

GUSTAVO HENRIQUE MONTES FRADE

Pretendentes e profecias
ou
a experiência da indeterminação na *Odisseia*

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
2017

GUSTAVO HENRIQUE MONTES FRADE

Pretendentes e profecias
ou
a experiência da indeterminação na *Odisseia*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor.

Área de Concentração: Literaturas Clássicas e Medievais

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Teodoro Rennó Assunção

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras

2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

H766o.Yf-p

Frade, Gustavo Henrique Montes.

Pretendentes e profecias, ou, A experiência da indeterminação na Odisseia [manuscrito] / Gustavo Henrique Montes Frade. – 2017.

291 f., enc.

Orientador: Teodoro Rennó Assunção.

Área de concentração: Literaturas Clássicas e Medievais.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 274-291.

1. Homero – Odisseia – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia épica grega – História e crítica – Teses. 3. Adivinhação na literatura – Teses. I. Assunção, Teodoro Rennó. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Experiência da indeterminação na Odisséia.

CDD : 883.1



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Prendentes e profecias ou a experiência da indeterminação na "Odisseia"*, de autoria do Doutorando GUSTAVO HENRIQUE MONTES FRADE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Clássicas e Medievais/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG

Prof. Dr. Antônio Orlando Oliveira Dourado Lopes - FALE/UFMG

Prof. Dr. Christian Werner - USP

Prof. Dr. André Malta Campos (Via Skype) - USP

Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 26 de maio de 2017

Universidade Federal de Minas Gerais

Av. Antonio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha - 31270-901 - Belo Horizonte, MG

Telefone (31) 3409-5112 - Fax (31) 3409-5490 - www.lettras.ufmg.br/poslit - e-mail: poslit@lettras.ufmg.br

Resumo

A experiência da indeterminação é parte fundamental da representação de personagens humanos e, conseqüentemente, da trajetória dos pretendentes ao longo da *Odisseia*. Isso é demonstrado numa leitura que parte de algumas considerações sobre a prática da adivinhação, sobre o pensamento religioso grego, sobre os Estudos Homéricos (incluindo a chamada Questão Homérica e a percepção do estilo oral tradicional dos poemas), sobre poesia e sobre narrativa. Os pretendentes são caracterizados como os insensatos que desprezam os limites, que avaliam mal sua situação e leem mal os avisos que recebem. A possibilidade da má leitura ajuda a sempre manter algo de indeterminado no futuro segundo a perspectiva humana, enquanto a capacidade de bem interpretar e bem reagir aos sinais é uma das qualidades que distinguem os heróis de seus antagonistas. Ao longo do poema, os pretendentes são individualizados como agentes morais e passam a ser representados de forma mais refinada do que apenas como puro mal coletivo. Com isso, a punição comum a todos (conforme a vontade dos deuses) passa a ser uma questão relevante para a qual o poema dará uma resposta extrema. Quando Atena se passa por um humano, acaba revelando marcas características da comunicação humana e divina. A estratégia básica da deusa é transmitir suas informações de forma apenas parcial, simulando a limitação do conhecimento humano e ignorando sua capacidade de produzir efeito sobre aquilo que deseja (recurso utilizado também para testar os mortais). As cenas de interpretações de voos de pássaros executadas por Haliterses, Helena, Teoclímeno e Anfínomo (lidas com especial atenção neste trabalho), mostram de formas diversas como os humanos podem receber as indicações divinas (confirmadas pelo narrador ou supostas pelos personagens). Os deuses se interessam pelos assuntos humanos e dão suas orientações, mas entre o sinal e o entendimento (entre a sugestão mais ou menos velada e a ação) existe sempre um espaço aberto preenchido pela experiência da indeterminação e pela incerteza. No caso de Ítaca, os sinais e suas interpretações são precisamente indicadores de que o poder da casa de Odisseu está em conformidade com a vontade dos deuses, uma legitimação divina da ordem social aristocrática retomada. Toda uma sequência de sinais e prodígios irá preparar o ouvinte ou leitor para a vingança definitiva.

Palavras-chave: Homero; *Odisseia*; profecia; pretendentes; poesia; narrativa.

Abstract

The experience of uncertainty is one of the basic features of the representation of human characters and, consequently, of the suitors' characterization throughout the *Odyssey*. This is demonstrated after initial remarks on divination, on Greek religious thought, on Homeric Studies (including the Homeric Question and the recognition of Homer's oral traditional style), on poetry and on narrative. The suitors are characterized as reckless men who despise limits, who poorly evaluate their situation and misread the warnings they receive. The possibility of misreading signs helps maintain some uncertainty in the future, from the human perspective, as the skill of interpreting and correctly reacting to signs is a quality that distinguishes heroes from antagonists. The suitors, however, are individualized as moral agents and are represented in a more refined way than merely as pure collective evil. Their general punishment (in accordance with the gods' will) becomes a relevant question to which the poem will give its extreme answer. When Athena appears as a man, she ends up revealing significant marks of human and divine communication. Her strategy of disguise is to deliver information only in a partial way, simulating human limitations of knowledge and ignoring her capacity of direct and effective action over the events (a resource that allows her to test mortals). The bird flight interpretation scenes, performed by Halitherses, Helen, Theoclymenus and Amphinomus (scenes analyzed with special attention in this work), show in different ways how humans may react to the divine indications (confirmed by the narrator or inferred by the characters). The gods are interested in human affairs and provide guidance; between the sign and the comprehension, though (between more or less veiled suggestions and actions), there is always an open space filled by the experience of uncertainty and indetermination. In Ithaca, the signs and their interpretations are indicators that the power of Odysseus' house is in accordance with the will of the gods, a divine legitimation of the restored aristocratic social order. A sequence of signs will prepare the listener or reader for the final revenge.

Keywords: Homer; *Odyssey*; prophecy; suitors; poetry; narrative.

Agradecimentos

Os acidentes que levaram à escrita desta tese tal como agora se manifesta são muitos e mais ou menos rastreáveis. Escrita entre 2013 e 2017, esse processo aconteceu basicamente em duas etapas bem distintas, geograficamente delimitáveis e separadas por um breve interlúdio de parcial abandono. A primeira parte aconteceu no ambiente (que após a graduação e o mestrado, já havia se tornado uma zona habitual e mesmo confortável) da Faculdade de Letras da UFMG, com bolsa do CNPq, que possibilitava uma dedicação profissional ao projeto. Além de parecer boa ideia, esse projeto ainda inspirava (ingenuamente) ambições de uma rotina controlável e de um resultado de alto nível. A segunda parte aconteceu no ambiente da Faculdade de Letras da UFJF, uma oportunidade irrecusável de trabalho, mas que transformou a escrita da tese (e minha existência de modo geral) numa experiência totalmente diferente, confinada aos intervalos de uma rotina caótica de preparação de cursos e aulas de alguém ainda inexperiente e quase sempre angustiado na tarefa de se passar por professor de Estudos Literários, Língua Grega e Literatura Grega. As experiências de escrita da tese, de mudança de cidade e de mudança de profissão se misturam de forma quase indissociável em suas alternâncias entre infernos muito particulares e eventuais satisfações.

Começando por Belo Horizonte, é justo que eu agradeça aos meus pais que possibilitaram uma vida com tempo para me dedicar à leitura, coisa que infelizmente é uma sorte nesse mundo. Tenho que agradecer ao Antonio Orlando Dourado Lopes, que sempre se colocou disponível e que, ainda no tempo em que eu cursava a graduação, me sugeriu a leitura das obras de Milman Parry e Albert Lord, leituras que muito me impressionaram na época e que, certamente, estão na origem deste trabalho. Agradeço também à Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa que, como membro da banca do exame de qualificação desta tese, fez bons comentários, incluindo um que acabou se transformando no título do capítulo “Palavras Aladas”. Ao Jacyntho Lins Brandão, também membro da banca do exame de qualificação, pelos comentários úteis e pelo ensinamento prático de que é possível unir qualidade acadêmica a uma postura pública de serenidade. Ao Teodoro Rennó Assunção, não só pela orientação (e primeira revisão) dessa tese, mas pelo exemplo constante da honestidade necessária para lidar com os mistérios do passado e do interesse em manter uma vida (que inclui como parte essencial a leitura mais ou menos diletante do muito que há de interessante nesse mundo) apesar de um presente esmagador. Agradeço ainda aos meus amigos de aventuras muitas vezes intelectuais (mas nem sempre), que significaram muito ao longo dessa trajetória na FALE-UFMG (que correspondeu à totalidade da minha vida adulta

até aqui): Hudson Caldeira, Leo Bryan Lisboa, Gustavo Araújo, Thiago Bittencourt, Douglas Silva, João Silva, Gustavo Bicalho, Arthur Guerra, Laís Velloso, Alexandre Isaac Siqueira, Lara Spagnol, Denise Frade, Ana Raposo e Amanda Pavani (que me ajudou com uma lida no resumo em inglês) e às integrantes da Calamares (Clara Mendes, Prussiana Fernandes e Aline Ferreira). Preciso agradecer especialmente à Maiana Abi, que foi excelente companhia ao longo de toda essa loucura. Muitas vezes foi seu senso de humor e sua disponibilidade em me escutar discorrendo (eventualmente por horas) sobre todos os assuntos imagináveis o que evitou que eu me desconectasse de tudo e sucumbisse.

Chegando em Juiz de Fora, é preciso reconhecer a disposição de meus colegas na FALE-UFJF, Charlene Miotti, Fábio Fortes, Fernanda Cunha e Neiva Pinto em me receber, assim como o impacto forte da presença breve de Alexandre Piccolo entre nós. Preciso agradecer também aos meus alunos de literatura, mas principalmente de grego, que, talvez desavisados, acabaram sendo minhas cobaias no experimento estranho de dar aula. Principalmente, ao Wagner Rezende, ao Henrique Moraes, ao Marcos V. de Queiroz e ao Fernando Freitas, alunos de pós-graduação como eu, que tantas vezes me escutaram falando sobre as aflições do doutorado e das aulas. Agradeço também à Kátia Leite, que ficou me escutando no último mês de preparação (ou aceitação).

Por fim, queria agradecer a todas as pessoas que fazem um trabalho de grande importância para a divulgação do conhecimento e do pensamento crítico, espalhando material livremente nesse mundo de acessos não permitidos. Isso vale para as fotografias de Christian Werner e, em grande escala, para o Sci-Hub e para o Library Genesis. Eles nos aproximam de todos os nomes nas referências bibliográficas, sem os quais esse trabalho não existiria.

Valeu.

O poeta abre seu arquivo - o mundo -
E vai retirando dele alegria e sofrimento
Para que todas as coisas passando pelo seu coração
Sejam reajustadas na unidade.

(Murilo Mendes, "Ofício Humano")

mas você lembra de me dizer
que a vida é sempre mais e mais
e afirma como se batesse um prego
que o passado é surdo, o futuro é mudo e o presente é cego

(João Silva, "Prato Fundo")

Sumário

1. Introdução: profecia e poesia	1
1.1 Profecia e adivinhação	1
1.2 Profecia e narrativa	17
1.3 Profecia, poesia e religião	20
1.4 Profecia e Ítaca.....	26
2. Homero Agora.....	28
2.1 Homero e a Questão Homérica	28
2.2 Poesia e narrativa	45
2.3 Representação e ficção.....	59
3. Apresentação dos pretendentes	62
3.1 O prêmio da <i>Odisseia</i> e a tripulação de Odisseu	62
3.2 O discurso de Zeus e Egisto como pretendente	74
3.3 Assembleia dos deuses e intervenção de Atena.....	87
3.4 <i>Teoxenia</i> e os pretendentes em cena	100
3.5 A deusa despercebida.....	112
4. Comunicação humana e divina	120
4.1 Treinamento: Atena-Mentes e Telêmaco.....	120
4.2 Primeiro <i>round</i> : Telêmaco e os pretendentes	146
4.3 Segundo <i>round</i> : assembleia de Ítaca.....	148
4.4 Resultado: decisões desorientadas	154
5. Palavras Aladas	166
5.1 Partida: águias sobre a assembleia.....	166
5.2 Retorno: tempo e narrativa; visita de Atena	180
5.3 Saída de Esparta: primeiro sinal do canto XV	188
5.4 Embarque em Pilos: Teoclímeno	199
5.5 Chegada em Ítaca: segundo sinal do canto XV	207
5.6 Entrada no palácio: o poder do adivinho	212
6. Fim da Festa	216
6.1 Odisseu, Telêmaco e os pretendentes	216
6.2 De volta ao banquete.....	221
6.3 Anfínomo e Odisseu	230
6.4 Éton, Penélope e o <i>λυκάβας</i>	236
6.5 Últimos sinais	245
6.6 A festa de Apolo	250
7. Conclusão: A experiência da indeterminação do futuro na <i>Odisseia</i>	263
8. Referências Bibliográficas	274

1. Introdução: Profecia e Poesia

Quando o Araku mau [espírito maligno em forma de ave] canta de noite é para anunciar infortúnios. “Vá cair em um formigueiro, que te devorem as formigas”, devemos lhe dizer para evitar que ocorra algo mau.

(*Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbya-Guarani*, org. León Cadogan, 1959.)

1.1 Profecia e Adivinhação

Para começar uma exposição sobre os usos poéticos e narrativos da representação da experiência humana da incerteza e da indeterminação do futuro no poema tão dedicado à explicitação do funcionamento da ordem divina e à possibilidade de ação conjunta entre deuses e humanos que é a *Odisseia*, não é inútil dar alguma atenção à adivinhação na Grécia Antiga. Um dos objetivos desse trabalho é uma leitura das cenas de auspícios e uma proposta de entendimento dessas cenas como parte da construção narrativa do poema.

As evidências mais antigas da adivinhação, entendida como a interpretação da vontade de agentes sobrenaturais quanto a eventos futuros a partir de portentos observados no mundo físico, estão nos textos mesopotâmicos, com a presença de adivinhos profissionais já em registros do terceiro milênio Antes da Era Comum. Os portentos, que poderiam incluir praticamente qualquer fenômeno observável, eram considerados avisos a respeito de eventos que poderiam ser evitados por determinados processos rituais (Annus, 2010, p. 1-3). No caso de um sinal ruim não solicitado, havia o *nambúrbi*, ritual designado para desfazer suas consequências e, no caso de sinal solicitado, o mau indicado não se realizaria se a pessoa que consulta evitasse fazer o que fora avisado a não fazer e não comesse carne agourenta (Scurlock, 2010, p. 283).¹ Nesses textos mais antigos, embora não haja uma sistematização geral ou uma apresentação minuciosa dos critérios para interpretação e embora nem sempre a relação entre o sinal e a previsão que ele indica seja inteligível, na prática da adivinhação, que mistura “ciência observacional”, “senso comum” e “crença religiosa”, parece haver

¹ O tema do consumo de carne que deveria ser evitada será importante na *Odisseia* e nesta tese. Scurlock (2010, p. 305) menciona ainda o potencial do presságio de avisar uma comunidade para incentivar a ação e impedir um desastre, comparável à situação dos pretendentes.

certos padrões, como o caráter positivo do lado direito e da claridade em oposição ao caráter negativo do lado esquerdo e da escuridão (Annus, 2010, p. 7-13).² É Burkert (1995) quem mostra como a religião e a literatura gregas foram influenciadas por modelos orientais, não só pelas trocas de mercadoria e pelas disputas de poder político e influência sobre territórios em zonas limítrofes, mas também pela ação de profissionais migrantes carismáticos, como adivinhos e sacerdotes purificadores, que transmitiram conhecimento técnico e “elementos de sabedoria mitológica”, principalmente entre os séculos IX e VII, proporcionando, quanto a algumas práticas místicas, um “*continuum* cultural da Mesopotâmia ao Mediterrâneo”.³

Para refinar o entendimento do que é genericamente chamado de “adivinhação”, um começo é a definição que Nissinen (2010, p. 341) arrisca:

Adivinhação é um sistema de conhecimento e crença que serve ao propósito de manter o universo simbólico numa sociedade que compartilha a convicção de que as coisas que acontecem na terra não são coincidentes, mas administradas por agentes sobre-humanos, refletindo decisões feitas no mundo dos deuses e espíritos.

Ainda segundo Nissinen (2010, p. 341), a motivação fundamental para a necessidade da adivinhação é a incerteza. A insegurança que resulta da ignorância é amenizada pela possibilidade de entrar em contato com poderes superiores. No mundo grego antigo, a função primária da adivinhação é aconselhar quanto a problemas presentes e não tanto prever o futuro (Flower, 2008, p. 76). Conforme a definição de Crisipo, citada por Cícero (*Sobre a Adivinhação*, II, 130), a adivinhação é:

uma força que sabe, vê e explica os sinais que são revelados aos homens pelos deuses; mas é tarefa dela adivinhar qual é a disposição da mente dos deuses a respeito dos homens e o que anunciam, e de que modo essas coisas podem ser remediadas e expiadas.⁴

² Sobre a leitura de voo de pássaros, que é importante na *Odisseia*, Annus indica em nota (2010, p. 11, nota 12) a existência de uma inscrição grega de Éfeso, século VI, que lista alguns auspícios no que seria o “estilo mesopotâmico”. Flower (2008, p. 32) explica esse estilo: cada entrada é introduzida por uma prótase “se (o pássaro fizer isso ou aquilo)” e concluída por uma apódose “(é) favorável” ou “desfavorável”. Para o texto (LSAM 30) e comentário, cf. Collins, 2002, p. 28-9.

³ O contato entre gregos e o Oriente semita é famoso principalmente pela adoção do alfabeto adaptado à fonética grega e, possivelmente, das técnicas de alfabetização (1995, p. 25 em diante). Burkert faz um panorama da influência, contato e tensão entre gregos e assírios entre os séculos IV e VII (p. 9-14) com ênfase especial dada à influência nas artes plásticas (p. 14-21). O último capítulo do livro de Burkert é todo dedicado às relações entre poesia mesopotâmica e grega (p. 91-129). Em resumo, sua posição seria de que a vitalidade da produção cultural grega antiga é favorecida pelos gregos estarem na confluência do que ele considera o mundo ocidental e o mundo oriental.

⁴ Tradução de Beatris Gratti. Cf. Gratti, 2009, p. 159.

