antes de passar a noite³⁸⁷. Ele quer encerrar essa parte dizendo que é hora de dormir (xi, 327-331). Entretanto, Alcínoo elogia Odisseu, apresentando a já mencionada comparação com o aedo, e pede para que ele continue, enfatizando a extensão da noite (xi, 363-376). Odisseu diz haver uma hora para palavras abundantes e uma hora para o sono. Mas se Alcínoo deseja continuar ouvindo, ele não recusa contar (xi, 378-381).

³⁸⁴ Descrição de Odisseu da disputa das armas de Aquiles com Ajax. Não ocorre como relato interno nos *apologoi*, mas como uma narrativa direta de Odisseu aos feácios. Mencionaremos os relatos internos dos *apologoi* adiante.

³⁸⁵ Essa descrição na verdade é acerca de Egisto, sendo, todavia, intimamente ligada ao retorno de Agamêmnon.

³⁸⁶ Talvez os relatos de Eumeu e Teoclimeno, acima citados, devam ser alocados nesta categoria, caso tratem de descrições de eventos mais recentes. É válido notar que ambos também fazem parte da *Odisseia*, que segue fortemente esta tendência de retomar o que chamamos de passado recente.

³⁸⁷ Para Bakker, o catálogo apresentado por Odisseu o faz entrar no campo da narrativa de um aedo. O relato de seu encontro com as heroínas e rainhas no Hades é similar ao *Catálogo das Mulheres* de Hesíodo. Temos um amador competindo com um profissional, e tendo vantagem por estar na perspectiva de uma testemunha ocular (BAKKER, 2013, p. 8).

Mais do que a dimensão da negociação com uma audiência, e mais do que o próprio conteúdo, o retorno de um Aqueu, próprio tanto do relato de Odisseu quanto de uma *performance* de um aedo³⁸⁸, temos ainda um outro fator de interesse: a duração da “*performance*” de Odisseu. Ela se destaca por tomar a extensão de três cantos da *Odisseia*, do ix ao xii, além de grande parte da noite. Neste sentido, ela se aproximaria mais da extensão e da estrutura dos poemas que temos do que as *performances* de aedos centradas em episódios únicos bem delimitados, tais como são as de Demôdoco³⁸⁹. A ordem de sua “*performance*” se dá com ele começando por se questionar sobre como organizar seu relato (ix, 14), e logo anunciando, após se apresentar, a temática: seu regresso de Troia (ix, 37-38). Para delimitar o fim do relato, Odisseu termina dizendo que já contou, em outra oportunidade, a história de seu tempo com Calipso (xii, 450-452)³⁹⁰. Todavia, é interessante notar a profusão de eventos unidos, sem dúvida, por uma mesma linha narrativa. É uma característica que divide com o restante da *Odisseia* e com a *Ilíada*.

Outro ponto de interesse na “*performance*” de Odisseu entre os feácios é que existem relatos dentro de seu relato. Estes também se enquadram na tendência da *Odisseia* de trazer eventos recentes. É o que temos no relato de Odisseu a Éolo, no qual existe mais de um ponto de comparação com a atividade do aedo: Odisseu, descrito contando os fatos na ordem certa (x, 16); novamente, algo que se assemelha a uma negociação entre a audiência e Odisseu no que diz respeito à temática do relato (x, 14-15).

A situação é parelha ao que é apresentado por Odisseu a Aquiles acerca de Neoptólemo e de eventos do fim da guerra de Troia (xi, 505-537) e no relato do herói para Circe, sobre o que se passou no Hades (xii, 33-35). Também é o que temos na série de outros relatos internos aos *apologoi* (x, 251-260, 281-283; xi, 181-203, 405-434, 553-560; xii, 374-390). Além dessas passagens, a em que Odisseu resume suas aventuras a Penélope, fora das narrativas apresentadas entre os feácios, em um momento de intimidade, é um episódio significativo, da mesma natureza (xxiii, 300-343), bem como o relato da volta com o auxílio dos feácios que o herói dá a seu filho (xvi, 226-232).

Na segunda ocasião em que Odisseu é comparado a um aedo temos um conjunto de considerações diferentes. Eumeu faz um resumo do relato que ouviu do suposto mendigo, e o elogia com a comparação ao aedo. Contudo, Eumeu afirma não acreditar na veracidade daquilo

³⁸⁸ É o tema da primeira *performance* de Fêmio.

³⁸⁹ Segundo Scodel, os poemas homéricos evidentemente não se enquadram no tipo de *performance* descritas baseadas na figura de Demôdoco (SCODEL, 2002, p. 47).

³⁹⁰ Ele o faz nos versos 244-296 do canto vii da *Odisseia*.

que ouviu (xvii, 513-527). O porqueiro tem razão para confiar em sua intuição, uma vez que a partir do canto xiii Odisseu inicia uma série de relatos mentirosos, segundo a lógica interna da narrativa, que começaremos agora a analisar.

Esta série de relatos falsos começa com Odisseu se dirigindo a Atena disfarçada, em Ítaca (xiii, 256-286). A deusa então se revela a Odisseu e diz que o herói está acostumado a dizer mentiras e o faz até mesmo em sua pátria. Ele é o melhor entre os aqueus no dolo, e ela a mais famosa das deusas na argúcia (xiii, 291-299). Tal constatação indica aspectos importantes de ambos os personagens. Não vamos entrar, neste momento, na questão se ela abre a possibilidade de questionar a veracidade dos relatos supostamente verdadeiros de Odisseu entre os feácios. A função da passagem é indicar que, a partir daquele ponto, Odisseu fará uso extenso desta habilidade em que a própria deusa diz ser ela mesma especialista. O elogio que ela tece ao herói é significativo. Trata-se de um reconhecimento da deusa da qualidade da astúcia de Odisseu, uma característica que ela própria preza. Temos uma especialista no dolo e na astúcia reconhecendo e exaltando tais características em outro personagem.

Na sequência, Odisseu apresenta três relatos falsos, todos eles com algumas semelhanças, mas de forma alguma idênticos. O primeiro deles é dirigido a Eumeu (xiv, 192-359), o segundo aos pretendentes (xvii, 419-444) e o terceiro a Penélope (xix, 166-202). Um relato à parte a Eumeu conta um evento relativo a Odisseu e ao falso cretense na guerra de Troia (xiv, 468-507)³⁹¹. Entre as semelhanças temos, em especial, a origem cretense, o que pode ter algum significado. Alguns autores tentam mostrar, nos contos falsos de Odisseu como cretense, uma base de versões alternativas do mito da *Odisseia*. Tsagalis, por exemplo, apresenta os elementos tradicionais da narrativa e os compara com os outros *nostoi*. A *Odisseia* que temos substitui aventuras no mundo real por aventuras fantásticas, provavelmente oriundas da uma tradição épica argonáutica e influências de épicos orientais de Gilgamesh, desautorizando as outras versões alternativas do retorno de Odisseu e mostrando as aventuras no mundo real como mentiras ditas por ele (TSAGALIS, 2011, p. 309-345).

Já Clay argumenta que existem muitas semelhanças entre as mentiras de Odisseu e os *apologoi*, o que não deve ser obra do acaso. As histórias do Odisseu cretense evocam uma trama complexa de verdade, plausibilidade e mentira, pela qual a audiência pode reconhecer um Odisseu com quem é familiar. Se supusermos que, tanto tais mentiras apresentadas na *Odisseia*,

³⁹¹ Emily-Jones defende que, no caso desta passagem, o julgamento de Eumeu da história da capa contada por Odisseu disfarçado é realizado tendo como base a qualidade do resultado, obter a capa, e não se é apropriada ou não. O porqueiro aprova a iniciativa na produção da história e a habilidade no ato de contá-la (EMILY-JONES, 1986, p. 1).

quanto os *apologoi*, forem versões correntes do retorno de Odisseu, o poeta consegue misturá-las e apresentar várias versões que provavelmente eram apresentadas na terceira pessoa. Ele faz isso colocando-as na boca do herói. Isto dá aos *apologoi* um traço distinto, ao mesmo tempo em que os distancia da implausibilidade das histórias narradas por seu herói (CLAY, 2002, p. 78-79). Kelly usa as mentiras do Odisseu cretense para analisar como uma *performance* pode ser reelaborada nas várias vezes que foi contada, ampliando a comparação de Odisseu com um aedo (KELLY, 2008, p. 182-191).

Saïd defende que a comparação entre todas as variações de mentiras contadas por Odisseu indica a arte do poeta, que tinha a sua disposição todo um arsenal tradicional e que adaptava de acordo com as necessidades da sua história e da sua audiência. Tais histórias eram um reflexo da habilidade do poeta em compor a própria *Odisseia*, a partir de variações de um mesmo tema. Além disso, a autora, como Clay, também aceita que o fato de tais histórias serem colocadas na boca de Odisseu, e não na do narrador principal, para criar uma certa distância entre o poeta e seu personagem. Saïd vai além e sugere que, talvez tal procedimento pudesse levantar dúvidas acerca da veracidade dos *apologoi* de Odisseu (SAÏD, 2011, p. 188).

Por sua vez, Emily-Jones sugere que a confiança básica não é o único efeito de se contar um conto apropriadamente, também sendo importante apontar uma moral e lançar uma boa luz ao contador. As biografias fictícias de Odisseu variam de acordo com a imagem que ele deseja projetar. Todo hóspede deve ter uma boa resposta para as perguntas: quem é? De onde vem? Elas seguem as cortesias iniciais de hospitalidade, de acordo com o ritual. Além disso, o padrão da *performance* pode determinar a qualidade do tratamento no futuro. A questão da verdade ou falsidade é desprovida de sentido no contexto dramático, pois o que importa é levantar material interessante com uma apresentação habilidosa, de maneira a criar a melhor impressão possível e ganhar o maior número de vantagens. Em geral, histórias verdadeiras e falsas compartilham temas e motivos, elementos comuns também do conteúdo do poema (viagens, piratas, dificuldades, hospitalidades oferecidas e violadas, etc.). Por fim, a autora mantém que não existe diferença na *Odisseia* entre verdade e mentira em um conto, bem como não há muita diferença entre um conteúdo biográfico e um autobiográfico. O conceito de verdade e mentira não é relativo a uma suposta história real, mas a uma demanda artística do poema (EMILY-JONES, 1986, p. 3-8).

Walcot também menciona que as variações nas mentiras de Odisseu ocorrem em virtude de cada circunstância, e do ouvinte. Odisseu é medido pela sua habilidade, e não por suas falhas morais. O herói não espera que seus contos sejam tomados como verdades, porque o que importa são as impressões recheadas de sentido disponibilizadas para audiência (WALCOT,

1977, p. 1-9). Scodel aponta para o mesmo sentido (SCODEL, 1998, p. 173). Trahman apresenta uma proposta semelhante, em que cada mentira de Odisseu é ajustada para atingir objetivos específicos do personagem, mas baseada em uma crítica à teoria da oralidade dos poemas (TRAHMAN, 1952, p. 31-43). Para Murnaghan, os contos falsos do Odisseu mendigo trazem pistas de experiências verdadeiras de Odisseu, mas simulam o espaço entre o contador da história e o sujeito, que é a característica da canção. Sua falsidade deliberada representa simplesmente uma versão mais aparente da distância da experiência recontada que caracteriza cada narrativa. Tais contos testemunham abertamente as diferenças entre experiências e relatos pela canção. Ao preservar o disfarce de Odisseu, tais contos expõem a inabilidade da narrativa de falar sobre o presente, inclusive projetando o retorno de Odisseu, que está acontecendo de fato, para o futuro da narrativa dos contos falsos do mendigo. Estas narrativas invocam Odisseu como um sujeito ausente, seja lembrado pelo seu passado, seja esperado no futuro (MURNAGHAN, 1987, p. 166-167).

Não entraremos nos detalhes de todos os elementos da narrativa de cada um dos relatos, nem nas funções destas narrativas, tal como o fizeram alguns desses autores. Interessa-nos apontar, entretanto, que os tipos de conteúdos abordados por eles são os mesmos abordados acima: elementos genealógicos³⁹²; eventos supostamente recentes relacionado à guerra de Troia (e outras guerras); o retorno dos combatentes nas guerras. Outro elemento que nos permite aproximar tais “*performances*” de Odisseu e as atividades de um aedo vem ao fim do relato mentiroso que ele faz a Penélope, em que o narrador tece o seguinte comentário: “Deste modo assemelhava Ulisses muitas mentiras a verdades” (xix, 203). A passagem chama atenção, especialmente, se comparada ao passo em que Hesíodo diz algo semelhante das Musas, patronas dos aedos: “sabemos falar muitas coisas enganosas, semelhantes a genuínas, / e sabemos, quando queremos, verdades proclamar.” (Teog. 27-28)³⁹³.

Sejam tais conteúdos relativos a temporalidades recuadas ou recentes, sejam eles transportados em veículos imagéticos ou orais, eles nos interessam justamente por compartilharem temáticas com os conteúdos dos aedos, tais quais eles nos são apresentados nas narrativas. Mais do que isso, compartilham com a própria matéria geral dos poemas homéricos, caracterizando um objeto importante na nossa discussão sobre a circulação de determinados tipos de informação. Tais ocorrências não provam que esse tipo de conteúdo era circulado de

³⁹² Estes se diferenciam dos relatos genealógicos mais extensos apresentados na *Ilíada*, sendo simples indicações da suposta procedência da identidade do herói/mendigo cretense, assumida por Odisseu.

³⁹³ Tradução adaptada de Werner (2013). Para uma análise da passagem, ver Thalmann (1984, p. 146-149, 172). Malta apresenta um estudo mais amplo sobre a questão da verdade e da mentira na poesia grega (MALTA, 2012, p. 69-112).

maneira semelhante em contextos históricos. Indicam, todavia, um interesse na manutenção de formas tradicionais e ideais poéticos variados, transportados pelo mecanismo dos poemas.

b) Origem da autoridade sobre o assunto apresentado em manifestações não relacionadas ao canto.

Discutiremos neste passo um problema já analisado na discussão acerca dos aedos. Todavia, neste caso a ênfase será em outros tipos de manifestações que não são relacionadas ao canto épico, mas que também transportam conteúdos que nos interessam. No que diz respeito aos aedos, discutimos se sua relação com as Musas é o elemento que lhes concede autoridade sobre os assuntos que apresentam em suas canções. O foco neste passo recai sobre outro conjunto de personagens. Estamos lidando aqui, a princípio, com alguns daqueles que apresentam os relatos discutidos no tópico anterior: os anciãos; Menelau e Helena; Odisseu. Cada um deles apresenta elementos particulares, apesar de a experiência geralmente ser aquilo que lhes permite ter autoridade sobre os assuntos sobre os quais discorrem em seus relatos. No caso de Odisseu, temos uma tensão importante entre verdade e mentira, com que teremos que lidar.

Também trataremos nesse passo de um outro conjunto de personagens até então negligenciado em nosso trabalho. Trata-se dos adivinhos. Uma comparação entre tal ocupação e a dos aedos não é incomum entre os homeristas³⁹⁴. Para Hanson, a habilidade de ver o presente, passado e futuro dos adivinhos é semelhantemente atribuída aos poetas por Hesíodo na Teogonia, versos 32 e 38 (HANSON, 2013, p. 10). Já Scodel aponta que os bardos, mesmo com informações dos deuses, não se afastam do que é possível dizer como parte da tradição oral interna do poema. Eles não cantam, por exemplo, sobre o destino de Odisseu. Os bardos não são clarividentes. O presente (de fato, e não o passado recente) não lhes concerne, como o passado o faz. Os cantores não sabem nada que outros não possam saber, salvo os eventos relacionados aos deuses (SCODEL, 1998, p. 179). Estes limites apresentados por Scodel podem ser usados para pensar a diferença entre aedos e adivinhos. Tal prática se dá, principalmente, pela relação entre as divindades e o conhecimento dos adivinhos não somente acerca do futuro, ao passo que uma mediação divina também pode ser um elemento relevante para o acesso ao passado por parte do aedo. Trazemos tais personagens para o foco da análise neste momento,

³⁹⁴ Ver, por exemplo, Moraes (2011) e Souza (2012, p. 159-164).

por serem importantes como ponto de comparação no que diz respeito à questão da autoridade sobre o domínio de determinados conteúdos por alguns personagens no interior dos poemas.

Para tal, levantamos duas breves passagens da *Ilíada* em que essa relação entre o adivinho e divindades é apresentada. A primeira delas diz respeito a Calcas, adivinho entre os aqueus:

“Entre eles se levantou / então Calcas, filho de Testor, de longe o melhor dos adivinhos. / Todas as coisas ele sabia: as que são, as que serão e as que já foram. / Guiara até Ílion as naus dos Aqueus, graças aos vaticínios / que lhe tinham sido concedidos por Febo Apolo.” (I, 68-72).

A passagem é clara quanto à mediação divina. Sua autoridade sobre fatos passados, presentes e futuros é fruto de uma concessão de Apolo. Não há espaço para dúvidas, como as que levantamos para a mediação divina entre os aedos. Se lá ela pode significar uma garantia de qualidade técnica da *performance*, aqui se trata de uma garantia quanto à verdade daquilo que o adivinho conhece e relata.

Um segundo episódio também evidencia, a sua própria maneira, uma relação entre divindade e adivinho. No início do canto VII da *Ilíada*, Apolo e Atena decidem que Heitor deveria desafiar os melhores dos aqueus em um duelo individual. Esta vontade divina é de alguma forma não especificada, notada por Heleno, como relata o narrador: “E Heleno, filho amado de Príamo, compreendeu no espírito / a deliberação que agradara aos deuses em concílio.” (VII, 44-45). Na sequência da passagem citada, Heleno diz a Heitor que ele deve fazer o desafio aos aqueus e termina por afirmar: “foi isso que eu ouvi da parte dos deuses imortais.” (VII, 53).

Na passagem nos é exposto que a função do adivinho vai além do conhecimento do futuro, presente ou passado. Em sua essência, ela diz respeito a um acesso a esferas divinas, seja pela concessão de habilidades, seja pela interpretação correta das vontades dos deuses. Tal elemento também fica claro na descrição de Polífides, pai de Teoclimeno, de quem é dito que Apolo fez um vidente excelente (xv, 252-255). Também é interessante levar em consideração o que Atena, disfarçada de Mentis, afirma para Telêmaco:

“E agora dar-te-ei esta profecia, que os deuses imortais / no coração me lançaram e que julgo vir a realizar-se, / embora não seja vidente nem conheça augúrios de aves (...)” (i, 200-202).

Essas passagens evidenciam que a comparação entre aedos e adivinhos tem seus limites. A relação entre os adivinhos e as divindades é muito mais clara e direta³⁹⁵. Para os aedos, esta

³⁹⁵ Para um posicionamento semelhante, ver Hanson. Para o autor, no caso de Calcas é claro que ele divide uma proximidade com os deuses. O deus não fala com a voz de Calcas, como em um oráculo, mas Calcas parece ter acesso a um conhecimento divino. O autor também defende que o poeta não nos apresenta como o adivinho tem

relação pode significar, alternativamente, pura excelência técnica. Todavia, é importante enfatizar que esse acesso a esferas divinas também pode funcionar como forma de aproximar aedos e adivinhos, tendo em vista o poder que os primeiros têm de relatar eventos e diálogos relativos aos deuses, como nos mostra Demôdoco, em sua segunda canção, e o próprio Homero, pensado dessa forma.

A divindade como mediadora de acesso a determinados conteúdos não é, todavia, uma particularidade dos adivinhos ou dos aedos, caso aceitemos a interpretação de que a divindade garante a eles mais do que competência na forma de cantar. Nos relatos dos personagens, geralmente a experiência, como veremos, ocupa o espaço daquilo que garante veracidade ao que está sendo relatado. Todavia, o recurso da mediação divina por vezes é utilizado, sob a forma de um relato dentro do relato. É o que temos quando Menelau apresenta o que o velho do mar lhe disse sobre o retorno dos aqueus (iv, 349-350, 492-537, 543-547, 555-569). Esses seriam eventos que o Atrida não teria presenciado, dependendo de relatos para ter acesso. A origem divina de seu interlocutor parece garantir a veracidade do que é dito.

Odisseu, semelhantemente, apresenta entre os feácios uma série de momentos que ele também não teria presenciado. Como veremos, não temos como atestar a fonte das informações e da autoridade de Odisseu sobre tais fatos em todas as ocasiões. Entretanto isto é possível no que concerne ao episódio da investigação de seus companheiros pela ilha de Circe. Tudo que Odisseu narra entre os versos 210 e 243 do canto x da *Odisseia*, o encontro dos companheiros com Circe e a transformação deles em porcos, não é presenciado pelo herói. É verdade que Euríloco volta e dá notícias do que se passou ao rei de Ítaca (x, 244-260). Todavia, os fatos são reforçados por Hermes, uma fonte de autoridade divina, que ainda amplia o relato com aquilo que se passará e o curso de ação correto para Odisseu subjugar Circe (x, 275-301). Em outra ocasião, Calipso serve como fonte de conhecimento do herói acerca de um diálogo entre o Sol e Zeus, que ela ouviu de Hermes, e que Odisseu não teria como presenciar (xii, 374-390).

Não podemos, entretanto, traçar a origem do conhecimento de determinados eventos para todos os fatos narrados por Odisseu e que não foram por ele presenciados. Trataremos primeiro de uma investigação similar à que mencionamos acima. Desta vez, na terra dos

acesso a este conhecimento, e nós não devemos procurar o porquê em vão. Os adivinhos em Homero agem como os deuses, como Proteu, que é consultado por Menelau (iv, 460-569), Tétis, que prevê a morte de seu filho (IX, 410-415) e Circe (xii, 155). Como os adivinhos são capazes de fazer tais coisas não é explicado, além de ser menos importante que o efeito daquilo que fazem. (HANSON, 2013, p. 7-9). Não discutiremos neste momento a figura de Tirésias. Não há menção nos poemas a como se dá esta mediação neste caso. Por estar o adivinho morto e no Hades, a questão torna-se ainda mais complicada. Hanson defende que Tirésias não opera pela observação dos pássaros, mas parece estar profetizando ali na hora (HANSON, 2013, p. 6). Mais adiante, mostraremos também que nem sempre os adivinhos são encarados como portadores absolutos de verdade, em mais um ponto de relação com os aedos.

lestrigões, Odisseu envia alguns homens para descobrir informações sobre o povo que lá vivia. Tudo aquilo narrado pelo herói entre os versos 105 e 117 do canto x da *Odisseia*, o encontro com a realza e o ataque à comitiva, tampouco foi presenciado por ele. Um dos três emissários de Odisseu é inclusive morto durante a investigação. Além disso, nada é dito se os dois que fugiram sobreviveram ao ataque subsequente dos lestrigões, do qual somente a nau de Odisseu escapa. Tais detalhes tornam dúbia a possibilidade de que o rei de Ítaca teria tido a oportunidade de ouvir um relato daquilo que de fato havia se passado, ainda que não a torne nula³⁹⁶.

As outras duas passagens que trazem eventos não presenciados por Odisseu ocorrem quando o próprio herói, narrador de suas histórias, afirma estar dormindo. Algo mais aproxima as duas ocorrências: em ambas o fato de estar adormecido exime o narrador da culpa daquilo que seus companheiros acabaram de fazer. A primeira ocorre quando eles abrem a sacola dos ventos dada a Odisseu por Éolo (x, 31-50) e a segunda quando decidem abater e comer bois do rebanho do Sol (xii, 333-366, 366-373). Em ambos os casos, Odisseu relata tanto os diálogos quanto os feitos dos personagens, mesmo tendo, versos antes, expressado não os ter presenciado.

Seria somente uma estratégia para se eximir da culpa de atitudes ímpias e estúpidas, ou devemos contar com a possibilidade de relatos não expostos pelo narrador, que lhe dariam acesso àquilo que ele apresenta? Teríamos nós elementos para questionar a veracidade do relato de Odisseu aos feácios, ou questionar parte deste relato, a partir de tais problemas? Para Clay, há indícios nos próprios *apologoi* que depõem contra sua veracidade. Em primeiro lugar, não existem testemunhas sobreviventes para contradizer Odisseu, o que não quer dizer que devamos aceitar o que ele disse por princípio, livrando-se da responsabilidade da morte da maior parte de seus companheiros e atribuindo essa responsabilidade a eles mesmos. Ela cita tais ocasiões, em que Odisseu coloca discursos na boca de algum dos companheiros em momentos em que ele narra estar dormindo, o que violaria as liberdades narrativas que o poeta permite a seu personagem (CLAY, 2002, p. 80).

Já Bakker defende que Odisseu se coloca no mesmo nível de Homero. Odisseu é o único humano que não precisa das Musas para ter acesso ao mundo monstruoso e fabuloso das

³⁹⁶ Clay afirma que estes personagens não teriam sobrevivido ao encontro com os lestrigões, sendo, portanto, impossível que Odisseu tenha tido acesso ao relato deles como fonte para sua narrativa (CLAY, 2002, p. 82). Já Scodel argumenta que relatos autobiográficos têm uma tendência de se movimentar para a onisciência em Homero. O melhor exemplo é o de Odisseu, que relata discursos que ele não ouviu (x, 31-45, 210-243), mesmo que eles possam ter sido repetidos a ele. Seus comentários etnográficos sobre Ciclopes e Lestrigões excedem o que poderia ser aprendido por ele e seus homens em suas visitas. Ele não é o único. Quando Aquiles relata para sua mãe a querela com Agamêmnon, inclui sentimentos de Crises e Agamêmnon (I, 366-392). Para a autora, a tradição oral não respeita completamente os limites da narrativa em primeira pessoa. Assim, estes excessos não são considerados como fonte de desconfiança (SCODEL, 1998, p. 177-178).

viagens. O poeta precisa pedir, ao se dirigir às Musas, por um acesso que o herói já possui (BAKKER, 2013, p. 5-6). Most defende uma leitura que tem em vista a motivação funcional dentro do contexto dramático dos *apologoi*, em particular, a situação em que Odisseu se encontra no palácio de Alcínoo, diante de uma audiência de feácios. Para o autor, muitos dos contos de Odisseu, e os dos *apologoi* também, entram no padrão que ele chama de “o estratagema do estranho”, em que um estrangeiro conta histórias de má fortuna, que busca a aprovação do ouvinte, além de assegurar determinados fins práticos. O fato de os contos em Ítaca serem considerados mentirosos e os contos entre os feácios serem considerados verdadeiros não muda tais elementos. O autor tende para a visão de que a função dos *apologoi* é definir os principais deveres da hospitalidade, em especial, o dever de alimentar o convidado e arranjar sua partida quando ele desejar (MOST, 1989, p. 17-25).

Por sua vez, Segal aponta que os *apologoi* diferem das mentiras de Odisseu, pois tanto ele quanto os deuses se referem a estas aventuras em parte ou completamente (SEGAL, 2001, p. 20), como veremos a seguir. A defesa mais explícita da verdade dos *apologoi* é de H. Parry. Para o autor, nem a educação, nem a necessidade, nem a legitimação de vantagens são razões que explicariam porque Odisseu deveria mentir para Alcínoo, e nem porque o faria de maneira tão extravagante. Diferentemente de outras passagens, em que mentiras são contadas (estratégias de criação de histórias para obtenção de vantagens), nesse caso a audiência, interna e externa, não é informada diretamente que se trata de uma mentira (PARRY, 1994, p. 12-13).

Devemos notar que, de fato, em momento algum desta narrativa, Odisseu é questionado. Na verdade, Alcínoo elogia o herói, dizendo que ele não parece ser um mentiroso e o compara a um aedo (xi, 362-369), como discutimos em outro momento. Mas também devemos notar que Odisseu apresenta um histórico impressionante de relatos falsos, também sendo comparado a aedos em alguns deles. O que isso tem a dizer para a veracidade de qualquer relato do herói, e mesmo de qualquer aedo, se pararmos para refletir sobre o assunto? Seriam, Odisseu e os aedos, mestres em fazer mentiras parecerem verdades³⁹⁷?

³⁹⁷ Para Macleod, Homero parece mais cuidadoso em afirmar que as Musas possam inspirar mentiras, mas o poeta admite, como Hesíodo, que os cantores podem mentir (MACLEOD, 1996, p. 5). Redfield também comenta esta aproximação (REDFIELD, 1975, p. 37), bem como Kelly, que ressalta que os elementos que afastam Odisseu do paradigma de poeta homérico o aproximam de Hesíodo. Para Hesíodo, a experiência é importante, pois ele admite inclusive que as Musas podem até mesmo mentir (Teogonia, versos 27 e 28), não sendo fontes inequívocas de verdade. O Odisseu homérico é construído para refletir cantores épicos do tipo hesiódico, poetas personificados com os quais Homero estaria em competição. Estes teriam estratégias de autorrepresentação, as quais dependiam da qualidade de seus épicos. Este agonismo de Homero, todavia, não é hostil. Homero não está interessado em condenar os modelos alternativos de autoridade poética, mas sim em divulgar sua superioridade. Este processo é de mão dupla, como o comentário de Hesíodo sobre as Musas mostra, repetido por Homero acerca de Odisseu (xix, 203). Não se trata de intertextualidade, um citando o outro, mas de uma tradição compartilhada. Tanto Homero quanto Hesíodo apresentam as estratégias de seus rivais, mas no caso de Homero ele apresenta canções

Não há como responder definitivamente a estas questões, tendo em vista o material com que estamos lidando. Não há uma apresentação assertiva nos poemas que dê respostas claras a tais perguntas. Existem, contudo, alguns indícios. Em um solilóquio, diálogo de Odisseu com seu próprio coração, diante das atitudes terríveis dos pretendentes, temos uma pista:

“Aguenta, coração: já aguentaste coisas muito piores, / no dia em que o Ciclope de força irresistível devorou / os valentes companheiros. Mas tu aguentaste, até que / a inteligência te tirou do antro onde pensavas morrer.” (xx, 18-21).

A exposição do episódio do ciclope ocorre aqui contida em Odisseu, não sendo exposta a mais ninguém, fora da audiência externa ou imaginada³⁹⁸. Portanto, podemos nos assegurar que pelo menos este entre os episódios narrados pelo herói na corte dos feácios seja verdadeiro³⁹⁹. Além disso, Eumeu também apresenta diálogos e fatos não presenciados por ele quando conta eventos de como se tornou escravo, a saber, o diálogo de uma serva de seu pai com os marinheiros fenícios que o levaram (xv, 423-453). Aparentemente, tais suposições e extrapolações dos narradores ou não eram notadas, ou não eram consideradas faltas no que se refere à veracidade do que está sendo dito e à autoridade que se tem sobre os fatos apresentados. De qualquer forma, mais relevante do que problematizar se tais relatos, de Odisseu ou de Eumeu, são ou não verdadeiros na narrativa do poema, interessa-nos mostrar que estas particularidades, que consideramos pequenas inconsistências, não levavam os personagens a questionar a veracidade das narrativas que ouviam⁴⁰⁰.

Na maior parte das vezes, como dissemos, a experiência é o que dá autoridade para um personagem relatar determinado fato. Um autor que trata da vantagem da experiência sobre a invocação das Musas como fonte de autoridade é Bakker (BAKKER, 2013, p. 1-12).

ideais de aedos inspirados pela Musa e se esforça bastante para deixar claro que, independentemente da qualidade de uma história e de um contador de histórias, nunca se deve acreditar em um personagem por si só, pois ele pode ser um mentiroso como Odisseu (KELLY, 2008, p. 195-200).

³⁹⁸ Audiência esta que inclui os leitores.

³⁹⁹ Ver H. Parry para um levantamento pormenorizado dos indícios de que os *apologoi* são relatos verdadeiros no interior da narrativa. O autor faz uma série de questionamentos relevantes: Poseidon é plausível, mas seu filho de um olho não é? Calipso é real, mas Circe não? O episódio do Hades é uma fantasia, mas não o de Leucoteia (v, 333-353), relatado por Homero? O próprio Homero apresenta os feácios, a audiência dos *apologoi*, recheados de elementos mágicos. Para H. Parry, os *apologoi* passam o teste da verdadeira memória. Aquele que o relata é um homem que geralmente mente por determinadas razões, as melhores possíveis, para ser cortês, para ganhar vantagens legítimas, para se proteger e para o bem comum. Nenhuma dessas razões se aplica a Esquéria. Os contos de Odisseu em Ítaca são apresentados desde o início como mentiras. Em contraste, os *apologoi* não são apresentados como algo fabricado. Odisseu fala a verdade sobre sua identidade e sobre Calipso (elementos confirmados pelo narrador e pelos deuses no canto i, versos 13 a 15, 48 a 60 e 84 a 87 da *Odisseia*). Por que mentir sobre o resto? Ele só teria a perder por mentir e por exagerar. Os elogios de Alcínoo, Arete e Esqueneu, além da comparação com os aedos e o contraste com os mentirosos, confirmam que os feácios confiam neste contador de histórias. E não há nada que Homero tenha dito, ou omitido, que nos mostre que esta confiança é indevida (PARRY, 1994, p. 16-17).

⁴⁰⁰ Para Scodel, mesmo que as narrativas pessoais sejam verdadeiras, elas não têm a confiabilidade das narrativas do bardo, pois estas não são perturbadas por necessidades particulares daquele que as apresenta (SCODEL, 1998, p. 173).

Semelhantemente, Biles defende o relato como uma fonte de informação mais segura que a canção no que diz respeito aos eventos mais recentes. A canção épica só incorpora o que é passado, segundo o autor. A busca de Telêmaco e sua visita a Nestor e Menelau mostram seu desejo de achar confirmação da possibilidade de seu pai estar vivo, um fato que está além do alcance da canção atual apresentada por Fêmio no primeiro canto da *Odisseia*. Telêmaco diz isto claramente a Nestor, ao apontar que o destino dos outros heróis foi relatado, mas o de seu pai permanece desconhecido (iii, 86-88). Outro ponto levantado pelo autor é que, ao pedir a Nestor que seja verdadeiro (iii, 101), Telêmaco confronta esta fonte de informação como Homero confronta a Musa nas invocações do catálogo (II, 484, 492), e pelas mesmas razões. Ainda que as informações de Nestor não sejam muitas, pois são limitadas ao que ele viu e ouviu, fica claro que em um mundo em que as ações heroicas ainda estão sendo realizadas, os recursos da poesia supervisionados pela Musa são substituídos pelo relato de pessoas que tiveram algum tipo de envolvimento com a informação. A estas experiências são adicionados os recursos do relato (identificado pelo autor como ὄσσα na *Odisseia* i, 282), e este parece ser a fonte de Nestor para as informações daquilo que acontece em Ítaca e acerca do retorno de outros aqueus (iii, 186-194, 211-213). A jornada de Telêmaco leva o jovem do passado da canção de Fêmio para quase o presente dos relatos das testemunhas, e termina com o relato de Menelau baseado em Proteu, que combina a habilidade de tudo ver das Musas com a possibilidade de ver o futuro (iv, 561-569). No tempo real da *Odisseia*, Telêmaco fica sabendo do estágio atual de Odisseu, sendo o mais próximo que pode chegar de uma história não disseminada pelas Musas, mas pelo rumor, relato e profecia (de Proteu). Outro exemplo de fato conhecido por relato que ainda não havia virado canção no presente da *Odisseia* é a vingança de Orestes (iii, 202-204; i, 298-300; iii, 193-198; iv, 512-547; xi, 457-464) (BILES, 2003, p. 195-197).

Biles também considera que o pedido de Fêmio para ser poupado é baseado na ideia de que um bardo é necessário para transformar a experiência em glória poética, salientando a diferença entre canção inspirada e o relato baseado na experiência (BILES, 2003, p. 206). Como alternativa a esta percepção, Ford contrasta a glória dos homens transportada pelo conhecimento e o relato genealógico, com aquela transportada pela poesia. A glória de fato é o tema da canção, mas no caso da genealogia, o conhecimento é passado pelas gerações. Não há o conhecimento em primeira mão. Para os aedos, a inspiração pela Musa é melhor do que o conhecimento transmitido pelos homens, pois as Musas de fato sabem o que se passou. Portanto, o aedo inspirado canta como se tivesse visto os fatos, como mostra o elogio de Odisseu a Demôdoco (viii, 489-491). Outros podem se interessar nas famas e nas poesias, mas o *status* do aedo é garantido por aquilo que a Musa lhe dá (FORD, 1997, p. 405-406).

Semelhanamente, Macleod defende que o poeta se destacava, orgulhosamente, destes contadores de histórias inferiores, pois ele trabalhava com histórias verdadeiras e grandes eventos verdadeiramente comemorados. Esta afirmação de veracidade não deve ser vista apenas como convenção. Homero levava as Musas a sério, como a história de Tamires revela (MACLEOD, 1996, p. 5). Murnaghan também argumenta nesse sentido. Para a autora, a canção de Demôdoco é precisa por ser inspirada pelas Musas. Apesar de Alcínoo também elogiar o relato de Odisseu como verdadeiro, o rei indica na verdade a expressividade da autorrepresentação de Odisseu. Por ser um discurso mediado por preocupações e interesses humanos, o relato de Odisseu não pode ser verdadeiro da mesma forma que a canção inspirada de Demôdoco. A *Odisseia* aponta para a possibilidade de seu herói ser particularmente manipulativo como contador de histórias e com grande potencial para o engano, derivado da distância inevitável que deve haver entre narrativa e aquilo que é contado. Este problema é oriundo da visão da narrativa como uma arte humana, em oposição a canção influenciada por uma esfera divina (MURNAGHAN, 1987, p. 172).

Em uma posição intermediária entre os dois polos apresentados, Kelly ressalta, ao mostrar as limitações da comparação de Odisseu com um aedo, que o herói deve seu conhecimento dos fatos que narra a sua experiência e ao relato de terceiros. O autor argumenta que Homero não tem essa necessidade, bem como Fêmio e Demôdoco, que têm sua relação com a Musa destacada. No modelo de Homero, a distância do bardo e os eventos cantados aumenta sua dependência das Musas para a precisão de sua representação. A terceira canção de Demôdoco, por exemplo, é confirmada pelo próprio Odisseu, uma testemunha. Ao confirmar a veracidade da canção de Demôdoco, Odisseu confirma a estratégia de Homero de narrar em terceira pessoa, como Demôdoco, cantando coisas de que ele não poderia ter conhecimento pessoal (KELLY, 2008, p. 194). Também salientando as divergências entre a narrativa de um aedo e a de Odisseu, Scodel propõe que existem duas diferenças importantes. A primeira é que as narrativas ordinárias derivam sua autoridade da experiência pessoal ou do relato humano, enquanto os bardos são informados pela Musa, não dependendo de fontes ordinárias. Uma diferença prática determinada por esta fonte divina de conhecimento é a habilidade dos bardos de relatar eventos divinos. A segunda diferença é a de que a narrativa fora da *performance* épica serve para responder a um pedido específico de informação, e tem uma função paradigmática explícita. Ela é ocasional e especificamente motivada, servindo a necessidades comunicativas específicas dentro de uma relação social entre falante e ouvinte. A narrativa do bardo não tem como objetivo manipular a audiência, sendo essencialmente desinteressada (SCODEL, 1998, p. 172; 180-181).

Ambos os lados dessa contenda apresentam elementos relevantes. Contudo, consideramos válido ressaltar, como demonstramos em outro momento, que a mediação divina das Musas não quer dizer indubitavelmente uma constatação de veracidade, para o caso dos aedos. Caso aceitarmos que sim, de fato o aedo nesta posição tem a vantagem de poder cantar sobre algo que não tenha presenciado. Contudo, parece-nos incontornável o fato de que o relato baseado na experiência é mais eficiente que a canção no que se refere ao alcance dos eventos mais recentes.

Além disso, experiência como fonte de autoridade dificilmente é questionada pelos personagens como um critério de autoridade. Helena, por exemplo, começa um relato admitindo sua incapacidade de contar tudo que Odisseu teria sofrido, mas descreve feitos do herói que ela presenciou (iv, 240-264). Podemos ler esta passagem como expondo uma tensão entre aquilo que pode ser apresentado com autoridade, neste caso embasada pela experiência, e aquilo que não pode, por falta precisamente deste elemento. Na sequência da cena Menelau também descreve um evento presenciado por ele (iv, 266-289). A passagem é interessante porque o rei de Esparta opina que ninguém se compara a Odisseu. O rei embasa sua opinião afirmando ter conhecido os conselhos e o pensamento de muitos homens, tendo viajado muito sobre a terra (iv, 267-270). Sua comparação, portanto, é fundamentada nas experiências que adquiriu com suas viagens, e no conhecimento em primeira mão das capacidades de Odisseu e outros homens.

Até quando Eumeu duvida da narrativa de Odisseu disfarçado mendigo, ele o faz por haver um histórico de outros homens que disseram ter notícias de seu amo que se provaram mentirosas. A experiência de Eumeu o faz questionar aquilo que os homens podem ter a dizer sobre Odisseu, caso isto signifique uma melhor acolhida pela família do rei (xiv, 122-132, 363-371)⁴⁰¹. A dúvida não surge de o narrador ter somente suas experiências, ou mesmo ter ouvido de terceiros que baseiam aquilo que sabem naquilo que viram e experimentaram. A testemunha ocular ou o relato de terceiros são perfeitamente válidos como fontes de autoridade⁴⁰². O próprio Odisseu disfarçado de mendigo usa deste artifício, ao dar notícia do herói a partir do que supostamente ouviu do rei dos tesprócios (xix, 287-290). O questionamento de Eumeu surge de

⁴⁰¹ Segal defende que a associação aponta a ironia da passagem, pois de certa forma a previsão de Odisseu é verdadeira (SEGAL, 2001, p. 180).

⁴⁰² Ver Olson para uma discussão de que as melhores histórias são as que o narrador pode confirmar pessoalmente (iv, 235-289; ix, 39-xii, 450; cf. viii, 489-491), já que o mundo está cheio de mentirosos (xi, 363-366; xiv, 124-132, 378-387; xxiii, 215-217). Para a falta de confiabilidade dos relatos não vistos em primeira mão, o autor cita outras passagens (i, 194-195; xix, 309-314; x 16). Quando Atena manda Telêmaco buscar notícias do pai, ela traça uma clara distinção entre o que outras pessoas podem dizer a ele em termos de observação pessoal e em o que elas podem saber do rumor de Zeus (i, 281-283), cuja fonte original não pode mais ser identificada. Quando uma fonte não pode dizer que testemunhou a informação que passa, tenta aumentar a credibilidade ao jurar para garantir a veracidade (xiv, 331-333 = xix, 288-290) (OLSON, 1995, p. 12-13). Discutiremos com maior detalhe a questão do rumor em outro momento.

sua observação da exploração desta prática. Não é possível, em geral, um confronto com a informação apresentada em um relato, sendo esta, normalmente, tomada como verdade. A diferença no caso do porqueiro é que, com o tempo, muitos dos relatos que ouviu acerca de Odisseu foram mostrados inverídicos. Ele ilustra o ponto com a narrativa de um viajante da Etólia (xiv, 361-389). Isto o faz questionar este tópico específico quando ele é levantado, ou seja, notícias sobre Odisseu.