Há na adivinhação algo fundamentalmente prático que ajudava na tomada de decisões quanto a todo tipo de ação, principalmente nos dilemas mais arriscados e importantes.⁵ Assim, ela pode servir como método de por fim a discórdias e decidir o que deve ser feito com um alto grau de racionalidade (Burkert, 2005, p. 29-30).⁶

Crahay (1974, p. 201-2) resume a prática da adivinhação grega a dois métodos: “interpretar fatos materiais, espontâneos ou provocados, considerados como um modelo analógico do mundo em funções de um código” e “solicitar dos deuses revelações em linguagem humana”, com foco em acontecimentos numa “atitude psicorreliosa que visa a adaptar o acontecimento ao homem”. Embora o interesse aqui seja a prática do que seria o primeiro método, divindades na *Odisseia* apresentam suas revelações em linguagem humana (como Atena e Circe) e mesmo Tirésias, nos domínios de Hades, é chamado para uma consulta. Crahay (1974, p. 203) sugere um roteiro que consultas desse tipo seguiriam: 1) Questão fechada: “Farei ou não tal coisa?” 2) Questão aberta: “Que devo fazer para que tal coisa aconteça?”. Alguém que busca o oráculo poderia se enganar deixando de fazer a primeira questão (como Xenofonte ao consultar o oráculo de Delfos, *Anábese*, III. 1, 6).⁷ A resposta seguiria o mesmo esquema: decide a primeira questão e dá um conselho quanto à segunda.⁸ Harrison (2002, p. 125), lendo Heródoto, nota como mesmo o oráculo de Delfos dá respostas não relacionadas ao que foi

⁵ Flower, 2008, p. 76, observa que duas vezes Xenofonte usa expressões quase idênticas para indicar a função do oráculo como dizer “o que é preciso fazer e o que não é” (*Memoráveis*, 1, 4, 15: ὁ τι χρῆ ποιεῖν καὶ μὴ ποιεῖν e *Banquete*, 4, 47: τί τε χρῆ καὶ τί οὐ χρῆ ποιεῖν). Johnston (2008, p. 118) vê o adivinho como um “gestor de crise” (*crisis manager*).

⁶ Sobre o uso de métodos para tomar decisões práticas, vale lembrar o relato de Evans-Pritchard (2005, p. 142) em sua obra, um clássico da antropologia do início do século XX, *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande* (ele se refere ao uso do oráculo de veneno, em que a resposta para a consulta é positiva ou negativa de acordo com a sobrevivência ou morte da galinha que recebe a dose da mistura): “Sempre mantive um suprimento de veneno de oráculo para uso doméstico e para ajudar os vizinhos, e regulávamos nossos negócios de acordo com as decisões do oráculo. Devo observar que achei essa maneira de organizar minha casa e meus negócios tão satisfatória quanto qualquer outra que conheço.”

⁷ Xenofonte, aconselhado por Sócrates a consultar o oráculo, pergunta a qual deus deveria oferecer sacrifícios e preces para obter as melhores condições de viagem e para retornar em segurança após o sucesso da expedição. Apolo indica os deuses, mas Sócrates o repreende por ter imprudentemente se decidido a partir em expedição, antecipando uma resposta positiva para a pergunta essencial que deveria ter feito: se a aventura militar seria favorável ou não. Considerando, como Zaidman (2013, p. 62-4), os elementos ficcionais e apologéticos da obra de Xenofonte, é preciso compreender esse caso como exemplo do comportamento do Sócrates que ele constrói: respeitoso às tradições religiosas e benéfico para seus companheiros. Burkert (2005, p. 39) considera que, em sua consulta, Xenofonte, na verdade, usa um truque que seria uma prática comum (provavelmente para guiar o oráculo a não frustrar o interesse de quem o consulta).

⁸ No canto XI da *Odisseia*, a consulta a Tirésias não segue esse modelo. De todo modo, nem mesmo é uma tentativa de uso ficcional de uma visita ao oráculo por suas condições especiais: exige um ritual próprio e possibilita o encontro com um adivinho que permanece numa situação peculiar de morte nos domínios de Hades (X, 490-495).

perguntado, de modo que quem consulta um oráculo deve estar “de mente aberta quanto às consequências”.

Sobre os “fatos materiais” de Crahay, Vernant (1974, p. 17) pode ajudar a dar mais precisão:

A adivinhação tem por objeto sequências de fatos particulares sobre os quais se consulta precisamente porque eles são de ordem aleatória; seja por meio de procedimentos que ela neles aplica, ela os trata segundo uma lógica geral que conduz a excluir o acaso da trama dos eventos, a suprimir o aleatório ao interpretar as relações de sucessão no tempo, com a margem de imprevisibilidade que comportam, conforme o modelo de relações estruturais de homologia e de correspondência, inscritos e perceptíveis num segmento de espaço. Para decifrar essas configurações espaciais, a adivinhação retém e isola certos objetos aos quais ela atribui um valor simbólico de microcosmo [...].⁹

O adivinho seleciona, compara e interpreta elementos diversos (dentro de um repertório tradicional de elementos interpretáveis) conforme o contexto em que aparecem. Os elementos interpretáveis têm como característica comum o fato de serem dados não controláveis pela ação humana.¹⁰ No mundo grego, uma lista de elementos interpretáveis, entre outras possibilidades, incluiria voo de pássaros, sonhos, movimentos involuntários do corpo ou emissões de gases, grãos, fogo e coisas escutadas ao acaso.¹¹ O contexto é a situação de quem recebe o auspício ou a questão prática de quem consulta o adivinho.¹² Trata-se, portanto, de dar ordem e sentido racional a informações a princípio aleatórias, de acordo com as necessidades do momento. No caso dos gregos, isso pressupõe a crença de que os deuses se preocupam com o bem estar da humanidade e que se dispõem a compartilhar seu conhecimento

⁹ “La divination a pour objet des séquences de faits particuliers sur lesquels on consulte précisément parce qu’ils sont d’ordre aléatoire; or, à travers les procédures qu’elle leur applique, elle les traite selon une logique générale qui conduit à exclure le hasard de la trame des événements, à supprimer l’aléatoire en interprétant les rapports de succession dans le temps, avec la marge d’imprévisibilité qu’ils comportent, sur le modèle de relations structurelles d’homologie et de correspondance, inscrite et repérable dans un segment d’espace. Pour déchiffrer ces configurations spatiales, la divination retient et isole certains objets auxquels elle accorde une valeur symbolique de microcosme [...]”

¹⁰ Nas palavras de Flower (2008, p. 221): “Todos os sistemas de adivinhação empregam instrumentos de aleatorização, cujo propósito é estabelecer resistência à manipulação humana e assim garantir que a adivinhação é um sistema ‘objetivo’ de acesso ao conhecimento divino”.

¹¹ Johnston (2008, p. 109 e 130-34) lista e comenta brevemente algumas dessas práticas.

¹² Para Vernant (1974, p. 18) os sistemas divinatórios se equilibram entre o que ele chama de “o quadro formal, as estruturas lógicas, a gramática” (ou seja, o código para interpretação de elementos tradicionais interpretáveis) e “a multiplicidade de situações concretas, sempre diversas e móveis”. Sua finalidade prática é indicar, num quadro preciso, aquilo que alguém deve ou não fazer para que “se realizem as eventualidades mais favoráveis”.

superior em forma de avisos (Flower, 2008, p. 105). Os próprios antigos entendiam essa atividade como uma forma de leitura interpretativa. Allen (2010, p. 29-30) explicita neles a consciência do σημεῖον (“sinal” ou “signo”, algo que transmite um sentido) como constituinte da linguagem e como fornecedor de evidência que permite conhecer algo distinto de si a partir da inferência de uma conclusão.¹³ A capacidade interpretativa é ainda resultado de longas observações e experiência (Allen, 2010, p. 36), semelhantes ao procedimento do leitor que, contando com o arsenal sempre crescente de leituras passadas e disposto a observar com atenção detalhes, correspondências e todo tipo de recurso poético e evento narrativo, pode ter uma melhor compreensão de uma obra literária, da arte de modo geral e mesmo de questões diversas que dizem respeito à vida humana. A adivinhação é uma análise literária da narrativa da vida.

Para um pensador da Antiguidade preocupado com o conhecimento e a cognição humana, como Platão, a adivinhação é um tipo controverso de saber, que não se sustenta como ciência (ἐπιστήμη) embora seja apta a eventualmente dizer coisas verdadeiras (Carrier, 1974, p. 249-51 e p. 261).¹⁴ No *Fedro*, 244, Platão faz seu Sócrates conversar sobre quatro tipos de loucura (μανία¹⁵) decorrentes da possessão divina (e que, portanto, seriam loucuras louváveis): a adivinhação (μαντική, que se associa pela semelhança sonora à loucura e ao adjetivo “louca”, μανική), os ritos de purificação e iniciação, a poesia influenciada pelas Musas e o amor influenciado por Afrodite e Eros. Brisson (1974, p. 227) assume que as duas primeiras formas, influenciadas respectivamente por Apolo e por Dioniso, utilizam técnicas, por incluírem um

¹³ A partir de Platão (*Crátilo* 427c e *Sofista* 262d), de Aristóteles (*Sobre a interpretação*, 16a16, b7, 10), dos estoicos conforme Diógenes Laércio (VII, 62) e de Sexto Empírico (*Esboços de Pirronismo* II, 104, *contra os matemáticos*, VIII, 245).

¹⁴ Entre os posteriores filósofos neoplatônicos, a avaliação da adivinhação é diversa. Plotino e Porfírio parecem manter a ambiguidade crítica de Platão, enquanto seus posteriores, Jâmblico, Juliano e Proclo, conforme suas concepções teológicas e a disposição de recuperar a herança do helenismo, aceitam totalmente os oráculos como forma de conhecimento (cf. Carrier, 1974, p. 252 em diante e Athanassiadi, 1993).

¹⁵ Alguns etimologistas de hoje (Chantraine, 2000, p. 665 e Beekes, 2010, p. 902) concordam com a origem da palavra para identificar o adivinho, μάντις, relacionada ao radical de μάνομαι (algo como “estar fora de si”, sugerindo estados alterados da mente), a partir da raiz indo-europeia *men que indica atividade mental (“pensar”, “recordar”). Entretanto, existe outra proposta de leitura, talvez mais apta a lidar com a adivinhação interpretativa e não só com a extática: a aproximação de μάντις ao verbo μηνύω (μανύω, no dialeto dórico), “revelar”, “denunciar”, propondo uma mesma raiz *ma (“revelar”). O verbo aparece posteriormente como termo técnico jurídico, mas o sentido é geral nos primeiros empregos, aparecendo inclusive numa fala de Apolo no *Hino Homérico a Hermes*, 264 (Casevitz, 1992, p. 15-8). Dillery (2005, p. 169), que remete a associação com μηνύω aos trabalhos de Rohde e de Wilamowitz, defende a etimologia a partir de *men.

sacerdócio “mais ou menos definido” e ritos ou práticas determinadas. Isso ao contrário do amor, influenciado por Afrodite e por Eros, e da poesia, influenciada pelas Musas, conforme a peculiar concepção platônica de que a composição que visa à imitação não se configura como conhecimento técnico. Portanto, no *Fedro* (244c5-d5), o Sócrates platônico estabelece a distinção que é a precursora daquela de Crahay (1974), diferenciando da profecia inspirada pelos deuses o “exame do futuro feito através dos pássaros e outros sinais”¹⁶, chamado de οἰωνιστική (“interpretação de auspícios”), em que, pelo raciocínio, se obtém sentido e informação para o pensamento humano (ἐκ διανοίας ποριζομένων ἀνθρωπίνῃ οἰήσει νοῦν τε καὶ ἱστορίαν, palavras escolhidas para que Platão possa fazer o trocadilho falsamente etimológico: οἰονοῖστικὴν).¹⁷

Recentemente, pesquisadores fazem ressalvas quanto a essa divisão binária — “adivinhação técnica” a partir de sinais e “adivinhação extática” ou inspirada pelos deuses — que, segundo Ustinova (2013, p. 25), foi introduzida no pensamento acadêmico moderno por Bouché-Leclercq em 1879. Mesmo a profecia inspirada de Platão, possível apenas em estados alterados da consciência (*Timeu*, 71e-72b), só é interpretável em estado de sobriedade e, além disso, os adivinhos míticos transitam pelos dois campos, interpretando sinais e prevendo por inspiração divina (Ustinova, 2013, p. 26-29).¹⁸ Entretanto, Ustinova (2013, p. 40) observa características que podem ser melhor compreendidas a partir da divisão binária: para o público, a “adivinhação técnica” era acessível, realizada em qualquer lugar com métodos de fácil

¹⁶ ζήτησιν τοῦ μέλλοντος διὰ τε ὀρνίθων ποιουμένων καὶ τῶν ἄλλων σημείων.

¹⁷ Também os estoicos mantêm essa separação: adivinhação artificial (interpretação de portentos, que exige alguma técnica) e natural (falas inspiradas e sonhos); a observação é de Allen, 2010, p. 35, remetendo a Cícero, *Sobre a adivinhação*, II, 130; Sexto Empírico, *Contra os matemáticos*, IX, 132, Estobeu, *Eklogai*, II, 170. Ustinova (2013, p. 32) identifica em *Il.* XXIV, 221-4 uma primeira marca da maior valorização do contato direto com os deuses em detrimento da interpretação de sinais, uma vez que receber uma informação direta de algum deus parece a Príamo mais confiável do que receber a informação de μάντις θυοσκοοί (adivinhos que fazem suas leituras a partir de sacrifícios aos deuses) ou ἱερεῖς (sacerdotes). Entretanto, aqui não há a intermediação de um profeta inspirado pela divindade. Sobre o uso da denominação distintiva “natural” e “artificial”, Burkert apresenta uma perspectiva contrária: “observar sinais e reagir a eles é um comportamento absolutamente natural” e, inclusive, uma estratégia de sobrevivência (2005, p. 31). “Para os humanos, sinais se tornam uma forma de linguagem, não apenas dicas a serem seguidas, mas alusões a serem entendidas e comandos a serem executados” (Burkert, 2005, p. 33).

¹⁸ Como comprovação, Ustinova (2013, p. 29) apresenta os casos de Melampo (Heródoto, II, 49 e IX, 34; *Biblioteca* atribuída a Apolodoro, II, 2, 2; Pausânias, V, 5, 10) e seus descendentes Teoclímeno (personagem da *Odisseia* que será importante nesta tese), Anfiarau (Pausânias, V, 13, 6; Apolodoro, III, 6, 5 e Ésquilo, *Sete contra Tebas*, 276) e Heleno, que na *Iliada* é o “melhor dos ornitomantes” e também capaz de escutar a voz dos deuses (*Il.* VI, 76; VII, 53).

disponibilidade, enquanto uma consulta aos oráculos extáticos exigiam tempo, energia, recursos materiais; para o adivinho, a “adivinhação indireta” — ou seja, a interpretação de sinais — requer conhecimento técnico, intuição e astúcia, enquanto a “profecia direta” exige uma predisposição geral e a habilidade de entrar em transe e “suportar sua tensão”, o que nem sempre é controlável. Ustinova ainda observa que até os modos de vida eram diferentes, uma vez que o oráculo extático geralmente exigia uma vida fora dos padrões, enquanto o intérprete de sinais vivia conforme as normas sociais. Segundo Nissinen (2010, p. 342), estudos antropológicos mostram que as duas categorias — ele chama de “métodos indutivos” os que envolvem a sistematização de sinais, como extispício (leitura das entranhas de animais sacrificados), astrologia e o voo de pássaros, e de “não-indutivos” ou “intuitivos” a transmissão do conhecimento divino por meios não técnicos, como sonhos, visões e profecias — frequentemente se sobrepõem, mas não são exatamente o mesmo procedimento, embora pertençam firmemente a um mesmo universo simbólico, a “um mundo conceitual, intelectual e ideológico compartilhado”. Com o objetivo idêntico de serem intermediários para o acesso ao conhecimento e ao juízo divino e apaziguar as ansiedades. Assim, os “métodos indutivos” utilizam seu código composto de sinais apropriados, suas informações sociais estratégicas e recursos para dar credibilidade ao processo, incluindo a alegada neutralidade do adivinho e o reconhecimento do agente sobre-humano; os “métodos intuitivos” utilizavam técnicas para “alcançar o estado alterado de consciência que lhes permitia agir como intermediários do divino”, e, principalmente, apresentavam uma *performance* oral com comportamentos e marcadores de identidade que faziam a audiência compreender seu caráter profético (Nissinen, 2010, p. 343-6).¹⁹

Os tipos de adivinhos são vários e todos compartilham a função de intermediários entre as divindades e os humanos. A palavra em geral usada para se referir a eles é μάντις. Outro termo, “profeta” (προφήτης no masculino e προφήτις no feminino) passa a ser registrado no século V, aplicado a casos específicos sistematizados por Motte (2013, p. 8-9). Os adivinhos míticos, como Tirésias, Anfiarau e Cassandra, personagens que recebem o dom da adivinhação intuitiva como favor divino especial, são, na maior parte das vezes, chamados de μάντις, mas também são

¹⁹ Flower (2008, p. 88) considera três os tipos básicos de adivinhação, mantendo a “adivinhação técnica” e separando o grupo restante em “adivinhação por possessão” e “adivinhação intuitiva”.

classificados com o termo *προφήτης* (“profeta”) — etimologicamente, o que fala (*φημί*) no lugar ou à frente (*προ-*) de um deus e, posteriormente, entendido como “o que fala antes” — o porta-voz do deus que profetiza nos santuários oraculares e o sacerdote que realiza iniciações (*τελεταί*).²⁰ Os poemas homéricos apresentam ainda outro termo, *θεοπρόπος*, que serve como variante métrica para *μάντις*, sem grande diferença de sentido.²¹

O *status* de superioridade da adivinhação inspirada e a associação com santuários dos profetas extáticos durante o fim do Período Arcaico e o Clássico é, segundo Ustinova (2013, p. 33), uma combinação que não tem paralelos com o mundo do Oriente Próximo. Essa opinião não é compartilhada por Burkert, que comenta a prática da adivinhação extática na Mesopotâmia.²² O mais importante oráculo de adivinhação extática era o de Apolo em Delfos, instituição com reconhecimento pan-helênico, situado no que era considerado o centro do mundo para os gregos, marcado com a pedra *ὄμφαλος* (“umbigo”). Nele, o deus falava através da profetisa, a Pítia ou Pitonisa (*Πυθία*), que receberia os interessados na consulta sobre um assento alto de três pés e portando um ramo de louro.²³ Avaliando as inscrições de oráculos de Dodona

²⁰ Além desses, Motte (2013, p. 9) indica em Aristófanes (*Aves*, 971-2) que um *χρησμολόγος* (coleccionador e intérprete de oráculos registrados por escrito) chama a si mesmo de *προφήτης*, possivelmente reivindicando uma autoridade superior àquela que recebe socialmente. Indica também outros mestres da palavra que conferem a si mesmos a posição de profetas: Píndaro (fr. 32 de Puech, Peã, 6, 1), Baquilides (*Ode triunfal* 9, 3), Platão (*Filebo*, 28b).

²¹ Segundo Roth (1984, p.151), da mesma raiz de *πρέπω* (“distinguir-se”, “convir”) e com o sentido de “aquele que tem a atenção dos deuses” ou “distinto pelos deuses”. A *θεοπροπία* e o *θεοπρόπιον* (“profecia”) seriam “a essência da atenção divina”. No Período Clássico e depois, a palavra *θεοπρόπος*, indica, nas cidades de dialeto jônico, a função do *θεορός*, o mensageiro público enviado para consultar um oráculo, que, como Roth mesmo observa, também é um intermediário entre deuses e homens.

²² Segundo Burkert (2005, p. 34), a língua acádia tem um termo para “enlouquecer” que é aplicado a pessoas que profetizavam em certos santuários nesse estado mental (*mahû, mahhû*). Duas coleções desses oráculos ainda existem, de Mari no Eufrates (certa de 1800 Antes da Era Comum, Idade do Bronze) e os oráculos de Ishtar de Arbela (dos tempos de Assurbanipal, século VII Antes da Era Comum). O santuário esperaria riquezas do rei em troca da confirmação de seus planos (Burkert, 2005, p. 43).

²³ O oráculo funcionava no sétimo dia de cada mês, exceto nos três meses do inverno, em que não havia atendimento (Flower, 2008, p. 1). Ustinova (2013, p. 33) menciona que, no século IV, outra prática aparentemente se tornou comum como método de adivinhação em Delfos, possivelmente por causa da falta de profetas inspiradas: o sorteio. Sobre o templo, Rougemont (2013, p. 46-51) faz um apanhado histórico: há registro de três templos de Apolo em Delfos. O templo chamado de “templo do alto-arcaísmo” foi destruído por incêndio acidental em 548 ou 549 (Pausânias, X, 5, 13). O segundo, o “templo dos Alcmeônidas”, teve sua construção financiada pela família de aristocratas atenienses, nas últimas décadas do século V (Píndaro, *Pítica* 7, 9-12, de 486) e foram destruídos na década de 370 (Xenofonte, *Helênicas*, VI, 4, 2). O terceiro, o “templo do século IV” ficou pronto por volta de 330. Sua construção e seu financiamento são registrados em inscrições chamadas de “contas de Delfos”. Esse é o templo em que Plutarco foi sacerdote de Apolo, o que Pausânias pôde visitar, e cujas ruínas permanecem até hoje.

apenas parcialmente recolhidas e publicadas, Bonnechere (2013, p. 74-6 e 92) observa uma ampla maioria de questões da vida privada e a possibilidade de uma segunda consulta em caso de dúvida quanto à resposta oracular. Conclui ainda que, nos registros históricos, os oráculos não apresentam a duplicidade de sentido ou a vagueza que tradicionalmente lhes eram atribuídas. Embora consultas sobre questões da vida particular fossem maioria, um oráculo de reconhecimento pan-helênico como Delfos se envolvia em conflitos e profetizava nem sempre movido apenas pela espiritualidade, mas pelo interesse econômico (Burkert, 2005, p. 43).

Os oráculos (χρησμοί) registrados por escrito eram colecionados por profissionais que ofereciam seus serviços de proferi-los e interpretá-los. Um especialista desse tipo era chamado de χρησμολόγος (cf. Flower, 2008, p. 60 em diante e Dillery, 2005).²⁴ Esse “coleccionador de oráculos” ou “intérprete de oráculos” era, tomando as palavras de Johnston (2008, p. 137), “um especialista em aplicar o resultado de processos divinatórios do passado para elucidar problemas no presente”.

Uma cidade grega ainda costumava contar com o sacerdote (ἱερεύς), um funcionário público que obtinha seu cargo por sorteio, eleição, nascimento ou mesmo pela compra, uma vez que não se exigia deles nenhum conhecimento religioso especial.²⁵ Esse funcionário era o encarregado de realizar os sacrifícios e administrar o santuário (Flower, 2008, p.58). Nos poemas homéricos, o ἱερεύς tem uma relação pessoal com o deus (o principal exemplo é Crises, o sacerdote de Apolo, *Il.* 1, 370, 373 e 451-6).

A adivinhação a partir de sacrifícios em Homero parece ficar a cargo do θυοσκοός (mencionado na *Odisseia* em XXI, 145, XXII, 318 e 321, além de *Il.* XXIV, 221), embora, como observa Burkert (1995, p. 49), não exista nenhum tipo de especificação a respeito de como seria sua prática. Em fontes posteriores, a mais comum dentre as adivinhações relacionadas ao sacrifício era a hepatoscopia, a observação de sinais no fígado do animal sacrificado. Os sacrifícios mais comuns eram de gado ovino, caprino, bovino e suíno e a leitura das entranhas era realizada, inclusive, para assegurar que a oferenda era aceitável para os deuses (Johnston, 2008, p. 126). Flower (2008, p. 155) indica que “o ato de sacrificar e depois interpretar os sinais era [...] uma

²⁴ Gasparro (2013) comenta o uso teológico posterior dos χρησμοί. Não só os profissionais colecionavam oráculos, mas, segundo Dillery (2005, p. 188, a partir de Heródoto, V, 90. 2), os Pisistrátidas mantinham em Atenas uma coleção de oráculos escritos.

²⁵ Vernant (2006, p. 60) lembra que todo magistrado, em suas funções, reveste-se de um caráter sagrado.

performance pública diante de uma audiência de mortais e deuses”. O adivinho, quando acompanha os generais em campanhas militares, realiza dois tipos de ritos: *ἱερά*, os sacrifícios no acampamento, em que se observa o fígado de uma vítima sacrificada, geralmente uma ovelha, e *σφαγία*, os sacrifícios no campo de batalha, em que se degola uma vítima, geralmente uma cabra, e se observa “os movimentos do animal e o fluxo do sangue” (Flower, 2008, p. 159).

A interpretação de sinais é a prática de adivinhação que mais interessa a este trabalho. O adivinho, nesse caso, domina um código simbólico tradicional, inicialmente transmitido oralmente. Segundo Flower (2008, p. 190), a prática do rito de adivinhação inclui atividade ritual, *performance* e uso de engenho e inteligência. A técnica principal de adivinhação (*μαντοσύνην*, *Il.* I, 72) nos poemas homéricos é a ornitomania, a leitura do voo de pássaros, utilizada pelo áugure (*οἰωνοπόλος*, como em *Il.*, I, 69 ou *οἰωνιστής*, como em *Il.* II, 858).²⁶ Johnston (2008, p. 129) apresenta duas hipóteses para explicar o prestígio das aves como um dos mais importantes meios de obter informação do mundo divino. A princípio, por transitarem entre o céu e a terra. Numa segunda instância, a partir de uma reflexão de Burkert (2005, *apud* Johnston, 2008, p. 129), pela experiência da observação de que onde havia pássaros (sobretudo aves de rapina), havia também alimento a ser obtido, de modo que estar atento aos pássaros era uma estratégia de sobrevivência e observar os movimentos de animais poderia também indicar quais lugares eram seguros e produtivos.²⁷

A princípio, observa Flower (2008, p. 63), qualquer um poderia se apresentar como adivinho. Sua legitimidade dependeria de ser aceito como tal, persuadindo seus clientes pela precisão de suas leituras ou por seu carisma, uma vez que não havia uma fonte oficial de certificação. Em Homero, esses adivinhos recebem sua capacidade de Apolo (como Calcas, *Il.* I, 72) e se revelam intérpretes capazes de ir além da leitura de meros observadores experientes (Teoclímeneo, como será demonstrado nesta tese). Pelos registros que temos a partir do Período Arcaico, a observação de voo de pássaros nunca mais terá o mesmo prestígio que tem em Homero, mas, ainda assim, na

²⁶ Johnston (2008, p. 109 e 129) indica que, posteriormente, o intérprete do voo de pássaros (*ὄρνιθόσκοπος*, *ὄρνιθοκρίτης* ou *οἰωνόσκοπος*) seria tomado como um intérprete de sinais em geral.

²⁷ Johnston (2008, p. 129) informa que a observação de voo de pássaros também era realizada no Oriente Próximo e no Ocidente (Etrúria e Roma), provavelmente com regras detalhadas a respeito de onde o intérprete deveria se posicionar para observar o céu e como dividiria o espaço celeste em segmentos (que os romanos chamavam de *templa*).

Antiguidade, circularia um poema didático sobre a interpretação de voo de pássaros, chamado *Ornitomançia* (Ὀρνιθομαντεία) atribuído a Hesíodo e considerado inautêntico por Apolônio de Rodes (Flower, 2008, p. 51, a partir de um escoliasta de *Trabalhos e Dias*).²⁸

Como será visto na *Odisseia*, sinais também podem ser interpretados por pessoas experientes que não sejam profissionais. Flower (2008, p. 53) mostra como Xenofonte interpreta o próprio sonho e conduz ele mesmo sessões de adivinhação após sacrifícios, lendo as entranhas do animal sacrificado. Entretanto, o μάντις profissional tem uma posição de prestígio na hierarquia social grega, firmando-se como autoridade na intermediação entre deuses e humanos. Sua imagem positiva se distingue daquela de outras figuras que lidavam com forças além do mundo material, como um mago (μάγος), um feiticeiro (γότης) ou um sacerdote mendicante (ἀγύρτης), termos que muitas vezes carregam em si uma reprovação por charlatanismo (Flower, 2008, p. 67).²⁹ Como “portadores móveis de sabedoria transcultural, os carismáticos migrantes [...] representam a elite intelectual de seu tempo com chances de obter *status* internacional” (Burkert, 1995, p. 42). Os adivinhos gregos, para amplificar sua autoridade e credibilidade, se apresentavam como descendentes de famílias tradicionais de adivinhos ligadas a ancestrais míticos que adquiriram suas habilidades diretamente dos deuses. A opinião popular, segundo Johnston (2008, p. 110-11), seria de que um adivinho nasce adivinho, mas as guildas funcionariam transmitindo conhecimento tradicional dentro de um círculo fechado de membros que replicavam a estrutura familiar. O adivinho, conclui Johnston (2008, p. 117), como qualquer outro aristocrata, buscava glória e

²⁸ Para uma lista de outras obras sobre a adivinhação que circulavam na Antiguidade, cf. Flower, 2008, p. 52.

²⁹ Torre (2013, p. 158) não considera justificável a separação de magia e adivinhação conforme a perspectiva de sociedades como a grega e a egípcia antigas. Frazer (*apud* Flower, 2008, p. 67-8) tenta a seguinte distinção entre magia e religião: magia é coerciva e religião é persuasiva, de modo que as práticas mágicas procuram dominar poderes sobrenaturais para fins particulares, enquanto as práticas religiosas tentam, por preces e sacrifícios, persuadir divindades específicas a agirem de forma benéfica. Para definições simples de religião, é possível, como Flower, se guiar pelas ideias de Spiro (1973, *apud* Flower, 2008, p. 67 nota 123): “uma instituição que consiste na interação, conforme padrões culturais, com seres sobre-humanos postulados pela cultura” e de Horton (1993, *apud* Flower, 2008, p. 67 nota 123): uma extensão do campo das relações sociais para além dos limites da sociedade humana. Evans-Pritchard (2005), no já citado clássico da antropologia, investiga o pensamento zande, em que adivinhação, bruxaria e feitiçaria são bem distintas e têm espaços peculiares muito bem definidos na moralidade e nas relações sociais desse povo.

reputação através de sua excelência profissional e nas demais áreas de interesse da nobreza grega.³⁰

Os quatro mais famosos clãs de adivinhos eram os Melampodidas (descendentes de Melampo), os Iamidas (descendentes de Iamo, filho de Apolo), os Clitíadas (de Clítio, que por sua vez é também um descendente de Melampo) e os Telíadas (de Télias; cf. Flower, 2008, p. 37-9).³¹ Melampo parece mesmo “o adivinho arquetípico” por sua eficácia e versatilidade na adivinhação, na cura e na purificação (Flower, 2008, p. 28). A história de Melampo, capaz de barganhar e obter altas recompensas materiais por seus serviços, é usada por Heródoto (IX, 33-5) como comparação para construir a figura e a trajetória do adivinho mais bem sucedido do mundo grego clássico, Tissâmeno de Eleia, da família dos Iamidas.³² Segundo o historiador, ele aconselhou o exército grego vitorioso contra os persas em Plateia e o exército de Esparta em mais quatro batalhas importantes. Obteve, para si e para seu irmão, a cidadania espartana, um raro privilégio para um estrangeiro. O adivinho mítico havia exigido metade das terras de Argos para si e um terço para seu irmão, para curar³³ as mulheres de Argos de uma loucura doentia, à qual Heródoto (IX, 34) se refere com a palavra νόσος (“doença”) e com formas do verbo μαινομαι, que indica estados mentais alterados. Burkert (1995, p. 41) enfatiza esta conexão, no período anterior à “era hipocrática” de adivinhos e médicos. Para Flower (2008, p. 22), o adivinho ainda acumula as funções de confidente, conselheiro e curandeiro.

Na *Odisseia*, XVII, 382-5, Eumeu, o porqueiro, inclui o adivinho (μάντις), assim como o médico (ἰητήρ), o carpinteiro (τέκτων) e o aedo (αἰοδός) numa lista de δημιουργοί. Os δημιουργοί são tradicionalmente compreendidos como aqueles que oferecem serviços para um povo ou para uma comunidade.³⁴ Schüler traduz como os

³⁰ Johnston (2008, p. 113-4) compara os adivinhos com heróis míticos, por demonstrarem ambos as possibilidades de interação dos humanos com o sobrenatural, inclusive, lembrando-se dos poemas épicos estrelados por adivinhos míticos: a *Melampodia*, atribuída a Hesíodo, e a narrativa da expedição de Anfiarau a Tebas, atribuída a Homero.

³¹ Johnston (2008, p. 110) observa como essa ligação com um fundador mítico é típica dos ofícios intelectuais na Grécia Antiga, tendo em vista os médicos Asclepiadas e os poetas Homeridas (que serão assunto no que capítulo que segue a esta introdução).

³² Para as histórias de adivinhos míticos e de Heródoto, cf. Dillery, 2005.

³³ Não exatamente a respeito do mundo grego, mas sobre os gregos vendo o mundo ao seu redor, Hartog (2014, p. 151-98) comenta os relatos de Heródoto sobre a peculiar prática de adivinhação e cura nas esferas de poder dos citas (cf. nota 36).

³⁴ É a primeira apresentação do termo por Murakawa (1957, p. 385). Entretanto, além do sentido em que é encontrado na *Odisseia*, a palavra, em inscrições da Arcádia, Élis e Lócris, indica outra função, a de um magistrado, alto cargo na hierarquia social. A hipótese de Murakawa e Van den Oudenrijn (Murakawa,

que “exercem atividades úteis à comunidade” (cf. Homero, 2007) e Werner, como “profissionais” (cf. Homero, 2014). Ainda na *Odisseia*, XIX, 134-5, há uma segunda lista de δημιοεργοί, agora elencada por Penélope e incluindo estrangeiros (ξείνοι), suplicantes (ικέται) e arautos (κήρυκες³⁵). Esses profissionais prestadores de serviço (ou possíveis prestadores de serviço, no caso de estrangeiros e suplicantes) abarcam tarefas diversas e que poderiam circular ou serem convidados de outras terras (Murakawa, 1957, p. 387). Não eram necessariamente nobres, mas eram mais próximos dos guerreiros proprietários de terras. Quanto à palavra, sua composição por ἔργον (trabalho) e δῆμος, usada em Homero com os sentidos de (1) “região” ou “distrito”, (2) “todos os habitantes da região” e, em menos ocorrências, (3) o “povo comum”, expõe não o universo da técnica ou apenas do serviço, mas daquilo que Murakawa (1957, p. 386, p. 407 e p. 412) considera o mais importante para a posterior formação da sociedade da *pólis* e da democracia ateniense: a consciência de pertencimento a uma comunidade.

O adivinho também será incluído por Platão entre os δημιουργοί. Isso significa que o filósofo considera que essa ocupação possui algum saber, embora não científico. No *Político* (260b 5-6), esse saber é definido como saber técnico prescritivo, que pode se colocar a serviço dos detentores do poder político (Brisson, 1974, p. 227). Essa relação entre política e profecia é recorrente nos relatos de Heródoto, com suas figuras de poder consultando e interpretando oráculos.³⁶ Em seu estudo sobre adivinhação nas *Histórias*, Harrison (2002, p. 124-56) conclui que o historiador dá crédito às formas de leitura do futuro³⁷, sem distinguir as consultas solicitadas daquelas não solicitadas. Os

1957, p. 411) é a de que aristocratas de Élis adotaram o título para buscar apoio popular na disputa de poder com o rei e, posteriormente, estabeleceram uma assembleia oligárquica moderada.

³⁵ Conforme Murakawa (1957, p. 400), os κήρυκες realizavam diversos serviços para os reis, mas não eram exatamente seus empregados (podendo inclusive ser nobres e ricos, como em *Il.* X, 314). Eles tinham duas funções principais: a de mensageiro (ἄγγελος) e de encarregado de ritos religiosos, como sacrifícios e libações. Na função de mensageiros, eles poderiam inclusive consultar oráculos em nome de reis (p. 406).