Outro grupo parece ter relevância especial no que concerne à autoridade e à verdade sobre determinados relatos. Trata-se dos anciãos. Estes também obtêm sua autoridade através da experiência. Todavia, para eles a idade e as vivências acumuladas parecem conceder um peso especial à autoridade sobre aquilo que falam⁴⁰³.

Alguns deles simplesmente apresentam relatos de outros tempos, como Príamo ao recordar sua viagem a Frígia (III, 184-190). Outros têm sua qualidade ressaltada na exaltação deste elemento, como é o caso de Equeneu entre os feácios: “Finalmente falou entre eles o velho herói Equeneu, / um dos anciãos do povo dos Feaces; era hábil nas palavras, / pois muitas e antigas eram as coisas que ele sabia.” (vii, 155-157).

Já Fênix nos apresenta alguns problemas. Quando ele descreve suas próprias experiências (IX, 447-484), o efeito produzido é o mesmo da recordação de Príamo acima mencionada. Todavia, o conto do ancião acerca de Meleagro (IX, 524-599), em uma clara busca por um efeito paradigmático, traz uma dificuldade à nossa questão⁴⁰⁴: como justificar a autoridade do conhecimento de Fênix sobre o relato? O ancião ainda resalta a antiguidade dos eventos, e que ele narrará como os fatos se deram (IX, 527-528). Uma resposta que nos parece possível é que a velhice por si só pode funcionar como fonte de autoridade sobre eventos do

⁴⁰³ Ao falar especificamente de Nestor e compará-lo à figura de um aedo, Dickinson afirma que os contos do ancião, assim como os do bardo, ocorrem do interior da tradição (ao contrário das proclamações de um profeta, que são exteriores): ambos Nestor e o bardo têm a fala adocicada e agradável, transmitem as *κλέα ἀνδρῶν* para uma audiência em ocasiões bem definidas, com objetivos e restrições definidos pela situação. Em termos de conteúdo, os contos de Nestor operam dentro dos parâmetros da sabedoria tradicional, com objetivo de persuadir, justificar, oferecer paradigmas de comportamento adequado em situações específicas, para elogiar ou culpar com base em uma referência de valores estabelecidos pelas convenções morais da comunidade. A diferença entre Nestor e o bardo é que ele tem acesso ao passado não pela Musa, mas pela memória do que viveu. O bardo tira sua autoridade da conexão com a Musa. Em todo caso, ambas as estratégias apelam para uma testemunha (as Musas testemunham tudo) do que ocorreu no passado, e ambas são consideradas bem sucedidas em superar os riscos da tradição oral, o risco do rumor e do ouvir dizer, invocando uma presença fixa nos eventos do passado (DICKINSON, 1995, p. 86-91). Ainda sobre o mesmo herói, Segal propõe que, mais do que qualquer outro personagem em Homero, Nestor vive no passado e tem sua existência inteira definida por suas memórias do mundo iliádico (SEGAL, 2001, p. 101). Para uma perspectiva de que os relatos de Nestor correspondem a um tipo de histórias de exultação tipicamente masculino, para um público masculino, ver Minchin (2007, p. 254-258). Segundo H. Parry, a confiança mostrada pela *Odisseia* em alguns personagens é absoluta. Podemos, em particular, acreditar em velhos e poetas, além de conselheiros idosos de longa memória e honestidade confirmada, como Mentor, Egito, Nestor e os adivinhos Haliterses e Tirésias (PARRY, 1994, p. 8).

⁴⁰⁴ Para a questão das narrativas paradigmáticas, ver Grethlein (2012, p. 17-19).

passado, ainda que não sejam relativos à vida do portador do discurso. Outra possibilidade é a de que Fênix tome, na passagem em questão, o papel de Nestor. O rei de Pilos é quem geralmente se utiliza do conhecimento do passado com um efeito paradigmático.

A dificuldade apresentada na cena de Fênix não se aplica a Nestor. Como já dissemos, a vida extremamente longa do ancião lhe permitiu viver por pelo menos três gerações de homens (I, 250-252). Nestor de fato viveu com os homens do passado de que fala. Sua autoridade sobre este passado se baseia, portanto, não só na sua idade avançada, mas também na experiência pessoal, como ele torna claro em mais de uma ocasião (I, 259-274; VII, 132-160; XI, 670-762; XXIII, 630-645)⁴⁰⁵.

O uso que o ancião faz da fonte de autoridade oriunda da experiência do passado é especialmente revelador na passagem em que ele organiza seus homens para a batalha:

“Que confiante na destreza de cavaleiro e na coragem / nenhum de vós pretenda combater os Troianos isolado / à frente dos outros; e que também não arrepie caminho, / pois sereis deste modo mais vulneráveis. Mas aquele que / consiga com seu carro aproximar-se do carro inimigo, / que esse atire a lança, pois assim será muito melhor. / Foi desta maneira que os antigos destruíram cidades / e muralhas, tendo no peito este espírito, este coração.” (IV, 303-309).

O verso que se segue também é revelador: “Assim os incitava o ancião, conhecedor de guerras antigas.” (IV, 310).

O conhecimento do passado é relevante para Nestor por dar a ele mais do que simples autoridade sobre eventos de outros tempos por ele relatados. De certa forma ele justifica a posição do ancião no exército, como evidenciam as passagens citadas e a seguinte: “Mas eu que declaro ser mais velho do que tu, / falarei e tudo afirmarei; e não haverá homem algum / que desonre o meu discurso, nem o poderoso Agamêmnon.” (IX, 60-62). Ele já não é mais valorizado por suas proezas em combate, mas por seus conselhos e experiência (IV, 318-325). Como ele não mais conquista suas glórias no campo de batalha, conquista-as nas assembleias, além de reviver as glórias que conquistou no passado ao relatá-las sempre que pode⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Dickinson defende que Nestor personifica a atividade da lembrança, tão importante nas tradições orais. Enquanto os relatos de outros personagens sobre o passado dependem do ouvir dizer, seu acesso é por meio de suas próprias memórias, pois ele fala de eventos que ele mesmo presenciou, mesmo tendo acontecido duas gerações antes, em tempo pré-iliádico (DICKINSON, 1995, p. 71).

⁴⁰⁶ Para Dickinson, a glória homérica está associada com a morte do herói, pois a glória é eterna. Com sua idade avançada, Nestor corre o risco de ter sua glória de feitos passados esquecida (uma vez que a idade o impede de ter feitos presentes). Por isso, por ter vivido mais do que seu heroísmo e que as testemunhas de seus feitos, Nestor tem que agir como seu próprio bardo, cantando suas próprias glórias. Isso explicaria seu vício por reminiscências, pois, uma vez que ele não pode mais lutar, ele deve continuar narrando histórias para manter suas conquistas vivas. Sua fala deve ocorrer em uma dimensão épica, em que os mais jovens e poderosos aspirem a agir. A fama que ele poderia alcançar com a morte gloriosa no campo de batalha deve agora ser cultivada pelo recurso de sua própria memória pessoal, e através do recurso de contos orais que são definidos como as *κλέα ἀνδρῶν*. Ele é, ao mesmo tempo, bardo e personagem de seus contos (DICKINSON, 1995, p. 36-37).

Como vimos, a fonte de autoridade que um portador de discurso tem sobre os eventos que relata pode se assentar em uma série de elementos: a mediação divina; a extrapolação de fatos não presenciados; experiência, direta ou indireta (relatos de terceiros baseados na experiência); idade avançada. É possível que tenhamos uma diferença de confiabilidade entre tais elementos, algo que não temos condições de medir. Contudo, é fato que, por si só, tais elementos não justificam que determinado discurso seja colocado em dúvida. A exposição de um discurso mentiroso, ou possivelmente mentiroso, se dá por outros critérios. A variedade de elementos apresentados, por fim, condiz com nossa leitura dos poemas: as formas tradicionais ou ideais épicos transportados pelos poemas aparecem segundo roupagens variadas e nuançadas.

3.8 Conclusão

Vimos que a figura dos aedos, em particular, e a música associada ao canto, em geral, podem ser abordadas por uma variedade de ângulos. Todos eles apresentam uma série de formas que se relacionam de maneira hierárquica, com formas predominantes e variantes, ou sem hierarquia. É importante ressaltar a variedade para que tenhamos em mente evitar o procedimento metodológico falho de associar os poemas e sua sociedade a contextos e instituições históricas relativas a comunidades específicas em determinados momentos da história grega. Uma leitura que prioriza as formas predominantes de qualquer que seja o elemento estudado tende a ser seduzida por este procedimento. O objetivo aqui é contrapor a estas leituras que, defendemos, homogeneízam determinados elementos dos poemas e dão origem a interpretações históricas equivocadas e reducionistas.

A princípio, nossa própria abordagem poderia ser prejudicada pelo enfoque adotado, tanto nas formas predominantes quanto das formas variantes. Uma vez que nos concentramos no estudo de determinados tipos de fenômenos, que chamamos de ideais épicos, poderia se pensar que nosso interesse paira, sobretudo, sobre as formas predominantes. Elas seriam encaradas não como instituições históricas, mas como elementos valorizados, transportados e controlados poeticamente por um empreendimento de transmissão tradicional que regula forma e conteúdo transmitidos. Todavia, nossa abordagem não necessita privilegiar as formas predominantes. Consideramos que as formas variantes também se submetem ao mesmo controle e regulação da tradição, sendo, portanto, ideais épicos da mesma forma que os exemplares mais consistentemente ressaltados. Isto se deve, defendemos, a uma tendência dos

poemas de trazer de maneira mais abrangente possível, dentro dos parâmetros considerados tradicionalmente aceitáveis, as especificidades de seu conteúdo.

Ora, tal proposição não deve causar espécie, se nos lembrarmos das formas com que teorizamos que a transmissão dos poemas se dava, bem como seu papel de integrar comunidades separadas pelo espaço e pelo tempo em processos de circulação da informação. Eles deveriam ser reconhecidos e aceitos por comunidades diferentes, em contextos diferentes, e por isso existe certa margem de manobra que, mesmo quando se demonstra assertivamente qual é o ideal épico predominante de determinado elemento, aceita-se a existência de variantes. Isto quando os poemas não apresentam formas complexas e nuançadas, sem estabelecer entre elas algum tipo de hierarquia.

Estes foram os resultados que encontramos quando analisamos o que os poemas têm a dizer acerca dos aedos e de elementos que relacionamos a tais especialistas como protagonistas de processos de circulação de informação. Vejamos se a mesma tendência se configura na análise que se segue, de outras formas de circulação de informação.

4 OUTRAS FORMAS DE CIRCULAÇÃO DA INFORMAÇÃO

“It was proper for a Fremen of his generation to believe that individuals needed a profound sense of their own limitations. Traditions were surely the most controlling element in a secure society. People had to know the boundaries of their time, of their society, of their territory.”

Frank Herbert, *Children of Dune*

4.1 Espaços de circulação

Antes de iniciar a discussão sobre as formas de circulação da informação, trataremos brevemente dos espaços nos quais elas ocorrem, bem como das formas de cruzar tais espaços. Consideramos uma discussão importante por enfatizar o cenário nos quais tais fenômenos ocorriam, bem como algumas das dificuldades envolvidas nesses processos.

a) O Mar

O mar é, em geral, visto como um ambiente vasto e particularmente inóspito. Tais elementos podem ser observados na seleção de epítetos relacionados às diversas formas de identificá-lo (*πόντος*⁴⁰⁷, *θάλασσα*⁴⁰⁸, *ἄλς*⁴⁰⁹, *Ωκεανός*⁴¹⁰), apresentados aqui em conjunto. Acerca da extensão temos: vasto, *ἀπείρων* (I, 350; iv, 510) ou *ἀπείριτος* (x, 195); profundo, *βένθος* (I, 358, 352; XVIII, 38, 49; i, 53⁴¹¹; iv, 386⁴¹², 780; viii, 51), *βαθύρροος* (VII, 422; XIV, 311; xi, 13; xix, 434) ou de grande profundidade, *μέγα λαῖτμα* (XIX, 267; iv, 504; v, 174, 409; vii, 35⁴¹³, 276⁴¹⁴, viii, 561⁴¹⁵; ix, 260, 323⁴¹⁶); extenso, *εὖρος* (II, 159; VI, 291; VIII, 511; IX, 72; XVIII, 140; XX, 228; XXI, 125; i, 197; ii, 295; iii, 142; iv, 313, 362, 435, 498, 552, 560; v,

⁴⁰⁷ Termo para mar, que por si só indica mar aberto. Ver Cunliffe (1988, p. 339).

⁴⁰⁸ Outro termo para mar. Ver Cunliffe (1988, p. 185).

⁴⁰⁹ Termo para mar que salienta seu aspecto salgado. Ver Cunliffe (1988, p. 23).

⁴¹⁰ Nome dado ao filho de Urano e Gaia, mas também identificado com o mar externo, em oposição a *πόντος* e *θάλασσα*. Ver Liddel-Scott (1935, p. 800).

⁴¹¹ O termo aqui não aparece como epíteto de *θάλασσα*, mas no neutro plural, com sentido de *as profundezas do mar*.

⁴¹² Ver nota anterior.

⁴¹³ Usado aqui com a ideia de profundidade do mar, e não em uma relação de substantivo adicionado de epíteto.

⁴¹⁴ Ver nota anterior.

⁴¹⁵ Ver nota anterior.

⁴¹⁶ Ver nota anterior.

17, 142; xii, 293; xvii, 146; xxiv, 118) ou de vias extensas, *εὐρύπορος* (XV, 381; iv, 432; xii, 2).

Acerca de sua inospitalidade temos: desértico (não semeado), *ἀτρύγετος* (I, 316, 327; XIV, 204; XV, 27; XXIV, 752; i, 72; ii, 370; v, 52, 84, 140, 158; vi, 226; vii, 78; viii, 49; x, 179; xiii, 419; xvii, 289); cheio de monstros, *μεγακήτης* (iii, 158); tempestuoso, *πολύκλυστος* (iv, 354; vi, 204; xix, 277); com ondas, *κυμαίνων* (XIV, 229; iv, 425, 510, 570; v, 352; xi, 253). Em símiles que comparam determinados elementos ao mar, a agitação também é ressaltada (XI, 297-298), por vezes em função da ação dos ventos (II, 144-146, 394-397; VII, 61-65; IX, 4-8; XI, 305-310; XIII, 795-800; XIV, 394-395; XV, 618-620; XXIII, 213-216, 691-694). É possível ler esta agitação em outro conjunto de epítetos, que ressaltam o barulho do mar: polissonante, *πολύφλοισβος* (I, 34; II, 209; VI, 347; IX, 182; XIII, 798; XXIII, 59; xiii, 85, 220); barulhento, *ήχήεις* (I, 157).

Outros termos e epítetos ressaltam outras características, tais como: o mar em calmaria, *γαλήνη*⁴¹⁷ (v, 391, 452; vii, 319; x, 94; xii, 168); enevoadado, (XXIII, 744; ii, 263; iii, 105, 294; iv, 482; v, 164, 281; viii, 568; xii, 285; xiii, 150, 176); piscoso, *ἰχθυόεις* (IX, 4, 360; XVI, 746; XIX, 378; iii, 177⁴¹⁸; iv, 381, 390, 424, 470, 516; v, 420; ix, 83; x, 458, 540; xxiii, 317). Sua cor também é ressaltada, sendo por vezes: cinza, *πολιός* (I, 350, 359; XII, 284; XIII, 352, 682; XIV, 31; XV, 190, 619; XIX, 267; XX, 229; XXI, 59; XXIII, 374; ii, 261; iv, 405, 580; v, 410; vi, 272; ix, 104, 132, 180, 472, 564; xi, 75; xii, 147, 180; xxii, 385; xxiii, 236); cor de vinho, *οἶνοψ* (II, 613; V, 771; VII, 88; XXIII, 143, 316; i, 183; ii, 421; iii, 286; iv, 474; v, 132, 221, 349; vi, 170; vii, 250; xii, 388; xix, 172, 274); negro, *μέλας* (XXIV, 79); violeta, *ιοειδής* (XI, 298; v, 56; xi, 107); púrpura (I, 481-482⁴¹⁹; XIV, 16⁴²⁰; XVI, 391; ii, 427-428⁴²¹; vi, 53⁴²², 306⁴²³; xi, 243⁴²⁴; xiii, 85⁴²⁵, 108⁴²⁶). Um último epíteto a ser ressaltado é o divino, *δῖος* (I, 141; II, 153; XIV, 76; XV, 161, 177, 223; XXI, 219; etc.; iii, 153; iv, 577; v, 261; viii, 34; etc.), por razões que veremos a seguir.

Discutiremos, primeiramente, as consequências dos dois primeiros aspectos salientados: a extensão e a inospitalidade. Pode-se ler nestes elementos que o mar funciona, inicialmente,

⁴¹⁷ Este termo não aparece como epíteto, mas indica por si só a calmaria no mar. Ver Cunliffe (1988, p. 75)

⁴¹⁸ Este epíteto é formado com *κέλευθος*, caminho. Os caminhos piscosos são, justamente, o mar.

⁴¹⁹ Neste caso a cor se refere à onda, e não ao mar.

⁴²⁰ O epíteto se aplica a *πέλαγος*, outra palavra para mar. Ver Cunliffe (1988, p. 320).

⁴²¹ Ver nota 419.

⁴²² Em um símile, a lã é considerada púrpura como o mar, *ἀλιπόρφυρος*.

⁴²³ Ver nota anterior.

⁴²⁴ Ver nota 419.

⁴²⁵ Ver nota anterior.

⁴²⁶ Este símile compara tramas tecidas à cor púrpura do mar, *ἀλιπόρφυρος*.

como uma barreira na integração dos homens e na circulação da informação. Isto porque tentar atravessar tal barreira é algo extremamente arriscado. Vejamos a seguinte descrição do retorno de Menelau:

“É que foi ele quem mais recentemente regressou a casa, / de junto de um povo donde ninguém em seu coração / esperaria regressar depois que os ventos da tempestade / o arrastaram para um mar tão vasto que nem as aves / dele regressam ao fim de um ano, de tal modo é grande e terrível.” (iii, 318-322).

Laodamante pensa o mar como a coisa mais terrível para abater um homem, ao considerar como Odisseu parece atormentado por desgraças (viii, 138-139). Na parte fantástica das aventuras do herói da *Odisseia*, é possível ler um pouco acerca dos tipos de perigos que podem ser encontrados em viagens marítimas. As ilhas e as terras em volta podem ter habitantes selvagens e cruéis, como os ciclopes e lestrigões, e no mar em si, criaturas terríveis podem atormentar os navegantes: entre elas destacam-se as sereias, Cila⁴²⁷ e Caríbdis. Rochedos implacáveis se encontram pelo caminho, nos quais ondas arremessam as naus. Em volta deles há o sinal de inúmeros naufrágios, dos quais só se é possível passar com a ajuda divina, tal a dada por Hera à nau de Jasão, Argos (xii, 59-72). Além desses riscos, a navegação à noite é descrita como particularmente perigosa (xii, 279-293).

Entre as possibilidades dadas acerca da suposta morte de Odisseu, que justificaria seu desaparecimento, surge a noção de que poderia ter morrido tanto na guerra quanto no mar, em naufrágio durante seu retorno. As penas da guerra são comparadas às penas sofridas no mar. Existe uma aparente preferência pela morte na guerra, como sendo mais gloriosa ao homem (i, 236-241; v, 306-312; xiv, 365-371). Para Telêmaco também é levantada a possibilidade de morte no mar (ii, 332-333), e Odisseu se preocupa se seu filho está, como ele, destinado a sofrer neste ambiente (xiii, 417-419). Semelhantemente, quando os pretendentes chegam ao Hades, Agamêmnon considera duas possibilidades para a chegada de tantos jovens: a primeira delas é um naufrágio, ocasionado por Posseidon. A segunda seria uma batalha em ação de pirataria (xxiv, 109-113).

Esta concepção também está presente na *Ilíada*. O tempo no mar é considerado cruel. Segundo Odisseu, um mês basta para um homem sentir falta do lar e da esposa (II, 292-294). O mar é descrito como retendo muitos homens contra a vontade (XXI, 58-60). Tempestades são descritas em símiles, indicando a agitação que causam nas naus (XV, 381-383), deixando os tripulantes apavorados (XV, 625-629). Enfrentar as ondas é considerado um grande feito (XIV, 10).

⁴²⁷ Entre todas as coisas por que passou, Odisseu julgou Cila a mais terrível (xii, 258-259).

Por estas características o mar apresenta aos homens, inicialmente, uma forma de isolamento. Só é possível vencê-lo por meio do domínio das técnicas náuticas. A própria Calipso diz não poder mandar Odisseu para casa por não ter nem naus, nem homens para ajudá-lo (v, 140-142), estando ela mesma isolada, segundo a opinião de Hermes (v, 100-102), por não ter como viajar pelo mar. Odisseu, de acordo com Proteu, não pode retornar, pois também não tem naus equipadas de remos, nem tripulação (iv, 559-560), algo repetido em outras ocasiões pelo narrador e por outros personagens (v, 15-17, 140-142; xvii, 142-146).

Os ciclopes são identificados pelo fato de não se integrarem, sendo isolados uns dos outros e do resto do mundo (ix, 113-115, 187-189). A razão desse isolamento é justamente esta: não conhecem a construção de navios, e não possuem os navios que fazem com que os homens visitem uns aos outros (ix, 125-130). Voltaremos à questão dos navios adiante.

Por ora, outro ponto relevante a ser salientado é a influência intensa que os deuses exercem no que concerne ao enfrentamento do mar. Iniciaremos este passo indicando que eles podem ser outra razão do isolamento que este meio, a princípio, proporciona. No caso de Odisseu, é interessante notar que tal isolamento é ocasionado por Posseidon (ver, por exemplo, vi, 330-331) e termina com uma autorização de Zeus para que o herói possa alcançar as terras dos feácios por meio de um barco de construção própria (v, 31-35). Zeus fez isso apesar de ter, por sua vez, de fato ocasionado o naufrágio de Odisseu após o incidente com as vacas de Hélios (v, 130-134; vii, 249-254). Contudo, Posseidon se mostra irredutível e, ao perceber que Odisseu estava navegando novamente, naufraga sua jangada ao agitar o mar (v, 282-375).

Por auxiliarem Odisseu, Posseidon se zanga e executa sua punição sobre os feácios (xiii, 149-152). Essa punição, por ajudar todos que precisam, já era prevista pelo pai de Alcínoo (viii, 564-570; xiii, 172-179). Segundo sugestão de Zeus, Posseidon transforma a nau que levou Odisseu a Ítaca em pedra e rodeia a cidade com uma montanha (xiii, 154-164). Dessa forma, fixa o elemento móvel, que se torna o símbolo do fim da conexão e da integração dos feácios com o restante do mundo. O deus também estabelece uma barreira física, a montanha, que garante o isolamento. Tal feito é realizado diante da população apavorada da Esquéria, que se pergunta quem fixou no mar aquela que era a garantia da mobilidade, a nau (xiii, 168-169)⁴²⁸.

A ação dos deuses, contudo, determina mais do que simplesmente o isolamento. É verdade que têm esse poder. Zeus ou algum outro deus, por exemplo, determina um retorno

⁴²⁸ De acordo com Dougherty, um forte sentido de movimento é substituído por uma imagem de enraizamento, do ponto de vista linguístico da passagem. Ela também propõe que, assim como o naufrágio da jangada de Odisseu marca os feácios como uma audiência ideal para seus contos de viagem, a petrificação da nau deles após o retorno do herói marca tanto o fim da sua narrativa de viagem quanto sua monumentalização como uma fonte permanente de maravilhamento para todos os homens (DOUGHERTY, 2001, p. 156).

doloroso aos aqueus após Troia (iii, 130-136; v, 221; xiii, 316-323; xiv, 242-243). Contudo, é possível haver a constatação contrária da ação que os deuses têm quando os homens enfrentam o mar⁴²⁹, o que também pode ser observado em várias passagens (iv, 172-173; v, 25-27; vi, 172-173; xii, 215-216; xvi, 367-370; xx, 98-99; xxiii, 258-259; xxiv, 149-150, 401-402).

Os deuses são capazes de enviar ventos favoráveis ou contrários, ajudando ou atrapalhando a viagem (ii, 420-421; xi, 1-12; xii, 148-152, 166-172; xiii, 276-277; xv, 33-35, 292-300, 474-481; xvii, 148-149). Menelau, por exemplo, é retido 20 dias por não ter feito hecatombes perfeitas aos deuses (iv, 351-353; 360-362). Como os navios dependem de ventos e os deuses têm o poder de controlá-los, homens como Menelau ficam à mercê deste poder superior. Ao aplacar a fúria dos deuses (iv, 577-583), o retorno é possível (iv, 585-586).

Outros exemplos podem ser dados: Odisseu, preso na ilha das vacas de Hélios, também é vítima dos ventos contrários (xii, 352-326), partindo assim que as condições parecem favoráveis (xii, 399-402). No relato que Odisseu faz a Penélope quando disfarçado de cretense, ele afirma que Odisseu, no caminho de Troia, foi levado por ventos violentos a Creta (xix, 185-189). Ele fica em Creta por 12 dias, zarpando no décimo terceiro, esperando por um vento a favor, enquanto, até então, um deus mandava somente ventos contrários (xix, 199-202). O retorno de Agamêmnon, semelhantemente, deixa evidenciado o papel dos deuses (iv, 512-523), bem como Atena garante que Odisseu sobreviva no mar após o naufrágio de sua jangada (v, 382-387, 424-443), e o deus do rio permite a entrada do herói na ilha dos feácios (v, 445-459). Em outro momento, ao conseguir guiar sua nau no escuro, Odisseu diz ter sido auxiliado por uma divindade (ix, 142-148).

Na *Iliada*, como na *Odisseia*, os deuses também têm o poder de influir nas viagens por mar. Apolo envia um vento favorável aos aqueus, após apacarem sua ira, e a viagem ocorre tranquilamente e sem riscos (I, 479-486). O poder de atrapalhar as viagens também está presente. Hera manda ventos para desviar a nau de Héracles na volta do saque de Tróia e o herói vai parar em Cós (XIV, 249-256). Zeus, ao comentar este mesmo episódio, recorda que teve que reconduzir Héracles a Argos pessoalmente (XV, 25-30), reforçando o argumento de que são os deuses que determinam o sucesso ou não de uma viagem marítima. Em um símile, o fato de serem os deuses que mandam os bons ventos aos que viajam por mar também é observado (VII, 4-7).

De volta à *Odisseia*, temos mais exemplos deste poder de influir no que acontece no mar. Nós nos concentraremos agora apenas nos aspectos prejudiciais às viagens. No retorno de

⁴²⁹ Ou ao menos garantam o retorno, que costuma depender da passagem por vias marítimas.

Odisseu à ilha de Éolo, ao herói é perguntado se foi atacado por um deus, pois a volta a Ítaca estava garantida pela sacola de ventos (x, 64-66). Os deuses também podem, de acordo com o temor do herói da *Odisseia*, lançar monstros marinhos contra os náufragos (v, 421-422). A volta de Odisseu de Troia ilustra muito claramente como os homens estavam à mercê da imprevisibilidade dos ventos e das divindades quando enfrentavam o mar. Após o saque contra os cíclopes, a frota de Odisseu é atacada por ventos fortes, enviados por Zeus. São obrigados a buscarem o continente e esperarem por dois dias por ventos amenos e favoráveis. E teriam chegado à pátria, mas tiveram o curso desviado pelas ondas, a corrente e o vento Bóreas. Por nove dias foram levados por ventos terríveis até a terra fantástica dos lotófagos (ix, 67-84). Odisseu identifica Zeus como o motivo de seu desvio, ao relatar sua viagem ao ciclope (ix, 259-262).

Os naufrágios, risco constante nas aventuras marítimas, podem ser ocasionados diretamente pelas divindades. A descrição do naufrágio de Ajax indica este papel (iv, 499-511). Já o de Odisseu e seus companheiros tem como razão um relâmpago de Zeus. A sobrevivência do herói foi garantida por Calipso (v, 130-134). O próprio Odisseu comenta os riscos das viagens por mar, principalmente com uma jangada, ressaltando o poder dos deuses na definição do resultado. Ele diz que, por vezes, nem mesmo verdadeiras naus conseguem sair ilesas, e aponta o poder dos deuses em enviar ventos favoráveis como fator para o sucesso (v, 173-179). O naufrágio da jangada é determinado por Poseidon (v, 282-375; vii, 270-277) que, por fim, permite que Odisseu chegue nadando até a terra dos feácios (v, 377-379). Além desses, o naufrágio que culmina na chegada de Odisseu em Ogígia fora realizado, como já dito, por Zeus (v, 130-134; vii, 249-254; xii, 377-388, 405-425; xix, 272-279).

Em um conjunto de situações que não aconteceram de fato na narrativa temos, todavia, estas mesmas concepções presentes. Odisseu mente ao ciclope, mas diz que naufragou próximo à ilha, por ter Poseidon jogado sua nau nas rochas (ix, 283-286). Odisseu e Agamêmnon discutem se foi por um naufrágio que o Atrida teria chegado ao Hades. Mesmo não sendo o que ocorreu, ambos afirmam que se fosse esse o caso, o naufrágio seria responsabilidade de Poseidon (xi, 399-403, 406-408). Em um símile, uma nau é naufragada, também por Poseidon (xxiii, 233-238), e Agamêmnon cogita a possibilidade de os pretendentes terem morrido em um naufrágio causado pelo deus marítimo (xxiv, 109-110). Por sua vez, Zeus seria o responsável pela destruição do navio dos fenícios que levavam o cretense na história contada por Odisseu a Eumeu (xiv, 299-309).

Os epítetos relacionados a Poseidon evidenciam a forma como este deus é retratado na poesia, no que concerne a seu poder sobre a esfera marítima. O deus é chamado de: o que

envolve a terra, *γαιήοχος*⁴³⁰; o treme-terra, *Ἐνοσίχθων*⁴³¹ ou *Ἐννοσίγαιος*⁴³². Conclamando o poder do mar, Poseidon pode destruir a muralha dos aqueus (VII, 459-463). Ele é descrito fazendo tremer tudo e deixando a rei do Hades a temer que a terra desabe sobre ele (XX, 54-66). Em outra descrição, o mar reconhece Poseidon como seu rei (XIII, 23-36).

A verdade é que para enfrentar o mar é necessário que os deuses sejam aplacados⁴³³. Na *Ilíada*, há a expectativa de que os marinheiros façam preces aos deuses para garantirem viagens seguras, como indicado na preparação das naus para a fuga sugerida falsamente por Agamêmnon e que não chega a acontecer (II, 151-154), e na ameaça de Aquiles de que partirá (IX, 357-363). Antes de partir de Áulis, também foram feitos sacrifícios aos deuses (II, 303-307). Os agouros são semelhantemente observados (II, 353-354). Na *Odisseia* é sempre necessário, no início de cada viagem por mar, rezar e realizar sacrifícios e libações aos deuses, para pedir por sucesso, chegar ao destino e retornar a salvo. O medo das viagens por mar, e a crença de que os deuses comandam os resultados possíveis ficam evidenciados nessa prática recorrente dos sacrifícios que precedem as viagens (ii, 430-433; iii, 54-61, 141-146, 153-161, 178-179; viii, 465-468; ix, 551-555 xiii, 38-43, 50-52; xv, 222-223, 257-259, 260-264). O velho do mar ressalta essa necessidade a Menelau:

“Porém a Zeus e a todos os outros deuses deverias / ter oferecido sacrifícios antes de embarcar, para que depressa / chegasses à tua pátria, navegando sobre o mar cor de vinho. / Não é teu destino veres os familiares e chegares a tua casa / bem fornecida e à tua terra pátria antes de teres ido / para o Nilo no Egito, o rio alimentado pelo céu: / aí junto às suas águas deverás oferecer sacras hecatombes / aos deuses imortais, que o vasto céu detêm. / Só nessa altura te darão os deuses o caminho que desejas.” (iv, 472-480).

Todas estas evidências nos mostram que, a princípio, o mar é uma barreira. Neste caso, não parece haver variações relevantes na forma como ele é encarado. Contudo, esta não é uma barreira definitiva. Para ultrapassá-la é necessário, antes mesmo do domínio das ferramentas e das técnicas náuticas, colocar-se à mercê do poder divino. Ele é absoluto, definindo sucesso ou fracasso nas empreitadas. É esperado, por isso, que se tente aplacar os deuses quando se envolve

⁴³⁰ IX, 183; XIII, 43, 59, 83, 125, 677; XIV, 355; XV, 174, 201, 222; XX, 34; XXIII, 584; i, 68; iii, 55; viii, 322, 350; ix, 528; xi, 241.

⁴³¹ VII, 445; VIII, 208; XI, 751; XIII, 10, 34, 65, 89, 215, 231, 554; XIV, 150, 384; XV, 41, 205; XX, 13, 63, 132, 291, 318, 330, 405; XXI, 287, 435; i, 74; iii, 6; v, 282, 339, 366, 375; vii, 35, 56, 271; viii, 354; ix, 283, 525; xi, 252; xii, 107; xiii, 146, 159, 162.

⁴³² VII, 455; VIII, 201, 440; IX, 183, 362; XII, 27; XIII, 43, 59, 677; XIV, 135, 355, 510; XV 173, 184, 218, 222; XX, 20, 310; XXI, 462; XXIII, 584; v, 423; vi, 326; ix, 518; xi, 102, 241; xiii, 140.

⁴³³ Mark aponta para o fato de que o sucesso de uma viagem pode ser predito pela atenção às oferendas, pedidos, sacrifícios e rezas que sejam suficientes aos deuses, antes partida. Quaisquer negligências ou adaptações (como as feitas pelos companheiros de Odisseu no sacrifício da ilha de Hélios) não são aceitas pelos deuses e a viagem cai em desastre (MARK, 2005, p. 147-148).

com este meio⁴³⁴. O problema é que há, por vezes, um conflito entre interesses diversos das divindades, algumas a favor, outras contrárias às experiências marítimas dos mortais, como o caso de Odisseu bem ilustra.

Todavia, uma vez rompida a barreira, este meio se torna um facilitador de conexões⁴³⁵. Quando se encontra um estrangeiro, sempre se cogita que sua chegada se deu por mar (i, 169-177; xiv, 185-190; xvi, 46-59), ou se toma como certo que veio por este meio (ii, 67-74). Em Ítaca isso pode ser esperado, por se tratar de uma ilha, mas a fórmula da pergunta em si já demonstra a difusão de tal tipo de transporte. Ela se repete a estrangeiros chegados a outros lugares. Até quando Telêmaco chega a Esparta com cavalos e um carro, por terra, é indagado se veio pelo mar por Menelau (iv, 312-313).

Tais conexões se devem à presença do meio marítimo como facilitador, ainda que perigoso. Temos a questão na sugestão de Mentos/Atena, para que a viagem de Telêmaco seja por mar (i, 280-292). Também a temos na constatação de que a construção de naus permite aos homens se integrar, sem as quais o destino é o isolamento⁴³⁶:

“É que os Ciclopes não têm naus de vermelho pintadas, / nem têm no seu meio homens construtores de naus, / que bem construídas naus lhes construíssem – naus que dessem / conta das suas necessidades, chegando às cidades dos homens, / tal como os homens atravessam o mar, visitando-se uns aos outros;” (ix, 125-129).

Uma série de passagens indica a necessidade delas para negócios (iv, 634-637; xvii, 249-250, 286-289; xviii, 83-84; xx, 376-383; xxi, 306-309). Além disso, elas foram amplamente usadas na ida e na volta da guerra de Troia, algo evidenciado na menção dos arcádios no catálogo aqueu. Deles é dito que Agamêmnon lhes dá naus, já que não tinham experiência nas coisas do mar (II, 611-613). Contudo, sem tais instrumentos, não poderiam participar da guerra. Além dessas passagens, a busca de Telêmaco por informações do pai só é possível pelo uso da nau, mesmo que ele mesmo não tenha uma e viaje como passageiro em um navio emprestado (ii, 314-320).

⁴³⁴ Mark argumenta que, no contexto de Homero (qualquer que ele seja o período em questão), os marinheiros não tinham cartas marítimas, nem ferramentas de navegação, nem guias escritos. Por isso o poeta cria um cenário de que, ao navegar em águas misteriosas e desconhecidas, Odisseu está à mercê dos deuses e do mar, em todos os casos (MARK, 2005, p. 75). Ainda para o autor, a vida no mar não é em momento algum algo glamoroso. Homero via as viagens marítimas como meio de transporte, e um modo de vida árduo e perigoso (MARK, 2005, p. 138).

⁴³⁵ Para Alexopoulou, a posição geográfica da Grécia favorece viagens e trocas, em função da localização marítima. A questão que a autora quer ressaltar é que o retorno não está garantido em nenhum tipo de viagem pelo mar. As pessoas que tinham que enfrentar o mar ficavam à mercê do clima. Os gregos sabiam que a navegação excluía, por vezes, a possibilidade do retorno por causa das dificuldades apresentadas (ALEXOPOULOU, 2009, p. 11-12). Montiglio também reconhece o mar como um meio que desconecta, mas também conecta, citando o caso de Odisseu e suas andanças como um bom exemplo de isolamento e errância, alternadamente (MONTIGLIO, 2005, p. 8-9).

⁴³⁶ Wees nota que entre, outras coisas, a navegação faz parte da ideia de civilização da *Odisseia*, por comparação com a visão que tem do que é selvagem (WEES, 1992, p. 25).

É interessante a noção apresentada por Tirésias, de que no interior profundo do continente existiria um povo que desconhece completamente as técnicas de viagem sobre o mar. Ele diz a Odisseu que, para garantir uma morte na velhice e longe do mar, o herói deve levar um remo até uma região habitada por homens que desconhecem completamente este meio, navios e remos, estes identificados como as asas das naus. Quando o remo for tomado por alguém por um abanador, leque ou pá de joeirar, então Odisseu deve fixá-lo na terra com oferendas a Poseidon e todos os outros deuses (xi, 121-137; xxiii, 266-284). É necessário pensar nesse ritual: para afastar o risco de morte no mar, devem-se encontrar pessoas ignorantes de sua própria existência e fixar o símbolo da força locomotora em terra, com o intuito de apaziguar a ira do próprio deus marítimo. Semelhantemente pode-se pensar no túmulo de Elpenor, marcado com o remo que ele utilizava em vida (xi, 77-78; xii, 13-15). Ambos rituais são realizados em terras isoladas e têm forte ligação com a morte⁴³⁷. De qualquer forma, é importante notar que, apesar de reconhecer a existência de populações que desconhecem as vantagens das viagens marítimas, elas estão identificadas como estando localizadas a grande distância da costa.

Devemos agora nos concentrar em um novo elemento: as naus, como os instrumentos que permitem aos homens enfrentar o mar e transformar uma barreira em um formador de conexões⁴³⁸. Também começaremos a análise a partir das informações que os epítetos nos trazem⁴³⁹. Alguns deles apresentam somente características visuais. Primeiramente temos as

⁴³⁷ Makkay defende que o ritual tem ligação com práticas protoiranianas e indo-arianas, que o autor defende são culturas que estão na origem de parte da aristocracia micênica (MAKKAY, 2006, p. 60-76). Já Dougherty interpreta a profecia de Tirésias como sendo ligada ao destino de uma expedição colonial, que se afasta do mar em direção à terra. A proposta da autora é que a *Odisseia* apresenta uma perspectiva etnográfica do mundo de seu contexto de produção. A profecia representa, portanto, a transição entre as viagens e descobertas de novas terras para o assentamento e domesticação, uma transição do domínio das ferramentas de navegação para as ferramentas de agricultura. No caso do remo de Elpenor, a ação de colocá-lo no túmulo é como a petrificação da nau dos feácios, uma simbolização da obsolescência do remo (DOUGHERTY, 2001, p. 172-174). Por sua vez, Montiglio propõe uma relação entre o fim das errâncias de Odisseu e o ritual do remo, uma vez que o objeto representa a possibilidade de ampla movimentação (MONTIGLIO, 2005, p. 8).

⁴³⁸ Dougherty chega ao ponto de traçar uma relação entre a construção e utilização de naus e a poesia grega cantada, Homero em especial (DOUGHERTY, 2001, p. 29-38). Não iremos tão longe. Nosso interesse está em analisar como as naus são vistas como formas essenciais de circulação, por proporcionarem um meio de quebrar a barreira inicialmente imposta pelo mar.

⁴³⁹ Ver Mark para uma discussão dos possíveis sentidos de alguns destes epítetos (MARK, 2005, p. 97-104, 114-121).

cores, como: negra, μέλας⁴⁴⁰; de proa avermelhada, μιλοπάρης⁴⁴¹ ou φοινικοπάρης (xi, 124; xxiii, 271); de proa escura, cor de ciano, κυανόπρωρος⁴⁴².

Outros epítetos marcam as formas: côncova, κοῖλος⁴⁴³; oca, γλαφυρός⁴⁴⁴; simétrica, ἔισος⁴⁴⁵; bicurva, ἀμφιέλισσα⁴⁴⁶; curvada, κορωνίς⁴⁴⁷; de popa recurvada (como chifres), ὀρθόκραιρος⁴⁴⁸; bela, περικαλλής⁴⁴⁹; como um grande cetáceo, μεγακήτης⁴⁵⁰. Um conjunto adicional de epítetos ressalta os aspectos da construção das naus: bem construídas, εὐεργής⁴⁵¹; com bons bancos, εὐζυγος⁴⁵² e εὐσελμος⁴⁵³; de muitos bancos, πολυκλήης⁴⁵⁴ ou πολύζυγος⁴⁵⁵; de longos remos, δολιχέρετος⁴⁵⁶. Para nossa discussão, a característica mais importante destacada pelos epítetos, contudo, é a da velocidade⁴⁵⁷. Chamadas de os corcéis do mar, αἶθ' ἄλδος ἵπποι (iv, 708), as naus são descritas como velozes, θοός⁴⁵⁸, ὠκύς⁴⁵⁹, ὠκύπορος⁴⁶⁰, ὠκύαλος⁴⁶¹.

⁴⁴⁰ I, 300, 329, 433, 485; II, 170, 358, 534, 545, 556, 644, 652, 710, 737, 747, 759; V, 550, 700; VIII, 222, 528; IX, 654; XI, 5, 828; XIII, 267; XV, 387, 423; XVI, 304; XVII, 639; XIX, 331; etc. ii, 430; iii, 61, 360, 365, 423; iv, 646, 731, 781; viii, 34, 52, 445; x, 95, 272, 332, 502, 571; xi, 58; xii, 185, 264, 276, 322, 418; xiii, 425; xiv, 308; xv, 218, 269, 416, 503; xvi, 325, 348, 359; xxi, 39, 307; xxiii, 320; xxiv, 152; etc.

⁴⁴¹ II, 637; ix, 125.

⁴⁴² XV, 693; XXIII, 852, 878; ix, 482, 539; x, 127; xi, 6; xii, 100, 158, 354; xiv, 311; xxii, 465.