³⁶ Faz parte também dos dados culturais que o historiador inclui nos seus informes sobre os outros povos próximos. Hartog (2014, p.161-6) comenta a inversão entre a relação entre a ação do rei e a saúde do reino nos citas de Heródoto. Acreditava-se que a doença de um rei seria causada por um juramento em falso proferido por algum súdito. Quando o rei adocece, então, três adivinhos são convocados para indicar o perjuro. Se o acusado protesta, outros três adivinhos são convocados. Se o perjúrio é confirmado pelo segundo grupo, o réu é executado. Se não é confirmado, os três adivinhos da primeira sessão são os que recebem a pena de morte (*Histórias*, IV, 67-9).

³⁷ *Histórias*, VIII, 77: “Não posso questionar os oráculos como não verdadeiros, porque, depois de observar ditos como esses, não quero tentar refutar que dizem claramente” (Χρημοῖσι δὲ οὐκ ἔχω ἀντιλέγειν ὥς οὐκ εἰσι ἀληθεῖς, οὐ βουλόμενος ἐναργῶς λέγοντας πειρᾶσθαι καταβάλλειν, ἐς τοιάδε ῥήματα ἐσβλέψας).

sinais potenciais e as profecias podem acontecer em qualquer lugar. O padrão comum dos relatos que envolvem profecias é a rejeição, o esquecimento ou a interpretação equivocada, levando à surpresa no momento em que a profecia se realiza e ao arrependimento. O descompasso entre o oráculo e o contentamento de quem o consulta pode ser explicado por essa má interpretação, pelo charlatanismo ou pela corrupção dos profetas³⁸, entretanto a validade da arte nunca é questionada. Os profetas e intérpretes podem ter diferentes níveis de habilidade técnica e mesmo um amador pode fornecer uma interpretação melhor do que a de um profissional.³⁹ Pelo que Harrison (2002, p. 148) apreende do modo como a arte da adivinhação é representada nas *Histórias*, não há uma sistematização bem acabada, mas estratégias desenvolvidas para cada ocasião.

Por indícios como as partes do fígado usado na hepatoscopia parecerem traduções do acádio com seu “portão”, “cabeça”, “caminho” e “rio” (Burkert, 1995, p. 50), cultos locais de certas cidades que remetem a conexões orientais (Burkert, 1995, p. 78) e costumes compartilhados, como o de manter o conhecimento na família e adotar o discípulo (Burkert, 1995, p. 43-4), acredita-se hoje que o μάντις recebeu influência do *barûs* babilônico e assírio, embora isso não faça parte do repertório dos autores clássicos (Flower, 2008, p. 24-5). Se em Homero existe uma relação especial dos adivinhos com Apolo, em Ésquilo é Prometeu quem transfere esse saber técnico (a τεχνή μαντική) à humanidade (*Prometeu Acorrentado*, 484-94):

Distingui muitos modos de adivinhação,
e primeiro discerne dentre os sonhos
quais se verificam, e dei a conhecer
presságios difíceis e sinais itinerários.
O voo dos pássaros de curvas garras
defini exato: os destros por natureza
e os de bom nome, quais seus hábitos,
ódios, amores e assentos comuns:
a lisura das vísceras, e com que cor
a vesícula seria por prazer de Numes.⁴⁰

Não há apenas uma lista de elementos interpretáveis pela técnica da adivinhação e uma origem mítica. Em *Prometeu Acorrentado*, a adivinhação faz parte das marcas de

³⁸ Harrison (2002, p. 141) lembra que o oráculo de Delfos aceita propina de Cleômenes (Heródoto, V, 63 e 91).

³⁹ O exemplo que dá Harrison (2002, p. 140) é Temístocles em Heródoto, VII, 142-3.

⁴⁰ Tradução de Jaa Torrano. Cf. Ésquilo, 2009.

civilização da humanidade, das técnicas que possibilitam uma melhor qualidade de vida aos mortais e “um conhecimento privilegiado que garante certo poder àquele que o possui” (Correia, 2015, p. 306).

Detienne (2013, p. 31-54) propõe que, no sistema cultural arcaico anterior à problematização da linguagem pelos filósofos e sofistas, o discurso mântico, em seu caráter ἀληθής (verdadeiro), ἀψευδής (sem engodo) e νημερτής (sem falha), compartilha com a poesia o saber da vidência (o conhecimento do passado, presente e futuro, *Il. I*, 70) e compartilha o poder político com a realeza que tem como prerrogativa a execução da justiça, uma vez que “certas práticas judiciárias baseiam-se essencialmente num saber de natureza mântica” (2013, p. 48). O poeta, o adivinho e o rei, os três “mestres da verdade”, acabam reunidos na *Odisseia* com o uso da profecia como confirmação da continuidade política em Ítaca e de uma ordem social que corresponde à vontade divina. Mesmo além das fronteiras do mundo grego, o poder sobre a palavra que os aproxima é também uma tentativa de manter o mundo sob controle a partir de sua ideologia (Shaughnessy, 2010, p. 61). O adivinho que acompanha a tomada de decisões políticas das figuras centrais continua existindo no Período Clássico e no mundo helenístico posterior. Na guerra, em que não se pode saber e controlar totalmente o resultado das estratégias, só os deuses seriam capazes de dar conselhos, recebidos através dos sacrifícios, dos pássaros, de vozes e sonhos (Flower, 2008, p. 73, a partir de Xenofonte, *Hiparco*, IX, 8-9). Koulakiotis (2013, p. 123) comenta o mito de fundação da monarquia macedônica, ligada à adivinhação e interpretação de sinais positivos por descendentes de Hércules. Torre (2013, p. 158-166) revela uma situação política distinta no período Romano, estudando a adivinhação nos papiros mágicos egípcios escritos em grego, textos considerados ora como derivações das práticas gregas, ora como um meio de difundir a magia egípcia através do uso da língua grega. O Império tenta inutilmente coibir a adivinhação e a magia pela proibição, o que faz com que elas adquiram um caráter de resistência cultural contra o domínio romano. A adivinhação nesses papiros inclui “a comunicação direta com deuses e demônios” por visão direta em vigília ou sonho, comunicação intermediada por um *medium* e pela necromancia.

Quanto à relação entre adivinhos e poetas, é possível perceber que, ao menos no que diz respeito aos oráculos proferidos em hexâmetros (os χροήσμοι), os recursos para construções de seus discursos são os mesmos, principalmente as palavras que sugerem

sentidos através de imagens.⁴¹ Gagné (2013, p. 106) observa que essas profecias “são poemas que devem ser lidos como poemas” e que há uma tradição mítica grega que associa os primórdios da poesia com a profecia: Plutarco, em *Sobre o oráculo da pítia*, 402d, relata que Apolo funda o oráculo de Delfos proferindo o primeiro hexâmetro datílico;⁴² Pausânias (X, 5, 7-9) menciona como possíveis inventores do metro épico e oracular a primeira Pítia ou um profeta chamado Olen; Gagné (2013, p. 95) ainda acrescenta que atribuía-se a composição de χορήμοι ao poeta Museu, que comporia com Orfeu, Homero e Hesíodo um cânone primordial.

Na Antiguidade Tardia, os próprios versos de Homero eram usados como oráculo, talvez pelo prestígio místico e divino de Homero entre os neoplatônicos tardios.⁴³ Zografou (2013) descreve o Ὅμηρομαντεῖον (Oráculo Homérico), um tipo de oráculo por sorteio⁴⁴ (cleromancia), conservado no papiro de Londres 121, datado entre os séculos IV e V da Era Comum. Esse oráculo, conforme instruções encontradas entre os papiros de Oxirrinco, responderia a perguntas formuladas mentalmente ou daria orientações gerais sobre a vida a partir de um lance de três dados que remeteria a um dos 216 versos homéricos (ou versos construídos a partir de versos homéricos), cada um deles identificado por uma sequência de três letras do alfabeto grego que correspondem aos números de 1 a 6. O Ὅμηρομαντεῖον recupera aquela antiga associação entre poesia e profecia. Ele transforma os hexâmetros épicos em hexâmetros oraculares, num procedimento que tem algum contato com a técnica de colagem e subversão de gêneros do centão — de reorganizar versos ou partes de versos para formar uma nova unidade totalmente diferente do contexto primeiro do material poético reorganizado —, apesar

⁴¹ Shaughnessy (2010, p.67) mostra a aproximação entre as imagens de profecia e poesia na tradição chinesa. Para ele, a noção pós-moderna de autoridade do leitor como construtor do sentido do texto já está presente na experiência dos receptores de profecias (como os usuários do *I Ching*), que já assumiam essa responsabilidade de dar inteligibilidade para o texto.

⁴² Sobre o texto de Plutarco, a dissertação de Volker (2007) analisa aspectos da enunciação nos oráculos e recupera a fundação mítica de Delfos a partir do *Hino Homérico a Apolo*.

⁴³ Ou como brincadeira de intelectuais?

⁴⁴ Vale lembrar o comentário de Burkert (2005, p. 37) sobre os sorteios: “Encontramos os próprios deuses utilizando esse método mesmo para a decisão mais importante, de como dividir o universo entre si. Essa ideia é compartilhada pelo épico babilônico *Atrahasis* e pela *Ilíada* de Homero (XV, 188-93): os deuses sorteiam e assim o Céu, o Mar e o Mundo Inferior foram atribuídos aos três mais importantes entre eles, a Anu, Ea e Enlil no mito mesopotâmico, e a Zeus, Possêidon e Hades, em Homero. Não há nenhuma ideia nem no *Atrahasis* nem na *Ilíada* de que isso pressupõe algum super-deus predeterminando o resultado. O dispositivo aleatório, como usado pelos humanos, é aceitado sem questionamento pelos deuses: o automatismo trabalha sem providência. Repetindo: sortear é absolutamente racional e efetivo — na verdade, recentemente foi sugerido como método de distribuição de lugares em universidades entre potenciais estudantes.”

de não ter essa pretensão de criar uma nova unidade para ser lida do início ao fim.⁴⁵ Textos em hexâmetros aparecem também em outro oráculo por sorteio, os oráculos de dados ou, mais precisamente, “astrágalos” (ἀστρογάλοι, ossos de ovelha ou peças talhadas à semelhança desses ossos, com quatro lados que recebiam valores de 1, 3, 4 e 6) do sudeste da Anatólia: cinco *astrágaloi* eram lançados e o resultado (não só a soma era significativa, mas o conjunto formado pelos cinco lançamentos) remetia a uma lista de respostas, muitas vezes gravadas num pilar monolítico que variava entre 1,50m e 1,70m de altura por 50 a 60 centímetros de largura (Graf, 2005, p. 51-97). No caso do oráculo homérico, seu funcionamento aproveita a ὑπόνοια ou αἴνιγμα, o “sentido oculto” que estudiosos da Antiguidade buscavam em versos homéricos e aproveitando as passagens de predições e versos gnômicos dos poemas homéricos.

Assim como o poeta podia ser visto como uma figura mântica, a própria leitura alegórica era uma metodologia para interpretação de poesia que abordava o poema como uma espécie de oráculo (Struck, 2005, p. 150). Ela tratava a obra como um enigma a ser desvendado, um código que precisaria ser decifrado para que alguma outra verdade fundamental fosse revelada (Struck, 2005, p. 147-59).

1.2 Profecia e Narrativa

Se o interesse aqui está no uso narrativo das profecias, é preciso lembrar que, na *Odisseia*, elas recuperam e antecipam elementos mitológicos que faziam parte do repertório conhecido por seus ouvintes e, além disso, são utilizadas com variadas funções narrativas específicas para cada ocasião em que são pronunciadas.⁴⁶ As interpretações de voo de pássaros fazem parte de um sistema de mediação entre o conhecimento divino e o humano. O modo de lidar com a comunicação revela a indeterminação do futuro como questão característica da representação humana na ficção (numa obra em que é tema importante a modulação entre determinação divina e ação humana) e ainda articula as trajetórias individuais das personagens com as situações sociais e políticas construídas no poema. Não se trata necessariamente de uma

⁴⁵ Sobre o centão, cf. Gouvêa, 2011.

⁴⁶ Conforme Werner (2011b, p.2), os presságios têm uma função básica comum de reiterar um elemento fundamental do mito que subjaz à narrativa e que é já bem conhecido por todos os receptores.

indeterminação quanto ao funcionamento geral do mundo regido pelos deuses, mas a experiência de indeterminação conforme a limitada perspectiva humana.

Quando descrevem o funcionamento da técnica narrativa que Lord (1951, p. 73) chama de “composição temática” ou “tema” e Arend (1933), de “cena típica” — um elemento narrativo recorrente correspondente a determinada ideia de cena, não limitada à repetição palavra a palavra ou verso a verso —, nenhum dos dois se dedica especificamente às cenas de auspício e profecia. Edwards (1975, p. 56), entretanto, assim a descreve: normalmente, é indicado quem enviou o portento; depois, ele é descrito, assim como a reação dos observadores (perplexidade, alegria, medo); às vezes, segue uma interpretação e, em seguida, sua aprovação ou rejeição. Temos, portanto, os seguintes elementos básicos: (1) a confirmação de que se trata de um sinal enviado por algum deus, (2) a descrição dos elementos visuais que compõem o sinal, (3) a recepção desses elementos visuais pelos observadores, (4) a interpretação do sinal, (5) a recepção da interpretação. Conforme o funcionamento das cenas típicas, o narrador pode escolher quais elementos incluir ou deixar de lado conforme o que for conveniente para cada cena. A cena típica de auspício funciona essencialmente como resposta direta ao contexto narrativo em que aparece.

A narrativa homérica ainda utiliza outro recurso técnico profético, a antecipação ou *prólepsis*, para indicar a menção na narrativa de eventos que acontecerão posteriormente na história. Essa técnica recebeu atenção dos estudiosos do início do século XX. Bowra (1999, p. 49) avaliava essa técnica como característica de narrativas tradicionais, em que o resultado da história já é conhecido pela audiência. Moore (1921, p. 102 e p. 119) encontrava nas profecias um dos recursos que o poeta épico tinha para estruturar seu poema como uma unidade (fazendo com que os eventos ao longo da narrativa sejam recorrentemente uma preparação para o final do herói principal) e também para despertar a expectativa de seus ouvintes ou leitores para o clímax da narrativa (incluindo aí todo um jogo de ironias entre o conhecimento e o desconhecimento dos personagens). Schadewaldt (1999, p. 67-84) tinha uma percepção de que, apesar de usada para estruturar o material narrativo — por exemplo, na *Ilíada*, a sequência do canto XI ao XVIII é o trecho em que os gregos sofrem grande revés, como

previsto no canto I⁴⁷ —, a antecipação anuncia o final de uma ação, mas não o curso dos eventos, de modo que, criando tensões e atrasos, é possível surpreender a audiência pelo modo como esse resultado acontece. Assim, o foco de interesse passa de “o que acontece” para “como acontece” ou “quando acontece”, o que Finsler (1914, *apud* De Jong, 1999a, p. 3-4) também já percebia, considerando esse tipo específico de suspense em que o resultado de ações principais é antecipado.

Todorov (2003, p. 87-93) também se dedica a analisar a técnica narrativa da *Odisseia*, poema que ele define como “intriga de predestinação”, em que boa parte dos eventos é contada mais de uma vez, com antecipações que os anunciam por verbos no futuro, chamado por Todorov de “futuro profético”. Esse é um “futuro prospectivo”, considerando que Homero também usa um “futuro retrospectivo”, em que, após a realização de determinados acontecimentos, personagens se recordam de que eram eventos previstos anteriormente. O que Todorov não reconhece, ao defender que não há lugar para a surpresa no poema, é a possibilidade de o narrador manipular sua narrativa para causar surpresa ou tensão pelo modo em que os eventos previstos se realizarão e o fato de que, na *Odisseia*, há um problema antecipado mais de uma vez e deixado em aberto até a sua final resolução: a situação de Ítaca após o massacre.⁴⁸

Quem se aprofunda na análise das possibilidades narrativas das previsões na narrativa épica, especificamente trabalhando com a *Ilíada*, é Morrison (1992). Ele se dedica a catalogar os esforços do narrador de frustrar as expectativas do leitor ou ouvinte, introduzindo suspense e incerteza, e colocando-o numa falsa posição de conhecimento superior, como estratégia para cativar sua audiência e mantê-la interessada. Ele distingue, dentre as previsões ou antecipações (qualquer afirmativa sobre qualquer evento subsequente na narrativa), *foreshadowing* (predições que se confirmam) e *misdirections*⁴⁹ (predições feitas para criar falsas expectativas). O

⁴⁷ Um exemplo odisséico dado por De Jong (1999a, p. 11-2): durante o massacre dos pretendentes, as flechas de Odisseu acabam, aparece uma porta pela qual os pretendentes podem fugir para buscar ajuda e Telêmaco se esquece de fechar a porta do recinto em que as armas estão guardadas.

⁴⁸ Questão que não será propriamente aprofundada nesta tese, mas que é importante para entender melhor a técnica narrativa dos poemas homéricos e mesmo aspectos morais de sua representação da sociedade humana e da relação dos homens com os deuses.

⁴⁹ Por sua vez separadas em “falsas antecipações” (antecipações verdadeiras, mas adiadas para manipular as expectativas do receptor), “suspense épico” (como por exemplo, quando o narrador anuncia o encontro de Heitor com Hécuba, mas não com Andrômaca e Astíanax, e mesmo esse encontro ainda não marca o início do revés dos gregos) e “falsas direções temáticas” (“thematic misdirections”, que indicam elementos não tradicionais inseridos no meio de eventos tradicionais, como quando Aquiles diz que só voltará aos campos de batalha quando os troianos tiverem alcançado os navios dos Mirmidões (*Il.* IX, 650-5), mas muda de ideia no canto XVI, e, segundo Morrison, quando o cadáver de Heitor não é mutilado (cf. Morrison, 1992).

narrador, atrasando, interrompendo e temporariamente revertendo os resultados previstos, pode inclusive testar os limites da tradição e considerar possibilidades alternativas. Para Morrison, numa longa narrativa separada em seções diversas, as antecipações criam a expectativa da continuação e ajudam o aedo a garantir meios de vida. Se as antecipações se tornam um recurso tradicional, tornam-se manipuláveis como qualquer outro recurso tradicional. O que é preciso ter em mente é que, quando a antecipação é feita pelo narrador — e, na *Odisseia*, a maior parte das antecipações diz respeito ao retorno de Odisseu e à morte dos pretendentes —, apenas a audiência tem acesso à informação (De Jong, 1997, p. 320). Quando é recebido na narrativa por um personagem da parte de outro personagem, é sempre passível de desconfiança e incerteza.

1.3 Profecia, Poesia e Religião

Embora a proposta deste trabalho seja uma leitura da *Odisseia* atenta à construção narrativa e poética, é preciso não perder de vista um fator que talvez afaste a experiência grega da recepção da poesia (e também das profecias e do uso poético dessas profecias) da recepção de um leitor contemporâneo, que lida com esses textos como produtos de uma cultura outra de outro tempo e de outro lugar. Não é irrelevante que, no Período Clássico, a adivinhação (como meio básico de comunicação entre deuses e humanos) esteja estreitamente relacionada aos sacrifícios, prática fundamental da religiosidade grega. É na divisão ritual da carne comestível de animais domésticos (consumida pelos humanos) e dos ossos com alguma gordura e aromatizantes (queimados para os deuses) que se reconhece a distância entre a condição desses dois grupos de seres (três, incluindo aí os animais): a fome humana é apenas temporariamente saciável com a carne perecível de um animal morto, enquanto os deuses, superiores, são venerados (Vernant, 1989, p. 21-5). O sacrifício é o ritual que, ao mesmo tempo, aproxima deuses e humanos (e animais) e os separa ou estabelece os lugares de cada um no mundo (Vernant, 1989, p. 74). É no fígado do animal sacrificado que está gravada a disposição das divindades em relação aos mortais que as consultam no ritual (Vernant, 1989, p. 54). O próprio rito, segundo Durant (1989, p. 120-1), é um sistema de representação em que comportamentos regularmente organizados se desenvolvem em sequências bem definidas de ações simbólicas.

Como observa Detienne (1989, p. 2-3), o sacrifício sangrento é central na religião e na sociedade gregas. A carne consumida regularmente vem de animais sacrificados e todo empreendimento político (campanha militar, combate, estabelecimento de tratados, trabalhos comissionados, abertura de assembleia, tomada de posse em cargos) começa com um sacrifício (seguido da avaliação divinatória das entranhas, conforme os relatos do Período Clássico) e um banquete. Ainda segundo Detienne (1989, p. 18-20) um sacrifício é sempre inspirado por uma força moral e toda comunhão pressupõe uma renúncia (um abandono do ego ou uma compreensão dos limites). Isso não está distante das considerações sobre o sacrifício e a festa na teoria da religião de Bataille (1993). O contato entre humanos e deuses se dá por um processo que retira a vítima de sua mera utilidade material e a transforma em uma espécie de canal para o contato com o divino. A morte do animal sacrificado é a restituição de um contato ancestral pelo abandono e pela doação para transcender a subordinação às necessidades de consumo e produção. Além disso, na festa religiosa, que reúne poesia, música, dança e artes em geral em torno do sacrifício, esse contato se torna um tipo de intimidade de eficácia garantida. No mesmo ensaio, quando comenta sobre a guerra e a violência, Bataille faz uma reflexão que, em alguma medida, se aproxima do tratamento que terá na *Odisseia* o massacre dos pretendentes: a guerra e a violência têm “nos combates mortais, nos massacres e nas pilhagens, um sentido que se aproxima das festas, na medida em que aí o inimigo mortal também não é tratado como coisa”, ou seja, é também retirado da lógica dos valores do mundo material.

Para Rudhardt (1992, p. 59), em seu estudo sobre o pensamento religioso grego e os atos de culto na Grécia, os gregos distinguiam mitologia e religião, uma distinção que envolve os ritos e a comunicação entre deuses e humanos. A mitologia, de presença intensa na sociedade antiga, tem três funções principais: uma função explicativa (dar conta de uma situação pelos eventos que a teriam produzido), uma função histórica (ensinar o passado distante de famílias, cidades e de instituições gregas) e uma função psicológica (expressar no plano mítico a experiência da vida, projetando na fábula suas aspirações e conflitos secretos), à qual se acrescenta uma função de agradar e causar prazer (e o que os poetas e artistas em geral farão é transformar as histórias tradicionais em material esteticamente interessante). A mitologia, assim, penetra profundamente e molda as consciências helênicas (Rudhardt, 1992, p. 71). Os personagens míticos são existências tão próximas e tão concretas que “inspiram reações afetivas e verdadeiros

juízos” (Rudhardt, 1992, p. 73). Nas histórias lendárias e em suas representações artísticas, os presságios, profecias e oráculos têm uma função de anunciar o destino do herói, mas, embora a noção do destino seja colorida por “de uma tinta religiosa”, não comporta ensinamento religioso nem ilustra nenhuma doutrina, apenas reflete acidentalmente as preocupações do povo grego (Rudhardt, 1992, p. 69). A experiência religiosa, por sua vez, é a “apercepção de princípios aos quais o mundo, as sociedades, e — no interior do mundo e das sociedades — os indivíduos se encontram ligados, princípios que inspiram o respeito e em consideração dos quais as condutas humanas recebem um valor religioso” (Rudhardt, 2002, p. 304). As crenças agem num nível psicológico em que “ideias e sentimentos não se distinguem claramente dos comportamentos coletivos que o inspiram, um nível de puras reações afetivas” e projeções (1992, p. 305). Os ritos, nos quais os mortais reconhecem sua dependência em relação aos deuses como potências eficazes na vida humana, fazem com que se integrem, por meio de tradições ancestrais, ao ritmo da natureza e à ordem cósmica, social e moral para assegurar “a harmonia, a coesão das famílias e das cidades”, ou seja, a ordem política e social (1992, p. 304-7). Embora veja essa distinção entre a religiosidade e a tradição herdada e transmitida pelos poetas, Rudhardt ainda assim admite que o estudo de Homero era a base da educação grega (1992, p. 72) e que o profano e o sagrado para os gregos antigos não eram esferas assim tão separadas entre si (1992, p. 181-2).

Outros estudiosos avaliam a religiosidade grega de forma diferente, integrando a poesia à experiência religiosa. Burkert (1985, p. 120), que define mito como “complexo de histórias tradicionais em que situações humanas significativas se unem em combinações fantásticas para formar um sistema semiótico polivalente que é usado de formas múltiplas para iluminar a realidade”, considera Homero a grande autoridade que serve como fundamento do que há de unidade espiritual entre os gregos. Ele lembra, inclusive, a declaração de Heródoto de que foram Homero e Hesíodo que criaram a genealogia dos deuses, lhes deram epítetos (adjetivos tradicionais que podem sintetizar suas características essenciais), distribuíram suas atribuições e competências e lhes deram forma (*Histórias*, II, 53; cf. Burkert, 1985, p. 123).⁵⁰ Homero é sempre a referência, ainda que para ser criticado — o que não é exatamente uma heresia, uma vez

⁵⁰ Dourado-Lopes (2009a, p. 16) observa que esta mesma passagem de Heródoto contribuiu para a má recepção posterior do antropomorfismo como mero recurso poético, não como parte da experiência religiosa grega.

que não se trata de um livro sagrado de uma casta sacerdotal, ausência básica que parece definir a religião grega em comparação com outras tradições (Burkert, 1985, p. 119).

Se Rudhardt não distinguia o sagrado do profano na experiência religiosa grega, Vernant (2006, p. 5) propõe que mesmo o natural e o sobrenatural não são separados como domínios opostos. São domínios intrinsecamente unidos um ao outro num mundo repleto de divindades atuantes. Também em comparação com outras tradições, sobretudo as monoteístas, Vernant (2006, p. 7) observa que o politeísmo grego não se fundamenta sobre uma revelação.⁵¹ A adesão baseia-se no uso, nos costumes ancestrais e “tanto quanto a língua, o modo de vida, as maneiras à mesa, a vestimenta, o sustento, o estilo de comportamento nos âmbitos privado e público, o culto não precisa de outra justificação além de sua própria existência: desde que passou a ser praticado, provou que é necessário”. Certas concepções e pensamentos tradicionais se estabelecem como marcas de identidade entre os gregos, saberes tradicionais transmitidos oralmente, principalmente pelos poetas, que apresentam os deuses aos humanos, tornando-os familiares e acessíveis à inteligência (Vernant, 2006, p. 14-5). Nessa perspectiva, a poesia adquire um lugar cultural especialmente significativo que faz com que sua recepção na sociedade grega antiga tenha algo de experiência religiosa, por tratar daquilo que creem os gregos a respeito de seus deuses e a respeito do modo como esses deuses lidam com os humanos:

“Não se trata, para os ouvintes, de um simples divertimento pessoal, de um luxo reservado a uma elite erudita, mas de uma verdadeira instituição que serve de memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber, cujo papel é decisivo. É na poesia e pela poesia que se exprimem e se fixam, revestindo uma forma verbal fácil de memorizar, os traços fundamentais que, acima de particularismos de cada cidade, fundamentam para o conjunto da Hélade uma cultura comum — especialmente no que concerne às representações religiosas, quer se trate dos deuses propriamente ditos, quer dos demônios, dos heróis ou dos mortos. Se não existissem todas as obras da poesia épica, lírica, dramática, poder-se-ia falar de cultos gregos no plural, mas não de *uma* religião grega. Sob esse aspecto, Homero e Hesíodo exerceram um papel privilegiado. Suas narrativas sobre os seres divinos adquiriram um valor quase canônico; funcionaram como modelos de referência para os autores que vieram depois, assim como para o público que as ouviu ou leu” (Vernant, 2006, p. 16).

Ao contrário de Rudhardt, Vernant avalia que “mito, figuração e ritual operam todos no mesmo registro de pensamento simbólico”, formando em conjunto o pensamento

⁵¹ Na introdução de suas reflexões, Vernant (2006, p. 3) observa que “as religiões antigas não são menos ricas espiritualmente nem menos complexas e organizadas intelectualmente do que as de hoje. Elas são outras”. Dourado-Lopes (2010, p. 384-93) mostra a dificuldade de estudiosos nos últimos séculos em lidar com o politeísmo, como se fosse uma experiência religiosa insuficiente.

religioso e a experiência religiosa dos gregos (2006, p. 28). Em termos de moralidade, o respeito aos deuses e a sabedoria sugerem que cada um se reconheça como um humano mortal e não pretenda se igualar a um deus, o que seria o sentido mais básico do preceito délfico “conhece-te a ti mesmo” (Vernant, 2006, p. 48). É a posição também de Dourado-Lopes (2010, p. 378), que considera os poemas homéricos como “uma verdadeira experiência da piedade grega” e reconhece a função ativa da poesia na experiência de culto.

A interpretação do sistema cultural grego feita por Detienne (2013) é talvez a que mais enfatiza a autoridade e o poder dos poetas. Suas palavras, como as sentenças dos reis e as profecias dos adivinhos, são credenciadas pelo pensamento religioso como verdades antecessoras da verdade racional experimental (2013, p. 4). Enquanto perpetuadora da memória cultural, “a palavra cantada, pronunciada por um poeta dotado de um dom de vidência, é um discurso eficaz; com sua virtude própria, institui um mundo simbólico-religioso que é a própria realidade” (2013, p. 16). É o canto do poeta que perpetua e mantém viva a glória (κλέος), a reputação pelos grandes feitos, como elogio dos valores positivos (conforme a lógica aristocrática arcaica) que devem ser observados, honrados e lembrados (2013, p. 21-4).

A partir de todas essas considerações, talvez seja uma perspectiva redutora imaginar que os deuses e todos os elementos ligados à religiosidade grega (como as profecias) são meros recursos narrativos, embora, claro, eles tenham também suas funções poéticas e narrativas (aspectos que serão os principais ao longo desta leitura).⁵² Pucci (1988, p. 197-8), por exemplo, interpreta os deuses e suas ações como instrumentos que servem ao enredo e como suporte teológico para decisões narrativas. Em comparação com leituras que veem os deuses como projeções psicológicas dos personagens humanos, sua leitura é mais acertada, mas talvez exista um elemento de representação que, para um ouvinte grego arcaico, seja mais do que apenas um recurso de composição. É um procedimento que dá forma e ação a divindades — e os deuses são seres atuantes essencialmente antropomórficos,⁵³ podendo se manifestar “por intervenções mais ou menos espetaculares”, mas com impacto efetivo (Dourado-Lopes,

⁵² Para Dourado-Lopes (2009a, p. 17) Homero está no entrecruzamento entre o “literário” (ou poético) e o “teológico” (ou religioso).

⁵³ O antropomorfismo aparece como a característica mais notável da religião grega em Heródoto, I, 131(Dourado-Lopes, 2009a, p. 16).

2009a, p. 13-4) — que habitam o mundo tal como conhecido por eles.⁵⁴ Por isso, é mais provável que toque mesmo pontos essenciais de suas experiências religiosas e de suas concepções sobre o que é ser um humano vivendo nesse mundo.⁵⁵ Essa experiência, em certa medida, é representada pelos heróis, modelos de excelência lidando com os dilemas da vida em sociedade e da mortalidade, sempre sob o regime dos deuses.⁵⁶

Ainda a respeito da experiência religiosa, Austin (1975, p. 102-5), estudando especificamente a *Odisseia*, identifica a importância do pensamento simbólico e do pensamento analógico para o modo como Homero pensa e representa o mundo em seus aspectos naturais externos e internos da experiência humana, como uma espécie de harmonia ou rede de relações que se organizam por jogos de contrários que compõem uma ordem unificada espacial e espiritual. A respeito dos sinais enviados pelos deuses

⁵⁴ Algo que pode remeter ao estudo de Torrano sobre a *Teogonia* (cf. Hesíodo, 1991, p. 13-97) sobre como o ato do poeta mencionar o nome das divindades que as Musas lhe ensinam é também um ato de tornar essas divindades presentes para sua audiência. Não é tão distante da perspectiva narrativa de Graziosi (2016, p. 107-9), segundo a qual a inspiração divina do aedo (poeta e cantor) pelas Musas lhe confere uma capacidade de fundir espaço e tempo e de se fazer presente, como se a própria memória (uma memória cultural de um passado mítico) fosse uma espécie de encontro, como se, apesar de contar sua história usando verbos no passado, o poeta experimentasse o passado como presente.

⁵⁵ Para uma reflexão sobre a condição humana na poesia grega arcaica e uma comparação entre os mitos de criação humana (ausentes na poesia grega arcaica) do oriente próximo (*Atrahasis* e *Gênesis*), cf. Dourado-Lopes (2009b).

⁵⁶ Uma prática religiosa grega que, em alguma medida, se relaciona à poesia épica é o culto ao herói. Para Burkert (1985, p. 204-6), essa prática de culto a uma pessoa já morta que continua a exercer um poder (para o bem ou para o mal) e que exige a honra apropriada (sacrifícios sangrentos; oferenda de comida e de libações; banquete cultural; eventualmente, banhos e lamentações rituais) é resultado da influência da poesia épica. Ele menciona cultos a Agamêmnon em Micenas e em Esparta, cultos a Menelau e a Helena em Esparta, culto aos Sete contra Tebas em Elêusis. Esses cultos, que remetem ao último quarto do século VIII, eram realizados em antigas tumbas do período micênico. As práticas de culto ao herói fariam parte de definições básicas de identidade local (ou seja, ao contrário das concepções e dos cultos compartilhados por todos os gregos). Rudhardt (1992, p. 129-33) afirma a importância desses cultos no espírito coletivo dos membros de uma comunidade, mas percebe a diferença entre o herói cultuado, que conserva a faculdade de agir sobre a terra e influenciar eventos que acontecem, e os guerreiros homéricos que vão para os domínios de Hades como qualquer pessoa (com a exceção de Menelau na *Odisseia*, IV, 561-4). Os estudos de Currie (2005) e Nagy (1979 e 2012) consideram o culto ao herói como prática familiar para a audiência dos poemas homéricos. Segundo Currie (2005, p. 49), parece improvável que os poemas homéricos tenham motivado os cultos porque não há influência demonstrável desses poemas na arte e na cultura no século VII, apenas a partir do século VI, enquanto os cultos parecem presentes nos séculos VIII e VII. Seriam, assim, desenvolvimentos contemporâneos. Embora o herói grego (que é apenas um guerreiro) não tenha implicações religiosas, o culto ao herói parece conhecido para Homero (Sarpédon, por exemplo, seria um herói cultuado na Lícia e incorporado à *Iliada* e ele supõe mesmo um possível culto a Odisseu em Ítaca), embora seja uma prática suprimida nos poemas. Um dos motivos dessa supressão seria a opção pelo efeito trágico e patético que requer que os heróis estejam diante da morte total, não parcial como acontece para os heróis cultuados (Currie, 2005, p. 50-60). Já Nagy (2012, p. 33) sugere que a poesia homérica pode se referir a seus personagens como heróis de culto, embora implicitamente, integrando a mentalidade do culto ao herói às narrativas da *Iliada* e da *Odisseia*. Como os cultos são locais, os poemas homéricos evitam mencioná-los diretamente na tentativa de serem mais pan-helênicos, ou seja, abarcarem elementos culturais que dizem respeito aos gregos de modo geral (Nagy, 2012, p. 35). A análise de Nagy (2012, p. 60) se baseia na leitura de passagens em que o termo σῆμα, “sinal” ou “túmulo” pode indicar o túmulo de um herói cultuado (*Iliada*, XXIII, 326 e 331; *Odisseia*, XI, 126, retomado em XXIII, 273).

para os personagens humanos, Austin (1975, p. 118-9) sugere que o processo de interpretação é identificar, em qualquer evento pequeno (mas composto de imagens que sugerem múltiplas relações), um modelo para a ordem geral, de modo que o bom observador possa modificar seu comportamento a partir do entendimento dessa relação analógica. Mais do que isso, para Austin (1975, p. 126) as analogias estruturais (representadas visualmente) formam o próprio modo de pensar de Homero e de seus personagens (“sempre transpondo evento em símbolo, símbolo em evento, presente em passado, passado em presente.” (p. 128), de modo que “a sensibilidade do adivinho homérico que detecta a tela invisível por um só traço visível, é a mesma que Homero demanda de seus intérpretes” (p. 128-9). Se a *Odisseia* é um poema que opõe aqueles que entendem sinais e aqueles que não entendem (p. 129), e um “poema que entende educação como imitação” (p. 183), é como se ela mesma exigisse um bom leitor ao mesmo tempo em que ensinasse seu leitor a se tornar um leitor melhor. Isso porque a lição de sua “atmosfera carregada de sinais” (p. 206) é estar atento aos sinais que se manifestam (p. 220). Nessa perspectiva, a falha dos pretendentes e a prova de sua irracionalidade, é não perceberem o sentido da linguagem simbólica dos sinais que presenciam (p. 235).