⁴⁴³ I, 26, 89; V, 26, 791; VII, 78, 372, 381, 389, 432; VIII, 98; X 525; XII, 90; XIII, 107; XV, 743; XVI, 664; XXI, 32; 115, XXII, 465; XXIII, 883, 892; XXIV, 336; i, 211; ii, 18, 27, 332; iii, 344, 365; iv, 731, 817; x, 272, 447; xi, 508; xiii, 216; xv, 420, 456, 464; xviii, 181; xix, 259; xxiv, 50.

⁴⁴⁴ II, 454, 516, 602, 680, 733; III, 119; V, 327; VIII, 180, 334, 531; IX, 425; X, 389, 510, 531; XI, 14, 274, 282, 400, 520; XII, 38, 471; XIII, 423; XIV, 367; XV, 259, 488, 603; XVI, 18, 296, 840; XVII, 397, 416, 453, 625, 736; XVIII, 304; XXII, 246, 334, 392; XXIII, 849; XXIV, 731; iii, 287; iv, 356, 513; ix, 99, 548; x, 23; xii, 82, 83, 171, 218, 245, 305, 310, 406; xiii, 71, 74, 117, 283; xiv, 304, 357; xv, 456; xix, 274; xxiv, 428.

⁴⁴⁵ I, 306; II, 671; V, 62; VIII, 217, 225; XI, 8, 229; XV, 729; XXIII, 162; iii, 10, 180, 431; iv, 358, 578; v, 175; vi, 271; vii, 43; xi, 508; xv, 280.

⁴⁴⁶ II, 165, 181; IX, 683; XIII, 174; XV, 549; XVII, 612; XVIII, 260; iii, 162; vi, 264; vii, 9, 252; ix, 64; x, 91, 156; xii, 368; xiv, 258; xv, 283; xvii, 427; xxi, 390.

⁴⁴⁷ II, 170, 297, 392, 771; VII, 229; IX, 609; XI, 228; XV, 597; XVIII, 58, 348, 439; XX, 1; XXII, 508; XXIV, 115, 136; xix, 182, 193.

⁴⁴⁸ XVIII, 3; XIX, 344.

⁴⁴⁹ xiii, 149, 175.

⁴⁵⁰ VIII, 222; XI, 5, 600.

⁴⁵¹ XXIV, 396; viii, 567; ix, 279; xi, 70, 106, 159; xii, 166, 305; xv, 33; xvi, 322; xxiii, 234.

⁴⁵² xiii, 116; xvii, 288.

⁴⁵³ II, 170, 358, 613; VII, 84, 419; IX, 231, 683; XI, 193; XIV, 97, 106, XV, 477; XVI, 1; XVII, 454; ii, 390, 414; iv, 409; viii, 500; ix, 127, 148, 544, 555; xii, 358; xiii, 101; xiv, 345; xvii, 160, 249; xix, 243; xxiv, 117.

⁴⁵⁴ II, 74, 175; VII, 88; VIII, 239; XIII, 742; XV, 63; XXIII, 248; viii, 161; xx, 382; xxi, 19; xxiii, 234.

⁴⁵⁵ II, 293.

⁴⁵⁶ iv, 499; xix, 339; xxiii, 176.

⁴⁵⁷ A ênfase no aspecto veloz das naus é usada por Casson para argumentar que as representações iconográficas gregas dos séculos VIII e VII correspondem às embarcações homéricas, uma vez que são todas alongadas e de casco baixo (CASSON, 1971, p. 44).

⁴⁵⁸ I, 12, 300, 308; II, 17, 619; IX, 332, 435; X, 514; XI, 3, 666; XV, 391, 673, 685; XVI, 168, 201; XVIII, 259; XIX, 331; XXIV, 1, 254, 564; etc.; i, 303; ii, 212, 287, 385, 387, 430; iii, 61, 347, 431; iv, 669, 779; vii, 34, 109, 249; ix, 54; x, 57, 154, 176, 332, 569; xii, 50, 292, 367, 387; xiii, 65, 134, 157, 168; xv, 205; xvi, 229, 368; xxiv, 299, 419; etc.

⁴⁵⁹ VIII, 197; vii, 34; ix, 101.

⁴⁶⁰ I, 421, 488; II, 351; X, 308, 320, 447; XII, 156; XIII, 58, 110; iv, 708; v, 176; xiv, 230.

⁴⁶¹ XV, 705; xii, 182; xv, 473.

Também são chamadas de cruzadoras do mar, *ποντοπόρος*⁴⁶². Os remos das naus são considerados as suas asas (xi, 125; xxiii, 272)⁴⁶³.

Alguns povos são particularmente associados às naus pelo fato de serem reconhecidos como navegadores. É o caso dos táfios e feácios, que são descritos como amantes dos remos, *φιλήρετος* (i, 181, 419; v, 96, 386; viii, 535; xi, 349; xiii, 36)⁴⁶⁴, dos fenícios e dos feácios, famosos pelas naus, *ναυσικλυτός* (vii, 39; viii, 191, 369; xiii, 166; xv, 415⁴⁶⁵; xvi, 227). Os feácios também são relacionados a seus longos remos, *δολιχήρετος* (viii, 191, 369; xiii, 166). Este povo, como notado, é especialmente ligado às naus, descritas até mesmo como mágicas (viii, 557-563). Na verdade, Alcínoo afirma que eles são superiores aos outros homens quanto ao domínio das técnicas náuticas (vii, 317-328; viii, 251-253).

A navegação é mostrada como uma atividade especializada, recheada de posições e técnicas específicas (IX, 357-363; XIX, 42-43; XXIII, 316-317; ii, 414-434; iii, 9-12; iv, 578, 779-786; viii, 48-55; ix, 72-78, 136-150, 177-180, 487-490, 561-566; x, 87-94; xi, 636-640; xii, 144-152, 170-172, 203-221; xiii, 96-101; xiv, 255-256; xv, 286-291, 495-500, 547-553; xvi, 352-353) e que faz necessária uma estrutura de apoio, como portos (ii, 391; vi, 263-264; vii, 43; x, 87-94; xv, 472) e faróis (XVIII, 207-213; XIX, 375-379)⁴⁶⁶.

Como dissemos, a navegação é mostrada como uma forma de transformar aquilo que inicialmente é uma barreira, o mar, em um meio para realizar conexões, integração e trocas de informação. Seja por meio da técnica, seja por meio da especialização mágica dos feácios, o domínio deste ofício e de tudo que ele acarreta é absolutamente necessário para que os homens não compartilhem o destino dos ciclopes: permanecerem isolados do resto do mundo, como a passagem citada anteriormente demonstra. Tal característica não se deve somente à quantidade de ilhas da região. As viagens por mar, apesar dos riscos que permanecem relevantes, apresentam a vantagem de serem mais rápidas.

Veremos, na seção seguinte, o que é dito acerca do transporte por terra, para discutirmos se ele se apresenta como uma alternativa viável à navegação, ou se somente alcança regiões a que não é possível chegar de navio.

⁴⁶² I, 439; II, 771; III, 46, 240, 283, 444; VII, 72, 229; XI, 277; XIII, 381, 628; XV, 704; XVI, 205; xii, 69; xiii, 95, 161; xiv, 295, 339; xv, 284.

⁴⁶³ Apesar deste epíteto, as naus homéricas usam a força locomotora dos ventos, na maior parte dos casos. Para uma discussão sobre o tema, ver Mark (2005, p. 143-145).

⁴⁶⁴ As duas primeiras ocorrências dizem respeito aos táfios, as restantes aos feácios.

⁴⁶⁵ Somente esta ocorrência diz respeito aos fenícios, as demais referem-se aos feácios.

⁴⁶⁶ Ver Mark, em especial o capítulo 8, para uma discussão sobre estes temas (MARK, 2005).

b) A Terra

À primeira vista, temos que as viagens por terra ocorrem em casos de distâncias curtas, entre localidades próximas. Os meios de transporte são, além da caminhada a pé, mulas e carros puxados por animais. Em Ítaca, Laerte não vai mais à cidade, pois está velho e se cansa com o caminho (i, 189-193). Odisseu caminha até a casa de Eumeu, ao chegar a Ítaca (xiv, 1-2), e de lá até a cidade, um caminho descrito como longo (xvii, 25, 194-196). No caso dos feácios, entre a cidade e o local de lavar roupas, o caminho é feito com carro e mulas (iv, 36-40, 57-59, 68-73, 81-83; vii, 2-4). Em Troia, o caminho até o monte Ida para a busca de lenha é feito com mulas (XXIII, 114-117), que também são usadas, juntamente com um carro, por Príamo no caminho de Troia até o acampamento aqueu (XXIV, 189-190). Tais ocorrências descrevem a movimentação curta, no interior de localidades terrestres, que não poderiam ser alcançadas de navio.

Não são, contudo, as únicas possibilidades. Temos também viagens de longa distância. É o caso de Ifidamante, que veio da Trácia com 12 navios até Percota no Helesponto, e fez o resto do trajeto até Troia a pé (XI, 220-231). A distância é um pouco menor que o que temos entre Pilos e Esparta. Este é o trajeto feito por Telêmaco e Pisístrato, após Nestor os prover com cavalos e um carro (iii, 317-328). É uma viagem bem detalhada, tendo inclusive uma parada à noite no meio do caminho, na casa de Diocles, tanto na ida (iii, 484-497), quanto na volta (xv, 182-194). A filha de Menelau também seria mandada para se casar com o filho de Aquiles, também de carro (iv, 5-9). Neste caso, o caminho entre Esparta e a terra dos mirmidões⁴⁶⁷ é ainda maior.

Temos uma razão para a escolha deste meio de transporte em detrimento do uso de navios? Vamos lidar, primeiramente, com os passos da *Odisseia*. No caso da viagem entre Pilos e Esparta, temos um local de saída que é de fato na costa, Pilos. Todavia, Esparta está a uma certa distância do mar, e mesmo que parte do caminho fosse feito com navios, uma viagem terrestre seria necessária. Isso não impede, contudo, que Nestor sugira que a viagem se dê pelo mar ou por terra (iii, 324-326), nem que Menelau pergunte a Telêmaco se chegou por mar (iv, 312-313). É Atena, disfarçada de Mentor, que faz a sugestão final, de que a viagem ocorra de carro (iii, 368-370), e a escolha por esta forma parece indicar o meio mais apropriado para percorrer o trecho. No caso da viagem entre Esparta e a terra dos mirmidões, ambas as

⁴⁶⁷ O destino parece ser mesmo a Ftia, na Tessália, e não o Épiro, onde Neoptólemo teria inicialmente se assentado, segundo tradição posterior (Apolodoro, Epiteleia, 6. 12-13). De qualquer forma a distância é grande nos dois casos, mas o Épiro, diferentemente da Ftia, é uma localidade costeira.

localidades estão a alguma distância do mar⁴⁶⁸. Todavia, o longo caminho a ser percorrido talvez justificasse o uso do transporte marítimo, para maior parte do trajeto, mas isto sequer foi cogitado. É possível que a viagem por terra seja aqui apresentada como uma alternativa até mesmo para distâncias muito longas⁴⁶⁹. Já a viagem de Ifidamante de Percota para Troia, a pé, talvez se deva a uma explicação simples de ser formulada. Com a chegada da frota aqueia, os aliados de Troia não poderiam se aproximar pelo mar, uma vez que a costa fora tomada pelos inimigos.

A verdade é que temos aqui uma possível variação no modelo de que viagens de longas distâncias dependem da possibilidade de atravessar o mar⁴⁷⁰. Ainda que possamos formular explicações para a razão da preferência, é útil saber que a possibilidade do transporte por terra era cogitada, sendo uma forma poética tradicional de viagem de longa distância, ainda que as viagens marítimas fossem a forma épica predominante.

4.2 Como a informação circula no espaço? Os agentes nos processos de circulação da informação.

Exploraremos neste passo as formas de circulação da informação pelo espaço. Daremos ênfase, inicialmente, aos agentes que realizam esta circulação. Mais do que isso, concentrar-nos-emos nas informações que podem ser transportadas oralmente e a longas distâncias.

a) Especialistas

No capítulo anterior, discutimos a fundo a figura dos aedos, apresentando suas características, suas relações com as pessoas a sua volta, sua técnica, entre outros elementos.

⁴⁶⁸ Ver nota anterior.

⁴⁶⁹ Em Apolodoro (Epítome, 6.12), a viagem de Neoptólmo em sua volta de Troia também ocorreu por terra, mas isso não é mencionado em Homero.

⁴⁷⁰ Segundo Desborough, as viagens por terra descritas por Homero podem coincidir com uma possibilidade micênica, com um elaborado sistema de estradas. O autor se questiona se as várias áreas do interior e do Egeu fariam parte de um mesmo todo. A cultura material sugere ao menos, por sua uniformidade, que as conexões entre os pequenos reinos seriam muito próximas (DESBOROUGH, 1972, p. 17). Para o contexto do Período Obscuro, o autor ressalta que a geografia da Grécia, o terreno montanhoso e fragmentado, dificulta as viagens por terra. Já que por este meio a comunicação era limitada, o mar era uma alternativa mais apropriada, ainda que repleto de seus riscos próprios (DESBOROUGH, 1972, p. 329-330). Com uma perspectiva contrária, Mark defende que, no contexto de Homero, as trocas e as viagens parecem depender muito das vias marítimas. Não há evidências de redes de estradas relevantes, e os barcos são muito mais rápidos e eficientes no transporte de cargas (MARK, 2005, p. 24).

Contudo, os aedos não os únicos dentro dos grupos que chamamos aqui de especialistas⁴⁷¹. Centrar-nos-emos, neste passo, em uma breve discussão acerca dos outros tipos. Para tal, voltamos à já citada afirmação de Eumeu:

“Quem é que vai ele próprio chamar outro, um estrangeiro, / de outra terra, a não ser que se trate de um demiurgo: / um vidente, um médico, um carpinteiro de madeira, / ou um aedo divino, que com seu canto nos deleita? / Estes homens são sempre convidados na terra ilimitada.” (xvii, 382-386).

Entre os outros especialistas, portanto, temos os videntes, médicos e carpinteiros. Poucos carpinteiros e demais artesãos agrupados pelo termo *τέκτων*, são citados em outros lugares dos poemas (IV, 110⁴⁷²; V, 59-60⁴⁷³; VI, 314-315; XIII, 389-391; XV, 410-412; XVI, 482-484; XXIII, 712-713; ix, 126; xvii, 340-341; xix, 56-58; xxi, 43-44). Médicos também aparecem pouco. Temos entre os aqueus Macáon (II, 731-732; IV, 192-195; XI, 512-515, 527-528, 833-835) e médicos anônimos (XIII, 213; XVI, 28). Além disso, Helena menciona os homens no Egito, onde todos são médicos (iv, 227-232). Contudo, não vemos associado a nenhum deles o transporte de informações orais nos moldes que propomos aqui. Além disso, fora a descrição anedótica dos egípcios⁴⁷⁴, os médicos citados parecem ligados ao exército aqueu. Não há menção à circulação deles fora deste contexto, nas passagens levantadas. Acerca dos artesãos não há nenhuma informação que sugira mobilidade ou estabilidade, em relação a lugares ou grupos.

No que diz respeito aos adivinhos, temos um pouco mais de informações⁴⁷⁵. Como no caso dos aedos, a maior parte deles parece ligada a um determinado contexto, seja em virtude

⁴⁷¹ Como veremos, reunimos aqui no conjunto dos especialistas somente os demiurgos citados por Eumeu. Em outro momento da *Odisseia*, Penélope identifica os demiurgos como estrangeiros, suplicantes e arautos (xix, 134-135), grupos que discutiremos adiante.

⁴⁷² Talvez se trate de um artesão de chifres. No contexto da cena, um chifre de bode é trabalhado para a confecção do arco de Pândaro.

⁴⁷³ Há um problema de leitura nesta passagem, pois o termo *τέκτων*, apresentado no genitivo, pode significar tanto uma identificação da ocupação de Hármon, pai de Féreclo, ou uma linhagem mais longa, em que Féreclo é filho de Técton (uma apropriação do termo *τέκτων* como nome próprio), filho de Hármon. Lourenço (2005), Nunes (1989), Campos (2003) e Murray (1999) leem desta forma. West (1998) apresenta em sua edição a mesma compreensão. Somente a edição de Monro e Allen (1920) sugere a primeira leitura. Contudo, a descrição de Féreclo como hábil em construir qualquer tipo de objeto, bem como o favor da deusa Atena, indicam a relação de sua linhagem com a ocupação de artesão.

⁴⁷⁴ Que denota, obviamente, uma relação entre estes homens e uma terra específica.

⁴⁷⁵ Não tomamos somente o termo *μάντις*, aquele usado na descrição de Eumeu (xvii, 384), para designar adivinhos. Como veremos, uma série de palavras designam diferentes formas de especialistas em maneiras diversas de divinação. Do ponto de vista da relação que os poemas trazem com a história, Hanson apresenta algumas considerações interessantes. Para ele a prática do adivinho Calcas na *Ilíada*, e de outros adivinhos, não segue o que sabemos da prática histórica dos adivinhos, que se concentravam principalmente na leitura de vísceras de animais como sinais dos deuses. O autor defende que uma abordagem histórica e cultural talvez não seja a melhor para o caso dos adivinhos. Como em outros casos, Homero tem a tendência de exagerar aquilo que é familiar para além dos limites da realidade (HANSON, 2013, p. 1-2). Ainda segundo o autor, não é preciso criar uma explicação elaborada baseada em evidência histórica ou falácia documental para explicar Calcas no poema. Ele, como outros adivinhos, é construído para atingir um efeito particular. Suas palavras e atos são formados não por limitações históricas, mas pelas necessidades da imaginação do poeta (HANSON, 2013, p. 10).

do lugar, seja em virtude de um grupo. Os adivinhos que parecem circular o fazem, como veremos, por motivos que escapam de sua vontade, geralmente como fugitivos. Além disso, temos um tema especial, que apresenta um tipo de especialista que faz o contrário do que sugere Eumeu. No caso dos adivinhos, os mais famosos e reconhecidos entre eles fazem com que outros homens circulem para os encontrar e ouvir suas informações. Eles não são trazidos de outras terras, mas visitados nelas⁴⁷⁶.

Começaremos com a primeira categoria. Entre os aqueus na *Ilíada*, por exemplo, tem-se na figura de Calcas o seu adivinho residente (I, 68-72⁴⁷⁷). Ele estava junto do exército pelo menos desde a partida em Áulis (II, 299-330). Quando Aquiles convoca uma assembleia para buscar informações sobre a praga, já contava que surgiria a interpretação de um vidente, sacerdote ou intérprete de sonhos (I, 54-67), e é justamente Calcas que se pronuncia (I, 92-100)⁴⁷⁸. Apesar de Agamêmnon dizer que odeia tanto o conteúdo quanto o porta-voz do que é apresentado, ele não duvida da verdade do que é dito (I, 101-120). Ajax Oileu é outro que identifica Calcas como vidente (XIII, 69-70⁴⁷⁹). Entre os troianos, Heleno é identificado como adivinho (VI, 76)⁴⁸⁰, mostrando suas habilidades em uma cena já citada (VII, 44-53). Já Énomo, comandante Mísio descrito no catálogo de aliados troianos, é identificado como adivinho, *οἰωνιστής*⁴⁸¹, mas não foi capaz de evitar sua morte por Aquiles, apesar dos augúrios (II, 858-861). Contudo, Énomo é, estranhamente, listado entre aqueles que escutam um discurso exortativo de Heitor, novamente identificado como *οἰωνιστής* (XVII, 218)⁴⁸². Fora do contexto dos exércitos, na *Ilíada*, somente um certo Poïdo é identificado como vidente, *μάντις*, pai de Euquenor, que profetizou ao filho que ele poderia morrer de uma doença horrível em sua casa ou nas mãos dos troianos na guerra (XIII, 662-670). Outro caso, o de um adivinho hipotético citado por Príamo (XXIV, 220-223), discutiremos adiante.

Na *Odisseia* temos Haliterses, identificado como um perito em compreender o voo das aves (ii, 146-176), ou conhecedor do passado e do futuro (xxiv, 451-452). O personagem é, aparentemente, ligado a Ítaca, participando da assembleia convocada por Telêmaco e a do final do poema. O pai de Alcínoo também tinha alguma habilidade, e proferiu oráculos entre os

⁴⁷⁶ Mencionaremos adiante as viagens para consultar oráculos.

⁴⁷⁷ Neste passo ele é identificado no verso 69 como *οἰωνοπόλος*, um conhecedor dos augúrios a partir do comportamento dos pássaros. Ver Cunliffe (1988, p. 289).

⁴⁷⁸ Calcas é identificado no canto I como *μάντις*, nos versos 62, 92, 106 e 384.

⁴⁷⁹ Mais uma vez *μάντις* no verso 69 e no verso 70, *οἰωνιστής*. Segundo Cunliffe, este último termo também designa um conhecedor de augúrios a partir da observação de pássaros (CUNLIFFE, 1988, p. 289).

⁴⁸⁰ Novamente o termo *οἰωνοπόλος* é usado.

⁴⁸¹ Ver nota 479.

⁴⁸² Uma possível explicação é que a menção à morte do herói se refira a um momento posterior ao da narrativa da *Ilíada*.

feácios (xiii, 172-177). Entre os pretendentes, temos Liodes, um *θυοσκοός*, uma espécie de sacerdote religioso hábil na divinação a partir de sacrifícios⁴⁸³ (xxi, 145; xxii, 318, 321), que prevê a morte dos pretendentes pelo arco de Odisseu (xxi, 144-162). A própria Helena é descrita como intérprete dos agouros dados pelos pássaros (xv, 160-181). A prática da adivinhação parece tão difundida que, mesmo entre os ciclopes, reside um adivinho, *μάντις*, chamado Télemo, que profetizou entre eles até chegar à velhice, e previu que Polifemo seria cegado por Odisseu (ix, 507-512).

Estes nos parecem, de alguma forma, ligados a lugares ou grupos. Todavia, temos outras descrições de adivinhos que sugerem que a prática estava ligada à circulação de pessoas para a troca de determinadas informações. A primeira delas, em uma fala de Telêmaco, sugere-nos exatamente a prática atestada na descrição de Eumeu, a saber, chamar um especialista:

“Eurímaco, na verdade já não existe o regresso do meu pai. / Venham donde vierem, já não acredito em notícias, / nem dou crédito a profecias, das que minha mãe procura saber / quando à sala de banquetes manda chamar um vidente⁴⁸⁴.” (i, 413-416).

É verdade que Penélope manda trazer o especialista a sua sala de banquetes, não sendo dito de onde estes videntes são chamados. É possível que sejam adivinhos associados a Ítaca. Contudo, a possibilidade de que sejam de outras terras não está excluída. Em outra passagem, um adivinho é descrito como o único capaz de conduzir o gado de Íficles (xi, 289-297), mas aqui não temos muitas pistas no que diz respeito a sua mobilidade ou estabilidade. Mais à frente no poema, todavia, somos informados tratar-se de Melampo, um ancestral de Teoclimeno (xv, 225-237). Assim como seu descendente, estes são os únicos adivinhos que aparecem definitivamente em trânsito, mas por razões muito específicas. Ambos são descritos como fugitivos (xv, 222-224, 225-230). A fuga de Teoclimeno por um assassinato em Argos permitiu ao adivinho interpretar os pássaros favoravelmente a Telêmaco (xv, 525-534), profetizar o retorno de Odisseu a Penélope (xvii, 152-161) e a morte aos pretendentes (xx, 351-370).

Contudo, a forma de circulação mais claramente estabelecida nos poemas relacionada aos adivinhos é apresentada de maneira completamente diversa. Como dissemos, alguns adivinhos atraem as pessoas a ele. Isso é sugerido acerca do pai de Teoclimeno, Polifides, o melhor dos videntes, *μάντις*, após a morte de Anfiarau. Segundo o poema, ele profetizava para todos os mortais em Hiperésia (xv, 252-255). A identificação daqueles que o procuravam como *todos os mortais* sugere-nos que ele não atendia somente os membros da comunidade em Hiperésia. Um caso ainda mais extremo é o de Tirésias, que mesmo morto atraiu Odisseu ao

⁴⁸³ Ver Cunliffe (1988, p. 193).

⁴⁸⁴ O termo aqui é *θεοπρόπος*, que significa aquele que reza ou conhece a vontade dos deuses, um adivinho. Ver Cunliffe (1988, p. 188).

Hades, segundo conselho de Circe, para ouvir suas profecias (x, 483-495, 538-540, 561-568; xi, 479-480).

Entretanto, a confiança que Odisseu tem nas profecias de Tirésias não se repete necessariamente, quando levantamos outros exemplos de adivinhos em ação. Se é verdade que Agamêmnon, mesmo achando Calcas e sua informação odiosos, não duvida do que o vidente diz (I, 101-120), outros personagens não estão tão convencidos das capacidades dos adivinhos com que são confrontados⁴⁸⁵.

Eurímaco, um dos pretendentes, interpela Haliterses afirmando que nem toda ave é de agouro, e pede para que o velho não incite Telêmaco contra eles com previsões, na já citada cena da assembleia em que o ancião prevê o retorno de Odisseu (ii, 146-207). Os pretendentes, em geral, não parecem dispostos a acreditar em previsões desfavoráveis a eles, o que fica evidente quando Teoclimeno profetiza a ruína do grupo e vira motivo de riso (xx, 351-370). Mesmo quando um entre eles, o já mencionado Liodes, prevê que o arco será o instrumento da morte de muitos ali, não há aceitação, sendo repreendido por Antínoo (xxi, 144-174). Já Telêmaco, na passagem acima transcrita, afirma não acreditar em nenhuma notícia do retorno do pai, mesmo aquelas oriundas de videntes chamados por sua mãe (i, 413-416). Príamo, por sua vez, decide ir às naus dos aqueus para resgatar o corpo de Heitor porque está convicto de que recebeu a profecia diretamente de uma divindade, pois não acreditaria se a tivesse recebido de um adivinho hipotético, sacerdote ou conhecedor de sonhos (XXIV, 220-223).

Vemos nestas descrições muitas formas variantes das figuras dos especialistas, em especial a do adivinho. No que concerne à circulação destas pessoas e às informações que circulam com elas, não temos um ideal épico, ou uma forma tradicional absolutamente predominante, mas muitas variações e possibilidades de leituras. Fica evidente, a nosso ver, que a despeito da afirmação de Eumeu, a circulação desses especialistas não parece garantida, tal como poderíamos a princípio imaginar. Também não é garantida a aceitação como verdade daquilo que é apresentado por estes especialistas. Este elemento parece ligado ao interesse daqueles que ouvem determinado vaticínio, ou à estima dada ao suposto profeta.

⁴⁸⁵ Ver Moraes (2011).

b) Piratas

Um grupo propenso à circulação é o dos piratas⁴⁸⁶. Em duas ocasiões eles são mencionados quando um anfitrião questiona seu hóspede acerca de sua procedência: “É com fito certo, ou vagueais à deriva pelo mar / como piratas, que põem suas vidas em risco / e trazem desgraças para os homens de outras terras?” (iii, 72-74; ix, 253-255). Outras duas passagens mencionam os piratas, uma delas os identificando como táfios que se associaram ao pai de Antínoo para prejudicar os tesprócios (xvi, 418-433), e a outra em uma das histórias do cretense criado por Odisseu, associado a piratas que atacariam o Egito (xvii, 425-426). Todavia, não temos descrições deles servindo como veículos de circulação de informação. Em geral, pelo contrário, fala-se deles, mostrando certa preocupação e uma associação ao mal que causam. A passagem citada revela, contudo, o hábito de vaguear pelo mar.

A prática da pirataria, para além do uso do termo *ληιστήρ*, não parece ser particularmente rejeitada⁴⁸⁷. Odisseu fala abertamente de ações que se assemelham à dos piratas (ix, 39-61; xiv, 229-234, 245-265; xvii, 425-434), bem como são mencionados os saques realizados pelos aqueus em Troia e nas cidades vizinhas. Tal prática é demonstrada desde o início da *Ilíada*, estando no cerne de seu episódio motor. Agamêmnon pretendia levar Criseida como presa de guerra ao seu palácio (I, 29-31, 112-115). Diante da necessidade de devolvê-la, pede aos aqueus um novo quinhão do butim, para abrir mão de sua parte (I, 116-120). A resposta de Aquiles a Agamêmnon é significativa: ele seria recompensado com um quinhão de outros saques, uma vez que os despojos dos que foram realizados já haviam sido distribuídos (I, 122-129).

A crise deflagrada pela situação de Briseida e Criseida remete claramente à prática comum dos saques e da guerra. Vale lembrar a origem e a história por detrás da captura de cada

⁴⁸⁶ O termo usado é *ληιστήρ*, que identifica um homem que cruza os mares em busca de espólios. Ver Cunliffe (1988, p. 249). Vale notar que, em Homero, a prática da pirataria é a de saqueadores que chegam pelo mar, e não o de saque entre navios.

⁴⁸⁷ Para Dougherty, a pirataria é questionável na *Odisseia* por estar fora do sistema de trocas complexas apresentado no poema, em especial na instituição da troca de dons. A pirataria está baseada na ganância e no ganho unilateral (DOUGHERTY, 2001, p. 44-46). A posição tem semelhanças com a análise de Donlan a partir da ideia de reciprocidade negativa, que inclui pirataria e saques (DONLAN, 1982, p. 142-144). Já Montiglio traz uma posição mais próxima da que apresentamos aqui. Para a autora, a pirataria não é necessariamente desvalorizada, argumentando inclusive que ela é mais valorizada do que as trocas. A pirataria pode ser até glamorosa, pela relação próxima que tem com as atividades guerreiras. Ambos piratas e guerreiros buscam butim (MONTIGLIO, 2005, p. 109), algo que discutiremos a seguir. Por sua vez, Mark defende que, apesar da pirataria não ser condenada, trazia lucro e não necessariamente glória (MARK, 2005, p. 18). Wees ressalta que a pirataria é encarada nos épicos como uma forma aceitável de ganhar a vida, e socialmente respeitável (WEES, 1992, p. 213-214). O autor é seguido por Souza, para quem, apesar de não haver dúvidas de que há algum tipo de desaprovação da pirataria, especialmente implícita na fórmula tradicional que pergunta a procedência de um estrangeiro, ela é uma fonte de *status*, por envolver o ganho de butim pela violência. Guerra e pirataria são praticamente indistinguíveis. Os ingredientes, violência e butim, estão presentes em ambas, além dos métodos serem os mesmos (SOUZA, 1999, p. 18-21).

uma das moças em questão. Criseida foi conquistada no saque a Tebas Cilícia, próxima de Tróia, liderado por Aquiles (I, 366-369). Mais adiante, o Pelida diz que Briseida foi capturada no saque de Lirnesso (XIX, 60), também liderado por ele. A própria Briseida relembra o saque, ao chorar por Pátroclo, lembrando a morte dos pais e irmão pelas mãos de Aquiles (XIX, 290-301). Ele também relembra e descreve este saque, relatando a captura de outras mulheres, ao dizer a Eneias que o Troiano se refugiou lá e acabou conseguindo, por fim, escapar na batalha pela cidade (XX, 191-194).

Ao que parece, portanto, a guerra de Troia não envolveu somente o cerco à cidadela de Príamo. Lirnesso e Tebas foram também saqueadas, além de outras localidades próximas de Troia que também geraram butim (I, 161-168), e tiveram na tentativa de sua defesa participação de guerreiros troianos, como Eneias. Segundo Aquiles, ele mesmo teria liderado campanhas e saqueado 12 cidades por mar e 11 por terra, trazendo tesouros de todas, com Agamêmnon sempre tomando sua parte (IX, 328-331). E existem indícios de que as campanhas tenham se estendido a Lesbos e a Esqueros (IX, 664-668).

É possível separar tal prática da pirataria, identificada pelo termo *ληιστήρ*? A única diferença parece ser que os saques descritos acontecem em tempos de guerra declarada, e a pirataria nos tempos de paz⁴⁸⁸. O que entendemos por pirataria também está ligado ao uso da navegação como meio de transporte, e os saques acima levantados podem ocorrer pelo mar ou por terra. Além disso, o termo *ληιστήρ* parece designar um saqueador profissional, um homem que vive desta prática, ao passo que outros homens podem, nos tempos de paz, se associar a eles⁴⁸⁹, ou cometer os mesmos tipos de atos em tempos de guerra. Contudo, a ocupação não parece ser particularmente ligada à circulação de informações. É mais comum, alternativamente, que os piratas sejam o objeto da informação circulada.

⁴⁸⁸ Mark constata este fato para argumentar que as razias são fontes de glória somente para o tempo de guerra, mas não o da paz, que apenas não condena a pirataria (MARK, 2005, p. 18-19). Wees defende que a pirataria se difere da guerra comum por ter o butim como motivação principal. Além disso, apresenta as seguintes razões: 1) são iniciativas privadas; 2) seus alvos são aleatórios e não específicos; 3) tendem a ir para terras distantes, frequentemente não aqueias; 4) táticas de emboscada são usadas prioritariamente; 5) as vítimas não desejam aniquilar os piratas, por não representar um ataque entre comunidades, sujeito a rivalidades regionais (WEES, 1992, p. 208-210).

⁴⁸⁹ As consequências desta associação podem ser nefastas, como indica a revolta da população de Ítaca contra o pai de Antínoo, no trecho acima mencionado. A revolta, contudo, se dá pelos piratas táfios atacarem os tesprócios, aliados de Ítaca, e não como uma reprovação da prática em si.

c) Mercadores

Outro grupo que esperaríamos circular bastante e transportar informações é o dos mercadores. Semelhantemente aos piratas, contudo, temos poucas descrições. Um episódio revelador da *Ilíada* mostra-nos, contudo, vários dos tipos de conexões apresentadas no poema. Nele nos é descrito que Licáone, filho de Príamo, foi capturado por Aquiles e vendido como escravo em Lemnos, sendo lá levado por mar. Foi comprado por um filho de Jasão, e depois foi resgatado por alto valor por Eacião. Em seguida foi mandado para Arisba, de onde fugiu para retornar a Troia. Lá ficou por 12 dias, até ser novamente derrotado por Aquiles (XXI, 35-45). Ao implorar por sua vida, Licáone reconta sua venda e especifica o valor: 100 bois. O preço do resgate de Licáone também é mencionado: três vezes o valor da venda (XXI, 74-96). O Pelida, ao recapturar o troiano, nega mantê-lo vivo uma segunda vez. Mas confessa, contudo, que antes preferia capturar inimigos vivos e vendê-los (XXI, 98-101).

Entretanto, a prática da venda de cativos se dá de maneiras muito diferentes. Aparentemente é possível um contato direto entre os familiares da vítima e o guerreiro que a capturou, como mostram as descrições de Crises, interessado em reaver Criseida (I, 20-21, 95, 370-373), Dólon, em uma troca que não se concretiza (X, 378-381) e Príamo, que deseja reaver o cadáver de Heitor no fim da *Ilíada*, entre outras. Também existe a possibilidade da venda de tais cativos a terceiros, pois parece haver mercadores interessados na compra, como escravos, de homens e mulheres de origem aristocrática, como o episódio de Licáone sugere.

Passemos agora a refletir acerca das trocas organizadas ao redor da guerra. A guerra em Troia requer que um sistema de abastecimento seja montado, para suprir os guerreiros com os produtos que necessitam. Somente os saques não bastam, aparentemente, para que os aqueus consigam suprir tais necessidades. Um episódio interessante mostra a chegada de homens, novamente de Lemnos, a mando do mesmo filho de Jasão, com vinho para presentear os Atridas (mil medidas) e para trocar com os demais aqueus. As trocas são por bronze, ferro, bois, ou escravos (VII, 467-474). Todos esses produtos são fruto, provavelmente, de saques. O sistema parece depender, portanto, de tal atividade.

Tais trocas não são feitas somente com Lemnos. Príamo e Hécuba também falam das vendas de seus filhos por Aquiles em outras ilhas distantes, como Samos, Imbro e além-mar (XXIV, 751-753). Um outro trecho, semelhante ao que foi acima apontado, indica abastecimento por meio de navios aqueus que trazem, dia a dia, vinho da Trácia (IX, 71-73). Não fica claro, todavia, se chegam por via de comércio ou de saques, tendo em vista que os trácios são aliados dos troianos.

E o abastecimento de Troia, como se dá? Isso deve ser levado em conta, principalmente diante da afirmação de Heitor de que Troia sustenta os aliados (XVII, 220-228). Uma passagem traz alguns indícios de como este abastecimento pode ser feito, ou, pelo menos, como ele é pago. Heitor afirma que os tesouros dos troianos foram vendidos na Frígia e na Meônia, não podendo mais a cidade ser chamada de poliáurea nem de polibrônzea (XVIII, 287-291). Seria para pagar a guerra e sustentar os aliados?

Na *Odisseia*, também temos alguns indícios de mercadores⁴⁹⁰. No primeiro deles temos uma descrição que condiz exatamente com o tema principal de nossa investigação: a circulação de informações. Na cena, Atena engana Telêmaco, dizendo ser Mentos, rei dos táfios, em viagem de comércio pelo mar⁴⁹¹. Ele seria amigo da família e Laertes poderia confirmar. Mentos teria ouvido dizer que Odisseu está entre seu povo, e depois profetiza seu retorno, dizendo que os deuses lançaram a informação em seu coração, mesmo não sendo vidente (i, 179-212). É verdade que a informação com que o suposto Mentos diz ter-se deparado, acerca do retorno de Odisseu, acaba não sendo verdadeira, mas nos é sugerido que homens que se ocupam como mercadores⁴⁹² podem se deparar com notícias de toda espécie. Voltaremos à questão adiante, quando abordaremos os viajantes em geral. Uma outra referência a mercadores é menos reveladora. Trata-se de Euríalo, que diz que Odisseu se parece com um mercador marinhaio, em tom de desdém, indicando que a profissão não era bem vista (viii, 161-164). Além dessas, os fenícios, em geral, são representados como mercadores (xiv, 288-297; xv, 415-456).

Como vemos, portanto, as trocas ocorrem de maneiras variadas, e alguns homens podem realizá-las casualmente, ou como uma ocupação⁴⁹³. Contudo, os mercadores não são, necessariamente, os homens mais associados a trocas de informação, uma vez que este elemento é pouco abordado nas cenas que levantamos.

⁴⁹⁰ Para Mark, a troca era o meio mais usado para suprir as casas daquilo que elas não produziam, apesar de ser pouco descrito por Homero, o que é explicado pelo enfoque na nobreza. As outras classes sociais deviam se concentrar mais nas trocas (MARK, 2005, p. 19).

⁴⁹¹ Vale notar que identificamos Mentos/Atena como mercador pelo motivo de sua suposta viagem, e não por uma ocupação definitiva do personagem. Contudo, como salientamos em outro momento, os táfios são de fato particularmente associados à prática da navegação, possivelmente com intuito de realizar trocas ou atos de pirataria.

⁴⁹² Ver nota acima.

⁴⁹³ Dougherty defende que o comércio pelo mar, uma troca bilateral que busca lucro, é o que está no meio-termo entre a troca de presentes e a pirataria, talvez mais próxima da pirataria em função do desejo de lucro, ou seja, receber mais do que dá (DOUGHERTY, 2001, p. 47-50).

d) Mendigos

Antes de entrar na categoria mais ampla dos viajantes, falaremos de um grupo que pode estar entre aqueles que viajam. Estes sim, tradicionalmente, estão associados à circulação da informação em suas andanças. Nem sempre, contudo, são vistos como fontes confiáveis. Trata-se dos mendigos⁴⁹⁴. As passagens com que trabalharemos neste passo são oriundas exclusivamente da *Odisseia*, uma vez que a *Ilíada* não apresenta este tipo de personagem.

O primeiro ponto que é necessário frisar é que os mendigos são mencionados na descrição de Eumeu fora do grupo de homens que se convidam de outras terras, os demiurgos. Após listar estes homens, o porqueiro diz: “Agora um mendigo ninguém convidaria como despesa / para si próprio.” (xvii, 387-388). Mais do que isso, eles são vistos como homens inoportunos, que estragam os festins, na opinião de Antínoo (xvii, 375-379, 446-453; xxi, 288-292) e de outros pretendentes (xviii, 401-404) que comemoram o fim da mendicância de Iro (xviii, 112-116). O seguinte comentário de Antínoo a Odisseu disfarçado é particularmente revelador: “Mas que deus te trouxe aqui como flagelo, para estragar a festa?” (xvii, 446). Em toda a cena Antínoo faz críticas à mendicância, e chega ao ponto de atacar fisicamente Odisseu com um banco (xvii, 446-464). Outros também criticam a ocupação, tal como Melanteu, o pastor de cabras, que sugere que os homens escolhem ser mendigos, ao invés de trabalhar (xvii, 219-228), e Melanto, criada de Penélope (xviii, 327-336; xix, 66-69)⁴⁹⁵. É importante destacar, contudo, que as principais críticas à figura dos mendigos parte dos pretendentes e seus partidários. Elas podem ser, portanto, uma particularidade do comportamento destes personagens, e não ser uma opinião necessariamente representativa da mendicância.

De maneira geral, um pouco dessa repulsa aos mendigos pode ser explicada pelo fato de terem uma aparência considerada desagradável (xvi, 273; xvii, 202-203, 337-338, 572-573; xviii, 41; xix, 72-73). Melanteu chega a descrever o mendigo como nojento (xvii, 219-220). Tal elemento também fica evidente no comentário de Odisseu sobre o poder de Atena de transformar sua aparência na de um jovem com belas roupas ou na de um mendigo, em oposição (xvi, 207-212). A aparência de Odisseu como um mendigo foi tão realista que ninguém foi capaz de reconhecer o herói sob a aparência de um velho vestido com farrapos (xxiv, 156-160).

Se é verdade que mendigos parecem poder se estabelecer em um único lugar, como Iro, conhecido em Ítaca (xviii, 1-7), a relação mais comum que se faz com a ocupação é a da

⁴⁹⁴ O termo geralmente usado é *πτωχός*.

⁴⁹⁵ Melanteu e Melanto são irmãos, filhos de Dólio. Entre os criados da família de Odisseu, são dois dos maiores apoiadores dos pretendentes.

errância⁴⁹⁶. Este é um dos elementos que Odisseu disfarçado de mendigo aponta em várias ocasiões (xv, 343-345, 491-492; xix, 73-74), e também outros personagens, como Filécio, o pastor de gado (xx, 195-196), Penélope (xvii, 508-511) e Telêmaco (xix, 27-28). O mesmo elemento aparece também nas críticas aos mendigos (xviii, 362-364), como na de Melanteu, ao dizer que os mendigos preferem andar pela terra pedindo a trabalhar (xvii, 226-228), e no desejo dos pretendentes de que o mendigo de Odisseu tivesse morrido em suas errâncias (xviii, 401). Também podemos entender este aspecto no comentário de Eumeu, de que muitos viajantes que chegam a Ítaca logo criam mentiras sobre seu amo para agradar Penélope e Telêmaco e receber deles comida e roupas⁴⁹⁷ (xiv, 121-132).