1.4 Profecia e Ítaca

O roteiro deste trabalho é simples: uma leitura da *Odisseia*, selecionando os momentos e detalhes significativos que, realçados em conjunto, possibilitam uma visão geral dos usos poéticos e narrativos do tema da experiência da indeterminação. Entretanto, com o propósito paralelo de acompanhar a representação da experiência dos pretendentes (e de Telêmaco), essa leitura cobre, principalmente, os eventos que acontecem em Ítaca.

Antes de abordar o poema, terá seu interesse abordar algumas considerações sobre poesia, sobre narrativa e sobre os Estudos Homéricos. Esse capítulo tratará brevemente da história da recepção de Homero (incluindo a chamada Questão Homérica), até os desdobramentos recentes da percepção do estilo oral tradicional da *Ilíada* e da *Odisseia*. Como a representação de personagens humanos é um tema aqui importante, esse capítulo traz ainda algumas poucas palavras sobre ficção.

A leitura da *Odisseia* começará pela apresentação dos pretendentes no canto I. Em paralelo com a tripulação de Odisseu e com Egisto e em contraste com Telêmaco, esses personagens serão apresentados como homens insensatos rumo a um destino de destruição. Em seguida, aspectos da comunicação humana e divina receberão maior atenção, numa comparação entre os planos e decisões de Telêmaco e os planos e decisões dos pretendentes, além de seus duelos retóricos nos cantos I e II. Também Atena receberá atenção, com sua técnica de se passar por um humano.

Na sequência, o capítulo dos auspícios. Serão lidas as cenas de interpretações de voos de pássaros executadas por Haliterses, Helena e Teoclímeno. Também o pretendente Anfínomo fará a sua, embora esta receba mais atenção no capítulo seguinte. A leitura desses auspícios acompanhará o roteiro de Telêmaco, com sua partida de Ítaca, depois saída de Esparta, embarque em Pilos e, por fim, chegada em Ítaca, acompanhada de algumas considerações sobre o tempo na narrativa da *Odisseia* e a autoridade do adivinho. Depois disso, no fim da festa dos pretendentes, serão observadas as relações do grupo com Odisseu e Telêmaco nos cantos que antecedem a chacina, com atenção especial a Anfínomo, à festa de Apolo e aos últimos sinais que confirmam o destino de todos.

2. Homero Agora

Como o ser vivo
que é um verso,
um organismo
com sangue e sopro

(João Cabral de Melo Neto, “O Poema”)

2.1 Homero e a Questão Homérica

O início do século XXI parece confirmar o interesse dos leitores pela poesia narrativa de Homero. As traduções publicadas no Brasil — incluindo as novas tentativas de brasileiros ou portugueses e as reedições daquelas dos séculos XIX e XX — dão mostra dessa curiosidade que se renova: a *Ilíada* circula nas traduções de Haroldo de Campos (2003), de Odorico Mendes (2010, originalmente lançada em 1874), de Frederico Lourenço (2013, em edição brasileira, mas lançada em Portugal em 2003) e de Carlos Alberto Nunes (2015, na reedição mais recente, mas originalmente lançada na primeira metade do século XX); a *Odisseia* está disponível traduzida por Donaldo Schüler (2007), por Frederico Lourenço (2011, na edição brasileira, mas originalmente de 2005), por Trajano Vieira (2012), por Christian Werner (2014) e por Carlos Alberto Nunes (2015, na reedição mais recente).

Estudiosos que se arriscaram a uma datação dos poemas que atribuímos a essa figura autoral de Homero sugeriram distintos intervalos temporais para sua composição. Os critérios, sintetizados por Kirk (1999, p. 262-6), são os fenômenos datáveis (arqueológicos, linguísticos e estilísticos, embora esses últimos sejam, na verdade, pouco verificáveis e sujeitos a apreciações diferentes), efeitos externos datáveis (possíveis referências à *Ilíada* ou à *Odisseia* em outros poemas, cenas pintadas em vasos, fundação de cultos de heróis⁵⁷, informações de escritores da Antiguidade). A conclusão de Kirk é que os indícios apontam para o fim do século VIII ou início do VII. Embora afirme que não exista nenhum critério decisivo, ele acredita que poetas diferentes teriam composto a *Ilíada*, obra mais antiga, e a *Odisseia*, mais nova.⁵⁸ Opinião semelhante tem Janko (1998, p. 135), que propõe (com precisão um pouco misteriosa, ainda que amenizada em seu próprio texto) o período entre 775 e 750 para a *Ilíada* e algo um pouco depois disso para a *Odisseia*. Contrário a essa opinião mais

⁵⁷ Sobre os cultos de heróis, cf. nota 56.

⁵⁸ Imaginando, entretanto, que um mesmo autor pode, conforme a história ou conforme o poema que compõe, ser versátil, variando seu estilo e assumindo um *éthos* diferente. A abordagem de Pucci (1998) é de que a *Odisseia* pressupõe a *Ilíada* como tradição épica concorrente.

popular que vê o século VIII como período mais provável, Ruijgh (1995, p. 21), ao considerar certas diferenças entre o jônico homérico e o de Arquíloco, opta por seguir a opinião de Heródoto (II, 53, 2) e sugerir o século IX. A opinião de West (1999, p. 151) é de que, pelas evidências das artes plásticas e de referências em outros poemas, a *Ilíada* parece circular desde mais ou menos 630. Uma hipótese mais complexa de datação, que leva em conta a tradição oral da qual os poemas se originam, é levantada por Nagy (1996) e será comentada adiante. De todo modo, se não é possível uma datação bem definida e nem mesmo um consenso a respeito de algum intervalo, existe a referência possível a um texto escrito dos poemas no final do século VI. A data sugerida por West (1999, p. 364) é 520; a que sugere Nagy (1992, p. 42) é mais abrangente: a partir de 550. Seria o texto registrado para a instituição da recitação da *Ilíada* e da *Odisseia* de Homero nas Grandes Panateneias, o festival ateniense, ainda que isso pareça mais parte da construção mítica da imagem de um governante.

No *Hiparco* (228b5), diálogo platônico considerado espúrio, foi o tirano Hiparco, filho de Pisístrato, que incluiu os poemas homéricos no programa do festival ateniense e promoveu o estabelecimento de uma versão escrita. No relato transmitido por Diógenes Laércio (I, 57), os créditos são atribuídos a “Pisístrato ou Sólon”. Era de interesse das monarquias e aristocracias gregas se associar à manutenção e difusão das obras que se tornaram as grandes referências culturais pan-helênicas. Obras que compartilhavam de uma visão de mundo aristocrática tradicional e que, portanto, poderiam ser usadas para confirmar a própria autoridade e elevar o próprio prestígio. Xenofonte, em seu *Banquete* (III, 5), faz Nicerato, o rico ateniense, dizer que seu pai o obrigou a decorar a *Ilíada* e a *Odisseia* para que se tornasse um homem de valor (ἀνήρ ἀγαθός). Estima-se que a leitura de Homero fazia parte fundamental da educação dos ricos do século V, embora não seja possível saber como exatamente se distribuía o acesso ao ensino (sempre particular) entre a população de uma cidade como Atenas.⁵⁹ No Período Helenístico, Homero será visto como fundador e fonte para o desenvolvimento da poesia e precursor do discurso histórico, ético, político, retórico, técnico e científico (Lambert, 1997, p. 46, citando uma biografia helenística, *Vida e poemas de Homero*, falsamente atribuída a Plutarco). Dourado-Lopes (2010, p. 381-3) indica que contemporâneos de Xenófanes já interpretavam certas passagens dos poemas segundo um “sentido subjacente” ou “oculto” (ὑπόνοια), que Anaxágoras, segundo

⁵⁹ É a opinião de Lambert, 1997, p. 42. Para o tipo de leitura que se fazia dos textos homéricos, cf. Richardson, 1975.

Diógenes Laércio (II, 11, 4-10) foi “o primeiro a sustentar que os poemas homéricos dizem respeito à virtude e a justiça”, tudo isso talvez como resultado de um distanciamento em relação às ideias e práticas do Período Arcaico ocasionado por mudanças nas concepções da relação das pessoas com a realidade. Essa recepção de Homero como guia moral e enciclopédia do saber já era vista com desconfiança por críticos da moralidade tradicional como Heráclito (no fragmento 42 DK), Xenófanes (nos fragmentos 10 e 11 DK) e Platão (principalmente no *Íon* e na *República*).

Homero torna-se também uma espécie de autoridade e uma referência de excelência poética para os compositores da elegia arcaica e da lírica coral. Nos primeiros versos do fragmento *dubium* 8W ou *el.* 19 e 20, atribuído por Estobeu (IV, 34, 28) a Simônides, uma imagem de Homero é citada para depois ser desdobrada: “Uma coisa, a mais bela, disse o homem de Quios⁶⁰: ‘Como a geração das folhas, assim também é a dos homens’”.⁶¹ O verso é citado exatamente como aparece na *Ilíada*, VI, 146. O homem da ilha de Quios, portanto, seria o próprio Homero e de seus versos o compositor da elegia se apropria poeticamente. Píndaro, introduzindo o elogio de um atleta vitorioso, menciona como modelos de excelência os Ὀμηρίδαι (Homeridas), rapsodos que recitariam os poemas homéricos (*Nemeia* 2, 1-5): “como os Homeridas começam por Zeus a maioria dos versos costurados (ῥαπτῶν ἐπέων⁶²) como proêmio, também assim este homem recebeu uma primeira entrada vitoriosa nos jogos sagrados, nos muito cantados bosques de Zeus na Nemeia”.⁶³ Até o século III ou II, textos diversos, como hinos e outros poemas épicos (incluindo o paródico *Margites*, mencionado na *Poética* de Aristóteles, 1448b) são atribuídos a Homero.⁶⁴ As citações (em Platão e Aristóteles, por exemplo) e os papiros preservados contêm versos que não correspondem ao texto que posteriormente será transmitido até os tempos atuais e só a partir dessa época parecem formar um texto mais ou menos regular (Lamberton, 1997, p. 33-34). Até então, a variação domina.

⁶⁰ Homero é também relacionado a Quios no *Hino Homérico a Apolo* (3, 172-3, em tradução de Maria Lúcia G. Massi, cf. Ribeiro Jr., 2010): “É um homem cego, que mora em Quios rochosa / todos os cantos que ele deixa para trás são os melhores”. Tucídides (III, 104, 4) trata esse hino como um poema de Homero, como a *Ilíada* e a *Odisseia*.

⁶¹ ἔν δὲ τὸ κάλλιστον Χίος ἔειπεν ἀνὴρ / “οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν”.

⁶² Lembrando uma possível etimologia de rapsodo, “o que costura versos”.

⁶³ Ὄθεν περ καὶ Ὀμηρίδαι / ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' ἀοιδοί / ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου, καὶ ὄδ' ἀνὴρ / καταβολὰν ἱερῶν ἀγῶ-νων νικαφορίας δέδεκται πρῶτον, Νεμεαίου / ἐν πολυῦμνήτῳ Διὸς ἄλσει.

⁶⁴ O termo “épico” e seu entendimento como gênero literário serão brevemente considerados na seção seguinte deste mesmo capítulo.

Nos escólios (as anotações de leitores antigos nas margens ou entrelinhas dos manuscritos, transmitidas junto com o texto principal) à passagem de Píndaro acima mencionada, os Homeridas, possivelmente uma guilda de rapsodos profissionais, são identificados como inicialmente descendentes de Homero,⁶⁵ mas que depois se tornam apenas artistas que executam as composições do poeta, sem nenhuma ligação de sangue (Kirk, 1999, p. 257). Todos os poemas de seu repertório, mesmo os novos que acabavam de circular, eram atribuídos ao grande poeta cego⁶⁶ do passado, de modo que a fama desse Homero e dos Homeridas se misturava e se espalhava (West, 1999, p. 72). A hipótese de West (1999, p. 374-75) é a seguinte: essa companhia de rapsodos do século VI poderia ter inventado a figura ancestral de Homero (a cegueira como característica é um toque verossímil, uma vez que ser cantor e compositor são atividades profissionais possíveis e talvez comuns para um cego, como o próprio Demódoco da *Odisseia*).⁶⁷ Poderia até mesmo ter inventado o nome Homero a partir do próprio nome de Homeridas (e não o contrário). West reúne três possibilidades para a formação do nome: a primeira é dada por Nagy (1979, p. 296-300) com a formação a partir das raízes óμ- e ἀρ- com sentido de “ajustar, unir” (como no verbo ὀμηρεῖν, “encontrar” e na expressão de Hesíodo na *Teogonia*, 39, φωνῆι ὀμηρέουσαι, “com vozes em unísono”), com o sentido de “o que junta (ou compõe) as canções”; a segunda é a associação que aparece em algumas biografias mitológicas de Homero e dos

⁶⁵ “Inicialmente, chamavam de ‘Homeridas’ os descendentes de Homero, que também cantavam a poesia dele em sucessão. Mas depois, também os rapsodos que não mais recuam sua descendência até Homero. Tornaram-se proeminentes os seguidores de Cineto, que diziam ter composto muitos dos versos e os inseriu na poesia de Homero. Cineto era de Quios. Dele também dizem que compôs, dentre os poemas atribuídos a Homero, o hino escrito a Apolo. Então esse Cineto foi o primeiro em Siracusa a recitar os versos de Homero por volta da sexagésima nova Olimpíada (ou seja, entre os anos 504 e 501), como disse Hipostrato”. *Schol. Pindari. Nem.* II, 1: Ὀμηρίδας ἔλεγον τὸ μὲν ἀρχαῖον τοὺς ἀπὸ τοῦ Ὀμήρου γένους, οἳ καὶ τὴν ποιήσιν αὐτοῦ ἐκ διαδοχῆς ἦδον· μετὰ δὲ ταῦτα καὶ οἱ ῥαψῳδοὶ οὐκέτι τὸ γένος εἰς Ὀμηρον ἀνάγοντες· ἐπιφανεῖς δὲ ἐγένοντο οἱ περὶ Κύναιθον, οὓς φασὶ πολλὰ τῶν ἐπῶν ποιήσαντας ἐμβαλεῖν εἰς τὴν Ὀμήρου ποιήσιν. Ἦν δὲ ὁ Κύναιθος Χίος, ὃς καὶ τῶν ἐπιγραφομένων Ὀμήρου ποιημάτων τὸν εἰς Ἀπόλλωνα γεγραμμένον ὕμνον λέγεται πεποιθῆναι. Οὗτος οὖν ὁ Κύναιθος πρῶτος ἐν Συρακούσαις ῥραψῳδήσῃ τὰ Ὀμήρου ἔπη κατὰ τὴν ἐξηκοστὴν ἐνάτην Ὀλυμπιάδα, ὡς Ἰππόστρατος φησιν. Outra referência antiga para essa informação seria Estrabão, *Geográfica*, XIV, 1, 35.

⁶⁶ A cegueira compõe a imagem de Homero no *Hino Homérico a Apolo* (3, 172-3, em tradução de Maria Lúcia G. Massi, cf. Ribeiro Jr., 2010): “É um homem cego, que mora em Quios rochosa / todos os cantos que ele deixa para trás são os melhores”.

⁶⁷ Esse possível processo é comparável ao relato de Foley (2007, p. 5-7) sobre a busca à primeira vista infrutífera do pesquisador Schmaus por Cor Huso, bardo servo-croata (*guslar*) creditado por outros *guslari* como fonte de diversas canções épicas, mas que ninguém conheceu pessoalmente. Os relatos sobre o *guslar* lendário, cego como o Homero do *Hino Homérico a Apolo*, eram repletos de informações divergentes ou aparentemente fantasiosas. A conclusão de Foley (2007, p. 7) é de que os cantores usaram Cor Huso (ou o nome Cor Huso) como uma credencial de autoridade “para estabelecer sua própria herança bárdica e proeminência, assim como para marcar certas canções suas como as melhores”, sendo ele e Homero, portanto, mais parecidos com uma lenda, “um modo de antropomorfizar a tradição poética”.

Homeridas: ὄμηϝ- com o sentido de “refém”; a terceira, dada por Marcelo Durante (1957, *apud* West, 1999, p. 374-5), parte da divindade Ζεῦς Ὀμάριος e do santuário Ὀμάριον, com *ὄμαρος ou *ὄμαρις que poderiam ter sido uma assembleia associada a concursos de poesia (um festival com premiação).

São hipóteses que tentam rastrear a construção de uma identidade ou de uma figura de autoridade a partir de um nome. Um nome que acaba sendo pouco mais do que um modo prático de se referir a um conjunto de textos que representam a nata de uma produção de poesia épica arcaica aristocrática. São os próprios textos, com suas particularidades e problemas revelados ao longo dos tempos pelos estudos diversos, que darão as melhores indicações sobre suas circunstâncias e técnicas de composição, sem ignorar a comparação com outros textos, que revela suas particularidades ou as generalidades dessas técnicas, nem os aspectos sociais que agem sobre toda produção cultural que é fruto de um tempo, de uma região e de uma sociedade específicos e que reverbera no seu próprio sistema cultural e em outros.

Analisando os componentes estruturais mais básicos da poesia homérica, percebe-se que o metro utilizado, o hexâmetro datílico, é uma tradição que tem raízes nos tempos micênicos (cf. Hoekstra, 1981) ou mesmo indo-europeus (West, 1988, p. 151). Numa perspectiva diacrônica, o metro é o resultado da “fraseologia tradicional”, ou seja, é formado pelo uso repetido na poesia de certos padrões rítmicos da fala; numa perspectiva sincrônica, o metro contém ou enquadra essa “fraseologia tradicional” (Nagy, 2004, p. 144-56). Alguns núcleos semânticos utilizados por Homero são também encontrados em sânscrito ou nas línguas germânicas (West, 1988, p. 154-5) e algumas características narrativas e poéticas possivelmente sofrem a influência de obras do Oriente Próximo.⁶⁸ O grego de Homero traz em si marcas de um possível desenvolvimento temporal a partir da herança indo-europeia e micênica, com elementos do eólico, do aqueu e do jônico, majoritário no corpo do poema (Ruijgh, 1995, p. 1-3; West, 1988, p. 69). Ruijgh sugere uma “ambiência eubeia” para a “versão definitiva”. (1995, p. 3). Para West (1988, p. 172) “a partir da metade do século VIII, a épica grega arcaica se torna pan-helênica e seu dialeto e convenções se tornam fixos e disponíveis para a imitação de poetas de toda parte”. Por um raciocínio semelhante, Kirk (1999, p.