Parece haver uma tensão entre as explicações sobre por que os mendigos andam o mundo a pedir. Por um lado temos, como mostramos em algumas das críticas à ocupação, a posição de que esta é uma escolha, movida pela aversão ao trabalho e pela insaciabilidade do estômago (xvii, 221-228; xviii, 327-331). Vejamos uma das mais claras defesas desta percepção, feita por Eurímaco:

“Estrangeiro, quererias ser meu jornaleiro, se eu te contratasse / para minha propriedade longínqua (tens jeira assegurada), / para apanhares as pedras dos muros e plantares as altas árvores? / Dar-te-ia de comer o ano inteiro, e roupa para vestires, / assim como sandálias para tu calçares nos pés. / Mas como só aprendeste a ser malandro, não quererás / cansar-te com trabalho; preferes andar a pedir pela terra, para que assim possas alimentar essa barriga insaciável.” (xviii, 357-364).

Mesmo Telêmaco afirma que o mendigo Odisseu ajudará Euricleia com uma tocha, pois ele não admite que fique sem trabalho quem recebe por comida, ainda que tenha vagueado muito (xix, 24-28). Dessa forma, o jovem sugere que os mendigos deveriam, de alguma maneira, trabalhar pelo que recebem. Por outro lado, temos a posição de que a vida errante do mendigo é fruto da necessidade (xvii, 470-474, 501-502; xix, 72-74; xx, 194-196). O próprio mendigo interpretado por Odisseu é quem apresenta mais explicitamente a questão:

“Para os mortais nada é pior que não ter onde dormir; / contudo, por causa do estômago maldito muitos homens sofrem / desgraças, quando se lhes impõe a errância, a tristeza e a dor.” (xv, 343-345).

A explicação para tal tensão pode se dar pela presença de ideais épicos concorrentes ou, ainda, pela posição dos personagens que apresentam as colocações. Alguns, como os pretendentes e os servos a eles aliados, particularmente avessos aos mendigos.

⁴⁹⁶ Para um estudo abrangente sobre o tema da errância, ver Montiglio (2005). Ver em especial os momentos em que a autora ressalta o sofrimento ligado à prática, ainda que com a ambiguidade de contrapor sofrimento e ganho de informação, ou mesmo lucro (MONTIGLIO, 2005, p. 2, 24-26, 91-92, 112-113).

⁴⁹⁷ Apesar da recusa em aceitar muito do que ouve, Eumeu funciona muitas vezes na *Odisseia* como uma espécie de redistribuidor de informações, operando no nível local das curtas distâncias em Ítaca. Ver Olson para uma discussão do papel dos servos neste processo, em especial Eumeu (1995, p. 6).

Uma outra tensão surge no ponto de como se devem tratar os mendigos. Novamente, os pretendentes demonstram hostilidade em relação a eles, sendo, por vezes, violentos e desrespeitosos (xvii, 375-379, 446-464; xviii, 389-398; xxi, 288-310). Contudo, o outro lado da contenda parece ter mais forças, uma vez que, além do narrador e de outros personagens (xvii, 361-366, 400-404, 419-421; xix, 75-77, 313-316; xx, 281-283), até mesmo entre os pretendentes é defendida a posição de que os mendigos devem ser respeitados (xvii, 411-412, 481-487). O tratamento inadequado a eles é algo que traz censura (xiv, 37-47, 402-405; xvii, 454-457, 501-504, 561-564; xviii, 338-339, 406-409; xix, 71, 370-372; xxi, 312-313), uma vez que esta categoria de homens parece se transformar em outra, a dos hóspedes, que discutiremos adiante. Outra razão para a preocupação com o tratamento dos mendigos é simples de ser formulada: ou se acredita que os mendigos recebem a proteção direta dos deuses, de Zeus, em particular (vi, 206-210; xiv, 56-59; xvii, 475-476); ou podem ser eles mesmos deuses disfarçados (xvii, 484-487).

Acerca de nossa investigação principal, devemos dizer que as viagens e errâncias dos mendigos podem servir para o acúmulo e a circulação de informação. Isto pode ser lido na afirmação do mendigo Odisseu de que ele poderia celebrar o nome de Antínoo pela terra ilimitada, sugerindo uma ampla circulação (xvii, 415-418). A mesma ideia permeia o comentário de Penélope de que ela deseja falar com o mendigo para saber se ele ouviu algo sobre Odisseu ou se o viu, pois parece ter viajado muito (xvii, 508-511). Como veremos adiante, muitas viagens são vistas como possibilidades de acúmulo e circulação de notícias e informações orais. Além disso, como também veremos, os mendigos parecem trocar informações por comida e roupas. A rainha, em outros momentos, expressa desejo de ouvir e interrogar o mendigo para saber se ele de fato tem alguma informação sobre seu marido (xvii, 529, 549-550; xix, 93-99).

Entretanto, estas informações não necessariamente são vistas como oriundas de fontes verdadeiras. Como já vimos, Eumeu logo apresenta a questão, numa passagem que vamos agora a citar:

“Ancião, nenhum viandante que aqui chegasse com notícias / dele seria capaz de persuadir a mulher e o filho amado, / pois de qualquer maneira os viandantes necessitados de comida / mentem, sem qualquer vontade de dizer a verdade. / Qualquer um que porventura chegue à terra de Ítaca / vai logo contar à minha senhora uma história inventada. / Ela recebe-o com gentileza e tudo lhe pergunta / e, lamentando-se, das suas pálpebras caem lágrimas, / como é próprio na mulher, quando lá longe lhe morreu o esposo. / Depressa tu, ó ancião, inventarias uma história, / se alguém te oferecesse uma capa e uma túnica para vestires.” (xiv, 122-131).

A necessidade de comida e roupas estabelece os viajantes mencionados por Eumeu como mendigos, ou talvez suplicantes⁴⁹⁸. Em resposta, o mendigo cretense interpretado por Odisseu afirma apresentar a verdade sobre o que sabe de Odisseu, julgando aqueles que cedendo à pobreza inventam histórias falsas como tão odiosos quanto os portões do Hades (xiv, 149-164). Ele sugere até mesmo que se for comprovado que mentiu sobre a volta de Odisseu, que ele seja jogado de um rochedo para coibir outros mendigos de proferir inverdades, enquanto que, se ele estiver dizendo a verdade, sejam-lhe dadas recompensas (xiv, 395-400).

As informações trazidas por um mendigo, portanto, devem passar por alguma forma de julgamento. É o que Penélope demonstra, ao dizer que, se achar que o mendigo diz coisas verdadeiras, dará a ele roupas (xvii, 549-550, 553-558). Ela também faz o mesmo no teste que realiza, inquirindo sobre o que vestia Odisseu e seus companheiros ao mendigo, para saber se ele de fato reportava notícias seguras (xix, 215-219). Odisseu afirma que seu personagem dirá a verdade (xvii, 561-563), e o relato que apresenta (xix, 269-286) tem como suposta fonte de veracidade o rei dos tesprócios, aliados dos homens de Ítaca, que teria jurado ao libar sobre o que falou acerca do retorno de Odisseu (xix, 287-290). Como vimos anteriormente, um relato de terceiros pode ser visto como fonte confiável de informações, mas não é o que temos nesta cena. Penélope indica não acreditar no mendigo Odisseu, mesmo querendo (xix, 309-316).

Talvez seja a desesperança que tenha tomado conta da rainha, ou o histórico de viajantes que chegam com notícias falsas de Odisseu, como o etólio mencionado por Eumeu, que não era necessariamente um mendigo, mas um fugitivo por ter cometido um assassinato (xiv, 372-389). Talvez a razão seja uma suposição de que as notícias que um mendigo poderia acumular em suas errâncias não impedem que ele minta para conseguir recompensas em forma de roupas e comidas. A necessidade do mendigo parece ser a razão para que ele não seja encarado como uma fonte confiável de informações, mesmo sendo um tipo de homem particularmente dado a circulação pelo espaço.

e) Viajantes

A categoria dos viajantes é mais ampla, abarcando alguns grupos que já discutimos, como os mendigos, e outros que ainda vamos apresentar. Podemos dizer que, por definição, os viajantes se envolvem em algum tipo de circulação pelo espaço, em algum momento. Neste

⁴⁹⁸ Ver Dougherty para uma discussão linguística que defende que é o ato de viajar que garante histórias verdadeiras e persuasivas, a partir da própria argumentação de Eumeu contra a informação trazida por viajantes (DOUGHERTY, 2001, p. 64-65).

passo discutiremos um conjunto de questões: as diferentes razões para as viagens; a relação que existe entre as viagens e a possibilidade de acúmulo de informações (mais viagens geram mais oportunidades de acúmulo); a veracidade da informação transportada, do ponto de vista da fonte de autoridade sobre aquilo que é informado e do próprio veículo da informação. Deixaremos a discussão acerca da forma correta de receber os viajantes, similar ao que deveria ocorrer com os mendigos, para o passo em que trataremos dos hóspedes. Novamente, daremos maior ênfase às passagens da *Odisseia*.

Começaremos com as razões que fazem os homens viajarem. Na *Odisseia*, a viagem mais detalhadamente descrita é a de Odisseu. A razão para a viagem é a essência da trama do poema: o retorno do herói para sua casa. A segunda viagem mais detalhada do poema mostra-nos Telêmaco indo em busca de informações de seu pai. Esta viagem foi sugerida por Atena, disfarçada de Mentos logo no início do poema (i, 280-292)⁴⁹⁹. A busca por informações ou, mais especificamente, para a consulta de oráculos é mencionada em um conto mentiroso de Odisseu como o mendigo cretense. Segundo ele, Odisseu teria ido ao Oráculo em Dodona, por informações de como deveria voltar e o que esperar em Ítaca (xiv, 327-330; xix, 297-307). A ida de Odisseu ao Hades para se consultar com Tirésias (x, 483-495, 538-540, 561-568; xi, 479-480) também poderia ser citada nesta categoria.

Outros motivos seriam: os saques, comuns entre piratas e participantes da guerra de Troia; a fuga, em geral por motivo de assassinato (IX, 447-484⁵⁰⁰; XV, 430-432; XVI, 571-576; XXIII, 84-92; XXIV, 480-482⁵⁰¹; xiii, 258-286; xiv, 378-380; xv, 222-224, 275-278; xvi, 382-383⁵⁰²; xxiii, 118-120⁵⁰³; xxiv, 430-434⁵⁰⁴); o comércio, como no caso de Atena disfarçada de Mentos (i, 179-184) e dos homens de Lemnos que vendem vinho aos aqueus (VII, 467-474)⁵⁰⁵;

⁴⁹⁹ Ver Biles para a proposta de que a razão para a viagem de Telêmaco é que existe um limite da canção dos aedos em absorver as notícias mais recentes. A vingança de Orestes e o retorno de Menelau são outros exemplos de eventos recentes que já circulavam como informação, mas ainda não haviam virado tema de canções. E de fato Telêmaco chega a Ítaca com mais informações sobre seu pai do que quando partiu (BILES, 2003, p. 196-199). Para Ford, a viagem de Telêmaco mostra o efeito da formação de uma tradição oral que reconta como os aqueus retornaram de Troia. Os contos são passados de testemunha para testemunha e Telêmaco, em sua viagem, pode juntá-los e fazer um todo mais amplo (FORD, 1992, p. 106).

⁵⁰⁰ A fuga de Fênix de sua pátria ocorre para escapar de seu pai, e não por um assassinato.

⁵⁰¹ Fuga imaginária de um homem após um assassinato, descrita em símile.

⁵⁰² Fuga hipotética, imaginada por Antínoo.

⁵⁰³ Outra fuga somente cogitada, seguindo o massacre dos pretendentes.

⁵⁰⁴ Ver nota anterior.

⁵⁰⁵ Além desses casos, alguns povos parecem particularmente ligados à atividade das trocas em longas distâncias, como os fenícios. De acordo com Dougherty, tanto fenícios quanto feácios são associados às viagens marítimas e às trocas, mas há diferenças importantes. Os primeiros incorporam os piores medos que as trocas de longa distância podem representar a povos como os gregos arcaicos, enquanto os feácios representam um mundo de fantasia isolacionista no qual roubo e enganação são substituídos por barcos mágicos e bens abundantes (DOUGHERTY, 2001, p. 104). Ambos são famosos pelas naus, mas as diferenças são importantes. Fenícios são mostrados como gananciosos, enganadores e ávidos por lucro. A ênfase, no caso dos feácios, é em suas naus e na capacidade superior do domínio da técnica de cruzar o mar. Eles não usam de fato suas naus para o comércio, sendo inclusive

a necessidade, como no caso dos mendigos (xv, 343-345; xvii, 470-474, 501-502; xix, 72-74; xx, 194-196).

Passamos, em seguida, para a discussão sobre a relação que existe entre as viagens e a possibilidade de acúmulo de informações. Este elemento é evidente, quando se trata de uma viagem que tem esta busca como fim, como apresentamos acima. Não é o que vamos tratar neste momento. O que nos interessa agora é uma outra questão. O próprio fato de um homem se envolver em viagens lhe dá oportunidade de receber notícias, mesmo que não as busque ativamente⁵⁰⁶. A questão pode ser vista desde a abertura da *Odisseia*, em que o fato de Odisseu ter muito viajado lhe possibilitou conhecer muitas coisas (i, 1-4). Este elemento é apresentado tanto de maneira geral (uma indicação de que viajantes podem recolher informações), quanto de maneira específica, com um relato de que certa fonte transmitiu determinada informação durante as viagens de um personagem.

A primeira possibilidade apresenta o que parece ser um ideal épico de alguma predominância⁵⁰⁷. A questão é apresentada de maneira muito clara em dois trechos relevantes: na afirmação de Odisseu disfarçado de mendigo, de que se Eumeu lhe disser quem era seu amo ele pode ter tido notícias, por ter viajado muito (xiv, 115-120); no pedido de Penélope para

hostis a ele. Os feácios estão em um extremo do espectro de trocas, o da reciprocidade implícita no sistema de trocas de presentes em situação de hospitalidade; os fenícios estão no outro extremo, em que roubo e pirataria representam a completa ausência de trocas (DOUGHERTY, 2001, p. 112-117).

⁵⁰⁶ De acordo com Dougherty, a fascinação dos gregos com as viagens é sua conexão com o conhecimento e a sabedoria. Parte do que explica a relevância cultural contínua da história de Odisseu é tanto a associação entre viagem e conhecimento, quanto o papel da viagem em gerar respostas a inovação e transformação (DOUGHERTY, 2001, p. 3-4). Ela ainda mantém que uma relação entre viagem e notícias é claramente estabelecida na jornada de Telêmaco, em todos os níveis de informação coletada: sobre seu pai; sobre o retorno de outros aqueus; com a criação da própria história da viagem de Telêmaco (DOUGHERTY, 2001, p. 66). Contudo, a ênfase da autora está, exclusivamente, nas viagens de Odisseu, e não nas viagens e nos viajantes de maneira geral, tal como propomos aqui. A autora só contempla a associação entre viagens e informação verdadeira a partir do princípio da testemunha, ou seja, daquilo que se conhece e experimenta em primeira pessoa. Ela não pensa a viagem como forma de circulação da informação, mas sempre como conceito etnográfico, que organiza seu raciocínio. Já Alexopoulou também relaciona viagens e errâncias ao acúmulo de conhecimento na Grécia, mencionando, contudo, os casos de Sólon, Demócrito e Hecateu (ALEXOPOULOU, 2009, p.13). O estudo mais abrangente é de Montiglio. A autora aponta para uma ambivalência que permeia o pensamento grego do período arcaico ao romano, em que um errante será elogiado por seu vasto conhecimento, ou censurado por sua conversa sem sentido, evocado como uma autoridade ou rejeitado como mentiroso. Esta dicotomia também afeta a relação entre errância e o conhecimento: errância seria um desvio em relação à verdade, ou um meio em direção a ela (MONTIGLIO, 2005, p. 3, 92).

⁵⁰⁷ Para Burgess, citando outro exemplo, o fato de Demódoco conhecer canções acerca de Troia pode ser explicado, além da questão da inspiração pelas Musas, como um indício de que outros viajantes passaram por lá. As notícias de Troia chegaram aos feácios antes da presença de Odisseu. A glória seria um resultado de trocas culturais que ocorriam não necessariamente através de poesia, apesar de bardos serem historicamente conhecidos por viajarem. A Esquéria, assim como Ítaca, o autor supõe, estaria atualizada com relação ao material heroico pela circulação de viajantes. No segundo caso, o de Ítaca, é mostrado com clareza que as notícias também chegam com viajantes. O próprio Odisseu contribui para a rede de histórias como um viajante narrador. Ele reporta as notícias de Troia e dos retornos para Éolo (x, 13-15) e suas viagens ao mundo dos mortos a Circe (xii, 33-35). Além disso, ele compõe oralmente a história de suas viagens na corte dos feácios, e Alcínoo o compara a um bardo (BURGESS, 2011, p. 283-284).

interrogar o mendigo se ouviu sobre Odisseu, pois ele parece ser bem viajado (xvii, 508-511). Ao que tudo indica, existe uma relação entre muitas viagens e muitas possibilidades de ouvir notícias. As passagens são tão expressivas que merecem ser citadas:

“Amigo, quem foi que te comprou com os seus haveres? / Segundo dizes, um homem bastante rico e poderoso. / Dizes que ele pereceu por causa da honra de Agamêmnon. / Conta-me, para o caso de eu conhecer alguém assim. / Zeus e os outros deuses imortais saberão se poderei / trazer-te alguma notícia por tê-lo visto: pois já viajei muito.” (xiv, 115-120). “Vai, divino Eumeu, e diz ao estrangeiro que venha / até aqui, para que o cumprimente e lhe pergunte / se porventura sobre o sofredor Ulisses alguma coisa ouviu / dizer, ou se o viu com os olhos: parece ter viajado muito.” (xvii, 508-511).

A informação não precisa ter como origem um relato de outrem, como sugerido na segunda passagem. Existe a possibilidade de o viajante ver coisas com seus próprios olhos e as reportar posteriormente. A mesma ideia pode ser lida na afirmação de Menelau de que viajou muito e conheceu os conselhos e pensamentos de heróis, e por isso pode julgar os feitos de Odisseu entre os homens (iv, 267-270).

Em outros momentos a questão também é apresentada de maneira geral. A chegada de estrangeiros é vista como a possibilidade de chegada de notícias, possivelmente recolhidas nas viagens deles. É o que Antínoo nos apresenta, ao inquirir Telêmaco sobre o visitante (i, 405-411). Neste caso, foi Atena disfarçada de Mentis que diz ter ouvido que Odisseu estava entre seu povo, mesmo a informação não sendo verdadeira, e que Laertes se retirou para o campo, sem apresentar suas fontes (i, 188-195). Na esperança de que alguma notícia chegue aos seus ouvidos, Telêmaco pergunta se Nestor viu ou ouviu sobre a morte de Odisseu de algum viajante (iii, 83-95). A mesma pergunta é repetida a Menelau (iv, 316-325)⁵⁰⁸. A sugestão de Nestor de que Telêmaco visite Menelau por mais informações é reveladora, uma vez que o Atrida, como o último aqueu a retornar, teria a possibilidade de acessar notícias mais recentes nas viagens (iii, 317-328)⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ O termo *viajante* aqui traduzido é um participio presente médio/passivo do verbo *πλάζω*, com o sentido de um indivíduo que vaga. Ver Cunliffe (1988, p. 331). Esta passagem e a anterior, (especialmente os versos iii, 92-95) são lidas por Lourenço (2003), Onesti (1963), Murray (2002), Mendes (2002) e Nunes (2001) como se referindo à informação oriunda de um indivíduo errante, concordando com nossa leitura. Schüler entende que as passagens devem ser compreendidas como uma informação de alguém sobre Odisseu errante (2010). Vieira (2011) lê a passagem anterior (iii, 83-95) como Schüler e esta como Lourenço, apesar de os versos iii, 92-95 e iv, 322-325 serem idênticos.

⁵⁰⁹ Para Olson, Nestor é um bom exemplo de que, apesar de não saber de nada em primeira mão, conta o que juntou de visitantes não identificados sobre os retornos dos aqueus (iii, 186-187). O próprio Telêmaco continua essa cadeia, ao contar o que ouviu em suas viagens a sua mãe. Um efeito significativo desse sempre crescente movimento de troca de notícias é que uma comunidade espera que outras recebam novidades, pois Nestor espera que Telêmaco saiba do retorno de Agamêmnon em Ítaca, bem como tenha alguma ideia do que se passa na distante ilha desde Pilos (iii, 193-194, 212-213) (OLSON, 1995, p. 13).

O fato é que parece comum que viajantes cheguem com informações, verdadeiras ou falsas, a se levar em consideração os comentários de Eumeu sobre o assunto (xiv, 122-132, 374-387) e as indagações de Laertes ao estrangeiro (Odisseu disfarçado) (xxiv, 287-289)⁵¹⁰. Também podemos reconhecer este elemento na ânsia de Telêmaco de interrogar o recém-chegado (Atena disfarçada de Mentos) com tranquilidade, acerca de seu pai ausente (i, 132-135), e na pergunta de Eurímaco acerca de quem era o estrangeiro e se ele trouxe notícias de Odisseu (i, 405-411). Por vezes, como dissemos, a questão é apresentada de maneira específica, em que a fonte de informação recolhida em viagens é revelada. Tais notícias podem ser fruto de coisas que o viajante viu, como no caso do próprio Odisseu, interrogado por Éolo (x, 14-26) e Penélope (xxiii, 301-341). A mesma ideia está presente no pedido de Alcínoo, que Odisseu espalhe a fama dos feácios nos jogos e na dança e nas canções por onde passar (viii, 95-103, 241-245, 251-253). Na seguinte afirmação de Penélope também podemos observar a questão:

“Os homens são seres de vida breve. / Ao homem áspero que alberga áspersos pensamentos, / todos os mortais rogam pragas e dores enquanto for vivo; / depois de morto todos fazem troça dele. Mas tratando-se / de um homem irrepreensível que alberga irrepreensíveis pensamentos, / a sua fama levam-na estrangeiros por toda parte, / para todos os homens: e muitos louvarão o seu nome.” (xix, 328-334)⁵¹¹.

As informações também podem ser fruto de relatos de terceiros, como o que Telêmaco recolheu de Menelau e Nestor, reportado a sua mãe (xvii, 108-146), o que Menelau recebeu de Proteu (iv, 492-537) e o que Odisseu mendigo teria recebido do rei tesprócio (xiv, 314-333; xix, 287-290).

Contudo, nem todos os viajantes recebem o mesmo tipo de desconfiança que os mendigos, no que se refere à aceitação da veracidade daquilo que é dito. É verdade que este grupo e os outros que também viajam por necessidade são vistos como portadores potenciais de notícias falsas. Mostramos isto na desconfiança de Eumeu sobre as notícias trazidas pelo mendigo Odisseu (xiv, 122-132) e em sua experiência prévia com o homem que fugia da Etólia, cuja informação se mostrou falsa (xiv, 378-385). Penélope também demonstra desconfiança com relação ao mendigo (xix, 309-316), mesmo depois de ele ter falado verdadeiramente acerca de como Odisseu e os companheiros se vestiam quando os viu pela primeira vez, algo confirmado pela própria rainha (xix, 215-260).

Até fora destes contextos da mentira por necessidade existe o risco de que um determinado relato seja falso. Atena, disfarçada de Mentor, aconselha Telêmaco a suplicar a Nestor em pessoa, para que ele lhe diga a verdade (iii, 19). Telêmaco de fato pede ao ancião

⁵¹⁰ É verdade que neste caso o suposto estrangeiro já havia anunciado ter encontrado Odisseu (xxiv, 265-279).

⁵¹¹ Olson considera que muitos dos viajantes, mendigos e hóspedes na *Odisseia* não têm incentivo de esconder nada de desagradável que tenha acontecido, podendo espalhar todo tipo de informação (OLSON, 1995, p. 7).

para que ele não abrande nada, seja por pena, seja por vergonha (iii, 96), um pedido repetido diante de Menelau (iv, 326). Contudo, diante das respostas de ambos, Telêmaco não apresenta a menor sombra de desconfiança. Além disso, no pedido a ambos temos o indício de que, além da experiência pessoal, o relato ouvido por terceiros é uma fonte confiável de informação (iii, 92-95; iv, 323-325), como vimos em outro momento. Menelau estabelece sua autoridade sobre o que sabe acerca de Odisseu em uma fonte ainda mais confiável, pois seu relato tem origem no que ouviu de Proteu, o velho do mar (iv, 349-350).

Em outras passagens a experiência pessoal é dada como garantia da verdade do que está sendo dito (iv, 266-289; xiv, 115-120; xvii, 108-149; xxiii, 301-341). Ainda que não seja válido para todas as ocasiões, como nas passagens já mencionadas que apresentam ressalvas, em geral as informações transmitidas são aceitas, a despeito da fonte: experiência ou relato de terceiros. A intervenção de Alcínoo no *intermezzo* dos relatos de Odisseu mostra muito claramente a questão (xi, 363-376)⁵¹². Mesmo quando há desconfiança, a questão pode ser debatida. Vejamos o que mostra um comentário de Odisseu:

“Mas eu dir-te-ei, não de qualquer maneira, mas jurando, / que regressará Ulisses; e que eu receba a recompensa / da boa notícia, quando ele chegar e regressar a casa. / Veste-me com capa e túnica, belas vestimentas. / Antes disso, por muito que precise, nada aceitarei, / pois é-me odioso como os portões do Hades aquele homem / que cedendo à pobreza conta histórias inventadas.” (xiv, 151-157).

Vale também citar a resposta que ele dá ao fato de Eumeu não ter acreditado na história de seu personagem mendigo:

“Se de facto o teu amo regressar a esta casa, / dá-me como roupa uma capa e uma túnica e arranja-me / transporte para Dulíquio, para onde desejo ir. / Mas se o teu amo não regressar tal como eu digo, / então atíça contra mim os servos e que me lancem de um rochedo, / para que de futuro outro mendigo se coíba de mentir.” (xiv, 395-400).

O que as passagens nos mostram é que, em primeiro lugar, aqueles que trazem falsas informações são odiosos. Em segundo lugar, quando há desconfiança, o veiculador da notícia pode estar disposto a só receber uma recompensa quando forem confirmadas suas novas, ou mesmo colocar sua vida como garantia do que diz.

Não há, portanto, uma única forma de encarar informações trazidas por viajantes. Cabe ao ouvinte julgar aquilo que recebe, levando em consideração a situação do portador das novas⁵¹³.

⁵¹² Novamente citamos H. Parry, que afirma que o ônus da prova recai sobre aqueles que veem ironia neste comentário de Alcínoo sobre Odisseu (PARRY, 1994, p. 9).

⁵¹³ Para Burgess, a difusão da informação é complexa, pois nos viajantes nem sempre se pode confiar, como Alcínoo (xi, 363-366), Eumeu (xiv, 122-132) e Penélope (xxiii, 215-217) afirmam. No mar e em Ítaca, Odisseu participa, portanto, tanto como informante quanto como ouvinte, em um complexo sistema de circulação de informação, de muitos níveis. Para o autor, Odisseu é atrasado em suas viagens, e, nesse processo, muitas das

f) Hóspedes

Os hóspedes são outra categoria ampla que inclui alguns dos grupos que discutimos aqui. Basicamente são todos aqueles recebidos na casa de outra pessoa, independentemente da origem, geográfica e social do viajante. Isto fica evidente na fala de um dos pretendentes, que diz:

“Telêmaco, ninguém tem mais azar que tu com hóspedes! / Pois tens para aqui este mendigo imundo e nojento, / sempre a querer vinho e comida, que não sabe fazer nada, / nem na guerra, nem na paz: é somente um fardo para a terra. / E o outro levantou-se e pôs-se a proferir profecias!” (xx, 376-380).

A passagem nos mostra que mesmo um mendigo e um suplicante, que se ocupa como vidente, são vistos como hóspedes⁵¹⁴. As formas como estes grupos circulam informações dizem respeito a outros passos, por isso, trataremos aqui mais da maneira esperada de receber tais pessoas, e dos tipos de relações que são estabelecidas entre hóspede e anfitrião. Só abordaremos a questão da informação quando se tratar de uma transmissão específica dos hóspedes que não se enquadra totalmente em outras categorias, como a dos viajantes, já discutida.

A forma de receber os hóspedes é semelhante ao que foi adiantado na discussão específica acerca dos mendigos. O tratamento inapropriado destas pessoas é algo digno de reprovação. Parece existir, inclusive, uma expectativa na ordem como a hospitalidade deve ocorrer. O hóspede deve ser recebido, alimentado, e por vezes a eles devem até mesmo ser oferecido banho e descanso, antes mesmo que o anfitrião possa indagar-lhe sobre quem é e de onde vem (i, 119-124; iii, 34-74, 343-355, 484-490; iv, 37-64; v, 87-96⁵¹⁵; vii, 159-166; xiii, 37-47; xiv, 74-80, 414-417, 505-515; xv, 182-194; xix, 317-324; xx, 281-283). Nestor deixa a questão da hora de indagar os hóspedes clara, ao dizer: “Agora é a melhor altura para interrogar os estrangeiros, / perguntando quem são, uma vez que já se deleitaram com comida.” (iii, 69-70). No episódio de Belerofonte, para citar outro exemplo, o rei Lício recebe o herói por nove dias antes de o interrogar sobre quem era e a que veio (VI, 168-178). Semelhantemente, no segundo dia de recepção de Odisseu entre os feácios, com sua identidade ainda não revelada, Alcínoo questiona Odisseu (viii, 548-574), que finalmente se identifica (ix, 16-27).

coisas que acontecem com ele já são de conhecimento de personagens quando entram em contato com ele. Além disso, várias profecias acerca de suas viagens também já estavam em circulação (BURGESS, 2011, p. 285-286).

⁵¹⁴ O termo usado pelo pretendente é *κακόζητος*, um hóspede ruim, inoportuno. Ele traz em sua raiz, todavia, a palavra *ζῆτος*, um estrangeiro ou hóspede, que é o que nos interessa. Ver Cunliffe (1988, p. 283)

⁵¹⁵ Neste caso Calipo faz a indagação do motivo da vinda de Hermes antes que o convidado se alimente, mas imediatamente lhe oferece uma refeição. De qualquer forma, Hermes só toma a palavra após ter comido.

Na *Odisseia* existe uma forma típica de questionar o hóspede, após ele ter comido, que consiste em interrogar de onde vem, quem são os pais e a cidade, como chegou (geralmente se comenta que deve ter sido pelo mar, pois não parece ter vindo a pé), que marinheiros o trouxe, etc. (i, 169-173; vii, 237-239; viii, 548-556; x, 325; xiv, 185-190; xv, 260-264⁵¹⁶; xvi, 57-59; xix, 104-105, 162; xx, 191-193; xxiv, 297-301). Existe a variação em que se pergunta se os estrangeiros são piratas (iii, 69-74; ix, 252-255⁵¹⁷).

Após a recepção, seja mais curta, seja mais longa, são feitas ofertas e trocas de dons (XI, 19-23; XV, 529-534; XVIII, 408-409; XXIV, 234-235; i, 253-265, 307-318, iv, 125-132, 227-231, 587-619; viii, 387-405, 424-442, 544-545; ix, 196-212, 224-229, 355-356⁵¹⁸, 369-370⁵¹⁹, 517-518⁵²⁰, x, 19-26; xi, 336-353; xiii, 10-15, 38-43, 135-138; xiv, 285-286; xv, 51-55, 75-85, 93-107, 111-131, 155-159; xvii, 75-83; xix, 237-243, 269-286; xxi, 13-41, 337-342; xxiv, 265-279), ou é oferecido o retorno para a pátria aos que precisam (vii, 189-198, 317-328; viii, 28-38, 544-545; xi, 350-353; xiii, 38-43; xiv, 331-335, 395-397, 516-518; xvi, 81-82, 226-232; xix, 280-282, 312-316; xxi, 337-342), ou ainda, pede-se ou é dada a permissão para a partida (x, 17-18, 483-489; xv, 64-74). O desejo dos hóspedes, ou hóspedes em potencial, de receber presentes, é explicitado em mais de uma ocasião (ix, 224-229, 364-365; xi, 355-361; xv, 78-85; xxiv, 309-314).

As trocas de dons parecem marcar a relação de hospitalidade de maneira especial. O episódio do encontro entre Diomedes e Glauco mostra com eficiência a questão, uma vez que o Tídamo diz que ele e Glauco são amigos por laços de hospitalidade: seu avô Eneu recebeu Belerofonte (avô de Glauco) por vinte dias e trocaram dons. Por isso os heróis trocam as armaduras em pleno campo de batalha, em demonstração de amizade (VI, 215-231).

Ao que tudo indica, as relações se estreitam de tal forma que tanto o hóspede quanto o anfitrião deveriam, teoricamente, estar seguros contra qualquer tipo de mal (vii, 189-198; viii, 207-211⁵²¹; xiv, 278-286; xvii, 397-399; xviii, 61-65, 221-225, 416-421; xx, 262-267, 292-319). Estas relações se estendem pelo tempo (i, 174-188, 253-265; xxiv, 102-119, 283-286, 309-314), atingindo até mesmo gerações futuras, como nos mostra a cena entre Diomedes e Glauco. Além disso, uma espécie de auxílio mútuo pode ser esperada entre hóspedes até no

⁵¹⁶ Aqui, Teoclimeno se apresenta como suplicante, mas ele mesmo utiliza a fórmula do anfitrião, para questionar Telêmaco sobre sua origem e sua linhagem.

⁵¹⁷ Fórmula utilizada ironicamente pelo ciclope.

⁵¹⁸ Trata-se de uma ironia de Polifemo, pois ele não dá um dom verdadeiro.

⁵¹⁹ Ver nota anterior.

⁵²⁰ Ver nota anterior.

⁵²¹ Neste passo, Odisseu diz ser inapropriado desafiar seu anfitrião em contendias atléticas.

campo de batalha (VI, 12-18⁵²²; XVII, 149-151). Nesse sentido, temos a constatação de que Agamêmnon pode recorrer a todo tipo de hospitalidade (IX, 73). Também é relevante o fato de que, ao presenciar a morte de um homem com quem se têm relações de hospitalidade, um herói pode ser tomado pela raiva e pela dor (XIII, 660-661).

Como dito, semelhantemente ao que ocorre relacionado aos mendigos, o tratamento inadequado de qualquer hóspede é visto como reprovável ou vergonhoso (i, 118-120, 132-134; iv, 20-36; ix, 351-352; xiv, 37-39, 402-406; xvi, 85-87; xvii, 454-457, 483-487, 501-504, 564-568; xviii, 221-225, 406-409; xix, 322-324; xx, 169-171, 308-319; 322-325; xxi, 312-313), pois eles também contam com a proteção dos deuses (vi, 206-210; xiv, 56-59, 281-284, 440-445; xvii, 397-399, 475). É esperado que ocorra, inclusive, algum tipo de punição divina, em especial de Zeus Hospitaleiro, contra aqueles que quebram ou ofendem este tipo de relação (XIII, 623-624; ix, 475-479; xiii, 209-214; xvii, 475-476; xx, 169-171; xxi, 24-30). Tratar bem estrangeiros é visto como uma questão de bom senso, como mostra Alcínoo: “Um estrangeiro⁵²³ e suplicante é como um irmão / para o homem que atinja o mínimo de bom senso” (viii, 546-547). Por isso, há sempre a expectativa de se saber se em determinado lugar os hóspedes são bem recebidos.

Este tema é muito abordado nos *apologoi*, por se tratar de uma série de casos de hospitalidade, bem e mal sucedidos⁵²⁴. Apesar de os pretendentes se mostrarem perigosamente ímpios e Héracles ser descrito descumprindo abertamente o que se espera destas relações, ao matar Ífito (xxi, 24-30), somente o ciclope declara abertamente não seguir leis de hospitalidade, por não temer os Olímpios (ix, 273-278). Todavia, por vezes surge a dúvida se os povos de determinado lugar são tementes aos deuses (ix, 173-176, 266-271; xiii, 200-202).

Voltemos agora ao tema de nossa investigação principal: a circulação de informações. Como dissemos, lidamos com parte da questão quando abordamos (e ainda vamos abordar) outros grupos, uma vez que os hóspedes são uma categoria ampla que abarca uma grande variedade. Contudo, alguns tipos de informação podem ser estudados na análise específica dos hóspedes. Um deles seriam as informações sobre si mesmos, suas viagens e experiências, como abordamos brevemente acima. Nós nos centraremos neste passo, contudo, em informações que vão além dessas. As que nos interessam agora são trazidas especificamente por personagens apresentados como hóspedes.

⁵²² Nesta cena temos a descrição de Axilo, que dava hospedagem a todos, pois vivia perto da estrada. Foi morto por Diomedes e nenhum de seus hóspedes o ajudou.

⁵²³ Novamente ξένος, com o sentido de estrangeiro ou hóspede.

⁵²⁴ Os episódios dos lotófagos, lestrigões, ciclopes, Éolo e Circe todos trazem, de alguma forma, elementos das relações de hospitalidades, mantidos ou quebrados.

Como veremos, podemos pensar nestes casos como estando entre o grupo dos mensageiros, mas parece-nos importante salientar que, nas passagens levantadas, os personagens estavam na situação de hóspedes. Dessa forma, temos heróis servindo como mensageiros na busca de exércitos, como Tideu para campanha contra Tebas, em nome de Polinices, recebido em Micenas (IV, 376-381) e Odisseu e Nestor, em nome de Agamêmnon, recebidos por Peleu (XI, 767-781). Já Belerofonte é portador da mensagem de Proito a seu sogro, rei lício que o recebe, com instruções para sua própria morte (VI, 168-178). Telêmaco e Pisístrato recebem de Menelau o pedido de enviar saudações a Nestor, após receberem a hospitalidade do Atrida (xv, 151-156).

Estas passagens nos mostram formas de circulação da informação que vão além dos questionamentos dos hóspedes acerca de suas experiências e daquilo que ouviram. A análise delas já antevê um outro conjunto de possibilidades, em que a veiculação de notícias, pedidos, e outras formas de informação oral são buscadas ativamente, com fins específicos em cada caso.

g) Suplicantes

Os suplicantes formam uma categoria que se mistura com outras. São um tipo específico de viajantes, que se apresentam diante daqueles que vivem em determinada terra, pedindo por algum tipo de auxílio ou informação. Eles também estão na lista de demiurgos de Penélope, apesar de não fazerem parte de uma ocupação específica (xix, 134-135).

Telêmaco se apresenta dessa forma a Nestor (iii, 19, 92), apesar de somente precisar de notícias do pai⁵²⁵. Existem aqueles que suplicam pelo retorno de um parente (ou o cadáver deste), como Crises (I, 12-13) e Príamo (XXIV, 485-506). Outros suplicam por suas vidas durante um combate (VI, 45-50; X, 378-381; XI, 130-135; XXI, 75-77; xxii, 312-315, 342-353, 365-370) ou outros tipos de auxílio, como Tétis faz a Zeus em nome de Aquiles (I, 503-510) e os dos fugitivos por assassinato (XVI, 571-576; XXIV, 480-482; xv, 260-264, 272-281).

Também já discutimos os suplicantes que se apresentam para implorar o retorno para casa, roupas e comida, como Odisseu entre os feácios e o mendigo Odisseu em Ítaca. Mostramos que, além da informação que trazem sobre suas próprias experiências, podem também afirmar terem recolhido outras informações que interessam a seus anfitriões. Além disso, eles podem pedir informações sobre os lugares a que chegaram (vi, 141-147, 175-179, 191-194; xiii, 228-235).

⁵²⁵ Algo que já discutimos em outro momento.

É interessante notar que esse tipo de relação parece ser análogo à relação de hospitalidade em geral, ao se levar em consideração a sugestão de Penélope de que é ímpio Antínoo tramar para fazer mal a Telêmaco, pois o pai do pretendente tem laços de suplicante com Odisseu. Este salvou aquele da fúria do povo, por ele ter se associado a piratas táfios contra os tesprócios, aliados de Ítaca (xvi, 422-433). A passagem também sugere que os suplicantes estão sob a proteção de Zeus, algo evidenciado em outros momentos (XXIV, 568-570, 586; vi, 206-210; vii, 167-185; ix, 266-271; xiii, 209-214; xiv, 278-284).

h) Mensageiros

Os mensageiros formam um grupo que, em função de suas características básicas, estão entre aqueles que mais se envolvem em circulação da informação. Definimos como mensageiros aqueles que, em geral, são mandados por um personagem com algum tipo de mensagem para outros, sem que sejam, contudo, necessariamente especialistas nesta função⁵²⁶. Nossa ênfase será, como nos outros casos, nas cenas em que temos a circulação da informação oral em longas distâncias, ainda que algumas descrições de mensagens mandadas a distâncias curtas sejam mencionadas.

As mensagens mandadas a curtas distâncias são comuns tanto na guerra (IX, 421-424, 617, 624-628, 649-655, 676-692; XI, 839-840; XIII, 252; XIV, 501-502; XVI, 21-29; XVII, 120-122, 640-644, 652-655, 685-693, 708-710; XVIII, 2, 17-21; XXII, 437-448; XXIV, 650-655; xiv, 495-503; etc.), quanto na paz (ii, 108-109, 372-376; iv, 735-738; x, 244-260; xv, 40-42; xvi, 130-153, 338-341, 455-459, 465-475, 342-352, 508-511, 543-544, 553-559, 582-584; xviii, 1-7, 183-186, 338-342; xix, 476-481; xxi, 228-229; xxii, 391-397, 428-429, 431-434, 482-483, 495-496; xxiii, 1-9, 26-31, 40-51; xxiv, 144, 321-326, 403-405; etc.). Temos como um exemplo claro a sugestão que Heleno faz a Heitor, de pedir às anciãs troianas que rezem no templo de Atena para deter Diomedes (VI, 86-95). Quando Heitor reproduz a mensagem, entretanto, ele o faz sem citar Heleno, como se a ideia fosse dele mesmo (VI, 269-280). A mensagem ocorre, contudo, entre o campo de batalha e a cidade de Troia, não percorrendo uma distância suficiente para ser trabalhada aqui com maior ênfase.

Apesar de contarem com menos passagens em ambos os poemas, os mensageiros também são utilizados na transmissão de mensagens em longas distâncias. Este elemento pode ser observado tanto entre os mortais, como discutiremos com mais profundidade aqui, quanto

⁵²⁶ Discutiremos a figura do arauto profissional adiante.

entre os deuses. Este último ponto será abordado em outro momento, ainda que por ora nos interesse citar que Íris (VIII, 397-424; XV, 158-183, 201-203; XVIII, 165-184; XXIV, 77-88) e Hermes (i, 84-87; v, 29-31, 97-115) sejam usados, principalmente por Zeus, com o intuito de transmitir aquilo que se deseja, sendo por vezes identificados como mensageiros⁵²⁷. Outros deuses também fazem este papel, como veremos adiante.

Entre os mortais, os mensageiros que trazem informações orais por longas distâncias estão envolvidos, de modo geral, com relações de hospitalidade, ou agem em nome de aliados. Já havíamos citado alguns. É o caso de Tideu, que tinha tais relações com Polinices e saiu em seu nome na busca de exércitos para atacar Tebas (IV, 376-379) ou atuando como mensageiro até mesmo na cidade inimiga (V, 803-804; X, 285-286). Semelhantemente, Odisseu e Nestor são recebidos como hóspedes na casa de Peleu e servem de mensageiros para ajuntar o exército para Agamêmnon (XI, 769-782). Menelau aproveita que recebeu Telêmaco e Pisístrato para mandar saudações a Nestor (xv, 151-159). Belerofonte, por sua vez, é mandado para a Lícia por Proito, com uma mensagem a seu sogro. O rei o recebe como hóspede por 9 dias antes de o interrogar sobre quem era e a que veio, quando no décimo Proito o faz e lê a mensagem⁵²⁸ (VI, 168-178). Sem que tenhamos a relação de hospitalidade salientada, temos Odisseu agindo como mensageiro da parte de Agamêmnon para a devolução de Criseida a Crises (I, 442-445), a descrição de Copreu, mensageiro entre Euristeu e Hércules (XV, 639-640) e a sugestão de Eurímaco, de dar a mensagem para que retornem os pretendentes na emboscada a Telêmaco⁵²⁹ (xvi, 348-350).

O que podemos observar destas passagens é que, colocando somente Copreu à parte, quando as mensagens são passadas por indivíduos que não têm esta como uma ocupação, elas ocorrem por fazerem parte de relações ou de hospitalidade, ou entre aliados de uma causa comum, seja uma guerra, seja o desejo de eliminar um adversário. O caso de Copreu prenuncia um outro tipo de relação, em que o mensageiro é um indivíduo dedicado a esta ocupação, o que discutiremos no tópico a seguir.

⁵²⁷ Hermes tem o epíteto de *διάκτορος* (II, 103; XXI, 497; XXIV, 339; XXIV, 378, 389, 410, 432, 445; i, 84; v, 43, 75, 94, 145; viii, 335, 338; xii, 390; xv, 319; xxiv, 99), que significa corredor, mas geralmente é traduzido como mensageiro. Ver Cunliffe (1988, p. 92). Já Íris é usualmente identificada com o termo *ἄγγελος* (II, 786; III, 121; XV, 205-207; XVIII, 166-167, 182; XXIV, 169, 173, 194), mensageiro, também utilizado relacionado a Hermes (v, 29). Ver Cunliffe (1988, p. 2).

⁵²⁸ A mensagem fora enviada por meio de recursos gráficos, possivelmente semelhantes a alguma forma de escrita.

⁵²⁹ Neste caso pode ser que não se trate propriamente de um mensageiro, pois os próprios pretendentes em Ítaca poderiam ir dar a mensagem. Todavia, a viagem não se concretiza, pois aqueles que estavam na emboscada retornam na mesma cena em que Eurímaco levanta sua sugestão (xvi, 351-357).

i) Arautos

Os arautos são um tipo de especialista cuja função parece estar relacionada com a transmissão de algum tipo de informação. Eles são incluídos por Penélope na lista dos demiurgos (xix, 134-135). São a única categoria que se assemelha à dos especialistas da lista de Eumeu. O termo utilizado é *κηρυξ*. Cunliffe qualifica o termo como uma classe de funcionários de reis e chefes que, por vezes, realizam as funções de um *θεράπων*, ou executa funções públicas ou especiais, tais como: entrega de mensagens formais; anúncios e proclamações formais; condução de cerimônias; acompanhamento de missões formais; supervisão de sorteios; convocação ao campo de batalha; convocação para assembleias; regulamentação de combates; regulação dos procedimentos em uma assembleia (CUNLIFFE, 1988, p. 226-227⁵³⁰). São descritos como mensageiros (*ἄγγελος*) dos homens e de Zeus (I, 334; VII, 274), recebendo, por isso, um tipo de proteção divina. Em geral estão envolvidos em operações de curta distância. Os únicos exemplos que poderiam ser descritos como relacionados a um escopo maior são da *Odisseia*, nos quais temos a inclusão de arautos no grupo escolhido por Odisseu para investigar terras que encontrava (ix, 88-90; x, 100-104).

Dessa forma, temos que a função do arauto parece estar ligada, usualmente, à transmissão de informações orais de curta distância. Mensagens que percorrem distâncias maiores são relegadas, como vimos, a viajantes, hóspedes e aliados em geral.

j) Outros grupos

Temos alguns grupos que não recebem tanto espaço nos poemas, e por isso os juntamos em uma mesma categoria, ainda que dividida em tipos diferentes que correspondem a cada um deles. Daremos uma maior ênfase, como definido pelo escopo de nossa análise, aos grupos que aparecem transmitindo informações orais em processos que envolvem longas distâncias. Existe muita troca de informação oral em curtas distâncias que não serão discutidas.

É o caso das informações trazidas por sentinelas (II, 786-806⁵³¹), aliados na guerra⁵³² (V, 241-250; XI, 464-471, 523-530, 658-664, 823-827; XIV, 501-502; XVII, 120-122), espiões (X, 555-563), informantes cativos (X, 413-422), ou qualquer outro personagem ou grupo que

⁵³⁰ Ver, em especial, a listagem das passagens.

⁵³¹ Trata-se, como veremos a diante, de Íris disfarçada.

⁵³² São aliados com notícias dos eventos que acabaram de ocorrer. Algumas ocorrências citadas na discussão acerca dos mensageiros não foram listadas aqui.

tome conhecimento de uma notícia e a informe (XXIII, 450-472; XXIV, 703-706; ii, 45-79, 85-110; iv, 20-29, 774-775; ix, 399-406; x, 118-120; xix, 495-498; xxii, 75-77⁵³³, 132-134⁵³⁴; xxiv, 128-144) ou que tome e informe uma decisão em uma mesma localidade limitada⁵³⁵.

Um dos tipos que discutiremos é um exemplo curioso, que não se enquadra em nenhuma das outras categorias. Trata-se da informação trocada entre mortos e vivos. Já discutimos o caso específico de Tirésias, que atrai Odisseu a se consultar com ele, mesmo estando morto. Não é o que propomos agora. Os episódios das duas descidas ao Hades permitem uma interessante troca de informações. Temos os mortos dando informações aos vivos de coisas que se passaram até o momento de seu falecimento (xi, 60-65, 164-204, 397-434), os vivos passando informações aos mortos sobre seus familiares (xi, 459-464, 492-537) e uma troca de informação entre os mortos, com os que chegaram mais recentemente trazendo notícias do mundo aos que já estavam no Hades (xxiv, 36-97, 105-190). O caráter fantástico do cenário não afasta a tendência de que aqueles que chegam de uma viagem podem ter sido expostos à possibilidade do recolhimento da informação, bem como é esperado que recebam novas e as espalhe.

k) A circulação da informação por meio das divindades

A transmissão da informação por meio da circulação das divindades, e incluímos também os exemplos em que esta circulação se dá por meio dos sonhos e agouros, apresentam um contraponto interessante à informação transmitida em processos de circulação de pessoas. Os deuses não são submetidos às mesmas restrições que regem os homens no que diz respeito às formas de cruzar os espaços. As divindades atravessam grandes distâncias de maneira virtualmente imediata, ou enviam sonhos e agouros, verdadeiros ou falsos, de maneira semelhante⁵³⁶.

Não discutiremos as passagens em que os deuses mandam algum tipo de agouro, sonho ou sinal, mas aquelas em que eles vão fisicamente, atravessando espaços para transportar informações. Em inúmeras ocasiões os deuses são as fontes diretas de informações para personagens mortais. Já apresentamos algumas delas. O que nos interessa neste momento não é necessariamente o ato da transmissão de informações orais, mas a maneira como as longas

⁵³³ Nesta cena, temos a descrição do plano dos pretendentes de fugir e soar o alarme na cidade acerca do massacre que sofreram na casa de Odisseu.

⁵³⁴ Ver nota anterior.

⁵³⁵ Como, por exemplo, a planície de Troia, ou a região de Ítaca.

⁵³⁶ Para a característica indo-europeia da travessia imediata de longas distancias pelos deuses, ver West (2009, p. 152).

distâncias são cruzadas para este fim. A prática é recorrente e esperada, como nos evidencia a expectativa de Anfinomo, que cogita se um deus contou aos pretendentes na emboscada que Telêmaco havia retornado (xvi, 356). A forma mais recorrente é a de divindades mensageiras, que transportam informações de outra divindade para mortais ou mesmo deuses (I, 194-195; II, 786-806; IV, 64-80; VIII, 397-424; XI, 185-209; XIV, 354-360; XV, 53-86, 143-154, 158-183, 236-261; XVIII, 165-184; XXIII, 194-211; XXIV, 74-88, 110-137, 143-188; i, 84-105; v, 29-115; xii, 374-383; xiii, 412-415; xv, 1-43). Todavia, outras mostram as divindades em transposições quase imediatas de longas distâncias para o fim de transmitir informações (I, 351-363⁵³⁷; III, 121-138, 380-394).

Esta caracterização se configura como um recurso poético que burla as restrições impostas aos homens⁵³⁸. Ela evidencia, por oposição, que não existe transmissão imediata de informações nos contextos externos dos poemas, ampliando a distância entre o mundo épico e os mundos das audiências e poetas. A importância dada a este elemento ressalta nosso argumento, de que aspectos predominantes nos poemas não necessariamente dizem respeito a práticas e instituições sociais históricas. Dizem respeito, alternativamente, às formas tradicionais poeticamente controladas de ver o passado heroico apresentado nos poemas, por parte de poetas e audiências em um longo processo de transmissão. Nesse caso, tais caracterizações ressaltam que, na parte humana do mundo dos poemas, para que a circulação de informações orais ocorra a longas distâncias, é preciso que haja circulação física de pessoas. Os recursos divinos escapam da esfera humana, que só tem acesso a eles segundo a vontade dos deuses.

4.3 Formas de Circulação da Informação

Na seção anterior, concentramo-nos na discussão dos agentes que operam a circulação de informações a longas distâncias. Neste passo, daremos ênfase àquilo que passamos a chamar de formas de transmissão. Para tal, consideraremos cada tipo de forma de transmissão de informação e buscaremos conceitualizar o que os define e os diferencia, mesmo que somente pelo uso da terminologia original. Procuraremos, portanto: as particularidades de cada tipo; os agentes associados, quando for o caso; a autoridade do assunto transportado em cada forma,

⁵³⁷ Neste caso, Tétis vem receber informações de Aquiles, chegando do fundo do mar após ser evocada pelo filho.

⁵³⁸ Montiglio considera que os deuses, com o movimento omnidirecional, o que ressalta seu poder sobre todo o cosmo, podem vagar entre os homens e testar sua piedade. É um envolvimento moral sobre as vidas humanas (MONTIGLIO, 2005, p. 3).

quando for possível avaliar⁵³⁹. É válido notar que estas não são categorias absolutas, operando apenas como ferramentas que organizam nossa análise. É possível que uma determinada forma de transmissão perpassasse mais de um dos tipos aqui estabelecidos.

Em *Blood and Iron: Stories and storytelling in Homer's Odyssey* de 1995, Olson argumenta que, apesar da fragmentação e da dificuldade de transmissão de informações, os aqueus são uma única comunidade, e o debate na assembleia no livro ii da *Odisseia* mostra claramente que o que os une é uma rede elaborada de fofoca, rumor e reputação. Os personagens falam de si mesmos e uns dos outros constantemente, e histórias geradas dessa maneira são passadas com uma velocidade extraordinária entre lugares e indivíduos. O primeiro ponto do autor é traçar o mecanismo social deste processo, de como a κλέος funciona na *Odisseia*, e como ela se transforma em canção (OLSON, 1995, p. 2)⁵⁴⁰. Nosso objetivo, contudo, é outro. O que nos interessa é analisar as formas particulares de transmissão de informação, a partir de suas características próprias.

Para tal, começamos a abordar a questão propondo o seguinte método. Diferenciamos as formas de transmissão da informação a longa distância entre: aquelas que podem ocorrer de maneira difusa, sem agente especificado; aquelas que dependem necessariamente de um agente específico. No primeiro caso temos o rumor, a notícia e a glória. No segundo, temos o canto épico e os relatos. A diferença entre cada extremo desta primeira divisão está justamente na relação que cada forma nutre com o agente de sua transmissão. As primeiras podem ser descritas como um processo, no qual os agentes não são necessariamente determinados. As últimas dependem da presença de um tipo específico de agente, mesmo que ele não seja identificado nas passagens a serem trabalhadas.

Sabemos que estas caracterizações até aqui são frágeis. Esperamos demonstrar, todavia, a utilidade desta operação na discussão de cada caso. Por ora, entretanto, é necessário propor mais diferenças internas. Mesmo entre aquilo que chamamos de formas difusas de transmissão há diferenças importantes entre os tipos. O rumor e a notícia, por exemplo, diferenciam-se da

⁵³⁹ A autoridade será vista aqui, bem dito, do ponto de vista da forma em si, e não do agente associado a ela. Este tema foi tratado em outro momento.

⁵⁴⁰ O autor considera em especial um mecanismo em que o rumor começa em um nível puramente local na *Odisseia*, por meio de eventos que os aqueus viram ou ouviram (às vezes com uma transmissão que é feita de maneira maliciosa e distorcida), sendo passada de um a outro na ágora ou em algum outro contexto. Na cena em que Telêmaco tenta evocar o medo à comunidade de Ítaca, pois a κλέος pode sair de uma comunidade individual local para o mundo aqueu mais amplo (ii, 65-66), Olson identifica que os agentes básicos nesse processo são os viajantes, que reportam rotineiramente o que viram e ouviram de outros lugares, a quem são oferecidas histórias locais em troca. A culminação deste processo de expansão do rumor local, cada vez mais conhecido universalmente, é a canção. Os cantores são os narradores por natureza. Para o autor é claro que eles, além de serem presos pela temática do conto, não são recolhedores itinerantes de histórias (OLSON, 1995, p. 11-14).

glória por tratarem da transmissão de um determinado assunto que seja necessariamente específico, como um evento, por meio de um agente difuso.

O rumor, nas ocasiões em que aparece personificado, mostra esta transmissão difusa de um assunto específico em uma mesma localidade limitada, e não em longas distâncias. Todavia, isso não é válido em todas as ocasiões. A forma, por vezes, cruza a barreira do espaço mais amplo, sendo também identificada como a notícia. Além disso, um outro elemento diferencia ambos da glória. Não há, necessariamente, um juízo de valor atrelado àquilo que se transmite.

Esta é uma característica da glória como forma de transmissão da informação. Neste caso, será necessário um trabalho de identificar os vários termos usados para denominá-la, e analisar as características de cada um deles. O juízo atrelado à glória como forma de transmissão pode, aparentemente, ser positivo ou negativo, com uma forte tendência a ser positivo.

É bom que se diga que a glória pode se associar a informações específicas, bem como a informações genéricas. Apesar de haver uma forte identificação com formas difusas de transmissão (sem agente determinado), isso tampouco se mostra como uma exigência. Agentes específicos podem, de fato, transportá-la. O que caracteriza esse tipo de transmissão é o fato dela agregar ao objeto sobre o qual se transmite informações um ganho especial de *status*, especificamente valorizado, seja positivo, seja negativo. Ao ser tema de transmissão relacionada à glória, o sujeito tem a forma de ser visto pelos outros homens necessariamente modificada.

Devemos agora mencionar nossa segunda categoria mais ampla, a que depende de agentes específicos para ocorrer. No caso dos cantos, é necessário que haja a figura de um aedo. Além disso, é possível que esta especificação ocorra através de uma relação com um determinado gênero de transmissão, a saber, as canções épicas. Mesmo que o aedo não seja identificado, quando falamos desse tipo de canção, sua figura pode ser extrapolada pelo contexto. Dessa maneira, os cantos sobre Penélope e Clitemnestra (xxiv, 196-202) dependem de aedos para serem transmitidos, mesmo que eles não sejam identificados. Já para os relatos, tomamos aqui as descrições objetivas em que temos a figura de um narrador interno à trama dos poetas, como Odisseu, Nestor, Menelau, etc. Discutiremos ainda se, neste último tipo, também há a possibilidade de ser pensado como gênero, em oposição aos cantos épicos. Vamos, finalmente, à discussão de cada um dos tipos.

a) Rumor e Notícia

Nas duas ocasiões em que aparece personificado, o rumor, ὄσσα⁵⁴¹, é descrito como operando em um espaço bem delimitado. Na primeira delas, o rumor queimava como o fogo, impelindo os homens a se reunir em assembleia (II, 93-94). Esta é a assembleia que ocorre após a saída de Aquiles da guerra, e podemos pensar que a imagem sugere a curiosidade dos homens para saber o que estava por vir. A segunda ocasião é bem semelhante. Ocorre no fim da *Odisseia*, e também sucede a um evento de grande importância. Trata-se da sequência do massacre dos pretendentes, em que o rumor percorre a cidade rapidamente, com a informação da morte dos jovens (xxiv, 413-416). Ambos os casos estabelecem um elemento que nos interessa. Apesar da curta distância da transmissão da informação, limitada a uma mesma localidade, parece-nos interessante apontar para a questão da velocidade com a qual a informação percorre. No primeiro caso este elemento é ressaltado pelo uso do verbo δαίω, queimar, espalhar como o fogo. No segundo caso temos a utilização do advérbio ὤκα, rapidamente, que torna a questão explícita. Ambas também apresentam o rumor como um mensageiro, ἄγγελος, especificamente ligado a Zeus no caso da *Ilíada*, sendo o possível sentido da identificação no caso da *Odisseia*.

A ligação com Zeus também se faz presente nas duas outras utilizações da palavra ὄσσα. Nelas fica marcado que os rumores oriundos dos mortais vêm, na verdade, de Zeus (i, 282-283; ii, 216-217)⁵⁴². Em ambas ocasiões, primeiramente na sugestão original de Atena disfarçada de Mentis a Telêmaco, e em seguida na constatação do próprio jovem daquilo que ele irá fazer, temos mais elementos que nos interessam. O primeiro deles é que o rumor não está limitado a uma mesma localidade, como no caso das passagens em que aparece personificado.

Um segundo ponto de interesse se encontra no final dos dois trechos. Além de ser dito que os rumores são oriundos de Zeus, temos a constatação de que o deus é quem mais traz κλέος aos homens. Este novo termo é extremamente polissêmico. Em geral o traduzimos por glória, mas não parece ser este o sentido em todos os casos. Em sua raiz, temos uma relação com o verbo κλέω, celebrar, contar ou cantar⁵⁴³. Dessa forma, ele pode significar tanto a fama e glória

⁵⁴¹ De acordo com Chantraine, o termo é derivado de ὄψ, voz (CHANTRAINE, 1974, p. 845), no que é seguido por Beekes e Beek (2010, p. 1118).

⁵⁴² Para Ford há uma relação entre ὄσσα e a voz divina, seguindo vários momentos em que Hesíodo faz a associação (Teogonia, versos 10, 43, 65 e 67). Descrito como algo divino, vem de junto de Zeus em Homero, sendo uma voz dinâmica que circula entre os homens a partir de seu próprio poder. ὄσσα é um som sobre-humano, que pode ser maravilhoso, como canção entre os deuses, mas é terrível e incontrolável na terra (FORD, 1992, p. 175-176).

⁵⁴³ Ver Cunliffe (1988, p. 229), Chantraine (1970, p. 540-541) e Beekes e Beek (2010, p. 712-714). Voltaremos à questão adiante.

de fato, como veremos a seguir, quanto rumores e notícias. Ambos são coisas que se escutam acerca dos homens, mas somente no primeiro caso temos a valorização específica do objeto da informação transmitida, que adiciona um *status* especial.

Nas passagens em questão, o que temos é a utilização do termo *κλέος* com uma carga mais neutra, relacionada explicitamente ao rumor, *ῥῶσσα*, identificado no primeiro verso de cada um dos trechos⁵⁴⁴. Tal relação nos obriga a investigar em outras utilizações do termo *κλέος*, e de outros termos identificados ao campo semântico da glória, se há um mesmo tipo de significado.

Começaremos, contudo, restringindo-nos ao termo *κλέος* quando utilizado como uma espécie de rumor. Discutiremos seus outros usos adiante. Interessa-nos, por ora, as instâncias em que ele é utilizado para demarcar determinados eventos específicos transmitidos por agentes difusos. Na *Ilíada* temos descrições de alguns eventos iniciados após certo personagem ter ouvido um rumor relacionado à guerra de Troia. Nesse sentido, Cíniras presenteou Agamêmnon com uma armadura, um dom de hospitalidade, após ouvir o rumor de que os aqueus estariam para partir para a Trôade (XI, 19-23). Ifidamante também foi a Troia atrás do rumor dos aqueus (XI, 227), mesmo caso de Otrioneu, que chegara devido aos rumores da guerra (XIII, 363-364)⁵⁴⁵. Todas essas passagens trazem o termo *κλέος*, com significado de rumor. Outra utilização semelhante é oriunda da *Odisseia*. Ela diz respeito à preocupação de Odisseu com o possível rumor acerca da morte dos pretendentes se espalhar pela cidade:

E que o divino aedo com a sua lira de límpido som / nos conduza na dança deleitosa, para que quem ouvir / lá de fora, quer seja alguém que aqui habite, ou alguém / que passa no caminho, pense que celebramos uma boda. / E assim não se espalhará pela cidade a notícia (*κλέος*) da morte / dos pretendentes, antes que nós saíamos para os nossos / campos bem arborizados. (xxiii, 133-139)⁵⁴⁶.

É possível que este também seja o sentido do termo na invocação às Musas no catálogo das naus, em que é dito sobre elas: “(...) sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, /

⁵⁴⁴ Segundo Cunliffe, *κλέος* neste sentido se opõe a um conhecimento ou a uma certeza. Por isso, a leitura como rumor (CUNLIFFE, 1988, p. 229).

⁵⁴⁵ Martin lê em ambas passagens que os guerreiros vão a Troia atrás de *κλέος* para si (MARTIN, 2011a, p. 316). Apesar de não concordarmos com a leitura, é importante registrar a variante, que lê nas passagens um sentido mais tradicional de algo buscado pelos heróis.

⁵⁴⁶ Para uma leitura diversa da passagem, ver Goldhill. O autor entende que quando Odisseu pede para Fêmio tocar como se fosse em um casamento, para impedir que a *κλέος* do massacre se espalhasse, o sentido de *κλέος* é o de fama. Dessa forma, ele estabelece uma oposição frontal com a concepção da *Ilíada*, em que a busca pela *κλέος* é um elemento central. Na *Odisseia*, a canção do aedo é usada por Odisseu para prevenir a expansão da *κλέος* da morte dos pretendentes. O herói, com sua astúcia, manipula o discurso e as narrativas sobre a *κλέος*. Este controle também é observado em sua estada entre os feácios. Lá ele é tema, audiência e até cantor (e manipulador) de sua própria *κλέος* (GOLDHILL, 1991, p. 96-97). No caso específico da passagem que nos interessa, consideramos mais proveitosa a diferenciação de significados. Não concordamos que haja necessariamente uma oposição da *κλέος* com o sentido de fama entre a *Ilíada* e a *Odisseia*. Além disso, ambos os poemas trazem variações de significado para o termo, que pode ser lido como fama ou rumor.

ao passo que a nós chega apenas a fama (*κλέος*) e nada sabemos” (II, 485-486). A passagem é interessante por uma série de aspectos. É evidente a hierarquização entre o conhecimento que as divindades possuem, e podem passar ao aedo pela inspiração na canção, e aquele normalmente acessado pelos mortais pela via da *κλέος*. Por ora, interessa-nos apontar a possibilidade de, nessa instância, o sentido de *κλέος* ser o de rumor. O caráter difuso da *κλέος* que os homens escutam é claro, mas há um assunto bem definido? Se considerarmos que o objetivo de invocação é pedir por informações específicas quanto aos líderes dos aqueus na guerra (II, 487), podemos dizer que sim⁵⁴⁷.

Está não é, contudo, a utilização mais usual do termo, como veremos depois. Como dito, nestes casos *κλέος* é usada para identificar eventos ou assuntos específicos, a chegada dos aqueus, a guerra, o assassinato dos pretendentes, a listagem dos líderes aqueus. A transmissão destas informações é realizada, contudo, por agentes não identificados. A relação com o mecanismo de transmissão do *ῥῶσα* vai além, portanto, da associação expressa, identificada nas passagens acima discutidas (i, 282-283; ii, 216-217). Há mais duas instâncias que se enquadram mais neste passo do que nos seguintes. A primeira trata de uma pergunta de Telêmaco a Eumeu sobre as notícias, *κλέος*, da cidade, especificamente sobre a emboscada dos pretendentes (xvi, 460-462). Na segunda, temos Atena explicando a Odisseu o motivo da viagem de Telêmaco, buscar *κλέος*, rumores, notícias de seu pai (xiii, 414-415). Em ambas também há, de fato, um assunto específico, e não há delimitação de quem teria passado as possíveis informações, podendo ser pensadas como rumor⁵⁴⁸.

Mais um termo geralmente associado a outro campo semântico é o *κληδών*, usualmente um presságio. Contudo, em uma única ocasião ele pode ser lido da mesma maneira aqui proposta, como rumor. Nela, Telêmaco diz a Menelau: “Vim na esperança de que soubesses notícias (*κληδών*) de meu pai.” (IV, 317). Todavia, apesar da leitura ser possível, pode ser que a ideia do termo como presságio também seja apropriada⁵⁴⁹.

Um pouco mais relevante é a utilização de *φάτις*. Geralmente pensada como a voz do povo (IX, 460), temos alguns usos semelhantes à ideia de rumor⁵⁵⁰. Entre os pretendentes, existe

⁵⁴⁷ Para esta posição, ver Murray (1981, p. 90-96) e Minton (1960, p. 293; 1962, p. 188).

⁵⁴⁸ Por fim, há três passagens em que uma forma derivada de *κλέος* pode indicar rumor. Pela brevidade de cada uma, somente citaremos que em duas ocasiões (i, 241; xvi, 371) é dito que sobre Odisseu não chegam rumores (o termo utilizado é uma forma adverbial de *ἀκλήης*, ou seja, ele está sem notícias). Semelhantemente, Telêmaco partiu sem dar notícias a sua mãe, também classificado como *ἀκλήης*. Trata-se do segundo sentido do termo em Cunliffe (1988, p. 16). Para uma discussão da questão, ver Olson (1995, p. 3).

⁵⁴⁹ Nas demais passagens da *Odisseia* em que o termo aparece, Odisseu fica satisfeito com algo dito que soa como um bom presságio (xviii, 117; xx, 120). Chantraine, contudo, aponta para o fato de o termo fazer parte da raiz de *κλέω*, o que justifica nossa escolha (CHANTRAINE, 1970, p. 540).

⁵⁵⁰ Ver Cunliffe (1988, 404).

uma preocupação com *φάτις*, conversa, rumor, dos outros aqueus, se o mendigo (Odisseu) conseguisse armar o arco e eles não (xxi, 323-324). A coletividade do agente de transmissão salienta o aspecto difuso. Semelhantemente, um casamento com belas roupas espalha *φάτις* entre os homens, segundo o conselho de Atena a Nausícaa (vi, 29-30). A passagem mais relevante, todavia, mais uma vez diz respeito ao massacre dos pretendentes. Odisseu considera inevitável que o rumor (*φάτις*) do evento se espalhe (xxiii, 362-363).

Semelhantemente, *φῆμις* também pode ser pensada como a voz do povo⁵⁵¹. Não é certo que sempre diz propriamente respeito a um rumor no sentido aqui delimitado, em que há um evento específico sendo transmitido. Todavia, esta leitura tampouco é impossível. Em duas de suas ocorrências, temos Penélope entre duas escolhas: manter-se em casa, ou se casar com um dos pretendentes, sob o risco de se envergonhar diante da *φῆμις* do povo (xvi, 73-77; xix, 525-529). Nausícaa também teme a tal *φῆμις* do povo, caso fosse vista com Odisseu e isto ocasionasse comentários maldosos (vi, 273-285). O *τις* que apresenta o suposto comentário (vi, 275), um *alguém* não determinado, marca bem o aspecto difuso da transmissão deste evento que não chegou a ocorrer. A última ocorrência a ser mencionada estabelece com clareza o poder do termo. Nela, a *φῆμις* determina na falsa história do cretense criado por Odisseu que ele e Idomeneu comandassem naus na guerra de Troia (xiv, 235-239). A compulsão é tanta que os versos finais da passagem merecem ser citados: “(...) e não havia meio / de recusar, pois a voz (*φῆμις*) do povo nos obrigava.” (xiv, 238-239). É provável que a passagem queira dizer que o temor pelo rumor a ser ocasionado por uma recusa do comando fosse o elemento que obrigasse o herói a se envolver com a guerra. Diante dessa leitura, é possível enquadrar tais utilizações de *φῆμις* em nossa análise sobre o rumor, pois elas de fato apresentam eventos específicos transmitidos por agentes difusos⁵⁵².

Um último termo é usualmente empregado para designar uma forma de transmissão oral por longas distâncias com características semelhantes às que estamos apresentando aqui. Trata-se da notícia, *ἀγγελία*. É verdade que ele pode vir associado a um agente no processo de transmissão, seja ele claramente identificado (i, 405-408, iv, 677-679; v, 148-150; xiv, 115-

⁵⁵¹ Segundo Chantraine, os termos *φάτις* e *φῆμις* apresentam uma mesma raiz (CHANTRAINE, 1977, p. 1194-1196), no que é seguido por Beekes e Beek (2010, p. 1566-1567).

⁵⁵² A leitura de ainda outra instância de *φῆμις* como rumor não é impossível. Na cena, Nestor sugere uma missão de espionagem para que se possa ouvir *φῆμις* (X, 207). Entendemos, todavia, que o sentido é mais próximo ao de *algo que é dito*, conversa. Portanto, não se enquadra na delimitação de um assunto específico, tal como definimos aqui, uma vez que qualquer informação a ser interceptada interessava aos aqueus naquela situação. Para a definição do termo, ver Cunliffe (1988, p. 407).

120⁵⁵³, 122-123, 151-153⁵⁵⁴, 166⁵⁵⁵; xv, 40-42, 313-314; xvi, 328-328, 333-334, 465-467), seja ele somente implícito (iv, 774-775⁵⁵⁶; vii, 261-263; xv, 447; xvi, 355-357). Contudo, também o temos em descrições que não apresentam de maneira clara qual seria este agente.

Esta última utilização é a que nos interessa mais. Ela opera de maneira semelhante à dos tipos de rumor relacionados aos outros termos apresentados, *ᾠσσα* e *κλέος* em maior grau. A preocupação, desta vez de Laertes, com relação ao fato de o rumor da morte dos pretendentes se espalhar, também pode ser expressa com o uso do termo *ἀγγελία* (xxiv, 353-355). É importante notar que este mesmo evento, a morte dos pretendentes, teve sua transmissão relacionada a quatro dos termos citados acima, *ᾠσσα*, *κλέος*, *φάτις* e *ἀγγελία*. Este fato individualmente traz fortes indícios de que existe certo intercâmbio de nomenclatura no que se refere à identificação de fenômenos lidos aqui como rumor⁵⁵⁷.

Neste sentido, é justamente o agente da transmissão que não aparece de maneira clara, como quando temos a preocupação de Aquiles com as notícias (novamente, o termo *ἀγγελία*) que vêm da Ftia (XVI, 12-16) ou que podem lá chegar (XIX, 334-337). Ainda sobre Aquiles, as notícias de sua morte chegam a sua mãe segundo um processo semelhante (xxiv, 47-48). Este processo se repete em outros momentos, como quando Egípcio indaga o motivo da convocação da assembleia em Ítaca, entre as possibilidades sugerindo se alguém ouviu notícia de que se aproxima um exército, ou outro assunto (ii, 26-34, 42-44⁵⁵⁸), ou quando um dos pretendentes julga que as notícias que Telêmaco irá conseguir levantar sobre Odisseu são aquelas que ouvirá sentado em casa, não acreditando que o jovem empreenda uma viagem (ii, 255-256). A possibilidade de contar com um agente indistinto para realizar a transmissão dessas notícias, relacionado ao termo *ἀγγελία*, também aparece particularmente acentuada em dois interessantes comentários, acerca do que chega a Ítaca sobre o suposto destino de Odisseu. O primeiro é de Telêmaco: “Venham donde vierem, já não acredito em notícias” (i, 414). O segundo é de

⁵⁵³ Aqui se trata, no verso 120, do verbo *ἀγγέλλω*, trazer notícias. Ver Cunliffe (1988, p. 2).

⁵⁵⁴ Neste caso, o termo relacionado à notícia é o *εὐαγγέλιον*, que significa a recompensa dada ao portador de boas novas. Ver Cunliffe (1988, p. 166).

⁵⁵⁵ Ver nota anterior.

⁵⁵⁶ O termo relacionado à notícia aqui utilizado é *ἀπαγγέλλω*, verbo que significa trazer notícias. Ver Cunliffe (1988, p. 42).

⁵⁵⁷ Hardie, analisando como o rumor acerca da morte dos pretendentes se espalha, sugere que a *κλέος* como fama duradoura depende da manipulação da *κλέος* como rumor. Odisseu atrasa a preparação de vingança dos parentes dos pretendentes ao atrasar o rumor do massacre com o artifício do casamento falso celebrado por Fêmio. O sucesso de Odisseu e sua conquista de *κλέος* como fama são alcançados por meio dessa manipulação da *κλέος* como rumor, bem como das outras formas mencionadas. O autor segue Olson (1995), que defende uma continuidade entre *κλέος* como glória poética e *κλέος* como rumor, que funciona na narrativa tanto como um propagador de informações como com um regulador social (HARDIE, 2012, p. 63-66).

⁵⁵⁸ Esta segunda passagem é a repetição de Telêmaco em resposta à pergunta de Egípcio.

Eumeu: “(...) à cidade / nunca vou, a não ser que me chame a sensata Penélope / para lá ir, quando chega de algum lado uma notícia.” (xiv, 373-374).

A questão pode ficar ainda mais clara se levarmos em consideração um tipo especial de ocorrências. Diferentemente dos que levantamos até aqui, ele se caracteriza por não estar necessariamente relacionado a um termo específico, apresentando, contudo, a mesma ideia a partir de uma descrição. O que caracteriza este tipo de ocorrência é a utilização de um verbo que passa a ideia de que a informação é transmitida “pelo que se ouve dizer”, ou “pelo que se fala” entre os homens. Verbos, ou formas ligadas a eles, que indicam audição, são usados em certas instâncias para colocar a primeira ideia, como os verbos *ἀκούω* (VI, 386-387; XXIV, 490-492; ii, 360; iii, 193; xvii, 106), *πυνθάνομαι* (XIX, 321-322; ii, 263-264, 360; iii, 184⁵⁵⁹), *πεύθομαι* (iii, 186-187⁵⁶⁰). Semelhantemente, temos os verbos que indicam a fala para a segunda ideia, tais quais os verbos *εἶπον* (VII, 299-302), *μυθέομαι* (XVIII, 288-289), *φημί* (XXIV, 543-548; i, 166-168, 188-190, 194-195; iii, 188, 212-213).

Tais rumores e notícias, portanto, independem da necessidade de estarem vinculados a agentes de transmissão bem delimitados. É verdade que eles podem aparecer relacionados diretamente aos termos que analisamos para apresentar a questão. Contudo, o fenômeno é apresentado consistentemente operando de maneira a salientar o aspecto difuso da transmissão de tópicos específicos. Algumas dessas passagens mostram que, mesmo que não haja uma busca ativa por informações, as notícias e boatos circulam e por vezes chegam às mais variadas localidades sem ter a fonte de informação especificada. É válido salientar, por fim, que a variedade de formas listadas vai diretamente ao encontro de nossa análise, em que padrões e variantes podem ter significado relevante, como formas tradicionais de abordar determinados posicionamentos poeticamente controlados.

b) Glória e Fama

O primeiro aspecto a ser observado neste passo está relacionado à pluralidade de termos que podem ser utilizados para salientar a questão. Glória e fama aparecem comumente, e por vezes de maneira indistinta em nossas traduções, para denominar fenômenos que não são

⁵⁵⁹ Nesse caso, Nestor afirma ter chegado à casa ignorante, *ἀπενθής*, sem saber notícias dos outros retornos. É uma forma adjetiva derivada da raiz do verbo.

⁵⁶⁰ A passagem é interessante, e merece ser citada: “ὅσσα δ’ ἐνὶ μεγάροισι καθηήμενος ἡμετέροισι πεύθομαι, ἧ θέμις ἐστί, δαήσεαι, κούδέ σε δεύσω”. Vale notar que o termo *ὅσσα* apresentado não quer dizer rumor, sendo na verdade um acusativo neutro plural de *ὅσος*, um indicador de quantidade. Formando par com *πεύθομαι*, significa “Sobre as tantas coisas de que tenho notícia aqui sentado em nosso palácio, como é o costume, isso aprenderás. Não as te ocultarei”. Tradução própria.

necessariamente idênticos. Em português existem diferenças entre os dois termos, no sentido de que *fama* geralmente indica uma notoriedade baseada no conhecimento de outros acerca do sujeito que a possui⁵⁶¹, e *glória* pode significar formas de distinção que independem do conhecimento e do comentário de outros homens⁵⁶². Interessa-nos, portanto, mais a primeira ideia do que a última.

Entre os termos a serem trabalhados no grego, salientamos, a princípio, duas categorias. A primeira diz respeito a uma característica que pode ser conquistada, por exemplo, após um determinado feito. A segunda se relaciona com um atributo que já se possui e que pode ser mantido. Em ambos os casos, o elemento em questão especifica de alguma maneira a forma como o sujeito é considerado, ou seja, tem seu *status* modificado ou salientado⁵⁶³.

Além desses elementos, observaremos as instâncias em que o que chamamos de fama não esteja necessariamente ligado a uma mudança positiva de *status*⁵⁶⁴. Buscaremos também compreender se os termos estão relacionados a processos de transmissão de informações específicas, como os rumores, ou informações genéricas, e se utilizam ou não agentes determinados para tal. Nossa ideia inicial é a de que, diferentemente do rumor, o tipo de informação não precisa ser necessariamente específico. Além disso, diferentemente dos cantos e relatos, não há, tampouco, uma dependência exclusiva de determinados tipos de agentes para que essa transmissão de informação ocorra. Por fim, veremos os casos em que termos

⁵⁶¹ Ver Ferreira (1985, p. 612).

⁵⁶² Ver Ferreira (1985, p. 693).

⁵⁶³ Com isso, queremos dizer que: ou a condição do sujeito é avaliada, como com a constatação de que um determinado personagem é famoso; ou uma característica do sujeito é aumentada, como quando um personagem ganha glória ao realizar um feito.

⁵⁶⁴ Vale mencionar, contudo, que não trabalharemos com as palavras relacionadas à ideia de vergonha, tais como *νέμεσις*, reprovação sentida pela ação de outros e *αἰδώς*, sentida pelo próprio sujeito a partir de si mesmo. Ver Redfield para a distinção (REDFIELD, 1975, p. 115-116). A razão para esta escolha é que vemos tais ideias como sentimentos não necessariamente ligados a um processo de transmissão da informação. Os termos não ressaltam a operação da transmissão da informação, mas a avaliação que se faz dela. Trata-se de um julgamento a partir de informações que já se possuem, que podem vir a ser possuídas ou que acabam de se receberem. Algo semelhante pode ser dito em relação à honra, *τίμη*, uma forma de *status* que opera a partir daquilo que já se sabe sobre determinado sujeito. Um questionamento semelhante será apontado para alguns dos termos que de fato trabalharemos. Contudo, nós os mantivemos na análise por fazerem parte do campo semântico geralmente associado às ideias de glória como algo que se diz daquilo que a possui. Hardie discute uma relação entre a vergonha e a honra, em que as considera como elementos complementares que se relacionam com o escrutínio visual ou verbal do mundo externo e se intersectam ou ajudam a produzir o senso que o indivíduo tem de si mesmo. Contudo, a despeito da inseparabilidade das estruturas internas e externas relacionadas à honra, a existência destes dois elementos, analiticamente separáveis, oferece um escopo de reflexão e crítica, pela consciência de que aquilo que é sentido como algo extremamente pessoal, emocional e psicológico, nada mais é do que a avaliação dos outros (HARDIE, 2012, p. 13). Sobre a questão, também ver Collobert (2011, p. 148-153). Por sua vez, Olson defende a vergonha como um elemento crucial em Homero. Para o autor, sentir *αἰδώς* ou *νέμεσις* é um reconhecimento de que os indivíduos dentro da comunidade são responsáveis uns pelos outros por causa de seu comportamento. Desafiar estes sentimentos de vergonha é, por definição, ser falado de maneira pouco favorável e se tornar uma espécie de fora da lei social (OLSON, 1995, p. 17-19). Para a relação entre honra e glória em Homero, ver Scodel (2008, p. 22-32).

geralmente ligados à ideia de *glória* nem sempre apresentam a ideia de *fama*⁵⁶⁵. Alguns apresentam outro tipo de atributo ou forma de distinção, não necessariamente ligados ao que se conhece, pensa ou diz acerca de seu detentor.

Iniciaremos a discussão com a apresentação da segunda categoria anunciada: a glória como um atributo que o sujeito já possui, e que pode ser mantido. Uma série de termos é utilizada para compor este campo semântico que orbita em torno de conceitos como *fama* e *glória*. Vamos organizar nossa análise a partir deles, na tentativa de encontrar padrões de significado específicos.

O primeiro deles é o adjetivo *ἀγλαός*. Segundo Cunliffe, trata-se de um epíteto de elogio, cujo significado é incerto (CUNLIFFE, 1988, p. 4), sendo geralmente traduzido como glorioso ou belo. Provavelmente ele tem alguma ligação com brilho, sendo um epíteto de água⁵⁶⁶ ou bosque⁵⁶⁷. Ele também pode qualificar tanto pessoas⁵⁶⁸, quanto coisas, tais quais: resgates⁵⁶⁹; presentes⁵⁷⁰, cabelo⁵⁷¹, membros⁵⁷², bordados⁵⁷³, trabalhos⁵⁷⁴. De acordo com Chantraine, o sentido de brilho é particularmente apropriado aos objetos, mas quando empregado para qualificar pessoas, o termo toma o sentido de famoso (CHANTRAINE, 1968, p. 11). Um elemento mais imaterial também pode ser classificado como *ἀγλαός*, pois temos outro dos termos que trabalharemos à frente, assim adjetivado: o *εὖχος* (VII, 203). Esta associação definitivamente coloca o termo no campo semântico que estamos adentrando, como veremos. Em sua forma substantiva, *ἀγλαΐη*, o significado pode ser de beleza, esplendor, e glória⁵⁷⁵ (VI, 510; XV, 267; xv, 78⁵⁷⁶; xvii, 244, 310; xviii, 180; xix, 82), sendo também apresentada como atributo.

⁵⁶⁵ Assunção também aponta para a tendência de que, apesar das diferenças, costuma-se traduzir *κλέος*, *εὖχος* e *κῦδος* igualmente como glória, apesar dos dois últimos não trazerem a ideia de fama (ASSUNÇÃO, 2012, p. 187). Concordamos com a proposta do autor de que o termo *κλέος* seja traduzido de maneira mais precisa por fama (ASSUNÇÃO, 2012, p. 191).