⁶⁸ Para uma aproximação com a tradição indo-europeia, cf. Watkins (2001) e West (2007). Para uma aproximação com o Oriente, cf. Burkert (1995), West (1997) e Loudon (2011).

257) imagina a composição na Jônia, mas aceita que os dois poemas podem ter sido compostos em qualquer lugar quando o jônico já era estabelecido tradicionalmente como base dialetal apropriada para a épica. Na prática, mais do que qualquer garantia sobre a origem e desenvolvimento da poesia épica arcaica, o metro e as variações dialetais parecem contribuir com a ampliação do leque de possibilidades do poeta para construir seus versos como convém.

Nos séculos III e II, na Alexandria helenística, uma sequência de intelectuais que trabalharam na Biblioteca de Alexandria, especialmente Aristarco, mas também seu antecessor Zenódoto e seu sucessor Aristófanos de Bizâncio, se debruçaram sobre o texto de Homero. Os seus trabalhos principais eram: (1) produzir ὑπομνήματα (“comentários”), ou seja, analisar e comentar passagens que proporcionassem problemas de interpretação e explicar palavras, além de expressões já obscuras (lembrando que entre o receptor do período helenístico e o vocabulário homérico já existia uma distância de alguns séculos); e (2) realizar a διορθωσις (“recensão”), ou seja, estabelecer o texto original dos poemas homéricos, sem modernizações e sem versos acrescentados ao longo da transmissão do texto, para produzirem edições (ἔκδοσις [no singular]) de melhor qualidade. Entre os principais materiais de trabalho dos bibliotecários de Alexandria estavam a κοινή, texto ou edição comum, possivelmente ateniense, e as πολιτικάί, textos ou edições produzidas por cada cidade, como Quios, Argos, Chipre, Sínope e Massalia. Esses comentários nos chegaram através dos escólios e de coleções desses escólios. Ainda na Antiguidade, os filólogos especialistas produziam edições com os manuscritos disponíveis para o estabelecimento do texto que consideravam o melhor possível e produziam seus comentários interpretativos.⁶⁹

O trabalho dos bibliotecários de Alexandria inspirou a abordagem dos filólogos da escola analista, adeptos da teoria predominante no mundo acadêmico do século XVIII ao início do século XX. A partir do trabalho seminal de Wolf, *Prolegomena ad Homerum* (1795), a figura de Homero como autor foi colocada em questão. Wolf já identificava a origem oral e tradicional da épica grega, originalmente um produto de

⁶⁹ Essa breve exposição sobre o trabalho dos filólogos de Alexandria parte de Nagy (1996). Nagy propõe que as variantes identificadas pelos alexandrinos são variações de *performance* características da composição e transmissão oral da tradição épica arcaica, ou seja, não um registro de alterações e correções, mas da *movência* do texto oral. A oralidade da poesia homérica será assunto ainda desta seção.

cantores, não de escritores, uma vez que a própria tecnologia da escrita seria, na época da composição inicial dos poemas, inexistente ou incipiente.⁷⁰ Sua proposta era de que, na Atenas do século VII, pequenas canções épicas diferentes teriam sido reunidas, para formar os grandes poemas escritos. O que conhecemos não seria a tradição oral, mas uma colcha de retalhos de diversas canções antigas, continuamente transformada com correções e interpolações desde o século VII até os alexandrinos, de modo que não existiria um Homero como autor individual. A evidência histórica dos escólios e a análise estilística seriam os recursos para obter a edição mais autêntica, pura e original possível.⁷¹ Essas eram as ideias com as quais concordou a maior parte dos acadêmicos da época, superando em termos de aceitação a noção unitarista que se apegava a Homero como o gênio original grego, o pai da poesia, que sacou da natureza suas regras de composição.⁷²

Em sua breve introdução à história dos estudos homéricos, Dodds (1999, p. 3-12) resume as tendências dos analistas posteriores a Wolf a partir da obra de Eduard Meyer (*Geschichte des Altertums*, vol. 2, 1893): consideravam cientificamente provado que os poemas atribuídos a Homero não eram trabalho de um indivíduo nem de um coletivo de artistas, mas o resultado da atividade de poetas que se estendeu ao longo dos anos, de modo que seria possível identificar os diversos estratos. No início do século XIX, a ideia básica era a de Gottfried Hermann (1832, *apud* Dodds, 1999), de que, a partir de um núcleo inicial, os poemas eram expandidos com acréscimos. No caso da *Ilíada*, em geral o poema preferido dos analistas, o núcleo seria este: a briga dos chefes (canto I), a derrota dos gregos no canto XI, a *Patrocleia* (canto XVI, com o fim do XV) e a morte de Heitor (canto XXII). Os trechos que fariam as transições originais entre cada parte desse núcleo não mais seriam recuperáveis. Fora disso, havia pouca concordância, exceto a respeito do trecho conhecido como *Doloneia* (canto X), da embaixada (canto IX), e da batalha no canto VIII, que seriam todos posteriores, assim como a inclusão no poema de personagens como Nestor, Glauco, Sarpédon e Eneias. Se, para os primeiros leitores de Wolf, Homero era apenas um nome dado à personificação do “espírito da poesia épica” ou a um ancestral mítico da guilda de

⁷⁰ Apoiando-se, por exemplo, no depoimento de Josefo (*Contra Ápion*, I, 2) da preservação dos poemas a princípio pelo canto e pela memória e seu posterior registro escrito. Cf. Wolf, 1999, p. 23-4, uma seleção de trechos dos *Prolegomena* direcionada para esse detalhe feita por De Jong para sua coletânea de estudos homéricos.

⁷¹ Cf. MAHLER, 2014, p. 187-191.

⁷² Cf. WOOD, 1999, p. 17-21, texto de 1769, que propõe que a composição dos poemas é anterior à introdução do alfabeto no mundo grego.

bardos que se chamava de Homeridas, nesse segundo momento ele passa a ser o nome do autor histórico do poema original que corresponderia ao núcleo esboçado acima.

Ainda conforme a introdução de Dodds (1999, p. 6), uma geração posterior de analistas modificou ainda mais uma vez o mito de Homero, a partir do trabalho de Wilamowitz (*Die Ilias und Homer*, 1916). O poeta seria o homem natural de Quios que, no século VIII, combinou e remodelou o trabalho de vários poetas anteriores. Essa obra, por sua vez, seria também remodelada e aumentada pelas gerações de poetas posteriores. Agora, integrariam a *Ilíada* de Homero a “substância principal” dos cantos I a VII, XI a XVII e XXI a XXIII, até o enterro de Pátroclo (o final original estaria perdido, assim como a ligação entre os cantos XVII e XXI). Nas palavras de Schadewaldt (1999, p. 87), então o “compilador inábil de um material original se tornou o poeta que costurou o poema a partir de retalhos tradicionais, dando-lhes uma estrutura de unidade”.

Para realizar esse tipo de análise, utilizava-se a crítica textual conforme o método filológico e as avaliações estilísticas, com o objetivo de avaliar as lições possíveis transmitidas pela tradição de manuscritos medievais e pelos comentários antigos em busca de um entendimento da língua e do pensamento homéricos que permitisse identificar as irregularidades que deveriam ser extirpadas. Muitas vezes esses trechos teriam o próprio núcleo original como modelo de construção, o que ficaria visível em cenas que aparecem no poema mais de uma vez com texto idêntico ou só com pequenas diferenças e também em cenas que apresentam inconsistências de pensamento ou qualidade poética em comparação com o conjunto. Como observa Schadewaldt (1999, p. 88), o fato de que os bibliotecários alexandrinos cortavam versos repetidos, conforme a preferência estética do Período Helenístico, dava a esse procedimento um respaldo de aparente autoridade.

No caso da *Odisseia*, ainda seguindo a retrospectiva de Dodds (1999, p. 8), o consenso analista era atribuir a obra a um autor diferente daquele da *Ilíada*, e muitos a consideravam uma composição de um único poeta. Entretanto, apesar da maior unidade estrutural em comparação com o poema de Aquiles, o poema de Odisseu teria mais inconsistências estruturais internas. As unanimidades entre os analistas eram aquelas que Aristarco já anotava: o canto XXIV e parte da *Nékyia* (a passagem de Odisseu pelos domínios de Hades no canto XI) seriam acréscimos posteriores. Também a *Telemaquia* (a aventura de Telêmaco: cantos I a IV, com o XV, o XVI e o início do XVII) era colocada em dúvida. Apesar de ter um núcleo básico composto pela viagem de retorno

de Odisseu e a vingança contra os pretendentes, existiriam versões diferentes tanto das viagens quanto da vingança.

Ainda no século XIX, apesar de não ser a vertente dominante, o pensamento unitarista recebeu formulações menos ingênuas, de modo a figurar como outra corrente importante de leitura e interpretação da construção do texto homérico. Como recupera Nagy, a partir dos trabalhos de Nitzsch (1826-1940; 1852 *apud* Nagy, 1996), os unitaristas concebiam a *Ilíada* e a *Odisseia* como obras que têm uma unidade poética e narrativa, pensadas como um todo com suas partes intimamente conectadas e compostas por um único autor. Ou seja, o que os analistas interpretavam como acréscimos ao texto, que deveriam ser extirpados, os unitaristas tentavam explicar como parte da dinâmica narrativa dos poemas. O trabalho filológico e a análise estilística dão lugar à crítica literária. Para Dodds (1999, p. 9-11) o movimento básico no fim do século XX é o desenvolvimento de um novo “jogo lógico”, paralelo àquele velho jogo de tentar descobrir inconsistências em Homero: o de tentar explicá-las. Tentativas de desmontar as incongruências apontadas pelos analistas acompanhadas por uma insistência em afirmar a originalidade de Homero deram lugar a unitaristas que não desprezavam de todo os métodos e conclusões dos analistas, de modo que o que os analistas chamavam de “núcleo” e “expansões”, foram assimilados pelos unitaristas como “fonte” e “interpolações”.

A trajetória dos estudos homéricos foi redefinida, entretanto, com os trabalhos de Milman Parry e Albert Lord. A partir do final dos anos 20 do século XX, Parry começa a publicar seus estudos sobre o estilo de Homero, que começam com uma investigação sobre a estrutura métrica e o uso de adjetivos qualificando nomes de heróis e deuses, os epítetos que Parry classificava como “ornamentais”. As conclusões de Parry a partir dessa análise estilística formam a base do que foi chamado de “teoria oral”, inicialmente ignorada ou recebida com resistência, mas posteriormente adotada como principal abordagem para o estudo dos textos homéricos. No trabalho de Wolf, a oralidade já era relacionada à composição dos poemas, mas agora ela faz parte da composição dos poemas de outra maneira, descoberta a partir de um escrutínio minucioso das repetições e variações na construção dos versos homéricos e de sua comparação com a poesia épica oral tradicional servo-croata, ainda praticada na Iugoslávia antes da Segunda Guerra Mundial.⁷³ Parry (1971, p. 272-315) revela um

⁷³ Segundo Foley (2007, p. 3) a maior parte das regiões visitadas por Parry e Lord para coletar canções e conversar com compositores (*guslari*) corresponderia hoje à Bósnia. Foley ainda indica a influência do

Homero que compõe em estilo tradicional e adaptado à composição oral, sem a necessidade da escrita. A unidade básica da técnica de composição oral tradicional é a fórmula, definida como “um grupo de palavras usado regularmente sob as mesmas condições métricas para expressar uma dada ideia essencial”. Essas fórmulas compõem um sistema que fornece ao poeta um arsenal de formas tradicionais que se encaixam perfeitamente nas diversas posições do hexâmetro para cumprir a função sintática necessária para expressar determinado sentido. O sistema é extenso, composto de muitas entradas abarcando grande variedade de ideias diferentes, mas ao mesmo tempo é econômico, com pouca repetição de entradas com ideias essenciais e configurações métricas idênticas. Os poetas épicos mantinham fórmulas antigas e podiam também adaptá-las a diversos contextos ou mesmo criar novas fórmulas que, por sua vez, poderiam ser incorporadas por outros poetas. O som guiaria um poeta para a criação de fórmulas e para seu agrupamento (Parry, 1971, p. 324). Nessa perspectiva da teoria oral, as repetições que tanto incomodavam os analistas ou mesmo os alexandrinos não indicam a expansão por cópia de uma ocorrência original. São, na verdade, a base técnica da construção textual.⁷⁴

A fórmula é a unidade básica para a construção do verso, mas ainda era preciso entender seu uso na composição de longos poemas narrativos. Arend (1933), sem partilhar da teoria oral de Parry, havia identificado nos poemas homéricos o uso da técnica que chamou de “cenas típicas”. Quando comparadas, percebe-se que as cenas de determinados eventos básicos da narrativa — cenas de chegada, sacrifício, refeição, jornada por mar ou terra, equipagem de armas, vestição de roupas, sono, hesitação antes de decisão (μερομηρίζειν), assembleia, juramento e banho — são apresentadas repetidas vezes com praticamente os mesmos versos (ou ao menos idênticas partes de versos), de modo que, apesar de terem detalhes diferentes, usam uma mesma base ou moldura. É Lord (1951), também dedicado a Homero e à tradição oral servo-croata, quem incorpora a teoria oral a essa técnica de construção narrativa usada nos poemas homéricos. Ele chama de “tema” ou “composição temática” aquilo que define como um

eslavista Matija Murko para a realização dessa pesquisa de campo. Quanto à Segunda Guerra Mundial, Bakker (1999, p. 164) a considera uma das causas para a demora com que as ideias de Parry se espalharam entre os acadêmicos com interesse em Estudos Clássicos. Nos anos 60 do século XX, pesquisas sobre o estilo oral e a fórmula se tornariam o setor mais promissor dos estudos homéricos.

⁷⁴ Foley (2007, p. 4) assim avalia a influência da teoria oral para além dos Estudos Clássicos: “nos anos seguintes, a ‘Teoria Oral’ foi expandida enormemente da comparação inicial entre Homero e a épica sul-eslava para incluir mais de 150 tradições orais diferentes de seis dos sete continentes e dos tempos antigos até os dias modernos”.

elemento recorrente da narrativa ou descrição na poesia oral tradicional, não restrito por considerações métricas e, portanto, não limitado à repetição palavra por palavra (1951, p. 73). No testemunho de um poeta iugoslavo sobre o modo como aprendia uma nova canção, ele não tenta memorizar com exatidão todas as palavras da canção, mas aprende o “plano” dessa canção (Lord, 1951, p. 74).⁷⁵ Ou seja, com a estrutura narrativa em mente, o poeta desenvolve os temas a partir das formas tradicionais de contar cada um deles e conforme o apropriado para a parte da história que está narrando. É a composição em *performance* que também Parry já propunha.

Em seu livro originalmente publicado em 1960, Lord, que foi assistente de Parry, se detém com mais atenção nesse modo de composição que o aedo da épica grega arcaica compartilharia com o *guslar* da épica oral servo-croata. A tradição oral tem conceitos diferentes de estabilidade e mudança. Consequentemente, tem também um conceito diferente de “canção”. Quando um cantor de casos (numa tradução livre do “singer of tales” que dá nome ao livro de Lord) apresenta uma história conhecida com seu próprio estoque de fórmulas, temas e sua técnica de composição, ele constrói sua *performance* única (que seria uma “canção” no sentido usado num sistema literário letrado) a partir do esqueleto narrativo (que seria a “canção” no sistema oral tradicional). Na tradição oral, o conceito de “original” não se aplica. Cada canção é diferente na medida em que cada *performance* particular de cada cantor é única, embora permaneça a mesma canção, com sua ideia fundamental característica (Lord, 1971, p. 99-101).

O funcionamento do sistema de fórmulas que fundamenta a teoria oral atraiu a atenção de pesquisadores e foi mais estudado, principalmente nas décadas de 60 e 70 do século XX, mas com continuidade que se estende ao início do século XXI. A própria definição de fórmula feita por Parry foi posta em questão. Notopoulos (1962 *apud* Russo, 1997) chamou atenção para o uso do hexâmetro, também nos “Hinos Homéricos”, e de estruturas sintáticas analógicas, não só de repetições de blocos idênticos como na definição de fórmula de Parry. A observação de certa flexibilidade dos componentes do verso na poesia oral fez Russo (em trabalho de 1963 reconsiderado em 1997, p. 245-7), propor uma espécie de “fórmula estrutural”, estruturas linguísticas abstratas ou matrizes a partir das quais as fórmulas seriam geradas. O problema, como

⁷⁵ Foley (2007, p. 9), lendo entrevistas de Parry e Lord com os *guslari* eslavos, mostra como para eles uma “palavra” (*reč*) não tem relação com o item que definimos tipograficamente como palavra, mas com uma unidade maior, composta do que seriam muitas palavras escritas. Em outros contextos, pode significar uma fala, uma cena, uma narrativa.

ele admite posteriormente, é que as fórmulas estruturais, por terem uma definição muito vaga, perdem seu caráter decisivo como indicadores da origem oral dos poemas.