⁵⁶⁶ II, 307; XXI, 345; iii, 429; ix, 140.

⁵⁶⁷ II, 506; vi, 291.

⁵⁶⁸ II, 736, 826, 871. V, 95, 101, 179, 229, 241, 283, 843; VII, 167; VIII, 265; X, 196; XI, 575; XV, 445, 517; XVI, 185; XVIII, 337; iii, 190; iv, 21, 188, 303; xi, 285, 568; xiv, 223; xv, 4, 144, 519.

⁵⁶⁹ I, 23, 111, 377.

⁵⁷⁰ I, 213; IV, 97; XI, 124; XVI, 86, 381; XVIII, 84; XIX, 18; XXIV, 278, 447, 534; iv, 589; vi, 132; xi, 201, 357; xvi, 230; xviii, 279; xix, 413; xix, 460; xxiv, 314. Nesta categoria incluímos armas, mulas, cavalos e tesouros dados a alguém como presentes, e desta forma classificados.

⁵⁷¹ XI, 385.

⁵⁷² XIX, 385.

⁵⁷³ ii, 109; xxiv, 145.

⁵⁷⁴ x, 223; xiii, 289; xv, 418; xvi, 158.

⁵⁷⁵ Ver Cunliffe (1988, p. 4).

⁵⁷⁶ Neste caso, o termo apresentado pode não ser um atributo que se tem, mas algo que se conquista, como veremos adiante em outros termos.

O próximo termo é outro adjetivo cujo significado é, literalmente, famoso, celebrado. Trata-se de *κλειτός*⁵⁷⁷. Sua etimologia também está ligada ao verbo *κλέω*, contar, cantar, celebrar⁵⁷⁸. Ele e suas variantes sempre aparecem como qualificativos que acompanham: heróis, com *κλειτός*⁵⁷⁹, *ἀγακλειτός*⁵⁸⁰, *δουρικλειτός*⁵⁸¹ ou *τηλεκλειτός*⁵⁸²; os aliados de Troia, *κλειτός*⁵⁸³ ou *τηλεκλειτός*⁵⁸⁴; hecatombes *κλειτός*⁵⁸⁵ ou *ἀγακλειτός*⁵⁸⁶; lugares⁵⁸⁷; nereides, *ἀγακλειτός*⁵⁸⁸; portões, *ἀγακλειτός*⁵⁸⁹; um herói famoso pelas naus, *ναυσικλειτός*⁵⁹⁰; reis (*βασιλεύς*), com *κλειτός*⁵⁹¹ ou *ἀγακλειτός*⁵⁹²; Penélope, *τηλεκλειτός*⁵⁹³.

Já *κλυτός*, mais um adjetivo, tem sua origem relacionada ao verbo *κλύω*, também trazendo a ideia de famoso, renomado⁵⁹⁴. Aqui, semelhantemente, o uso é sempre associado à qualificação, ainda que em formas variantes. Neste sentido, o termo acompanha: heróis, com *περικλυτός*⁵⁹⁵, *δουρικλυτός*⁵⁹⁶, *ἀγακλυτός*⁵⁹⁷ ou *κλυτός*⁵⁹⁸; armas⁵⁹⁹; povos famosos pelas naus, com *ναυσικλυτός*⁶⁰⁰; presentes, com *περικλυτός*⁶⁰¹, ou *κλυτός*⁶⁰²; deuses, com *περικλυτός*⁶⁰³, com

⁵⁷⁷ Ver Cunliffe (1988, p. 229).

⁵⁷⁸ Ver Cunliffe, (1988, p. 229)

⁵⁷⁹ XXIII, 355.

⁵⁸⁰ II, 564; XII, 102; XVI, 463. O prefixo simplesmente reforça o sentido do adjetivo. Ver Cunliffe (1988, p. 1).

⁵⁸¹ V, 55, 578; X, 230; XI, 333; xv, 53; xvii, 116, 147. Famosos pela lança. Ver Cunliffe (1988, p. 99).

⁵⁸² XIV, 321; xi, 308. O prefixo dá a ideia de espaço ao adjetivo, significando, portanto, famoso desde muito longe. Ver Cunliffe (1988, p. 381)

⁵⁸³ III, 451; IV, 379; VI, 227; XI, 220; XVII, 14, 212; XVIII, 229.

⁵⁸⁴ V, 491; VI, 111; IX, 233; XII, 108.

⁵⁸⁵ IV, 102, 120; VII, 450; XII, 6; XXIII, 864, 873.

⁵⁸⁶ iii, 59; vii, 202.

⁵⁸⁷ XVII, 307.

⁵⁸⁸ XVIII, 45.

⁵⁸⁹ XXI, 530.

⁵⁹⁰ vi, 22.

⁵⁹¹ vi, 54-55.

⁵⁹² xvii, 370, 468; xviii, 351; xxi, 275.

⁵⁹³ xix, 546.

⁵⁹⁴ Ver Cunliffe (1988, p. 231). De acordo com Beekes e Beek, todos estes termos, *κλειτός*, *κλέος*, *κλέω*, *κλυτός*, *κλύω* apresentam a mesma origem indo-europeia, relacionada especialmente ao verbo *κλύω*, ouvir (BEEKES; BEEK, 2010, p. 712-714, 719). Os autores acompanham Chantraine, para quem os termos formam um mesmo grupo importante (CHANTRAINE, 1970, p. 540-541). Ver também West (2009, p. 397). A ideia é que a glória e a fama seriam oriundas daquilo que se ouve sobre os homens. Para Ford o sentido etimológico de *κλέος* continua ainda muito forte na épica, com a ideia daquilo que é ouvido, relato, reputação, rumor (FORD, 1992, p. 59).

⁵⁹⁵ XI, 104; XVIII, 326. O prefixo indica somente uma ênfase. Ver Cunliffe (1988, p. 325).

⁵⁹⁶ II, 645, 650; 657; V, 45, 72; X, 109; XI, 368, 396, 401; 661; XIII, 210, 467, 476; XIV, 446; XVI, 26, 472, 619; XXI, 233; XXIII, 681; xv, 544; xvii, 71. Famoso pela lança. Ver Cunliffe (1988, p. 99).

⁵⁹⁷ VI, 436; XXII, 51; viii, 502; xiv, 237; xxi, 295; xxiv, 103. O prefixo dá ênfase ao adjetivo. Ver Cunliffe (1988, p. 2)

⁵⁹⁸ II, 742; XX, 320; XXI, 159; XXIV, 789; i, 300; iii, 198, 308; v, 422; vi, 36; x, 87, 114; xi, 310; xxiv, 409.

⁵⁹⁹ V, 435; VI, 504; XI, 334; XVI, 64; XVII, 70, 85, 125, 208; XVIII, 144, 147, 192, 197; XIX, 10; XXII, 258, 399; xii, 228; xxii, 109.

⁶⁰⁰ vii, 39; viii, 191, 369; xiii, 166; xv, 415; xvi, 227.

⁶⁰¹ VII, 299; IX, 121; XVIII, 449.

⁶⁰² XXIV, 458; viii, 417.

⁶⁰³ I, 607; XVIII, 383, 393, 462, 587, 590; viii, 287, 300; 349; xxiv, 75.

*κλυτότοξος*⁶⁰⁴ ou *κλυτός*⁶⁰⁵; trabalhos manuais, com *περικλυτός*⁶⁰⁶; aedos, com *περικλυτός*⁶⁰⁷; cidades, com *περικλυτός*⁶⁰⁸ ou *κλυτός*⁶⁰⁹; palácios, com *ἀγακλυτός*⁶¹⁰ ou *κλυτός*⁶¹¹; banquetes, com *ἀγακλυτός*⁶¹²; raças⁶¹³; muralhas⁶¹⁴; artesãos⁶¹⁵; roupas⁶¹⁶; bosques⁶¹⁷; ovelhas⁶¹⁸; nomes⁶¹⁹; portos⁶²⁰.

O próximo adjetivo é *φαίδιμος*. Etimologicamente, relaciona-se com brilho⁶²¹, e talvez seja esta sua acepção quando associado a partes do corpo, como membros⁶²² e especificamente ombros⁶²³. Todavia, associado a pessoas, carrega o significado de ilustre⁶²⁴. Assim, o termo acompanha heróis⁶²⁵ e povos⁶²⁶.

Por fim, temos um termo pouco usado, *πολύαινος*. O significado é o de muito elogiado, ou repleto de contos, que tem muito *αἶνος* (elogio ou conto)⁶²⁷. Usado sempre associado a Odisseu (IX, 673; X, 544; XI, 430; xii, 184), esse é mais um adjetivo que denota elementos que nos interessam. Também é válido apontar que em todas as ocorrências, salvo em XI, 430, há uma ligação com o termo *κῦδος*, que, como veremos adiante, também faz parte de um campo semântico correlato.

⁶⁰⁴ IV, 101, 119; XV, 55; xvii, 494; xxi, 267. Famoso pelo arco, usado especificamente para Apolo. Ver Cunliffe (1988, p. 231).

⁶⁰⁵ VIII, 440; IX, 362; XIV, 135, 510; XV, 173, 184; XVIII, 614; v, 423; vi, 326; ix, 518.

⁶⁰⁶ VI, 324.

⁶⁰⁷ i, 325; viii, 83, 367, 521.

⁶⁰⁸ iv, 9; xvi, 170; xxiv, 154.

⁶⁰⁹ XXIV, 437.

⁶¹⁰ iii, 388; vii, 3, 46.

⁶¹¹ II, 854; XIII, 21; XXIV, 719; v, 381; vii, 82; x, 60, 112; xix, 371; xxiv, 304.

⁶¹² iii, 428.

⁶¹³ XIV, 361; x, 526.

⁶¹⁴ XXI, 295.

⁶¹⁵ XXIII, 712.

⁶¹⁶ vi, 58.

⁶¹⁷ vi, 321.

⁶¹⁸ ix, 308.

⁶¹⁹ xix, 183.

⁶²⁰ xv, 472.

⁶²¹ Ver Chantraine (1977, p. 1170) e Beekes e Beek (2010, p. 1544).

⁶²² VI, 27; VIII, 452; X, 95; XIII, 435; XVI, 805; XXIII, 63, 691.

⁶²³ xi, 228; xxiii, 275.

⁶²⁴ Ver Cunliffe (1988, p. 403).

⁶²⁵ IV, 505; V, 617; VI, 144, 466, 472, 494; VII, 1, 90, 187; VIII, 489; IX, 434; XI, 496; XII, 290, 462; XIII, 823; XIV, 388, 390, 402; XV, 65, 231, 419, 588; XVI, 577, 588, 649, 727, 760, 858; XVII, 284, 288, 316, 483, 754; XVIII, 155, 175; XX, 364; XXI, 5, 97, 152, 160, 583; XXII, 216, 274; XXIII, 779; ii, 386; iii, 189; x, 251; xi, 82, 100, 202, 488; xiv 164; xv, 2; xvi, 308, 395; xviii, 413; xix, 368; xxii, 141; xxiv, 76, 243, 526.

⁶²⁶ XIII, 686.

⁶²⁷ Ver Cunliffe (1988, p. 12 e p. 336) e Chantraine (1968, p. 35-36).

Todos estes termos funcionam exclusivamente para salientar um atributo que já se possui, e que pode ser mantido. Por isso o grupo é formado majoritariamente por adjetivos⁶²⁸. A relação que trazem com o objeto de nosso estudo, contudo, deve ser explicada. Julgamos necessário este levantamento em virtude da conexão que os termos mantêm com o campo semântico da *glória* e da *fama*. Contudo, o atributo ressaltado nem sempre é ligado ao fato de se associarem àquilo que é conhecido. Em alguns casos, como com *ἀγλαός*, *φαίδιμος*, a associação traz mais uma relação com um aspecto visual que destaca o sujeito, um brilho especial. Não há, necessariamente, uma relação explícita com a ideia de informações que circulam sobre o detentor do atributo, mas sim a noção de que algo não muito claro o destaca.

Nos demais casos, de fato se trata de pessoas e objetos famosos que tiveram sua existência notada, avaliada e comentada por outros, em um processo de transmissão de informação que não explicita nem o evento específico pelo qual se é famoso, nem o agente que opera a transmissão. Estes termos qualificativos somente evidenciam a existência do atributo, a fama e a glória próprias de cada um dos objetos e personagens mencionados. Continuaremos, finalmente, a lidar com esta categoria. Iniciaremos, contudo, a listagem dos termos que não são exclusivos a ela, apesar de também estarem assim associados.

O primeiro deles tem somente uma ocorrência que nos interessa aqui. Trata-se do adjetivo *πολύφημος*, associado à figura de Fêmio (xxii, 376). Seu sentido pode ser tanto o de celebrado, simplesmente, quanto o de possuidor de muitos discursos, o que também seria apropriado para o aedo. A raiz com a qual está associado, *φήμις*, não se limita a evidenciar um atributo, como no caso do adjetivo por ela formado. Já observamos o uso do termo como rumor, e voltaremos a ele quando tratarmos de nossa segunda categoria referente a este passo.

Bem mais frequentes são os termos ligados à raiz *κῦδος*, também pensados como glória, distinção⁶²⁹. Segundo Chantraine, trata-se de um termo de origem muito antiga que exprime uma força radiante dos deuses, ou conferida por eles (CHANTRAINE, 1970, p. 595). Seu uso mais recorrente não se enquadra nesta categoria, tampouco sendo omitido dela. O uso de adjetivos derivados já era esperado, e de fato ocorrem com alguma frequência. Dessa forma temos: *κνδάλιμος*, glorioso⁶³⁰, ligado a heróis⁶³¹, povos⁶³² e o coração de um herói⁶³³; *κνδρός*,

⁶²⁸ Não precisaria necessariamente ser este o caso. A diferença é que o adjetivo indica uma qualidade intrínseca, o substantivo pode indicar um atributo que se possui. Esta seria diferença, por exemplo, entre ser glorioso (adjetivo) e ter glória (substantivo). A forma substantiva de *ἀγλαός* evidencia a questão.

⁶²⁹ Ver Cunliffe (1988, p. 240).

⁶³⁰ Ver Cunliffe (1988, p. 240).

⁶³¹ IV, 100, 177, 403; VII, 392; XIII, 591, 601, 606; XV, 415; XVII, 69, 378; XIX, 238; XX, 439; iii, 219; iv, 2, 16, 23, 46, 217; xiv, 206; xv, 5, 141, 358; xvii, 113; xix, 418; xxii, 89, 238.

⁶³² VI, 184, 204.

⁶³³ X, 16; XII, 45; XVIII, 33; xxi, 247.

um sinônimo de *κυδάλιμος*⁶³⁴ usado sempre no feminino em Homero⁶³⁵; *ἐρικυδής*, com sentido semelhante⁶³⁶, usado para presentes⁶³⁷, juventude⁶³⁸, deusas⁶³⁹, banquetes⁶⁴⁰ e heróis⁶⁴¹; o superlativo *κύδιστος*, gloriosíssimo⁶⁴², usado para Agamêmnon⁶⁴³, Zeus⁶⁴⁴ e Atena⁶⁴⁵.

Contudo, a forma substantiva de *κῦδος* também enquadra as características que ressaltamos nesta categoria. Há mais uma distinção entre a glória que um sujeito possui, como acontece para Zeus (I, 405; V, 906; VIII, 51; XI, 81), e a glória que este sujeito representa, como na fórmula que qualifica um determinado personagem, Nestor ou Odisseu, como uma “grande glória dos aqueus” (IX, 673; X, 87, 544, 555; XI, 511; XIV, 42; iii, 79, 202; xii, 184)⁶⁴⁶. Semelhantemente, a descrição de um adorno o expressa como representando *κῦδος*, tanto para o cavalo quanto para o condutor (IV, 145).

O último termo a ser analisado é o mais tradicional. Trata-se, finalmente, de *κλέος*. Como apontamos em outro momento, o termo é extremamente polissêmico. Neste caso, estamos lidando com seu sentido mais usual, o de glória, fama⁶⁴⁷. Também neste caso, temos adjetivos derivados que marcam o atributo que estamos aqui salientando. É o caso de *ἀγακλής*, muito famoso, glorioso⁶⁴⁸, utilizado como adjetivo para qualificar heróis (XVI, 738; XVII, 716; XXI, 379; XXIII, 529). Termos que indicam inglória também são utilizados em forma adjetiva, tais como *δυσκλής*, com fama ruim⁶⁴⁹ (II, 115; IX, 22) e *ἀκλής*, sem fama⁶⁵⁰ (VII, 100; XII, 318). Já o termo *εὐκλής*, boa reputação⁶⁵¹, aparece neste sentido em forma adjetiva (XVII, 415)

⁶³⁴ Ver Cunliffe (1988, p. 241).

⁶³⁵ XVIII, 184; xi, 580; xv, 26.

⁶³⁶ Ver Cunliffe (1988, p. 157).

⁶³⁷ III, 65; XX, 265.

⁶³⁸ XI, 225.

⁶³⁹ XIV, 327; xi, 576.

⁶⁴⁰ XXIV, 802; iii, 66; x, 182; xiii, 26; xx, 180.

⁶⁴¹ xi, 631.

⁶⁴² Ver Cunliffe (1988, p. 240).

⁶⁴³ I, 122; II, 434; VIII, 293; IX, 96, 163, 677, 697; X, 103; XI, 146; XIX, 199; xi, 397; xxiv, 121.

⁶⁴⁴ II, 412; III, 276, 298, 320; VII, 202; XXIV, 308.

⁶⁴⁵ IV, 515; iii, 378.

⁶⁴⁶ Heitor recebe uma qualificação semelhante por Hécuba, como uma grande glória enquanto vivo (XXII, 435-436).

⁶⁴⁷ Ver Cunliffe (1988, p. 229). Mackie sugere que, apesar do sentido inicial relacionado àquilo que é ouvido, a poesia como a de elogio (*praise poetry*) confere o sentido de glória (MACKIE, 1996, p. 85). Goldhill propõe que aquilo que é ouvido passa a se transformar em glória. Em especial a *κλέος* cantada tem dois sentidos complementares, o das palavras a serem ouvidas e o da fama e glória que a canção confere aos assuntos abordados na canção (GOLDHILL, 1991, p. 70). Pucci argumenta que existem três possibilidades de leitura do termo *κλέος*: 1) o ouvir dizer, fontes de ignorância; 2) algo que se diz repetidamente de alguém ou um evento, fonte de fama e, a partir daí, de glória; 3) o conteúdo da canção épica. O terceiro tipo só aparece no plural acompanhado de um genitivo (PUCCI, 1978, p. 170).

⁶⁴⁸ Ver Cunliffe, (1988, p. 1).

⁶⁴⁹ Ver Cunliffe (1988, p. 101).

⁶⁵⁰ Ver Cunliffe (1988, p. 16).

⁶⁵¹ Ver Cunliffe (1988, p. 167).

e substantiva (xxi, 331). Por vezes o verbo *κλέω*, cantar, contar, celebrar⁶⁵², também pode ser utilizado em contextos que indicam o atributo em si, e não o ato que o conquista (XXIV, 202; i, 338; xiii, 299; xvii, 418).

Semelhante ao que vimos com o termo *κῦδος*, *κλέος* em sua forma substantiva também é usado para indicar um atributo possuído⁶⁵³. O termo, quando assim utilizado, não adjetiva nada, não identifica nem um agente nem um sujeito ao qual estaria associado. Diferentemente de *κῦδος*, em que esta associação não está clara, identifica uma forma de transmissão de informação que se destaca pela ampla difusão. A *κλέος* acerca de um elemento é sua fama. É algo não necessariamente especificado que indica, todavia, uma constatação acerca da maneira como o objeto da transmissão de informação é considerado perante os homens, ou seja, seu *status*. Mais do que isso, essa avaliação é transmitida como informação, uma ideia implícita no próprio termo. Em um comentário de Penélope, já citado, temos uma boa descrição deste processo. Vale a pena retomá-lo:

“Ao homem áspero que alberga ásperezos pensamentos, / todos os mortais rogam pragas e dores enquanto for vivo; / depois de morto todos fazem troça dele. Mas tratando-se / de um homem irrepreensível que alberga irrepreensíveis pensamentos, / a sua fama (*κλέος*) levam-na estrangeiros por toda a parte, / para todos os homens: e muitos louvarão o seu nome.” (xix, 329-334).

No caso, o aspecto coletivo e não especificado dos estrangeiros que operam a transmissão sugere a característica difusa que nos interessa, bem como não há especificação de um assunto delimitado a ser transmitido. Temos vários outros exemplos de utilização da *κλέος* neste sentido, ressaltando a fama daquilo com que está associada, seja com os heróis e seus feitos (V, 172; IX, 189, 524; XVII, 143; XXIII, 280; i, 344; iii, 83; iv, 726; 816; v, 311; viii, 73, 74; ix, 20; xvi, 241; xviii, 126, 255; xix, 108), seja com objetos (VIII, 192; XXII, 514). Algumas passagens ressaltam, inclusive, o aspecto duradouro da glória, às vezes até mesmo inexaurível (II, 325; VII, 91; iv, 584; vii, 333; xxiv, 196). Estas passagens indicam, portanto, a *κλέος* como algo que já se possui, sendo, portanto, mantida.

No entanto, em uma série de outras passagens o termo pode ser classificado como estando no limiar deste sentido e do próximo a ser objeto de nossa análise. Trata-se das passagens em que temos a glória como elemento conquistado, e não mais somente possuído. Em alguns casos, simplesmente não é apresentado de maneira clara se temos a *κλέος* como algo

⁶⁵² Ver Cunliffe (1988, p. 229).

⁶⁵³ Ver West para uma argumentação de que a propriedade relativa ao *κλέος* (e outras palavras relativas ao radical em várias línguas indo-europeias) não era algo que se estendia apenas ao poeta e à audiência, sendo uma propriedade da própria pessoa que a possuía, conferida por um deus ou conquistada por ela mesma (WEST, 2009, p. 397).

já possuído ou algo sendo conquistado (XVII, 232⁶⁵⁴; ix, 264⁶⁵⁵; xix, 128⁶⁵⁶; xxiv, 94⁶⁵⁷). Em outros casos é evidente que, mesmo diante da *κλέος* que já se possui, é necessário que se realizem feitos para mantê-la, como apresenta Heitor: “(...) aprendi a ser sempre / corajoso e a combater entre os dianteiros dos Troianos, / esforçando-me pelo grande renome (*κλέος*) de meu pai e pelo meu.” (VI, 444-446). O desafio de Aquiles, apresentado por sua mãe, também coloca o problema de maneira esclarecedora. Nele, o herói deve decidir entre a morte na juventude, associada a um *κλέος* imortal, ou uma vida longa sem *κλέος* (IX, 410-416⁶⁵⁸). É como se a escolha impusesse que, no caso de decidir pela vida, mesmo a *κλέος* que já se possui não poderia ser mantida pelo herói⁶⁵⁹.

Uma última passagem é particularmente interessante para demarcar em nossa análise a transição da glória que se possui àquela que se conquista. Trata-se da sugestão de Zeus a Poseidon, na qual o deus do mar pode destruir a muralha dos aqueus após o fim da guerra, para preservar sua própria *κλέος* (VII, 458) associada à construção de uma primeira muralha por ele e Apolo (VII, 446-463). Vejamos o problema colocado por ninguém menos que Poseidon, onde ele já ressalta o ganho de *κλέος* por parte dos aqueus pela construção da muralha:

“Deste feito se espalhará a fama (*κλέος*) até onde chega a aurora / e da muralha se esquecerão que eu próprio e o Febo Apolo / construímos pelo nosso esforço para o herói Laomedonte.” (VII, 451-453).

O que nos interessa na cena não é o jogo, que parece de soma zero, em que o ganho de *κλέος* por um lado implica perda por outro⁶⁶⁰. O ponto aqui é demonstrar a maneira como o

⁶⁵⁴ A passagem está no contexto em que Heitor afirma que o guerreiro que conseguir arrastar o cadáver de Pátroclo terá a *κλέος* igual à dele, uma vez que ele oferece metade dos despojos. A *κλέος* é tratada como elemento já possuído, mesmo tendo sido explicitado o evento que a conquistou.

⁶⁵⁵ Odisseu menciona a Polifemo, no contexto da cena, a glória já possuída pelo exército da Agamêmnon em virtude do saque de Tróia.

⁶⁵⁶ No contexto da passagem, caso o retorno de Odisseu ocorresse, maior seria a *κλέος* de Penélope.

⁶⁵⁷ Agamêmnon diz, no contexto da cena, que por causa de seu funeral e dos jogos, Aquiles tem sua fama para sempre entre os homens. Já há, como nos outros casos aqui contestados, a *κλέος* tratada como algo possuído, mas também temos os eventos que a conquistaram.

⁶⁵⁸ Ver o termo *κλέος* nos versos 413 e 415. Para uma discussão sobre a expressão *κλέος ἄφθιτος* ver Finkelberg (1986). Em um artigo mais recente, a autora aponta para o fato de que o aspecto perecível da glória é mais ressaltado em Homero do que o aspecto imperecível (FINKELBERG, 2007, p. 343). Para a posição contrária à de Finkelberg no primeiro artigo, ver Volk (2002).

⁶⁵⁹ A escolha entre fama e vida longa é mostrada por West como um motivo indo-europeu de alguma recorrência (WEST, 2009, p. 402-403), bem como a ideia de fama póstuma (WEST, 2009, p. 410).

⁶⁶⁰ Esta concepção parece mais relacionada a um outro termo, não discutido aqui, a *τίμη*. Para Graziosi e Haubold, esta é a forma como alguns estudiosos costumam abordar a sociedade do poema, um mundo visto como competitivo, em que os heróis lutam por honra e *status* em jogo de soma zero, o que um recebe é tirado de outro (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 96). Contudo, a ideia de *τίμη* expressa mais uma relação honorífica a partir de um *status* já possuído ou conquistado, e não um aspecto ligado à transmissão de informação, como no caso de *κλέος*. Para uma posição semelhante, ver Redfield. Para o autor, *κλέος* e *κῶδος* têm mais disponibilidade, e a quantidade de ambas dentro do sistema social pode variar (REDFIELD, 1975, p. 33). Para um debate das várias posições nesta questão, ver Wees, em especial o capítulo 3 (WEES, 1992) e Scodel, em especial o capítulo 1 (SCODEL, 2008). Para a autora, apesar da tendência da *τίμη* de fato apresentar um jogo de soma zero, o mesmo não é válido para a *κλέος* (SCODEL, 2008, p. 22).

termo pode indicar um atributo que já se possui e pode ser perdido ou mantido por Poseidon e Apolo, bem como algo a ser conquistado pelos aqueus. Consideramos a distinção importante porque temos, em ambos os extremos, termos relacionados que são exclusivos⁶⁶¹, bem como aqueles que possuem dupla conotação. A cena em que Poseidon se preocupa com a κλέος conquistada pelos aqueus (VII, 451), seguida da oferta de Zeus de uma sugestão de como manter sua própria κλέος (VII, 458), portanto, demonstra com particular eficácia os dois usos do termo, um a pouca distância do outro.

Nesta categoria, a utilização mais comum do termo vem daquilo que um herói conquista ao realizar um determinado feito, como: matar outro guerreiro (IV, 197, 207); destacar-se na guerra (V, 3; XVIII, 121); realizar missões de espionagem (X, 212, 307); realizar viagens em busca de informações (i, 94; iii, 78; xiii, 422); vingar-se (i, 298; iii, 204); destacar-se em contendas atléticas (viii, 147); ter um túmulo construído após morte na guerra⁶⁶² (xiv, 370; xxiv, 33); capturar espólios de guerra (V, 273; XVII, 16, 131; XVIII, 165). A fuga é apontada como uma ação que não traz κλέος (V, 532; XV, 564). Para Antínoo, se Penélope continuar a agir como fez para despistar os pretendentes, obterá κλέος (ii, 125), o que mostra que também entre as mulheres a questão é importante. Nestor identifica a κλέος como algo desejado e que os deuses concedam à família (iii, 380).

Termos derivados, como *εὐκλεία* na forma nominal, também são utilizados em contextos da glória conquistada (VIII, 285; X, 281; XXII, 110⁶⁶³; xiv, 402). Há um uso adverbial de *ἀκλεής* em que Heitor também apresenta o mesmo elemento (XXII, 304). Todas estas passagens mostram o sentido sutilmente variante do termo, em que a conquista tem a ênfase em detrimento da existência pura e simples da característica. O mesmo ocorre com mais um par de termos, que apresentam, de maneira semelhante, certa polissemia.

Com *κῦδος* a situação é ainda mais evidente, seja da glória conquistada mediante grandes feitos⁶⁶⁴, seja mediante concessão divina, em geral também dependente de grandes feitos⁶⁶⁵. Semelhantemente ao que temos com o termo κλέος, *κῦδος* também é algo desejado

⁶⁶¹ Já salientamos aqueles relativos à glória e à fama como atributo possuído, e mencionaremos a seguir os que se relacionam a um elemento conquistado.

⁶⁶² A glória conquistada neste caso vai para a prole.

⁶⁶³ Aqui a forma é adverbial.

⁶⁶⁴ III, 373; IV, 95, 415; IX, 303; X, 307; XII, 407; XIV, 365; XV, 644; XVI, 84; XVII, 287, 321, 419; XVIII, 165; XX, 502; XXI, 543; XXII, 57, 207, 393; xv, 78. Esta última passagem é de difícil interpretação, pois é dito que fama, glória e proveito são vantagens de quem janta antes de seguir viagem (xv, 75-79).

⁶⁶⁵ I, 279; V, 33, 225, 260; VII, 205; VIII, 141, 176, 216, 237; XI, 79, 300; XII, 174, 255, 437; XIII, 303, 676; XIV, 358; XV, 327, 491, 595, 596, 602; XVI, 88, 241, 730; XVII, 251, 453, 566; XVIII, 294, 456; XIX, 204, 414; XXI, 570, 596; XXII, 18, 217; XXIII, 400, 406; XXIV, 110; iv, 275; xv, 320; xxii, 253.

para família⁶⁶⁶ e para a casa⁶⁶⁷. Um adjetivo derivado de *κῦδος* ressalta, pela qualificação que proporciona, a característica da conquista, em detrimento do atributo em si. Trata-se de *κυδιάνειρα*, que, associado a um substantivo, qualifica-o como glorificador⁶⁶⁸. Geralmente é associado a *μάχη*, combate, batalha⁶⁶⁹, mas há uma instância em que *ἀγορά* é dessa forma caracterizada⁶⁷⁰. Por fim, temos o verbo *κυδαίνω*, que indica trazer honras, triunfos⁶⁷¹, usado quando um personagem glorifica outro em contextos mais ou menos evidentes, de marcação de conquista de glória⁶⁷². Como veremos, contudo, a relação entre *κῦδος* e *κλέος* é mais complexa⁶⁷³.

O termo *φῆμις*, por sua vez, só conta com uma instância em que o sentido salientado aqui é relevante. Trata-se da constatação de Agamêmnon, de que o canto sobre Clitemnestra traz uma *φῆμις* horrível a todas as mulheres (xxiv, 201). Admitimos que, neste caso, a utilização não é das mais evidentes, mas é possível ler que os feitos da esposa do rei de Micenas opera uma mudança na forma como, não só ela, mas todas as mulheres são avaliadas. Neste sentido, a abordagem tal como propomos aqui não parece tão distante, uma vez que a conquista da fama nos outros contextos realiza uma operação semelhante. A principal diferença é que, em geral, a modificação no *status* do autor dos feitos tende para resultados positivos, enquanto neste caso a mudança é negativa.

O último termo a ser tratado neste passo é aquele que se restringe à categoria da glória conquistada. Trata-se de *εὔχος*, geralmente traduzido como glória, mas com uma conotação ligada ao verbo *εὔχομαι*, com o sentido de alardear, vangloriar⁶⁷⁴. Cunliffe define *εὔχος* como um tópico de exultação, como triunfo, glória (CUNLIFFE, 1988, p. 170). A ideia é que o termo inicialmente indicaria mais uma espécie de exclamação de triunfo do que uma modificação da

⁶⁶⁶ iii, 57.

⁶⁶⁷ xix, 161.

⁶⁶⁸ Ver Cunliffe (1988, p. 240).

⁶⁶⁹ IV, 225; VI, 124; VII, 113; VIII, 448; XII, 325; XIII, 270; XIV, 155; XXIV, 391.

⁶⁷⁰ I, 490.

⁶⁷¹ Ver especialmente os sentidos 2 e 3 em Cunliffe (1988, p. 240).

⁶⁷² V, 448; X, 69; XIII, 348, 350; XV, 612; XX, 42; XXIII, 793; xiv, 438; xvi, 212.

⁶⁷³ Para Redfield, *κῦδος* e *κλέος*, bem como *τίμη* podem, em determinados contextos, ser traduzidas como fama, mas elas significam coisas bem diferentes. A *κῦδος* é uma espécie de brilho que pertence aos bem sucedidos, sendo especificamente pessoal. Um homem, por exemplo, não pode ganhar *κῦδος* para outro, ao passo que, em contraste, *κλέος* pode ser ganha tanto para si mesmo quanto para seu pai (VI, 446; VIII, 285). A *κῦδος* pertence somente aos vivos, e *κλέος* pertence também aos mortos. A *κῦδος* é frequentemente um presente dos deuses, enquanto *κλέος* é conquistada pelo próprio homem ou conferida pelo povo. A *κλέος* estabelece uma relação com outros homens, consistindo daquilo que se fala sobre alguém. A *τίμη* também é atribuída em alguém por outros homens, mas a *τίμη* de alguém é uma avaliação dele. Já a *κλέος* é uma descrição. Além disso, *κῦδος* é sempre um atributo absoluto, e a *τίμη* é sempre relativa, sendo uma medida de um homem em relação a outro. Por fim, quando os grandes homens morrem, a *κῦδος* morre com eles, ao passo que a *κλέος* sobrevive na memória da comunidade. Ver o autor para mais distinções (REDFIELD, 1975, p. 33-4). Ver também Scodel (2008, p. 25-26).

⁶⁷⁴ Ver Cunliffe (1988, p. 170).

maneira como o sujeito é visto e mencionado entre os outros homens, ainda que este sentido, de glória, também seja ressaltado⁶⁷⁵.

O fato de o termo estar limitado a esta categoria, glória como elemento que pode ser conquistado diante de um feito, nunca um elemento já possuído, indica, contudo, que talvez esta significação primária continue forte. Não parece ser possível, por exemplo, que um personagem tenha mais *εὖχος* do que outro. Há também um uso predominante em situações nas quais um personagem está, ele mesmo, vangloriando-se de algo que poderia conquistar, antes de fazê-lo⁶⁷⁶, como um *εὖχος* que ganharia com determinado feito (V, 285, 654⁶⁷⁷; VII, 81; XI, 288⁶⁷⁸, 290, 445⁶⁷⁹; XII, 328⁶⁸⁰; XIII, 327⁶⁸¹; XV, 625; ix, 317⁶⁸²; xxii, 7⁶⁸³), ou a descrição de um *εὖχος* que poderia ser obtido (VII, 203⁶⁸⁴; XV, 462; XVI, 725⁶⁸⁵; XXI, 297⁶⁸⁶; XXII, 130⁶⁸⁷; xxi, 338⁶⁸⁸). Descrições de um *εὖχος* já conquistado aparecem em menor quantidade (VII, 154; XXI, 473⁶⁸⁹). Tal observação indica certa flexibilidade no uso do termo, preferencial em situações de exultação e vanglória em si, anteriores a uma conquista de fato, algo que pode ser observado em 11 das 19 cenas. Uma proporção semelhante não se encontra nos outros termos.

⁶⁷⁵ Para uma discussão sobre o tema, ver Assunção (1994/1995). Para Pucci, o sentido de *εὖχος* como o de grito de vitória, exultação, exclamação de triunfo, ou simplesmente vitória, triunfo, não exclui a relação com a ideia de glória. Na nota 42 o autor expressa que o termo é constantemente usado como sinônimo completo de *κλέος* e *κῆδος*, mas em algumas passagens a diferença é evidente como em VII, 81-90, entre *εὖχος* e *κλέος*, e em VII, 200-205 entre *εὖχος* e *κῆδος*. Em XI, 290-300 *κῆδος* aparece como algo sólido, uma realidade *post-factum* em relação ao *εὖχος*. Para o autor, é preciso que haja um prolongamento do *εὖχος* no campo de batalha para que ele se torne *κλέος*, que imortaliza o herói (PUCCI, 1988, p. 144).

⁶⁷⁶ Esta tendência também foi observada por Pucci (1988, p. 144).

⁶⁷⁷ Na sequência da cena mencionada, Sarpedon de fato mata Tlepólemo. Contudo, o uso do termo é anterior ao feito.

⁶⁷⁸ Aqui, Heitor afirma que o *εὖχος* pela saída de Agamêmnon do combate foi concedido por Zeus a, apesar de não ter sido um ferimento que ele tenha causado que provocou a retirada.

⁶⁷⁹ Na sequência da cena mencionada, Odisseu de fato mata Soco. Contudo, o uso do termo é anterior ao feito.

⁶⁸⁰ Parte do famoso discurso de Sarpedon a Glauco, em que o herói convida seu companheiro a avançar e diz que um guerreiro em combate ganha *εὖχος* matando o inimigo, ou o concede ao adversário que o mata.

⁶⁸¹ Comentário de Idomeneu a Meríones, virtualmente idêntico ao fim do discurso de Sarpedon a Glauco.

⁶⁸² Na cena, Odisseu diz que poderia se vingar de Polifemo se Atena lhe desse o *εὖχος*. O termo também pode ser lido como prece, caso Atena atenda sua prece. Ele é usado antes de Odisseu de fato cegar o ciclope.

⁶⁸³ O termo *εὖχος* nesta passagem pode significar tanto a exultação de triunfo, a glória, quanto uma prece a Apolo para que o mendigo (Odisseu disfarçado) consiga acertar um alvo com o arco. É Odisseu quem pronuncia o discurso, e de fato ele atinge vários dos pretendentes na sequência da cena.

⁶⁸⁴ Parte da prece dos aqueus em favor de Ajax, antes do duelo com Heitor, em que um aqueu anônimo reza pelo herói e pede que o *εὖχος* seja dele.

⁶⁸⁵ Apolo disfarçado de Ásio diz a Heitor nesta cena que matar Pátroclo significa *εὖχος* concedido pelo próprio Apolo. Trata-se de um feito que de fato está para acontecer.

⁶⁸⁶ Poseidon diz a Aquiles nesta cena que os deuses concederão *εὖχος* a ele, após mencionar que o herói matará Heitor. Trata-se de um feito que também está para acontecer.

⁶⁸⁷ Aqui, Heitor decide enfrentar Aquiles para saber se a ele ou a Aquiles Zeus outorgará *εὖχος*.

⁶⁸⁸ O termo *εὖχος* nesta passagem pode significar tanto a exultação de triunfo, a glória, quanto uma prece a Apolo para que o mendigo (Odisseu disfarçado) consiga armar o arco. Vale notar que quem faz o comentário é Penélope.

⁶⁸⁹ Diante da recusa de lutar de Apolo, Artêmis diz que a vitória e o *εὖχος* são de Poseidon.

Ou seja, não há preferência pela utilização de *κῶδος* e *κλέος* em situação de exultação anterior à conquista⁶⁹⁰.

Nosso objetivo neste passo foi mostrar que a polissemia das ideias de *glória* e *fama* vai além da simples multiplicidade de termos utilizados para apresentar tais conceitos. Tal característica fica evidente quando vemos as diferentes maneiras com que os termos se portam, alguns deles se restringindo a ideias exclusivas, outros abrangendo dois, e até três sentidos, para o caso de *κλέος*. Mostrar esta terminologia múltipla como parte de um todo completamente unificado empalidece a riqueza de significados e variações dos poemas. Os detalhes que parecem transportar devem ser ressaltados, bem como as semelhanças.

Para tal, é importante traçar uma distinção que parece relevante. A ideia de glória expressa pelos termos apresentados pode apresentar diferenças profundas, quando são tratados no detalhe. Em especial, no assunto que nos interessa da transmissão de informações, podemos detectar que nem todos os casos apresentam a noção. Os termos relacionados a *κλέος* e *κλύω*, sem dúvida, trazem a questão com clareza⁶⁹¹. Contudo, os outros termos ressaltam outros aspectos. O *εὔχος*, como devidamente mostrado, relaciona-se mais com a ideia da expressão de triunfo pessoal do que com uma mudança de *status* em um processo que torna o sujeito mais ou menos falado. Já as palavras da raiz de *κῶδος* ressaltam uma característica mais abstrata, um valor e uma distinção pessoal que também não estão necessariamente ligados à avaliação externa⁶⁹², possivelmente ligados, na origem, a um aspecto de natureza visual. Os adjetivos *ἀγλαός* e *φαίδιμος* também se enquadram nessa categoria.

Parece haver, contudo, algum tipo de relação geral, pois todos estes termos indicam formas de distinção entre os personagens, seja a partir de um fenômeno aparentemente visual,

⁶⁹⁰ No caso de *κῶδος*, o contexto de exultação anterior à conquista só pode ser sugerido em 7 ocasiões (V, 260; XVI, 84; XVII, 294, 419; XXII, 18, 217; xxii, 53), diante de 19 usos em situações de glória de fato conquistada (VIII, 176, 216; XI, 300; XII, 255, 437; XIII, 303; XV, 327, 644; XVI, 730; XVII, 566; XVIII, 456; XIX, 204, 414; XX, 502; XXI, 543, 570; XXII, 393; XXIII, 400, 406). As demais 33 ocorrências marcam descrições de glória que poderia ser conquistada, mesmo que imediatamente anterior à conquista de fato. Já com *κλέος*, são 3 as situações de exultação anterior à conquista (V, 273; XVII, 16; XVIII, 121), 6 ocorrências da descrição da glória de fato conquistada (IV, 197, 207; V, 3; XVII, 131; i, 298; iii, 204) e as demais 13 instâncias marcam situações de probabilidade. Nesse sentido, podemos observar que os dois termos apresentam tendências semelhantes entre si (preferência pelas situações de probabilidade, entre 56% e 59%, seguida pelas descrições da glória de fato, entre 32% e 27%, e as situações de exultação anteriores à conquista em último lugar, entre 12% e 14% das ocorrências), mas diferentes da utilização do *εὔχος* (preferência pelas situações de exultação anteriores à conquista, com 58%, seguida pelas passagens que denotam probabilidade, com 31%, e por fim as que indicam conquistas já alcançadas, com 11% das ocorrências).

⁶⁹¹ Para Svenbro, *κλέος* denota uma forma de glória exclusivamente sonora (SVENBRO, 1988, p.20).

⁶⁹² Como Martin apresenta no verbete *Glory* da *Homer Encyclopedia*. A ligação, contudo, entre os termos é válida pelo compartilhamento que ambos apresentam da mesma fraseologia, especialmente nos casos de *κῶδος* conquistada, como aponta o mesmo autor (MARTIN, 2011a, p. 315-317). Para Detiënne, *κῶδος* e *κλέος* são dois aspectos diferentes da glória. O primeiro ilumina o vencedor, sendo uma graça divina instantânea, que os deuses dão a uns e recusam a outros. A *κλέος* é a glória que se fala, e se desenvolve no relato boca a boca, de geração em geração. Se *κῶδος* vem dos deuses, *κλέος* consegue subir até eles (DETIËNNE, 1981, p. 20).

seja a partir de algo que se escuta. A questão também pode ser observada na variação entre o aspecto identificado como atributo e aquele que se conquista, uma vez que ambos indicam distinção.

Contudo, somente os termos ligados a *πολύαινος*, *κλέος* e *φῆμις*, como dito, enquadram-se indubitavelmente no quadro que traçamos de relação com o transporte de determinados tipos de informação sem que haja necessidade de delimitação precisa de temas e agentes. A fama e a glória, possuídas ou conquistadas, indicam os personagens e objetos como tópicos em processos de transmissão de informação. São falados, lembrados⁶⁹³, sem que a maneira como isso ocorre seja evidenciada, nem quem a opera. Os termos apresentam ainda, um juízo de valor quanto a informação transportada, que marca ou a condição que o sujeito possui, ou a modificação dessa condição, normalmente sua intensificação. Do ponto de vista geral, parece haver uma importância dada a ser objeto desse tipo de transmissão de informação⁶⁹⁴. Trata-se de um fenômeno com poucas variantes, um ideal épico estável⁶⁹⁵. Todavia, as formas tradicionais em que ele é operado demonstram as variações que caracterizam tantos outros pontos de nossa análise.

Outro termo, não necessariamente relacionado ao campo semântico aqui discutido, resulta, contudo, na mesma conclusão. A preocupação dos heróis com relação a não serem anônimos, *νόνημνος* (XII, 70; XIII, 225-227; XIV, 69-70; i, 222-223), indica um mesmo tipo de valorização: a preocupação com tornar-se objeto de processos de transmissão de informação no presente e no futuro. Este processo de fato é reconhecido e identificado nos poemas, em um conjunto de constatações: nas situações em que algum objeto, feito ou herói, é identificado como algo que será lembrado ou celebrado pelos homens vindouros ou ainda por nascer (II, 119-122; III, 284-287; VI, 357-358; XIX, 63-64; XXII, 304-305; iii, 199-200; iv, 707-710; viii, 577-580; xi, 74-76, 433-434; xxiv, 80-84, 192-202); quando se comenta da fama dos homens do passado, como nas reminiscências de Nestor, Príamo e Fênix; no comentário de Eneias sobre a transmissão de sua linhagem e a de Aquiles pelos *ἔπεα* (XX, 203-209).

⁶⁹³ Ver Redfield para esta posição, em especial para o termo *κλέος* (REDFIELD, 1975, p. 32).

⁶⁹⁴ Para Hardie, neste contexto é impossível separar a fama e a glória, algo fora do indivíduo, do seu desejo de tê-las (HARDIE, 2012, p. 14). Ainda segundo o autor, o medo da vergonha e da censura se revela como um mecanismo interno autorregulatório dentro da psicologia daquele que busca a fama (HARDIE, 2012, p. 20).

⁶⁹⁵ West propõe que o anseio por uma boa reputação no presente e no futuro é uma atitude comum entre povos indo-europeus desde os tempos mais antigos. Geralmente, há uma ligação com feitos de valor na guerra (WEST, 2009, p. 397). Ver o capítulo 2 de Goldhill para uma discussão da busca dos heróis pela *κλέος* como um elemento central da *Ilíada* (GOLDHILL, 1991, p. 69-93). Vale notar que a nossa abordagem não busca uma discussão em termos semelhantes, da *κλέος* como ideal a ser alcançado, mas como um efeito de um processo de transmissão de informação.

Contudo, devemos ser cautelosos no que se refere ao alcance deste ideal épico. Bouvier levanta uma série de questões contra uma leitura tradicional, iniciada a partir de Jaeger (2001), e retomada por Redfield (1975), Dodds (1988) e Vernant (1989), de que a ética homérica era baseada na conquista da glória por uma ideia metafísica de que com ela o sujeito atinge uma forma de imortalidade⁶⁹⁶. Ele se pergunta se atingir a atenção de uma audiência futura, ser matéria de belos poemas e canções por vir, ser o prazer estético de um público futuro pode mesmo ser a finalidade da ética heroica. Para o autor, a busca homérica por glória não se reduz a um simples desejo por notoriedade. Quando, por exemplo, Heitor quer ser conhecido pelos homens do futuro, ele não quer ser apenas famoso, mas quer ser um exemplo. É importante fazer uma distinção. Figuras como Tersites e Clitemnestra também passaram a ser notórias, mas relacionadas ao opróbrio. Os heróis querem ser reconhecidos, mas que sua notoriedade esteja relacionada ao reconhecimento de seu valor. Por isso a crítica aos que veem na *Ilíada* uma autoconsciência dos personagens de sua glória, que reflete uma consciência da própria poesia acerca de sua manutenção. Bouvier considera que a ambição dos heróis é menos um reflexo da angústia criadora do poeta sobre a posterioridade de sua obra, e mais uma exigência ancorada em um sistema de valores complexos, que incluem e implicam a poesia do aedo, mas a subordinam a uma finalidade superior. Os heróis aspiram à glória não por satisfazer um desejo de notoriedade, seu ou do poeta, mas porque o funcionamento de toda uma cultura pressupõe essa aspiração (BOUVIER, 2002, p. 81-84)⁶⁹⁷.

⁶⁹⁶ Uma defesa recente deste tipo de perspectiva pode ser encontrada em Collobert. Para a autora, por suas conquistas e ações memoráveis, os heróis podem atingir uma espécie de imortalidade. O tempo presente, e ações realizadas pelos heróis nele, são orientados para o futuro, para a lembrança dessas ações. Dessa forma, o presente é o ponto focal entre passado e futuro, uma vez que o passado é lembrado e ações são realizadas para serem lembradas no futuro, como as ações do passado são lembradas no presente (COLLOBERT, 2011, p. 90-91). Existir para sempre na lembrança dos outros é a única imortalidade que vale. O outro tipo de imortalidade, semelhante à divina, com a vida sem fim, existe nos épicos e na tradição (é experimentada por Ganimedes em XX, 230-235, por exemplo, e por Ino, Radamante e Menelau na tradição), mas é rejeitada por Odisseu, que recusa viver com Calipso, para alcançar a imortalidade pela glória (COLLOBERT, 2011, p. 129-131).

⁶⁹⁷ O autor continua, dizendo que o problema está em confundir a *κλέος* como uma finalidade em si mesma, como uma forma de imortalidade substituta, acessível somente pela poesia. A forma mais extrema, a de Vernant (1989), considera que a morte no combate em plena juventude também é necessária. Contudo, a glória não é suficiente para compensar a perda da vida, pois a glória imortal não significa nem imortalidade do herói, nem a de sua canção. O episódio da descida ao Hades com as reclamações de Aquiles mostra que a glória conquistada não traz nenhuma vantagem direta ao herói. Se a busca pela glória é uma motivação metafísica da sociedade homérica, a *Odisseia* mostra uma contradição, pois a glória conquistada pelos feitos não ajuda em nada o herói a escapar da não existência no Hades. Como forma de ultrapassar a morte, no Hades a glória se mostra inútil. O herói que sacrifica sua vida para ganhar *κλέος* não o faz por um motivo egoísta. Em uma sociedade sem registros escritos de lei e códigos jurídicos, os heróis se alegram com a ideia de terem filhos a sua própria imagem (como Aquiles interessado em saber como é Neoptólemo). Ou seja, a glória buscada é uma forma de ser útil socialmente, de contribuir para se perpetuar como exemplo. A questão também pode ser observada no fim da *Odisseia*, em que Odisseu vê seu filho perpetuar o valor de seus ancestrais (BOUVIER, 2002, p. 85-91).

A despeito das precauções de Bouvier, contudo, concluímos que a preocupação com a questão da fama, em especial, é um dos elementos centrais em várias formas de transmissão de determinados tipos de conteúdo ligados à conduta de homens e mulheres neste mundo épico.

c) Relatos e Cantos

Já tratamos, com algum detalhe, de características relativas a ambas formas de transmissão de informação, ainda que sob outros enfoques. Muito do que foi discutido, contudo, não precisa ser retomado, uma vez que as conclusões desenvolvidas são válidas aqui. Como já mencionado, a dificuldade de tratar desse tema, no caso dos relatos, é que grande parte de ambos os poemas é feita a partir de discursos diretos dos personagens. Neles, entre outras coisas, relatos de inúmeros eventos são apresentados. Como nas demais partes em que tratamos do assunto neste trabalho, não pretendemos apresentar um levantamento extensivo e sistemático de ocorrências deste fenômeno, mas sim salientar particularidades de sua função como forma de transmissão da informação.

Ainda sobre os relatos, é preciso dizer que nas ocasiões em que os discutimos demos ênfase a alguns tipos específicos. Falamos dos relatos dos viajantes, considerados sujeitos particularmente expostos à transmissão de informações. Falamos dos relatos de hóspedes, muitas vezes postos em dúvida quando aquele que chega está em situação de necessidade. Discutimos os relatos dos anfitriões, em especial quando o hóspede chega em busca de notícias, como é o caso de Telêmaco. Tratamos também, ainda que brevemente, dos relatos paradigmáticos, apresentados para a exposição de determinado elemento relevante para alguma situação presente. Na ocasião em que os apresentamos, não os caracterizamos enfaticamente a partir dessa terminologia, uma vez que a discussão no momento era realizada por outros interesses. Contudo, a divisão dessa forma é possível. Já que uma das características do relato, em contraste com outras formas de transmissão da informação, é a necessidade da delimitação explícita do agente que opera o processo, consideramos apropriado classificá-los por este critério aqui.

Vamos explorar, neste passo, um tipo especial de ocorrência, ainda não discutido propriamente. Nele, acreditamos, talvez seja possível delinear uma forma tradicional específica de transmissão, que pode ser claramente diferenciada da transmissão do canto épico pelo aedo, assim como o são os outros tipos acima apresentados. Deles se diferencia, como se pode esperar, pelo tipo do agente que transmite determinada informação oral. Trata-se do relato familiar. Não se trata, contudo, de uma forma que conta com um número particularmente extenso de

passagens. Acreditamos, contudo, serem significativas para expandir as variações de relatos já apresentadas.

Nesta categoria pensamos os relatos transmitidos no interior de uma determinada unidade familiar, cujos agentes de transmissão da informação sejam dela membros. É esperado que o fluxo de transmissão ocorra dos membros mais velhos, como pais e avós, aos mais novos. Na *Odisseia*, temos duas instâncias em que não vemos a transmissão ocorrer de fato. As passagens nos interessam, contudo, por salientarem a expectativa de que ela tenha ocorrido. Na primeira delas, temos a constatação de Menelau, que julga que seus sofrimentos, desde o rapto de Helena e o roubo de seus tesouros por Páris, tenham sido ouvidos pelos jovens em relatos de seus pais, quem quer que eles sejam⁶⁹⁸: “Isto talvez ouvistes dos vossos pais, quem quer que sejam: / foi muito o que sofri e perdi uma grande casa, / bem fornecida e recheada de muitos e excelentes tesouros.” (iv, 94-96).

A expectativa marca a possibilidade de um processo de transmissão que aparenta ter força no contexto interno dos poemas. Menelau sabe que tais eventos foram amplamente difundidos, e sabe que muitos devem conhecê-los. Contudo, ele não menciona a transmissão pelo canto do aedo como a forma com que eles podem ter chegado aos jovens, nem o relato por meio de viajantes, quaisquer que sejam. Nesse caso ele menciona a transmissão pelos pais como forma provável. Não é que o relato seja mais rápido que a canção em absorver os eventos mais recentes⁶⁹⁹. Se até o retorno de parte dos aqueus já virou tema para a canção de aedos como Fêmio (i, 325-327), o que dizer da guerra da qual eles retornam? O que temos aqui é a expectativa de uma transmissão de determinados tipos de informação que usualmente são associados aos aedos operando por agentes diversos⁷⁰⁰. O interessante é que Pisístrato de fato confirma aquilo que era esperado por Menelau:

“Filho de Atreu, muitas vezes afirmou o ancião Nestor / que teu entendimento supera o de outros homens, / quando se falava de ti no palácio e nos interrogávamos / uns aos outros.” (iv, 190-193).

⁶⁹⁸ O rei ainda não sabia que se tratava de Telêmaco e Pisístrato.

⁶⁹⁹ Como defende Biles (2003, p. 192-195).

⁷⁰⁰ Ford sugere um mecanismo mais amplo. Para o autor, a história de Agamêmnon e a vingança de Orestes, por exemplo, mostram um movimento que indica as ações como origens, seguidas de relatos, κλέος, e canções, como possivelmente as de Fêmio. O poema começa com uma menção à volta fracassada de Agamêmnon, que já era conhecida, tendo fama e histórias circulando (FORD, 1992, p. 107). Para a história do retorno de Agamêmnon como o rumor por excelência na sociedade da *Odisseia*, ver Olson e seu levantamento de passagens (i, 29-30, 35-43, 298-300; iii, 193-198, 234-235, 255-312; iv, 91-92, 514-537; xi, 409-434, 452-453; xiii, 383-384; xxiv, 96-97, 199-200; cf. i, 46-47, 326-327; iv, 546-547; xi, 387-389=xxiv, 20-22) (OLSON, 1995, p. 24-25).

A outra passagem também é oriunda do mesmo canto da *Odisseia*, mas de um contexto completamente diverso. Neste caso é Penélope que questiona se os pretendentes não ouviram de seus pais quando crianças que tipo de homem Odisseu era, justo com todos:

"De vossos pais não ouvistes / anteriormente, ainda crianças, que género de homem / era Ulisses entre todos aqueles que vos deram a vida? / Nem ouvistes que ele nada de mal fez, nem disse, a ninguém / do povo, como é a prática dos soberanos divinos? / Pois a uns odeiam os reis, estimando embora outros. / Porém Ulisses nunca tratou mal nenhum homem. / Mas o vosso coração e os vossos actos vergonhosos / estão à vista: não há gratidão pelas benesses do passado." (iv, 687-694).

Em outro contexto, Penélope espera que Antínoo conheça a história de quando o pai do jovem foi acolhido por Odisseu (xvi, 424-430). Apesar das semelhanças, a expectativa de que a transmissão ocorra em contextos familiares e a juventude daqueles que recebem a informação, é importante ressaltar as diferenças entre as duas ocorrências principais. Neste passo, também se trata da fama de um herói que está sob a expectativa de ter sido transmitida, mas não a partir dos grandes eventos relacionados a ele na guerra. O que temos aqui é um contexto local, em que a rainha esperava comentários acerca da boa conduta do rei no passado. Consideramos ser mais fácil de explicar, portanto, como a expectativa de que os agentes desse tipo de transmissão sejam membros da unidade familiar, ao invés de cantores ou viajantes.

Podemos citar outros exemplos de relatos que ocorrem em contextos familiares. Nestor apresenta o que sabe do retorno dos aqueus em uma cena em que alguns de seus filhos também estavam presentes (iii, 32, 103-200). No palácio de Éolo, as histórias de Odisseu são apresentadas na presença dos filhos do anfitrião. (x, 5-16). Alcínoo espera que Odisseu espalhe a fama dos feácios entre sua família e amigos (viii, 241-245). Além disso, Odisseu narra a Penélope tudo por que passou, uma vez reunidos (xxiii, 300-343). Este tipo de relato familiar pode ocorrer do mais jovem aos mais velhos. Temos alguns exemplos: Odisseu relata a seus pais a viagem que fez para visitar seu avô Autólico (xix, 463-466); Telêmaco constata que se ele encontrar Odisseu em casa, contará a ele a hospitalidade que recebeu de Menelau (xv, 156-159); descrição de Telêmaco a Penélope dos resultados de sua viagem (xvii, 44, 96-149). Todas estas instâncias nos trazem, portanto, variações interessantes nas formas e nas expectativas de transmissão de informação oral no interior dos poemas, pelo tempo e pelo espaço. Elas nos mostram um tipo de relato específico que independe do canto como forma de transmissão, apesar de compartilhar, por vezes, um mesmo tipo de conteúdo.

O que resta dizer dos cantos épicos? Já apresentamos pormenorizadamente inúmeros elementos relativos a eles, inclusive como formas de transmissão de informação. Parece-nos oportuno, contudo, salientar novamente dois aspectos. A relação que eles trazem com a glória dos homens e a sua delimitação como formas de manutenção da memória de determinados

eventos e personagens. Ou seja, importa-nos seu papel como formas de transmissão pelo tempo e pelo espaço de informações orais.

A primeira questão não é tão direta quanto parece. Na primeira relação que os poemas estabelecem entre canto épico e a glória dos homens, *κλέος*, temos uma oposição direta entre ambos os elementos. O canto só é sugerido na passagem, bem dito, uma das invocações às Musas na *Ilíada* (II, 484-492), acima citada. Temos que retirar desta marcação externa a presença do suposto aedo, que pede ajuda às deusas para acessar uma forma de conhecimento superior, a *κλέος* que homens escutam. Seria mesmo uma oposição entre o canto inspirado e a *κλέος* relatada? Como vimos, o termo é muito polissêmico. Pode ser que esta seja a oposição proposta, mas é possível também que o sentido do termo neste passo esteja mais próximo ao de rumor, como argumentamos⁷⁰¹. Em outros momentos, a relação entre canto e *κλέος* é muito mais direta, justamente naqueles em que seu sentido parece relacionado à glória. Este é o caso da temática apresentada por Aquiles em sua canção, e na primeira canção de Demôdoco, ambas descritas como as *κλέα ἀνδρῶν* (IX, 189)⁷⁰². O conto de Fênix sobre Meleagro também é identificado com a expressão. Tal constatação, por si só, já nos sugere que a aproximação entre canto e relato pode ser estreita, em alguns contextos.

West tenta demonstrar que, em outros textos de literatura com origem indo-europeia, termos plurais que indicam fama e renome também são usados para identificar feitos gloriosos, como a *κλέα ἀνδρῶν* do grego. Segundo o autor, o paralelo pode ser observado na literatura védica e no irlandês antigo (WEST, 2009, p. 398). No caso específico de Homero, Ford também aponta a questão, ao afirmar que a expressão pode designar todo o escopo da tradição oral, pois é qualquer tipo de história do passado, não somente aquela apresentada pelos poetas, inclusive Aquiles, considerado por Ford um amador. Para o autor, é preciso ter em mente o esforço do poeta de diferenciar a canção do especialista da *κλέος* ordinária, em especial nesta invocação do catálogo das naus. A distinção é útil para indicar o lugar valioso e único da canção entre os

⁷⁰¹ Hardie propõe que a diferenciação entre *κλέος* e o conhecimento das Musas no catálogo pode indicar a possibilidade de *κλέος* não corresponder necessariamente à verdade. Os épicos homéricos mostram uma consciência de que a *κλέος* monumental dos heróis não é separável dos usos mais efêmeros da palavra, geralmente operando através da boca da multidão sem nome (HARDIE, 2012, p. 67). Já Pucci entende que a *κλέος* ali funciona como rumor, e não como designação da canção épica. O rumor, este sentido de *κλέος*, está implícito na ideia de algo que é repetidamente dito. Na passagem, os indicadores textuais mostram que a *κλέος* não é divinamente inspirada. Contudo, ao identificar a *κλέος* com a ignorância em oposição ao conhecimento das Musas pela visão e pela memória, o texto cria uma oposição conceitual entre palavra e visão, repetição e memória, que pode bloquear a ambivalência de *κλέος*. Aquilo que é ouvido implica ao mesmo tempo formas de repetição tanto verdadeiras quanto falsas. Por isso, neste momento do catálogo o termo é associado à conotação negativa de *κλέος* (PUCCI, 1978, p. 170-172). Ver também Scodel (2002, p. 71-73).

⁷⁰² Nagy argumenta que a *κλέος* como aquilo que é ouvido se transforma em glória porque o próprio poeta usa essa palavra para designar o que ele escuta da Musa, e o que ele conta à audiência (NAGY, 1979, p. 16).

muitos discursos sobre o passado. O ingrediente mais importante é a superioridade da visão (da Musa) sobre a audição acerca de determinados fatos, que se converte no triunfo do canto (cedido pela Musa, que funciona como testemunha ocular) sobre os relatos (baseados na κλέος, no ouvir dizer). O uso da expressão, κλέα ἀνδρῶν, simplesmente implica um processo de transmissão por via de uma tradição oral. O que o bardo canta é de fato κλέος, mas a fama e a tradição podem ser transmitidas de outra forma. Aquilo que aedo transmite é particularizado e diferenciado de outros relatos, como os dos homens mais velhos pelo fato da Musa separar a canção da esfera do mero rumor (FORD, 1992, p. 57-60).

Já para Hardie, todo relato relacionado a κλέος é mais duradouro do que outros tipos de *performance* verbal, e se estabelece em colaboração ou disputa com estes (HARDIE, 2012, p. 49). Ainda segundo o autor, no mundo homérico a fama não é uma forma autossuficiente, mas se desenvolve e se define em contraste com outros tipos de relato e usos verbais dos quais ela nunca se afasta completamente (HARDIE, 2012, p. 58). Por fim, Olson defende a posição de que, apesar do termo no plural, κλέα, de fato ser parte do vocabulário técnico para o ato de cantar em Homero, o singular nunca é usado de forma óbvia e sem ambiguidade com este sentido (OLSON, 1995, p. 2-3, em especial nota 2).

Também há uma relação entre κλέος e canto, ἀοιδή, no comentário de Agamêmnon sobre Penélope⁷⁰³. Ela terá, segundo o rei, uma κλέος excelente (xxiv, 196), e para ela os deuses darão um canto gracioso (xxiv, 197). A passagem também traça uma relação entre φῆμις, uma fama horrível trazida a todas as mulheres por Clitemnestra e o canto, ἀοιδή, sobre ela (xxiv, 200-201)⁷⁰⁴.

⁷⁰³ Para Graziosi, nos poemas homéricos o tipo de poesia feita não é referido como épica (ἔπεια), mas como canção ou κλέος, termo que obviamente se relaciona com *performance* oral por sua raiz em κλύω (GRAZIOSI, 2007). Para Graziosi e Haubold, a κλέος é, em alguns sentidos, a própria poesia épica (GRAZIOSI; HAUBOLD, 2005, p. 136). Redfield chega a propor que existe uma reciprocidade curiosa entre os bardos e seus heróis. O bardo canta os eventos que têm κλέος, e sem os heróis ele não teria nada acerca do que cantar. Ao mesmo tempo, o bardo confere a seus heróis uma κλέος, sem a qual eles não teriam existência no mundo posterior da audiência. O bardo é o mediador entre o herói e a audiência, um transmissor de κλέος em nome de ambos (REDFIELD, 1975, p. 32). Já para Crielaard, o que junta as temporalidades nos épicos homéricos é a concepção de tempo cíclico que provê ao mundo heroico uma estrutura atemporal. A sucessão de ciclos que se repetem é semelhante à própria concepção de como a κλέος é criada nos épicos. Ações notáveis levam ao rumor/reputação, resultando em fama. Ela, mediada pelas Musas, dá aos aedos a capacidade de compor canções épicas orais. Em outras palavras, o ciclo se completa pela ação do poeta, em que os feitos dos heróis e a aderência da κλέος passam a fazer parte da memória coletiva dos vivos e ganham permanência quando são incorporados pelo *corpus* tradicional de canções épicas (CRIELAARD, 2002, p. 277-278).

⁷⁰⁴ Segundo Bouvier, a partir deste comentário de Agamêmnon, é possível indicar que a glória e a vergonha são assuntos coletivos, que partem do indivíduo, mas se propagam para todo o clã (BOUVIER, 2002, p. 95). Contudo, o autor fala de glória e vergonha como elementos de uma identidade individual que são também relativos a uma identidade coletiva, seja pelo grupo em um determinado momento, seja com os descendentes do grupo. Ele vê tais elementos como características de identidade e sentimento, e não como formas de transmissão de informação. O que transmite a história relacionada a tais elementos é, provavelmente, ele não deixa claro, a canção. Para a discussão da canção como preservação de modelos de conduta para ao futuro, ver Olson (1995, p. 20).

A segunda questão também já foi discutida. É válido lembrar que o canto, *αοιδή*, é apresentado especificamente como veículo de informações que atravessa distâncias e o tempo⁷⁰⁵. O fato de Fêmio estar cantando o retorno dos aqueus em Ítaca (i, 325-327), para onde nenhum aqueu retornou da guerra, atesta o primeiro caso. Dois dos cantos de Demôdoco, o primeiro e o terceiro, também mostram que assuntos relacionados à guerra de Troia chegavam aos isolados feácios, que sequer participaram de qualquer momento das batalhas⁷⁰⁶. No segundo caso temos Helena, admitindo que Zeus fez abater um destino doloroso para que no futuro eles sejam tema de canto para os homens ainda por nascer (VI, 357-358). Uma ideia semelhante é apresentada por Antínoo (viii, 577-580).

Para Scodel, as canções funcionam como memória social, boa ou má, algo que fica evidente nas preocupações dos personagens com a lembrança no futuro. Quando os personagens se imaginam em canções, a audiência futura é indiferenciada e universalizada. O veredito social da memória pela canção é incontestável: ações boas ou más levam a memórias apropriadas, populares e compartilhadas (SCODEL, 2002, p. 186).

Redfield argumenta que a *κλέος*, como um tipo específico de identidade social, representa a história de um homem, que é, em certo sentido, a medida dele mesmo. E como a história pode sobreviver ao próprio sujeito, ela acaba sendo a versão mais real dele mesmo. A *κλέος* de um herói pode ser a compensação a ele por sua própria destruição, algo mostrado na escolha entre vida longa e *κλέος* imortal. Mas também é verdade que a canção confere e cria a *κλέος*. Na canção, eventos adquirem um tipo de permanência que confere a ela algo que se aproxima da imortalidade. Um lugar na tradição da canção é o prêmio mais alto que a sociedade pode dar a seus heróis. Como veículo de *κλέα ἀνδρῶν*, a canção épica é um tipo de história, pelo qual o passado é preservado da obliteração. É verdade, contudo, que o poeta inventa ou preserva o mundo épico à sua maneira, e estamos completamente à mercê dele. Já que a história de um homem é, em certa medida, sua identidade mais autêntica, talvez também os eventos e as histórias acerca deles tenham alguma reivindicação de serem chamados de mais reais do que

⁷⁰⁵ Esta questão também salienta a relação com *κλέος*, uma vez que o termo traz uma relação com a conquista tanto do tempo, quanto do espaço. Para uma breve discussão, ver o verbete acerca do termo por Beck na *Homer Encyclopedia* (BECK, 2011a, p. 442-443).

⁷⁰⁶ Biles também aponta para o fato de a expansão da glória pela canção épica alcançar até este ambiente isolado na Esquéria (BILES, 2003, p. 3). Para Montiglio, a sociedade homérica valoriza a itinerância como forma de carregar uma canção de lugar a lugar. A narrativa de Odisseu e suas andanças tem um certo *status* poético, e ele, como um errante, pode espalhar uma *κλέος* verdadeira até no Hades. Por mover-se de lugar a lugar, o poeta itinerante (nos moldes comentados por Eumeu na declaração dos demiurgos) é como a própria poesia. Ao vagar ele cumpre a aspiração da canção de vagar e de fazer seu assunto vagar (MONTIGLIO, 2005, p. 98-99). Já Louden, seguindo Murnaghan (1987, p. 150-153), ressalta que Odisseu experimenta na Esquéria a recompensa que os heróis morrem para obter, mas geralmente não alcançam: ele testemunha e participa da transmissão de sua fama (LOUDEN, 1997, p. 106).

o próprio homem. Mais duradoura, e mais significativa que a própria verdade literal de um evento, talvez seja justamente a sua canção. A audiência não anseia por notícias da queda de Troia, mas por canções sobre isso. Parece haver quase uma inversão: eventos ocorrem para que se possam fazer canções deles. (REDFIELD, 1975, p. 34-38)⁷⁰⁷.

Já Hardie defende que um poema épico, nos moldes da *Ilíada*, não é apenas um monumento que preserva a fama (κλέος) de seus heróis, mas também diz respeito à produção e à recepção da fama, tanto através da motivação dos heróis para realizar feitos dignos de comemoração, quanto através do controle das palavras pelas quais os feitos são comemorados. Este é um projeto compartilhado pelo poeta e pelos personagens. Duas linhas de tempo estão em jogo: primeiramente o tempo que se passa dentro das narrativas épicas, no qual se luta e se busca reputação, bem como se disputa o controle pelas palavras; em segundo plano, temos o período de tempo que separa os poetas épicos, audiências e leitores do tempo da ação dos poemas (HARDIE, 2012, p. 37). Também salientando o aspecto sonoro relativo a κλέος, Hardie ainda defende que a manutenção da fama depende da fala, em especial dos poetas, uma vez que a sobrevivência da fama dos heróis depende da sobrevivência dos poemas sobre eles (HARDIE, 2012, p. 48).

Por fim, Collobert argumenta que o renome conquistado, relacionado à glória imperecível, é o renome poético, alcançável somente através do canto (COLLOBERT, 2011, p. 142). Mesmos os deuses compartilham do tipo de imortalidade concedido pela glória como canção, uma vez que também são objeto delas. Como é impossível para o poeta contar todos os eventos que ocorreram e que podem ser transmitidos pelas Musas, ele é responsável por selecionar os que serão preservados do esquecimento das gerações por vir. É a lembrança selecionada pelo poeta que determina a transformação da lembrança de feitos em conquistas heroicas. O poeta também se immortaliza na canção, uma imortalidade alcançada pela repetição no futuro dos assuntos que ele selecionou (COLLOBERT, 2011, p. 155-157). Em sua conclusão, a autora ressalta que o poeta e o herói têm uma relação de dependência. Ambos se immortalizam com a glória. Se é verdade que Homero não realizou os feitos de Ulisses, ele os relatou, immortalizando ambos (COLLOBERT, 2011, p. 236-237).

⁷⁰⁷ Jong também traz algumas considerações sobre a questão. Para ele, como um elemento central, uma vez conquistada, a κλέος deve ser espalhada pelo tempo e pelo espaço. Ela pode ser espalhada pelos próprios heróis agindo como narradores (como Odisseu) ou como cantores amadores (como Aquiles). Mas os mais apropriados para essa função são os cantores profissionais, por causa de sua relação com as Musas (JONG, 2006, p. 193-194). Assegurar a glória imperecível seria, para Louden, o próprio objetivo da poesia épica arcaica (LOUDEN, 1997, p. 107).

Essa memória social, e mesmo a identidade dos heróis, dependem, em algum grau, do veículo da canção. A existência do veículo faz com que os heróis se esforcem para estar neles. E ainda que dependente da fala dos poetas e da audição das audiências, este veículo não se mostra efêmero. Isso porque nos poemas eles são apresentados como particularmente resistentes. O comentário de Agamêmnon sobre os cantos de Penélope e Clitemnestra atesta definitivamente essa forma tradicional de transmissão de informação e seu poder de vencer o tempo. Acerca deles, o Atrida termina por dizer que a fama da excelência de Penélope nunca perecerá: *τῷ οἱ κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται ἤς ἀρετῆς* (xxiv, 196-202).

5 CONCLUSÃO

“More and more, she was coming to believe that tradition for the sake of tradition was foolishness.”

Robert Jordan e Brandon Sanderson,
Towers of Midnight

Nesta tese, tivemos como fio condutor o problema da circulação da informação nos poemas homéricos. Ela foi abordada tanto no que chamamos de nível externo, que diz respeito ao que propomos ser o funcionamento da tradição da qual fazem parte e de seus processos de composição e transmissão, quanto no nível interno, ou seja, suas características textuais. Diante do que foi apresentado, cabe neste espaço apontar algumas considerações, a título de conclusão. Para tal, precisamos responder uma pergunta que nos parece central para o problema: qual o papel da circulação oral por longas distâncias e pelo tempo nos poemas homéricos, em ambos os níveis salientados?

Do ponto de vista externo, a poesia oral épica hexamétrica grega como mecanismo de construção e manutenção de identidade cultural no espaço e no tempo depende de sua ampla circulação, transmissão e difusão. Parte desse cenário pode ser pensado de acordo com os problemas colocados por Whitley (1991) acerca da diversidade cultural do Período Obscuro, em relação com os poemas homéricos. Contudo, como apontamos, acrescentamos a esfera temporal, e mesmo social, na equação proposta pelo autor. Os poemas homéricos não funcionavam somente como um campo onde são reconhecidas práticas aristocráticas relevantes a comunidades organizadas de maneiras diferentes em um mesmo contexto temporal, tendo em vista o estabelecimento de bases de interação. Esse campo seria, na verdade, mais amplo do que propõe o autor, uma vez que alcança temporalidades e mesmo estatutos sociais diferentes, para além do foco puramente aristocrático.

Como argumentamos, esse alcance temporal é difícil de ser claramente identificado, podendo atingir até mesmo o período micênico. Contudo, propomos pensar os poemas relacionados aos contextos em que podemos identificar indícios da tradição mais ampla da qual eles fazem parte, mesmo que tais indícios não sejam de natureza poética. Nesse sentido, postulamos que a partir de meados do século VIII ela já era corrente, mesmo que pudesse ser mais antiga. O limite mais recente diz respeito à desvalorização do aspecto oral da tradição especificamente poética da épica em hexâmetros, um fenômeno que começa a ser detectado no século VI.

Em virtude dessas considerações, o modelo de abordagem que consideramos mais útil é o que toma os poemas como parte de um mecanismo de construção e manutenção identitária, de ampla difusão. Os limites desse mecanismo não são estabelecidos somente pelas balizas temporais de um mesmo contexto histórico, ainda que formas diferentes de interação regional e social possam ser reconhecidas nele e associadas aos poemas. O que apresentamos como limites esbarra, justamente, no alcance do próprio tipo de poesia em questão.

Os limites são, portanto, determinados: pelo alcance da língua grega; pelo conhecimento das temáticas pelas comunidades, associadas a um passado compartilhado heroico e mitológico; pela familiaridade e pelo uso da métrica específica do hexâmetro na construção e difusão desta forma poética; pela característica predominantemente oral desta mesma forma. Esse sistema era, propomos, mais amplo do que os poemas que discutimos nesta tese. Reconhecemos que outros faziam parte desta tradição. Ela inclui, portanto, os poemas que sobreviveram ou dos quais temos algum registro, como os de Hesíodo, os do Ciclo Épico e os hinos homéricos. Inclui também, todavia, outras manifestações que não chegaram até nós, e que poderiam trazer versões variantes das histórias que nos alcançaram.

Ainda que tenhamos versões escritas e fixadas dos poemas homéricos, defendemos que eles têm algo a dizer acerca desta tradição poética mais ampla. Entre outras razões, propomos este ponto de vista porque consideramos os poemas como produtos coletivos. Esta abordagem que dá ênfase à colaboração, além de ressaltar a importância do problema da circulação da informação, um pré-requisito fundamental para o tipo de difusão que propomos, salienta a tradição. Mesmo que tenham nos alcançado na presente forma pela composição de um único poeta, o que não temos como afirmar, a composição e transmissão de tais poemas ocorreram dentro desse contexto mais amplo.

Diante da dificuldade de delimitar um momento preciso em que a composição ou fixação dos poemas tenham de fato ocorrido, defendemos a pertinência de uma abordagem histórica que os encare dessa forma. Apontamos, sobretudo, a vantagem desta abordagem sobre outras que dependem de uma associação precisa a temporalidades específicas, nunca devidamente comprovadas, mas tomadas como pressupostos. De nossa maneira, os poemas são vistos como parte de um fenômeno que alcança e integra culturalmente sujeitos espalhados pelo tempo, pelo espaço e pelas posições sociais. Portanto, a questão da poesia como forma de circulação oral de informação é essencial para compreender o funcionamento desse mecanismo de integração cultural.

A circulação da informação oral também é parte essencial do funcionamento interno dos poemas. Inicialmente, vale mencionar o caso dos aedos. Podemos dizer que, apesar de haver

variação nos tipos desses personagens e em suas formas de associação, com possibilidade de serem itinerantes ou sedentários, é evidente que do ponto de vista da temática de suas canções existe um processo de circulação da informação por longas distâncias. Uma das canções de Fêmio, por exemplo, trata do retorno dos aqueus de Troia. Tendo como base de atuação a ilha de Ítaca, é importante destacar que essas histórias chegaram de alguma forma até lá, mesmo que nenhum dos que partiram da ilha para a Ílion houvesse retornado até aquele momento. Semelhantemente, Demôdoco, na *Esquéria*, canta cenas relativas à guerra de Troia, mesmo que os feácios não tenham tomado parte dela. Tais exemplos mostram que as canções cruzam longos espaços, ainda que o mecanismo dessa transmissão não esteja absolutamente claro em todos os casos. As Musas podem ser sugeridas como as mediadoras entre os aedos e os eventos. Todavia esta leitura tem seus limites, como discutimos. O fato inegável é que, de alguma forma, essa circulação de informações ocorre, e ao menos na parte final do processo é apresentada oralmente pela canção dos aedos. Outra forma de circulação do canto é aquela que opera na esfera temporal. Mostramos mais de uma ocasião em que a ponte entre os feitos do presente e os homens vindouros é prevista, tendo no canto épico o veículo dessa ligação.

O próprio meio onde ocorriam estes e outros processos de circulação é apresentado nos poemas de maneira que nos chama a atenção. O espaço do mar, em especial, é mostrado inicialmente como uma barreira. Entretanto, com o domínio do uso das naus, passa a ser um potencial facilitador de conexões. A influência das divindades sobre esse meio e sobre as tentativas de cruzá-lo com as técnicas náuticas enfatiza a dubiedade do mar, ao mesmo tempo empecilho e conector. Não só o poder que os deuses têm em determinar sucesso ou fracasso nas empreitadas marítimas é determinante, mas a própria habilidade de cruzar espaços em um piscar de olhos evidencia as limitações humanas. Tal poder está longe das possibilidades dos homens, que devem se colocar à mercê dos riscos oriundos do mar e da vontade divina, para terem ou não sucesso ao cruzar esse meio.

É importante enfatizar a questão, pois um elemento relacionado é de extrema relevância para nossa temática. A despeito do que a conexão especial dos aedos com as Musas, mais dúbia do que tem sido admitido, possa porventura sugerir, a circulação de informações orais em longas distâncias depende, sobretudo, da circulação de pessoas. A constatação pode parecer óbvia, mas este é um aspecto amplamente estabelecido nos poemas, sendo necessária sua menção aqui. Verificamos uma forte tendência, em especial na *Odisseia*, de evidenciar a máxima que diz: um maior número de viagens e a prática da errância abrem a possibilidade para um maior acúmulo e transmissão de informações, verdadeiras ou falsas. Este ponto é levantado tanto quando os personagens saem em busca das informações que precisam, quanto

no acolhimento de viajantes, hóspedes ou mendigos que tenham algo a dizer sobre si mesmos e sobre o que ouviram em suas viagens.

Além disso, nosso estudo levantou e analisou formas variadas de circulação da informação, sejam elas a partir de agentes difusos ou identificados, sejam elas com temáticas específicas ou genéricas. Elas indicam, contudo, a importância dada à temática em questão, com ênfase justamente em seu alcance, que pode ser espacial ou temporal. A própria preocupação dos personagens com a maneira como serão vistos e falados, tanto por contemporâneos quanto pelos vindouros, indica a relevância do problema no interior da trama dos poemas.

Contudo, um outro elemento pode ser problematizado. Será que é possível que esses e outros aspectos, levantados nessa discussão das particularidades internas dos poemas, poderiam refletir características da maneira como sua própria tradição de transmissão operava, do ponto de vista externo? Nesse caso, pensamos em particular nas seguintes características: o papel da canção como mecanismo de circulação de informação, em especial do ponto de vista do conteúdo; o alcance desse mecanismo pelo espaço e pelo tempo; o mar e sua dubiedade como barreira e conector, na qualidade de espaço desses processos; as outras formas de transmissão de informação oral, que dependem da circulação de pessoas. Outras poderiam ser adicionadas entre as que foram apresentadas na tese, como certo controle das audiências sob aspectos das *performances*. Teriam, portanto, a *Ilíada* e a *Odisseia* algo a dizer sobre a própria tradição poética da qual faziam parte?

Os elementos acima listados nos parecem estáveis e bem estabelecidos nos poemas, sem muitas variantes relevantes acerca da forma como são apresentados. É possível que sejam reflexo da maneira como a própria tradição, e possivelmente outras formas de circulação que permeavam os mesmos contextos, eram transmitidas. A natureza reflexiva destes elementos, a descrição de práticas que se assemelham à transmissão poética e a outras formas de circulação, podem ter determinado uma força maior para a aderência no interior das tramas. Esta afirmação tem ainda mais força se cogitarmos que tais elementos possam ter tido maior durabilidade, configurados como fenômenos de longa duração.

Contudo, conforme argumentamos, esse talvez não seja o tipo de abordagem mais útil para lidar com os poemas homéricos, de maneira geral. Não há por que abrir uma exceção para este tópico. Se é verdade que tais descrições podem conter elementos de práticas históricas de longa duração absorvidas na poesia, parece-nos, contudo, mais apropriado os qualificar de outra maneira. Isso porque não temos como medir, de maneira efetiva, a eficácia dos poemas em transmitir tais tipos de características históricas.

A abordagem que julgamos mais relevante é a que trata esses elementos mais bem estabelecidos, e mesmo outros que apresentam maior quantidade de variações, como ideais épicos, formas tradicionais poeticamente controladas. Podemos supor que as características mais estáveis sejam tomadas por um maior número de comunidades, separadas pelo espaço ou pelo tempo, como epicamente coerentes. Os temas que apresentam maior quantidade de variantes talvez tentem abarcar as concepções diversas dessas comunidades variadas, em um processo no qual a poesia tentaria se apresentar como apropriada, ao menos em parte, ao maior número de contextos que pudesse. Isso não significa, todavia, que sejam descrições de práticas reais e históricas relativas a tais comunidades. É possível que o sejam, algo que não temos como comprovar. O que propomos é que tais fenômenos representam como tais comunidades consideravam as formas tradicionais pertinentes, relativas a uma sociedade que era vista como parte de um passado compartilhado por todas elas. O que os poemas descrevem, portanto, são essas visões, sejam elas estáveis, sejam elas diferentes entre si.

Com isso, queremos dizer que, mesmo os elementos que apresentam mais variantes, mas principalmente os mais estáveis, *podem* dizer respeito a instituições históricas, relativas a uma ou mais comunidades que compartilhavam dessa tradição poética. Contudo, diante da impossibilidade de comprovar tal tese de maneira eficaz, propomos ser mais útil abordar a historicidade dos poemas por este outro viés.

A abordagem proposta nesta tese também é propícia para o combate a outro tipo de tendência da utilização tradicional dos poemas como fonte histórica que consideramos nociva. Apresentamos esta discussão, com maior ênfase, na seção dedicada ao estudo dos aedos, mas ela é relevante para o problema como um todo. Nessa tendência, supostas semelhanças são enfatizadas entre os elementos estudados, enquanto as diferenças, ou variantes, são negligenciadas para aproximar tipos de personagens ou instituições àquilo que se considera histórico. O contrário também é realizado, ao ressaltar as diferenças e negligenciar as semelhanças, para afastar a possibilidade de que determinada descrição possa ser histórica.

Afirmamos, portanto, que em nossa tese apresentamos um tipo de abordagem que encara a questão com uma proposta metodológica mais pertinente. Nela, tanto os elementos mais estáveis ou semelhantes a supostas realidades históricas têm tanta importância quanto as características variantes. Sejam tais elementos amplamente compartilhados, sejam eles manifestações específicas e de contextos diferentes de como era encarada a sociedade épica dos poemas, ambos dizem respeito à questão que foi colocada como central em nossa tese. Nos casos aqui estudados, ambos fazem parte de processos de circulação de informação, seja no ponto de vista interno, seja no ponto de vista externo aos poemas.

FONTES

Traduções e edições da *Ilíada*:

- CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada* Vol 1. São Paulo: Arx, 2003.
 _____. *Ilíada* Vol 2. São Paulo: Arx, 2002.
 LOURENÇO, F. *Ilíada*. Lisboa: Cotovia, 2005.
 MENDES, M. O. *Ilíada*. São Paulo: Martin Claret, 2003
 MURRAY, A. T. *Iliad*, Vol. I. Cambridge & London: Harvard University Press, 1999.
 _____. *Iliad*. Vol. II. Cambridge & London: Harvard University Press, 1999b.
 NUNES, Carlos Alberto. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
 THIEL, H. van. *Homeri Ilias*. Hildesheim: G. Olms, 1996.
 WEST, M. L. *Ilias*. Vol. I. Stuttgart & Leipzig: Bibliotheca Teubneriana, 1998.
 _____. *Ilias*. Vol. II. München & Leipzig: Bibliotheca Teubneriana, 2000.

Traduções e edições da *Odisseia*:

- LOURENÇO, F. *Odisseia*. Lisboa: Cotovia, 2003.
 MENDES, M. O. *Odisseia*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
 MURRAY, A. T. *Odyssey*. Vol. I. Cambridge & London: Harvard University Press, 2002.
 _____. *Odyssey*. Vol. II. Cambridge & London: Harvard University Press, 2004.
 NUNES, Carlos Alberto. *Odisseia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
 ONESTI, Rosa C. *Odissea*. Torino: Einaudi, 1963.
 SCHÜLER, Donaldo, *Odisseia*. Vol. I, Porto Alegre: L&PM, 2010.
 _____. *Odisseia*. Vol. II, Porto Alegre: L&PM, 2010.
 _____. *Odisseia*. Vol. III, Porto Alegre: L&PM, 2008.
 THIEL, H. van. *Homeri Odyssea*. Hildesheim: G. Olms, 1991.
 VIEIRA, Trajano, *Odisseia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

Edições conjuntas:

- MONRO, D. B.; ALLEN, T. W. *Homeri Opera*. Oxford: Clarendon Press. 3ª edição. 1920.

Edições digitais:

- Perseus Digital Library. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/>
 Thesaurus Linguae Graecae: TLG. Irvine: University of California, 2009.

Outras fontes:

- APOLODORO. Biblioteca. Tradução para o inglês por J. G. Frazer, 1921. 2 v.
- ARISTÓFANES. Rãs. In: Aristophanes. London: William Heinemann, 1927. 3 v.
- ARISTÓTELES. Posterior Analytics. Topica. Tradução para o inglês por H. Tredennick. Cambridge: Harvard University Press. 1960. 2 v.
- CAMPBELL, D. A. Sappho and Alcaeus. Cambridge: Harvard University Press, 1994
- CÍCERO. Oratory and Orators. Tradução para o inglês por J. S. Watson. New York: Harper and Brothers, 1875.
- DIEHL, E. Anthologia lyrica graeca. Leipsig: Teubner. 1954
- DIODORO. Biblioteca Histórica. Tradução para o inglês por C. H. Oldfather. . London: William Heinemann, 1967. 12 v.
- DIOGENES LAÉRCIO. Vida dos filósofos. Tradução para o inglês por R. D. Hicks. Cambridge: Harvard University Press. 1991 2 v.
- ELIANO, Varia Historia. Traduzido para o inglês por N. G, Nilson. Cambridge: Harvard University Press. 1997
- ESTRABÃO. Geografia. Tradução para o inglês por H. L. Jones. London: William Heinemann, 1917. 8 v.
- ESTÁCIO. Tebaida. Tradução para o inglês por J. H. Mozley. London: William Heinemann, 1938. 2 v.
- GIANNANTONI, G. (ed.). I Presecratici: Testimonianze e frammenti. Bari: Laterza, 1993.
- HERÓDOTO. Histórias. Tradução para o inglês por A. D. Godley. London: William Heinemann, 1920. 4 v.
- LICURGO. Contra Leócrates. In: Minor Attic Orators. Tradução pra o inglês por J. O. Burt. London, William Heinemann Ltd. 1962. 2 v.
- MARCOVICH, M.; MONDOLFO, R.; TARÁN, L. Eraclito: Testimonianze, Imitazioni e Frammenti. Milano: Bompiani, 2007.
- PAGE, D. L. Poetae Melici Graeci. Oxford: OUP, 1962.
- PARRY, M.; LORD, A. B.; BYNUM, D. B. Serbocroatian Heroic Songs, Vol. III: Weddings of Smailagic Meho. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- PATON, W. R. (trad.) The Greek Anthology (Anthologia Palatina). London: William Heinemann, 1918. 5 v.
- PAUSÂNIAS. Descrição da Grécia. Tradução para o inglês por W.H.S. Jones e H.A. Ormerod. London, William Heinemann Ltd. 1918. 4 v.

- PLATÃO. Leis. Tradução para o inglês por R. G. Bury. London: William Heinemann, 1926, 2 v.
- _____. República. Tradução para o inglês por Paul Shorey. London: William Heinemann, 1942. 2 v.
- _____. Charmides; Alcebíades I e II; Hiparco; Os amantes; Theages; Minos; Epinomis. Tradução para o inglês por W. R. M. Lamb. London: William Heinemann, 1964
- _____. Ion; Hippias Minor; Laches; Protagoras. Tradução para o inglês por R. E. Allen. New Haven: Yale University, 1996.
- _____. Euthyphro; Apology; Crito; Pahedo; Phaedrus. Tradução para o inglês por H. N. Fowler. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- _____. Timeu; Crítias. Tradução para o inglês por R. Waterfield. Oxford: OUP, 2008
- PLÍNIO, o Jovem. Epístolas. Tradução para o inglês por W. Melmoth. London: William Heinemann, 1915. 2 v.
- PLUTARCO. Vidas. Tradução para o inglês por B. Perrin. London: William Heinemann, 1914. 10 v.
- PELLIZER, E.; TEDESCHI, G. Semonides: Testimonia et Fragmenta. Roma: Edizioni dell'Ateneo. 1990
- SÓFOCLES. Édipo Rei. Tradução para o Inglês por F. Storr. London: William Heinemann, 1912.
- TUCÍDIDES. História da Guerra do Peloponeso. Tradução para o inglês por C. F. Smith. London: William Heinemann, 1956. 4 vol.
- WERNER, C. (trad.). Teogonia de Hesíodo. São Paulo: Hedra, 2013
- WEST, M. L. Iambi et elegi graeci. Oxford: OUP, 1989
- _____. Theogony. Oxford: OUP, 1966.
- XENOFONTE. Memorabilia; Econômico; Banquete; Apologia. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHL, F.; ROISMAN, H. M. *The Odyssey reformed*, Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- AINIAM, A. M. Reflections on Hero Cults in Early Iron Age Greece. In: HÄGG, R. *Ancient Greek Hero Cult: Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult*. Stockholm: Paul Aströms Förlag, 1999.
- ALEXOPOULOU, Marigo, *The Theme of Returning Home in Ancient Greek Literature: The Nostos of the Epic Heroes*. Lewiston, N.Y.: 2009.
- ANDERSEN, O.; HUAG, D. (eds.) *Relative Chronology in early Greek epic poetry*, 2012.
- ANDERSEN, O. The making of the past in the *Iliad*. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 93, p. 25-45, 1990
- _____. Myth Paradigm and ‘Spacial Form’ in the *Iliad*. In: BREMER, J. M.; de JONG, I. J. F.; KALFF, J. *Homer: beyond oral poetry. Recent trends in Homeric interpretation*. Amsterdam: Grüner Publishing Co. 1987
- ANDERSON, W. D. What song the sirens sang: Problems and conjectures in Ancient Greek Music. *Royal Musical Association Research Chronicle*, n. 15 , p. 1-16, 1979
- _____. *Music and musicians in ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press. 1995
- ASSUNÇÃO, T. R. Nota Crítica à 'Bela Morte' vernantiana. *Clássica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos* vol. 7/8, 1994/1995.
- _____. O *kléos* (“glória” ou “fama”?) de Odisseus na *Odisseia*. In: Leite, L. R.; Silva, G. V. Da.; Carvalho, R. N. B. de. (eds.) *Gênero, religião e poder na antiguidade: Contribuições interdisciplinares*. Vitória: GM Editora, 2012, p. 187-207.
- ATCHITY, K, J. *Homer’s Iliad: the shield of memory*. Southern Illinois University Press, 1978.
- BAKKER, E. *Written voices, spoken signs, tradition, performance, and the epic text* edited by Egbert Bakker & Ahuvia Kahane. 1997
- _____. 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, Walter de Gruyter, p. 117-136, 2009
- _____. *The meaning of meat and the structure of the Odyssey*. Cambridge: CUP, 2013
- BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P.; STREIFF-FERNART, J. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998.
- BECK, W. *Kleos*. In: FILKELBERG, M. *The homer encyclopedia*. Oxford: Wiley Blackwell, vol. 2, p. 442 443, 2011a
- BEEKES, R. S. P. ; BEEK, L. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden : Brill, 2010.

- BERGREN, A. Helen's Web: Time and tableau in the Iliad. In: *Helios*, New Series, v. 7, n. 1, p. 19-35, 1979/1980
- BILES, Z. Peril's of Song in Homer's Odyssey. *Phoenix*, v. 57, n. 3/4, p. 191-208, 2003
- BOUVIER, D. *Le cetre et la lyre: L' Iliade ou les herós de la memoire*. Grenoble: Jérôme Millon, 2002
- BOWRA, C. M. Problems conerned with Homer and the Epics. In: THOMAS, C. G. *Homer's History, Mycenaean or Dark Age?* New York: Holt, Rinehart and Winston. 1970
- BRAUDEL, F. História e Ciências Sociais: A longa duração. In: *Escritos sobre a história*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. p. 41-78.
- BREMER, J. M.; de JONG, I. J. F.; KALFF, J. *Homer: beyond oral poetry. Recent trends in Homeric interpretation*. Amsterdam: Grüner Publishing Co. 1987
- BRILLANTE, C. Le muse di Thamyris. In: *Studi Classici e Orientali*, 41, p. 429-453. 1991
- BRUBAKER, R. COOPER, F. Beyond "identity". In: *Theory and Society*, vol. 29, 2000, p. 1-47.
- BURGESS, J. *The tradition of the Trojan War in the Homer and the Epic Cycle*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- _____. Belatedness in the Travels of Odysseus. In: MONTANARI, F. RENGAKOS, A. TSAGALIS, C. C. (eds.) *Homeric contexts: neo analysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin: De Gruyter, 2011
- BURKERT, W. The making of Homer in the sixth Century B. C.: Rhapsodes versus Stesichorus. In: *Papers on the Amasis Painter and His World*. Malibu: Paul Getty Museum, 1987, p. 43-62.
- CALHOUN, George M. The Poet and the Muses. *Classical Philology*, v. 33, n. 2, p. 157-166, 1938
- CAPRETTINI, G. P. Tradições. In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 43. Sistemática, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2001. p. 208-219.
- CASSON, L. *Ships and Seamanship in the Ancient World*. Princeton: PUP, 1971.
- CHADWICK, J. *The decipherment of linear B*. Cambridge: CUP, 1995.
- CHANTRAINE. P. *Dictionnaire Etymologique de la langue Grecque*. Paris: Editions Klincksieck. v. I, 1968, v. II, 1970, v. III, 1974, v. IV, 1977.
- CLAY, J. S. *Odyssean Animadversions*. In: MONTANARI, F. (ed.). *Omero tremila anni dopo*. Roma, 2002
- _____. *Homer's Trojan theater: space, vision and memory in the Iliad*. Cambridge: CUP, 2011.
- COHEN, B. *The Distaff Side*. Oxford: OUP, 1995

- COLLOBERT, C. *Parier sur le temps: la quête héroïque d'immortalité dans l'épopée homérique*. Paris: Les Belles Lettres, 2011
- CRIELAARD, Jan Paul. *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)*, 1995
- _____. *Homeric and Mycenaean long-distance contacts: discrepancies in the evidence*. In: *BaBesch*, n. 75, P. 51-63, 2000
- _____. *Past or present? Epic poetry, aristocratic self-representation and the concept of time in the eight and seventh centuries BC*. MONTANARI, F. (ed.). *Omero tremila anni dopo*. Roma, 2002
- CUCHE, Denny. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2002.
- CUNLIFFE, Richard John. *A lexicon of the Homeric dialect*. University of Oklahoma Press, 1988.
- DALBY, A. *The Iliad, the Odyssey and Their Audiences*, In: *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 45, No. 2 (1995), pp. 269-279
- DANEK, G. *Traditional Referentiality and the Homeric intertextuality*. In: MONTANARI, F. (ed.). *Omero tremila anni dopo*. Roma, 2002
- DAVIES, M. *The greek epic cycle*. Bristol Classical Press. 1989
- DESBOROUGH, V. R. *The greek dark ages*. 1972
- DETIÈNNE, M. *La mémoire du poète*. In: *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: François Maspero, 1981. p. 9-27.
- DICKINSON, K. *Nestor: Poetic Memory in Greek Epic*, 1995
- DICKINSON, O. *Aspects of Homeric geography*. In: MORRIS, S. P.; LAFFINEUR, R. *EPOS. Reconsidering Greek Epic and Aegean Bronze Age Archaeology*. Eupen: KLIEMO, 2007, p. 233-238.
- _____. *The Aegean from Bronze Age to Iron Age: continuity and change between the twelfth and eighth centuries BC*. Routledge, 2006.
- DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Lisboa: Gradiva, 1988.
- DOHERTY, L. *The internal and implied audiences of Odyssey 11*. In: *Arethusa* 24, p. 145-176. 1991
- _____. *Gender and Internal Audiences in the Odyssey*. In: *The American Journal of Philology*, v. 113, N. 2, p. 161-177, 1992
- _____. *Sirens, Muses and Female Narrators in the Odyssey*. In: COHEN, B. *The Distaff Side*. Oxford: OUP, p. 81-92, 1995

- DONLAN, Walter. Reciprocities in Homer. In: *The Classical World*, v. 75, n. 3, 1982, p. 137-175.
- _____. *The aristocratic ideal and selected papers*. Wauconda: Bolchazy-Carducci, 1999.
- DOUGHERTY, C. *The raft of Odysseus the ethnographic imagination of Homer's Odyssey*. Oxford: OUP, 2001
- _____. Phemius' last stand: The Impact of Occasion on Tradition in the *Odyssey*. *Oral Tradition*, v. 6, n. 1, p. 93-103, 1991
- EMILY-JONES, C. True and Lying Tales in the 'Odyssey'. *Greece & Rome, Second Series*, v. 33, n. 1, p. 1-10, 1986
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- FINKELBERG, M. Kleos apthiton a Homeric formula? In: *Classical Quarterly*, v.36, p. 1-5, 1986
- _____. A creative oral poet and the Muse. *The American Journal of Philology*, v. 111, n. 3, p. 293-303, 1990
- _____. More on kleos apthiton. In: *Classical Quarterly*, V. 57, p. 341-50. 2007
- _____. (ed.) *The homer encyclopedia*. Oxford: Wiley Blackwell, 3 vol. 2011a
- FINLEY, M. I. Homer and Mycenae: Property and Tenure. In: *Historia: Zeitschrift für alte Geschichte*, v. 6, n. 2, 1957, p. 133-159.
- _____. *The World of Odysseus*. Londres: Penguin. 1991.
- FINLEY, M. I.; CASKEY, J. L.; KIRK, G. S.; PAGE, D. L. The Trojan War. *Journal of Hellenic Studies*, v. 84, p. 1-20, 1964.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: CUP, 1977.
- FOLEY, J. M. *Immanent art: from structure to meaning in traditional oral epic*. Bloomington, 1991.
- _____. The rhetorical persistence of traditional forms in oral Epic texts. In: HONKO, I.; HANDOO, J.; FOLEY, J. M. (eds.). *The Epic – Oral and Written*, Mysore, 1998.
- FRANCISCO, Gilberto da Silva. *Panatenáicas: tradição, permanência e derivação*; Tese, MAE, 2012
- FRANKLIN, J. C. The Language of musical technique in greek epic diction. *Gaia*, n. 7, p. 295-307, 2003
- FRIIS JOHANSEN, K. *The Iliad and the early greek art*. 1967

- FRONTISI-DUCROUX, F. La cithare d'Achille. Rome: Edizioni dell'Ateneo, 1986
- GABRECHT, A. A atuação do aedo nos banquetes homéricos. *Caminhos da História*, v. 7, n. 1, 2011, p. 83-92
- GENTILI, B. Poetry and Public in Ancient Greece. 1988.
- GOLDHILL, S. The poet's voice: essays on poetics and Greek literature. Cambridge University Press, 1991
- GOODY, J.; GANDAH, W. D. The myth of the Bagre, Oxford, 1972
- GOODY, J.; WATT, L. The Consequences of Literacy. In: *Literacy in Traditional Societies*, edited by J. Goody, pp. 27-68. Cambridge: 1968.
- GORDON, C. H. The Epics drawn from a common eastern Mediterranean Tradition. In: THOMAS, C. G. Homer's History, Mycenaean or Dark Age? New York: Holt, Rinehart and Winston. 1970
- GOULD, J., KOLB, W. A dictionary of the social sciences. London: Tavistock Publications, 1959.
- GRAZIOSI, B. Homer and the Definition of Epic. *Classics@*, issue 3: The Homerizon: Conceptual Interrogations in Homeric Studies. 2007
- GRAZIOSI, B.; HAUBOLD, J. Homer: the resonance of epic. London: Duckworth, 2005
- GRETHLEIN, J. From 'imperishable glory' to History: the *Iliad* and the Trojan War. In: KONSTAN, D.; RAAFLAUB, K. A. (org.) *Epic and history*. Malden-Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.
- _____. Homer and heroic history. In: MARINCOLA, J. et al. (org.) *Greek notions of the past in the Archaic and Classical eras: history without historians*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- GRETHLEIN, J.; RENGAKOS, A. (eds.). Narratology and Interpretation: The content of Narrative Form in Ancient Literature. Berlin, Walter de Gruyter, 2009
- GRIFFIN, J., Homer on Life and Death. Oxford: OUP, 1980
- GRIMAL, Pierre. Dicionário da Mitologia Grega e Romana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HÄGG, R. (ed.). Ancient Greek Hero Cult: Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult. Stockholm: Paul Aströms Förlag, 1999
- HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu da. Identidade e diferença. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133

- HANSON, N. Impossible knowledge? Mythical Seers in the Iliad. *Proceedings of the Annual Meeting of Postgraduates in ancient Literature*. 2013
- HARDIE, P. Rumour and renown: representations of fama in western literature. Cambridge: CUP. 2012
- HARRIS, W. V (org.). *Rethinking the Mediterranean*. Oxford: OUP, 2005.
- HASLAM, M. Homeric Papyri and transmission of the text. In: MORRIS, Ian; POWELL, B. *A new companion to Homer*. Colônia: Brill, 1997, p. 33-54.
- HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996.
- HERINGTON, J. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley: UCP, 1985
- HOBSBAWM, E; RANGER, T. (eds.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- HOBSBAWM, E. Introdução. In: HOBSBAWM, E; RANGER, T. (eds.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- HÖLKESKAMP, K. J. Ptolis and Agore. Homer and the Archaeology of the City-State. In: MONTANARI, F. (ed.). *Omero tremila anni dopo*. Roma, 2002.
- HONKO, I.; HANDOO, J.; FOLEY, J. M. (eds.). *The Epic – Oral and Written*, Mysore, 1998.
- HONKO, I. Introduction: Oral and Semiliterary Epics. In: HONKO, I.; HANDOO, J.; FOLEY, J. M. (eds.). *The Epic – Oral and Written*, Mysore, 1998.
- HORDEN, Peregrine; PURCELL, Nicholas. *The corrupting sea: a study of Mediterranean history*. Londres: Blackwell Publishers, 2000.
- HUNTER, R., RUTHERFORD, I. *Wandering poets in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 2009.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: A formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JANKO, R., *Homer, Hesiod, and the Hymns: diachronic developments in epic diction*. Cambridge, 1982
- JASON, H. Indian and Euro-Afro-Asian Epic Traditions. In: HONKO, I.; HANDOO, J.; FOLEY, J. M. (eds.). *The Epic – Oral and Written*, Mysore, 1998
- JENSEN, M. S. *The Homeric question and the oral formulaic theory*. 1980
- _____. A. B. Lord's Concept of Transitional Texts in Relation to the Homeric Epics. In: HONKO, I.; HANDOO, J.; FOLEY, J. M. (eds.). *The Epic – Oral and Written*, Mysore, 1998.
- _____. *The Oral-Formulaic Theory Revised*. In: MUNDAL, Else ; WELLENDORF, Jonas. *Oral art forms and their passage into writing*. Copenhagen : Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen. 2008

- JONG, I. de. *Narrators and focalizers: the presentation of the story in the Iliad*. London: Bristol Classics, 2004
- _____. The Homeric Narrator and his own kleos. *Mnemosyne*, v. 59, fasc. 2, p. 188-207, 2006
- KELLY, A. Performance and Rivalry: Homer, Odysseus, and Hesiod. In: REVERMANN, M., WILSON, P. (eds.). *Performance, iconography, reception: studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford, 2008, p. 177-203.
- KENNEDY, G. A. Helen's web unraveled. In: *Arethusa*, v. 19, n. 1, p. 5-14, 1986
- KIRK, G. org. *The Iliad: a commentary*. Cambridge: Cambridge University Press. 6 vol. 1985
- _____. *The songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- _____. *Homer and the epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
- KORFMANN, M. Troia: an Ancient Anatolian Palatial and Trading Center In: BOEDECKER, D. *The world of Troy*. Classical World Special Issue, 1998
- KULLMANN, W. Neoanalysis between orality and literacy: some remarks concerning the development of greek myths including the legend of the capture of Troy. In: MONTANARI, F. RENGAKOS, A. TSAGALIS, C. C. (eds.) *Homeric contexts: neo analysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin: De Gruyter, 2011
- LAMBERTON, R. Homer in antiquity. In: MORRIS, Ian; POWELL, B. *A new companion to Homer*. Colônia: Brill, 1997, p. 33-54.
- LEDBETTER, G. *Poetics before Plato: interpretation and authority in early Greece*. Princeton: PUP, 2003
- LENCLUD, G. Qu'est-ce que la tradition? In: DETIÈNNE, M. (ed.) *Transcrire les mythologies*. Paris: Albin Michel, p. 25-44, 1994
- LIDDEL, H; SCOTT, R. *Greek-English lexicon: Abridged*. Oxford: Clarendon, 1935.
- LORD, Albert Bates. Homer's Originality: Oral Dictated Texts. In: *TAPA*, v. 84, p. 124-133, 1953
- _____. *The singer of tales*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1960.
- _____. *Epic singers and oral traditions*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1991.
- LORIMER, Hilda Lockhart, *Homer and the monuments*. London Macmillan 1950
- LOUDEN, B. Eumaios and Alkinoos: The Audience and the "Odyssey". *Phoenix*, vol. 51, n. 2, 1997, p. 95-114
- LOWENSTAM, Steve. The Uses of Vase-Depictions in Homeric Studies. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), vol. 122, 1992, p. 165- 198.

- _____. Talking Vases: The relationship between the Homeric poems and archaic representations of epic myth. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), v. 127, 1997, p. 21-76.
- LUCE, J. V., *Homer and the Heroic Age*. London: Thames and Hudson, 1975
- _____. *Celebrating Homer's landscape: Troy and Ithaca revised*. 1998.
- MACKIE, H. *Talking trojans: speech and community in the Iliad*. Landham: Rowman & Littlefield, 1996
- MACLEOD, C. *Homer on Poetry and the Poetry of Homer*. In: *Collected essays*. Oxford: Claredon Press, 1996, p. 1-15.
- MAKKAY, J. *The oar of Odysseus*. Budapeste, 2006
- MALKIN, Irad. *The returns of Odysseus: colonization and ethnicity*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- MALTA, André. *Homero múltiplo*. São Paulo: Edusp. 2012.
- MANGUEL, A. *Homer's the Iliad and the Odyssey: a biography*. 2007
- MARK, S. *Homeric Seafaring*. Texas University Press, 2005
- MARTIN, R. P. *Wrapping Homer Up: Cohesion, Discourse and Deviation in the Iliad*. In: SHARROCK, A.; MORALES, H. *Intratextuality*, Oxford: OUP, 2000.
- _____. *Glory*. In: FILKELBERG, M. *The homer encyclopedia*. Oxford: Wiley Blackwell, vol. 1, p. 315-317, 2011a
- MARTINGALE, C. *Reception*. In: KALLENDORF, C. W. (ed.). *A companion to the classical tradition*. Malden: Blackwell, 2007
- MARX, K. *O 18 de brumário e Cartas a Kugelman*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1969.
- MASLOV, B. *The Semantics of *áoidós* and Related Compounds: Towards a Historical Poetics of solo Performances in Archaic Greece*. *Classical Antiquity*, v. 28, n. 1, p. 1-38, 2009.
- MINCHIN, E. *The Poet Appeals to his Muse: Homeric Invocations in the Context of Epic Performance*. *The Classical Journal*, v. 91, n. 1, p. 25-33, 1995
- _____. *Homeric voices*. Oxford: OUP, 2007
- _____. *Memory and Memories: personal, social and cultural memory in the poems*. In: MONTANARI, F. RENGAKOS, A. TSAGALIS, C. C. (eds.) *Homeric contexts: neo analysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- _____. (ed.). *Orality, Literacy and Performance in the Ancient World*. Brill, 2012.
- MINTON, W. W. *Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 91, p. 292-309, 1960

- _____. Invocation and Catalogue in Hesiod and Homer. Transactions and Proceedings of the American Philological Association, v. 93, p. 188-212, 1962
- MITCHELL, L. G. Panhellenism and the barbarian in Archaic and Classical Greece. Swansea: Classical Press of Wales, 2007
- MONTANARI, F. (ed.) Omero tremila anni dopo. Roma, 2002
- _____. The Homeric Question Today. In: MONTANARI, F. RENGAKOS, A. TSAGALIS, C. C. (eds.) Homeric contexts: neo analysis and the interpretation of oral poetry. Berlin: De Gruyter, 2011
- MONTANARI, F. RENGAKOS, A. TSAGALIS, C. C. (eds.) Homeric contexts: neo analysis and the interpretation of oral poetry. Berlin: De Gruyter, 2011
- MONTIGLIO, S. Wandering in ancient Greek Culture. Chicago: UCP, 2005.
- MORAES, A. S. O valor da fala inspirada de poetas e adivinhos na poesia homérica: os méritos da memória. Revista de História Comparada. v. 5, 2011, p. 6-21
- _____. Os sentidos da itinerância dos aedos gregos. In: PHOÏNIX. v. 15, n. 2, 2009. P. 62-73
- _____. O ofício de Homero. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- MORRIS, I. The use and abuse of Homer. Classical Quarterly, vol. 5, 1986, p. 94-115.
- MORRIS, I.; POWELL, B. A new companion to Homer. Colônia: Brill, 1997.
- MORRIS, S. P.; LAFFINEUR, R. EPOS. Reconsidering Greek Epic and Aegean Bronze Age Archaeology. Eupen: KLIEMO, 2007
- MOST, G. W. The Structure and Function of Odysseus' Apologoi. Transactions of the American Philological Association, v. 119, p. 15-30, 1989
- MUELLER, M. The Iliad, London: Bristol Classic Press, 2009
- MUNDAL, Else ; WELLENDORF, Jonas. Oral art forms and their passage into writing. Copenhagen : Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen. 2008
- MURE, W. A critical History of the Language and Literature of Ancient Greece. Vol 1-3. London: Longman, Brown, Green, and Longmans. 1850.
- MURNAGHAN, S. Disguise and Recognition in the Odyssey. Princeton: PUP, 1987.
- MURRAY, O. The Odyssey as Performance Poetry. In: REVERMANN, M., WILSON, P. (eds.). Performance, iconography, reception: studies in honour of Oliver Taplin. Oxford, 2008, p. 161-176.
- MURRAY, P. Poetic Inspiration in Early Greece. The Journal of Hellenic Studies, v. 101, p. 87-100, 1981.
- NAGY, G. The best of the Achaeans: concepts of the hero in archaic Greece, Johns Hopkins University, 1979

- _____. Homer's Pindar. Baltimore: Johns Hopkins University, 1990
- _____. Homeric Questions. Austin: University of Texas Press, 1996.
- _____. Poetry as performance: Homer and beyond. 1996a.
- _____. Homer the preclassic. Berkeley: University of California Press, 2011a.
- _____. Signs of hero cult in Homeric poetry. In: MONTANARI, F. RENGAKOS, A. TSAGALIS, C. C. (eds.) Homeric contexts: neo analysis and the interpretation of oral poetry. Berlin: De Gruyter, 2011
- NILSSON, M. The Mycenaean Origin of Greek Mythology. Cambridge, 1932.
- _____. The Roots of the Greek Religion Mycenaean. In: THOMAS, C. G. Homer's History, Mycenaean or Dark Age? New York: Holt, Rinehart and Winston. 1970.
- _____. The Minoan-Mycenaean Religion and its survival in Greek Religion. 1971
- _____. Homer and Mycenae. New York: Cooper Square Publishers, Inc., 1993.
- NOTOPOULOS, James A. The warrior as an oral poet: A case history. The Classical Weekly, v. 46, n. 2, p. 17-19, 1952
- OLIVEIRA, Gustavo J. D. Homero: Oralidade, tradição e história. In: Nau Literária, v. 4, n. 1, p. 1-22, 2008.
- _____. Histórias de Homero: Um balanço das propostas de datação dos poemas homéricos. In: Revista História e Cultura, Franca-SP. V. 1, n. 2, p. 126-147, 2012.
- OLSON, S. D. Blood and Iron: Stories and storytelling in Homer's Odyssey. Leiden: Brill, 1995
- ONG, W. J. Orality and Literacy: The technologizing of the world. London: Methuen, 1982
- OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. Dicionário do pensamento social do século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1996.
- PAGE, D. L. The Mystery of the Minstrel at the Court of Agamemnon. In: Studi classici in onore di Quintino Cataudella, V. I 127-131. Catania: Università di Catania Facoltà di lettere e filosofia. 1972.
- _____. History and the Homeric Iliad. Berkeley: University of California Press, 1976.
- PAGLIARO, A. Saggi di Critica Semantica. Messina-Firenze: Casa Editrice G. D' Anna. 1953.
- PANCHENKO, D. V. Aoidos aner, Aegisthus and Clytemnestra (Od. 3.263-272). In: Hyperboreus. V.2 F. 2, p. 178-82. 1996
- PARRY, Adam. The language of Achilles and other papers. Oxford: OUP, 1989.
- PARRY, H. The Apologos of Odysseus: Lies, All Lies? Phoenix, v. 48, n. 1; p. 1-20, 1994
- PARRY, Milman. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I. Homer and Homeric Style. Harvard Studies in Classical Philology, v. 41, 1930, p. 73-147.

_____. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 43, 1932, p. 1-50.

_____. The making of the Homeric verse. Oxford: OUP, 1971.

PHILLIPS, M. S.; SCHOCHET, G. (eds.). Questions of Tradition. University of Toronto Press, 2004

PHILLIPS, M. S. Introduction: What is Tradition when it is not 'Invented'? A Historiographical introduction. In: PHILLIPS, M. S.; SCHOCHET, G. (eds.). Questions of Tradition. University of Toronto Press, 2004

POWELL, B. Writing, oral poetry, and the invention of the narrative style in greek art. In: BUITON-OLIVER, D. (ed.) *The Odyssey and Ancient Art: an epic in word and image*. 1992, p. 180-185.

_____. Homer and the origin of Greek alphabet, 1996.

PUCCI, P. The language of the muses. In: AYCOCK, W. M.; KLEIN, T. M. (eds.) *Classical Mythology in twentieth century*. Lubbock, p. 163-186, 1978

_____. Banter and banquets for heroic death. In: BENJAMIN, A. *Post-structuralist classics*. London, p. 132-159, 1988

RAAFLAUB, K. A. Homer, the Trojan War, and History. In: BOEDECKER, D. *The world of Troy*. *Classical World Special Issue*, 1998

REDFIELD, J. Nature and culture in the Iliad: the tragedy of hector. Chicago: UCP, 1975

REDFIELD, R. *Peasant Society and Culture: Na Anthropological Approach to Civilization*. Chicago: The University of Chicago Press. 1956

RENFREW, C. CHERRY, J. F. *Peer polity interaction and socio-political change*. London: Cambridge University Press, 1986.

REVERMANN, M. The Text of the Iliad 18.603-606 and the presence of an *aiodos* on the Shield of Achilles. In: *The Classical Quarterly, New Series*, v. 48, n. 1, p. 29-38, 1998

REVERMANN, M., WILSON, P. (eds.). *Performance, iconography, reception: studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford, 2008.

RINOV, Y. "Mise en abyme" and Tragic Signification in the "Odyssey": The Three Sings of Demodocus. *Mnemosyne, fourth series*, v. 59, fasc. 2, p. 208-225, 2006.

ROSA, A. dos Santos. O aedo nos poemas homéricos. *Revista eletrônica Antiguidade Clássica*. n. 1 2008. p. 6-16

ROUSSEAU, P. La toile d'Hélène (Iliade III, 125-128). In: BROZE, M.; COULOUBARITSIS, L.; HYPILANTI, P.; MAVROMOUSTAKOS, P.; VIVIERS. (eds.). *Le mythe d'Hélène*. Bruxelles: OUSIA, 2003, p. 9-43.

- RUSSO, Joseph. Homer against his tradition. In: *Arion*, v. 7, n. 2, 1968.
- RUTHERFORD, R. B. *Homer*. Oxford: OUP, 1996.
- SAÏD, S. *Homer and the Odyssey*. Oxford: OUP, 2011
- SCHOCHET, G. Chapter 11: Tradition as Politics and the politics of tradition. In: PHILLIPS, M. S.; SCHOCHET, G. (eds.). *Questions of Tradition*. University of Toronto Press, 2004
- SCODEL, R. Bardic Performances and oral tradition in Homer. In: *The American Journal of Philology*, vol. 119, n. 2, 1998, p. 171-194
- _____. *Listening to Homer: Tradition, narrative and Audience*. Michigan: UMP, 2002.
- _____. *Epic facework: self presentation and social interaction in Homer*. Swansea: The classical press of Wales, 2008
- _____. Hesiod and the Epic Cycle. In: MONTANARI, F. RENGAKOS, A. TSAGALIS, C. C. (eds.) *Homeric contexts: neo analysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- SCULLY, S. The bard as Custodiam of Homeric Society: *Odyssey* 3, 263-272. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, nuova serie, n. 8, p. 67-83, 1981.
- SEAFORD, R. *Reciprocity and Ritual: Homer and the tragedy of the developing City-state*. Oxford, 1994.
- SEALEY, R. From Phemios to Ion. *Revue des Études Grecques*. Tome LXX, p. 312-355, 1957.
- SEGAL, Charles. *Singers, heroes, and gods in the Odyssey*. Ithaca: Cornell University Press 2001.
- SELIGMAN, E. R.; JOHNSON, A. *Encyclopaedia of social Sciences*. New York: Macmillan Company, 1957, vol. 15.
- SHEAR, I. M. *Tales of heroes: the origins of Homeric texts*. 2000.
- SHIELS, E. *Tradition*. Chicago, University of Chicago Press, 1981
- SIGURDSSON, G. Orality Harnessed: How to write Sagas from an Oral culture? In: MUNDAL, Else ; WELLENDORF, Jonas. *Oral art forms and their passage into writing*. Copenhagen : Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen. 2008.
- SILVA, Tomas Tadeu da. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000
- SNODGRASS, A. M. *The Dark Age of Greece: An Archaeological Survey of the Eleventh to Eighth Centuries B.C*. 1971.
- _____. An historical Homeric society? *Journal of Hellenic Studies*. vol. 94, 1974, p.114-125.
- _____. *Homero e os Artistas: texto e pintura na arte grega antiga*. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.

- _____. The Dark Age of Greece: An Archaeological Survey of the Eleventh to Eighth Centuries B.C. Edinburgh: University Press, 2010.
- SOUZA, M. M. Os aspectos poético-musicais nas obras de Homero: métrica, ritmo e *performance* (Séc. VIII a. C.). Dissertação de Mestrado, Univerisdade Federal de Goiás, 2012
- SOUZA, P. de. Piracy in the Graco-Roman World. Cambridge: CUP, 1999
- STANLEY, K. The shield of Homer: Narrative Structure in the Iliad. Princeton University Press, 1993.
- STEPHENS, S. A. Linus song. *Hermathena*. N. 173/174, 2002/2003 p. 13-28
- STOLZ, A.; SHANNON, R. S. (eds.). Oral literature and the formula. 1976
- SVENBRO, J. La parole et le marbre: Aux origins de la poétique grecque. Lund: 1976
- _____. Phrasikleia: anthropologie de la lecture em grèce ancienne. Paris: Éditions la Decouverte, 1988
- TAPLIN, O. Homeric soundings: the shaping of the Iliad. Oxford: Claredon Press, 1992.
- THALMANN, W. G. Conventions of form and thought in early greek epic. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984
- THINÈS, G.; LEMPEREUR, A. Dicionario General de Ciencias Humanas, 1975.
- THOMAS, C. G. Homer's History, Mycenaean or Dark Age? New York: Holt, Rinehart and Winston. 1970.
- THOMAS, R. Letramento e Oralidade na Grécia Antiga. São Paulo: Odysseus, 2005.
- TOUCHEFEU-MEYNIER, O. Thèmes odysseens dans l'art antique. 1968.
- TRABULSI, José Antonio Dabdab. Ensaio Sobre a Mobilização Política na Grécia Antiga. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- TRAHMAN, R. Odysseus' Lies ("Odyssey", Books 13-19). *Phoenix*, v. 6, n. 2, p. 31-43, 1952.
- TSAGALIS, C. C. Deauthorizing the Epic Cycle: Odysseus' false tale to Eumaeus. In: MONTANARI, F. RENGAKOS, A. TSAGALIS, C. C. (eds.) *Homeric contexts: neo analysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- TURNER, E. G. Athenian books in the fifth and fourth centuries B. C. London: H. K. Lewis & Co., 1952
- VANSINA, J. Oral tradition: A study in historical methodology. Chicago: Aldine, 1965.
- _____. Oral tradition as history. Wisconsin: UWP. 1985
- VENTRIS, M.; CHADWICK, J. Documents in Mycenaean Greek, 1956.
- VERNANT, Jean-Pierre. A Bela Morte e o Cadáver Ultrajado. *Discurso* 9, 1979.
- _____. L' Individu, la mort, l' amour: soi-même et l'autre em Grèce ancienne. Paris: Gallimard, 1989

- VICO, G. *Ciência Nova*. Tradução para o português de J. V. De Carvalho e A. M. B. De Melo. Calouste Gulbekian, 2005
- VOLK, Katharina. Kleos aphthiton revisited. In: *Classical Philology*, V. 97, n. 1, p. 61-68. 2002
- VOVELLE, M. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- WACE, A. J. B.; STUBBINGS, F. H. *A companion to Homer*, 1962.
- WADE-GERY, H. T. *The poet of the Iliad*. 1952.
- WADLEY, S. S. Creating a Modern Epic: Oral and Written Versions of the Hindi Epic Dhola. In: HONKO, I.; HANDOO, J.; FOLEY, J. M. (eds.). *The Epic – Oral and Written*, Mysore, 1998.
- WALCOT, P. Odysseus and the Art of Lying. *Ancient Society*, v. 8, p. 1-19, 1977.
- WALSH, G. B. *The varieties of enchantment: early greek views of the nature and functions of poetry*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 1984.
- WEES, H. v. Status Warrior: War, Violence and society in Homer and History. Gieben, 1992.
- WERNER, C. A liberdade restrita do aedo homérico. *Estudos literários*, v. 6, n. 11, 2005. P. 171-181
- WEST, M. L. The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music. *The Journal of Hellenic Studies*. V. 101, p. 113-129, 1981
- _____. *Ancient Greek Music*. Oxford: OUP. 1992.
- _____. The date of the Iliad. *Museum Helveticum*, vol. 52, 1995, p. 203-219.
- _____. The invention of Homer. *Classical quarterly*, vol. 49, n. 2, 1999, p. 364-382.
- _____. *Indo-european poetry and myth*. Oxford: OUP, 2009
- _____. Rhapsodes at Festivals. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. Band 173, 2010, p. 1-13.
- _____. *The making of the Iliad*. Oxford: OUP, 2011.
- _____. *The making of the Odyssey*. Oxford: OUP. 2014
- WHITLEY, James. Social Diversity in Dark Age Greece. In: *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 86 (1991), pp. 341-365.
- WIENER, M. H. Homer and History: Old questions, new evidence. In: MORRIS, S. P.; LAFFINEUR, R. *EPOS. Reconsidering Greek Epic and Aegean Bronze Age Archaeology*. Eupen: KLIEMO, 2007, p. 3-35.
- WILAMOWITZ, M. U. V. *Homerische Untersuchungen*. Weidmann, 1991.
- WILSON, P. Thamyras the Thracian: the archetypal wandering poet? In: HUNTER, R., RUTHERFORD, I. *Wandering poets in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 2009. p. 46-79.

WOLF. *Prolegomena ad homerum*. Translated by Grafton, A.; Most, G.; Zetzel, J. Princeton: PUP. 1985.

WOODHOUSE, W. J. Material completely reshaped by Homer In: THOMAS, C. G. *Homer's History, Mycenaean or Dark Age?* New York: Holt, Rinehart and Winston. 1970.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomas Tadeu da. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

WYATT, W. F. Jr. Homer in Performance: "Iliad" I. 348-427. In: *The classical Journal*, vol. 83, n. 4, 1988, p. 289-297.

YUNIS, H. (ed.) *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*. Cambridge. CUP, 2003

ZANON, C. A. *A Ilíada de Homero e a Arqueologia*. Dissertação PPG-MAE, SP, 2008.