Também pensando na flexibilidade da fórmula, mas recusando as matrizes, Hainsworth (1968, *apud* Edwards, 1997, p. 265) propõe a definição de fórmula como “um grupo de palavras repetido em que o uso de uma palavra criou uma forte antecipação de que outra seguiria”. Abandonando as condições métricas por essa espécie de relação tradicional entre palavras, as possibilidades de mudança e adaptação de fórmulas incluíam a mobilidade na posição do verso, a expansão, a separação das palavras, o uso de substantivos em outros casos ou outros ajustes (*apud* Russo, 1997, p. 247). Hoekstra (1965, *apud* Russo 1997, p. 248), seguindo uma linha parecida, mostrou o que chamou de “modificação de protótipos formulares”: o efeito de flexibilização da dicção épica exercido por inovações linguísticas, como a inversão de quantidade de vogais (metátese quantitativa), a perda do *digama*, a introdução do -v móvel opcional e o uso de novas versões de formas arcaicas de qualquer tipo. Foi a primeira prova de que a presença de elementos linguísticos mais recentes não precisa ser marca de uma interpolação posterior. É o uso de inovações da linguagem para ampliar as possibilidades e facilitar a composição poética (Edwards, 1997, p. 264-5). Nagler (1967 *apud* Russo, 1997, p. 246-7) tentou lidar com a flexibilidade da fórmula com uma perspectiva teórica mais abstrata. Propôs que o mecanismo básico de geração de fórmulas seria uma “*Gestalt* pré-verbal” ou um modelo na mente do poeta (1967, *apud* Russo, 1997, p. 246-7). Aquilo que o poeta verbaliza seria um “alomorfo”, a realização no momento de enunciação desse modelo mental abstrato (*apud* Edwards, 1997, p. 274). Os rígidos blocos de Parry, apesar de provarem a oralidade característica da poesia homérica, não explicam a variedade de recursos usados na construção dos versos conforme o estilo oral. Mesmo Lord (1971, p. 35-6; com síntese de Russo, 1997, p. 243) já assumia uma maior flexibilidade no sistema de fórmulas: mais importante que cada fórmula específica eram os padrões sintáticos que possibilitavam a criação de novas fórmulas por analogia (ou seja, com substituições e ajustes).

Uma discussão paralela acontecia a respeito dos aspectos semânticos da fórmula na composição oral. Um primeiro efeito da identificação da oralidade da poesia homérica foi uma abordagem da construção dos versos com o uso da fórmula como mera conveniência métrica, sem sentido especial ou apropriado para cada passagem (Combella, 1959, *apud* Edwards, 1997, p. 262-3). O conhecimento sobre o estilo oral

dos poemas homéricos vinha sendo refinado, mas, como efeito colateral, as discussões sobre estilo e composição foram dominadas pela gramática e pela métrica, deixando de lado a leitura do poema como obra de arte e a utilização de recursos poéticos para causar um efeito estético (cf. Bakker, 1999, p. 169-70). Entretanto, considerando ainda a escala mínima da fórmula, Whallon (1961 e 1979, *apud* Edwards, 1997) mostrou como, por exemplo, epítetos são usados de forma apropriada para certos heróis, comparando adjetivos com esquemas métricos idênticos e sentidos diferentes, de modo que pesavam significativamente na caracterização desses personagens. De forma complementar, Griffin (1986, *apud* Edwards, 1997, p. 277) mostra as diferenças entre os vocabulários do narrador e dos discursos de personagens e também entre discursos de diferentes personagens, de modo que não formam um sistema mecânico e engessado, mas respondem a uma liberdade de escolha para formar aquilo que se está compondo conforme as necessidades e interesses de cada contexto narrativo. É também a perspectiva com que Austin (1975, p. 31-9) entende a composição formular, com cada elemento escolhido pelos dados semânticos que traz, com os adjetivos, por exemplo, especializando os substantivos, ou seja, incluindo informação na caracterização daquilo que determinam. As diferenças entre as expressões de cada personagem revelam a relação que têm com aquilo que falam e se adequam ao contexto a cada caso (p. 50). Os pretendentes, por exemplo, nunca usam epítetos que indicam a inteligência de Odisseu, nem sua resistência (πολύμητις, πολύτλας, ταλασίφρων etc), ao contrário de Haliterses, partidário da família de Odisseu em Ítaca, que, em sua previsão diante da assembleia no canto II, 173, se refere ao herói como πολύμητις (p. 51).

Após essas ondas dos anos 60 e 70, estudiosos tentaram lidar tanto com a flexibilidade da fórmula e seu funcionamento quanto com as relações semânticas que ela sugere na construção do texto. Para Visser (1999, p. 369-76, originalmente publicado em 1988) a fórmula não é uma unidade fixa dada, mas um composto de dois elementos: (1) um núcleo semântico que representa a necessidade de sentido conforme o contexto e (2) uma estrutura prosódica que facilita a composição e adapta o núcleo semântico à métrica de formas variadas e opcionais. Sua proposta se aproxima das dos primeiros intérpretes de Parry, quando diminuí a importância semântica de certas variações que o estilo formular permite e privilegia a possibilidade de que um mesmo sentido possa ter várias formatações métricas diferentes. Entretanto, se afasta deles quando não identifica a fórmula como apenas um bloco de palavras: o poeta pensa em

palavras (não em blocos) e seu texto pode ser interpretado como o de qualquer poeta. No ano seguinte, avaliando o texto dos poemas sob a perspectiva da variação, Finkelberg (1989) e Sale (1989) chegaram à conclusão de que os textos têm 70% de dicção formular e 30% de uma mistura indeterminável de expressão livre e fórmulas menos representativas (*apud* Russo, 1997, p. 257).

Pontos de vista um pouco mais recentes têm como diferencial estudar a fórmula e o estilo oral através da análise do discurso. Na descrição de “estilo formular” dada por Zumthor (1997, p. 121, publicação original em 1983) o discurso já estava presente:

Mais do que um tipo de organização, este estilo pode ser descrito como uma estratégia discursiva e intertextual: o estilo formular se encastra no discurso, à medida que se desenvolve, e integra, funcionalizando-os, fragmentos rítmicos e linguísticos tomados de outros enunciados preexistentes, em princípio pertencendo ao mesmo gênero, e levando o ouvinte a um universo semântico que lhe é familiar.

Bakker (1999, p. 172-3) parte dos estudos sobre o discurso para inverter o modo de avaliar a oralidade em relação à escrita. Isso porque “poesia oral” parte da perspectiva letrada, colocando a poesia escrita como membro privilegiado da dupla (ou “a norma”). Sua perspectiva é da oralidade como forma básica da linguagem e a sintaxe da escrita como o caso especial. A observação do discurso falado típico mostra que ele é constituído por unidades de sentido (palavras ou expressões que formam uma unidade) mais frequentemente tradicionais do que originais. As unidades básicas do discurso poético são em geral muito mais sintéticas do que as do discurso comum, então a poesia é a estilização das unidades de sentido da fala comum. A fórmula, como unidade de sentido primária do discurso homérico, não o distingue da poesia escrita, mas do discurso comum (Bakker, 1997, p. 300). Então também não pode ser o que separa o discurso épico do discurso de outros gêneros poéticos: na verdade, as fórmulas derivam da natureza cognitiva da linguagem falada (1997, p. 304). Quanto aos componentes textuais, Bakker também trabalha com a distinção de um núcleo com seus elementos periféricos (Edwards, 1997, p. 267).

Já foi aqui mencionada a composição em *performance* como característica da poesia épica oral desde os estudos de Parry e Lord. Kirk (1999, p. 259-61) estipula que no período arcaico as apresentações poderiam acontecer em cortes de aristocratas (como indica a posição de Fêmio e Demódoco na *Odisseia*), em concursos realizados em

ocasiões específicas (*Trabalhos e Dias*, 654-7⁷⁶), em festivais religiosos e em espaços em que alcançassem audiências populares, seja em espaços privados, como uma casa e uma taverna, ou públicos, como uma praça, um mercado. Os possíveis indícios disso na *Odisseia* seriam dois: o aedo (ἄοιδός) faz parte da classe dos δημοεργοί (profissionais que prestam um serviço à comunidade), e o aedo Demódoco (cujo nome, Δημόδοκος, pode ser formado pelas mesmas raízes de δῆμος e δέχομαι, dando o sentido “recebido pelo povo”, que Kirk desdobra para “agradável para o povo ou aceito pelo povo”) é caracterizado como λαοῖσιν τετιμένος (“honrado pelo povo”). A *performance* do poeta, além do espetáculo poético, é “um evento cultural que conecta as pessoas de uma comunidade com seu passado” (Bakker, 1999, p. 174).

A transposição desse tipo de *performance* para o texto escrito é outro objeto de investigação.⁷⁷ Isso poderia ter acontecido de modo semelhante àquele como Parry e Lord registraram a poesia épica servo-croata: a transcrição de uma *performance* especial ou um “texto oral ditado”. Janko, sem muitos argumentos, imagina que seria mais fácil esse projeto ser empreendido por um colecionador ou patrono, talvez movido por motivos ideológicos, do que como projeto pessoal de um poeta que quisesse passar para o papel sua canção (Janko, 1998, p. 12-13). Entretanto, embora a escrita possa formar um texto que a partir de então pode ser memorizado e retransmitido oralmente, ela não necessariamente encerra o sistema de composição em *performance*. Conforme a proposta de Nagy (1992, p. 50-2), a fixação do texto é um processo, não um evento. Nesse processo evolutivo, a tradição épica homérica vai se tornando cada vez menos fluida e mais rígida em seus padrões de recomposição. As primeiras versões escritas seriam só transcrições particulares, não edições *standard* ou modelos para outras *performances*. A ideia de Nagy (1996, p. 109-10) é de que o processo (ou o “modelo evolucionário”) teria cinco estágios:

- (1) um período relativamente mais fluido, sem texto escrito, estendendo-se do início do segundo milênio até a metade do século VIII do primeiro milênio.
- (2) um período formativo ou “pan-helênico”, ainda sem texto escrito, do metade do século VIII até a metade do VI.

⁷⁶ “Lá eu, atrás de prêmios pelo aguerrido Anfídamas, / até Cálquis cruzei – em profusão esses anunciados / prêmios fixaram o filho do enérgico – onde, afirmo eu / com um canto ter vencido e trazido trípode orelhuda”. Tradução de Christian Werner. Cf. Hesíodo, 2013.

⁷⁷ Para uma exposição sobre a transmissão dos manuscritos dos poemas homéricos desde a Antiguidade, cf. Haslam, 1997.

- (3) um período definitivo, centralizado em Atenas, com potenciais textos escritos no sentido de *transcrições* [textos que podem ser registros de *performance* ou uma ajuda para *performance*, mas não o equivalente a uma *performance*], em qualquer ponto ou em muitos pontos da metade do século VI até a segunda parte do IV; esse período começa com a reforma das tradições de *performance* homérica em Atenas durante o regime dos Pisistrátidas.
- (4) um período de padronização, com textos no sentido de transcrições ou mesmo de *scripts* [texto que é pré-requisito para uma *performance*], da segunda parte do século IV até a metade do século II; esse período começa com a reforma das tradições de *performance* homérica em Atenas com o regime de Demétrio de Fálero, que dura de 317 a 307.
- (5) um período relativamente mais rígido, com textos como *escritura* [texto que não pressupõe uma *performance*], da metade do século II em diante; esse período começa com a finalização do trabalho editorial de Aristarco nos textos homéricos, não muito depois de 150 aproximadamente, que é a data que também marca o desaparecimento geral dos papiros chamados de “excêntricos”⁷⁸.

Mesmo que os estágios intermediários possam ser questionados, o modelo geral de difusão do texto com progressiva “cristalização” não parece inverossímil. Nagy parte dos estudos de Pickens (1978) sobre a canção medieval e, principalmente, do conceito de *mouvance* (“movência”), a recomposição em *performance* que garante a continuidade do poema na tradição através da variação, para propor o mesmo modelo na transmissão e estabelecimento dos poemas homéricos. As edições dos poemas homéricos, portanto, necessitariam do mesmo formato multitexto usado em algumas edições de poesia medieval. Esse formato abarca as variações possíveis próprias do estilo oral. A edição multitextual não incluiria os erros de cópia e acidentes de transmissão do texto, mas apenas as variantes autênticas da tradição oral, que estariam disponíveis para os bibliotecários alexandrinos, nas diferentes edições que conseguiam obter de toda parte do mundo helenístico. A essas variantes que ainda circulavam nesse período só temos acesso pelas indicações dos escólios. No entendimento de Nagy (1996), então, as correções dos bibliotecários de Alexandria não são conjecturas, mas escolhas de edição que revelam variações autênticas da *performance* oral multiforme.⁷⁹ As variantes autênticas, ou seja, em conformidade com a dicção épica tradicional, seriam o material base para uma edição multitextual que está sendo editada atualmente

⁷⁸ Papiros anteriores ao período de Aristarco e que não apresentam no texto marcas da divisão em 24 cantos. Cf. Bird, 2010.

⁷⁹ Para Nagy (1996), o texto comum, κοινή, seria a edição ateniense de Demétrio de Fálero a partir de uma suposta recensão de Aristóteles. Os escólios não fariam menção direta a essas edições porque elas teriam sido incorporadas à de Zenódoto, predecessor de Aristarco. A divisão alexandrina em 24 cantos (correspondente ao número de letras do alfabeto grego) seria baseada na prática das *performances*.

por Casey Dué e Mary Ebbott (no *Center for Hellenic Studies*) com participação de diversos especialistas, sobretudo, dos Estados Unidos.⁸⁰

A teoria oral de Parry, primeiramente bem recebida no mundo anglófono e depois aceita também no continente europeu, nunca foi uma unanimidade, contudo. Com a teoria oral, os fundamentos e métodos da corrente analista foram sendo questionados com o tempo, mas, ao longo do século XX, desenvolveu-se paralelamente outro modo de trabalhar os poemas homéricos. Nos anos 30 do século XX, Bowra (1999, p. 47) já dizia que a contenda intelectual entre analistas e unitaristas resultou em um consenso: de que os poemas que conhecemos resultaram de um trabalho de um poeta único lidando com material tradicional. Os próprios estudos sobre a fórmula (e sua adequação a cada contexto) até o início do século XXI indicam, como escreve Finkelberg (2012, p. 81), que o poeta não age como *medium* passivo de sua tradição: ele a utiliza “*ad hoc* de sua própria maneira idiossincrática”. Assim, outra vertente de estudos homéricos surgiu ainda no século XX, os neoanalistas, que, apesar do nome herdado dos antigos analistas, não retomam a antiga perspectiva de textos compilados. Conforme a exposição teórica de Kullmann (1999, p. 145-50), eles consideram os poemas como unidades produzidas por um poeta utilizando a tradição épica oral, mas já produzindo com o auxílio da escrita e com um elevado grau de criação individual. A perspectiva é de que certos motivos que aparecem nos poemas homéricos teriam sido tomados de outros poemas da tradição oral (os poemas que compõem o “ciclo épico” arcaico que seriam posteriormente também registrados por escrito⁸¹). Esses outros poemas do sistema de produção e propagação da poesia oral influenciariam a construção da *Ilíada* e da *Odisseia*, e, em muitos casos, as fontes de certos recursos e motivos seriam identificáveis. O próprio Kullmann admite que não é necessário que as duas teorias (a oral e a neoanálise) sejam mutuamente excludentes. Estudiosos que partem de uma perspectiva oralista, mas consideram a relação dos poemas com a tradição, conseguiram identificar, por exemplo, como a narrativa da *Ilíada* faz referências a eventos mitológicos que seriam parte de outros épicos, e como ela cria suas próprias cenas a partir de eventos marcantes desses outros poemas, em parte para se destacar entre eles como o grande poema épico (cf. Rousseau, 2001), ou como a *Odisseia*

⁸⁰ <http://www.homermultitext.org/> com acesso em 3 de dezembro de 2013.

⁸¹ A ideia de Kullmann (1999, p. 154-7) é de que o poema teria sido escrito pelo próprio poeta, não ditado conforme o modelo de Lord e de que o projeto de passar a tradição oral para a escrita poderia ter vindo do oriente, como o próprio alfabeto grego, adaptado do fenício.

constrói um retorno de Odisseu que nega outras possíveis versões que circulariam, talvez de tradições locais de certas regiões (cf. Marks, 2008).

A partir dessas reflexões sobre os estudos homéricos e as diferentes interpretações que seu estilo recebeu ao longo da história dos Estudos Clássicos e dos Estudos Literários, a perspectiva dessa tese é aceitar as variações da fórmula e da técnica oral e, sem nenhuma certeza quanto ao caminho que levou um texto da tradição oral para a tradição escrita, ler os poemas homéricos como obras de arte, como narrativas que formam uma unidade, compostas por palavras que, por sua vez, constituem versos de um poema com seus componentes sonoros, imagéticos e semânticos significativos. Sobre Homero, é possível concordar com Malta (2012, p. 14-5): “é a tradição múltipla e móvel — que anda de mãos dadas, é bom ressaltar, com a invenção poética — que elabora um ‘Homero’, e não Homero que elabora a tradição múltipla e móvel, ainda que um Homero de carne e osso possa ter existido e ter mesmo sido um grande rapsodo”. Brandão (2005b, p. 23) considera que para os gregos Homero nada mais é que o narrador dos poemas homéricos, mas neste trabalho ele é, além de um modo de se referir à *Ilíada* e à *Odisseia*, quem controla o narrador e, assim, escolhe a disposição dos elementos significativos no texto. Na ausência de uma biografia, Homero torna-se esse próprio controle e essa própria disposição.

2.2 Poesia e narrativa

Até aqui foi utilizado o termo “épico” ou a expressão “poesia épica” sem uma definição específica. Embora não seja difícil imaginar que todo leitor hipotético já tenha uma noção por sua própria experiência de leitura ou pelos contextos de uso (a “épica grega arcaica”, a “épica tradicional servo-croata” etc). No nível mais amplo, o que se chama de poesia épica é um longo poema narrativo. É essa a ideia que auxilia a organização de bibliotecas e livrarias, direciona estudos comparativos e, principalmente, orienta as expectativas de um possível leitor e de um possível editor.⁸² Essa tentativa de definição, apesar de prática, pode acabar sendo insatisfatória por pressupor a existência de uma oposição entre “prosa” e “poesia” que não é necessariamente universal, ou por enquadrar como “narrativa” qualquer tipo de história independente de seu assunto e

⁸² Talvez aliadas a expectativas complementares de que se aborde assuntos grandiosos, tratados com seriedade, em linguagem solene e com um herói como protagonista.

conteúdo, ou por ignorar ainda a ocasião de apresentação (a *performance*), entre outras objeções possíveis. De todo modo, a épica é um fenômeno transcultural (Ford, 1997, p. 399), o que faz dela uma “categoria contingente ligada a elementos culturais” e, portanto, amplo manancial de investigação do pensamento de determinada cultura (Martin, 2005, p. 9). Só é preciso ter em mente que tudo o que está presente numa obra de arte passa pelo filtro do uso artístico, que adequa ou representa todo tipo de dado cultural conforme o que convém à obra em questão. É elucidativo perceber como determinado tipo de produção artística ou textual era compreendido no sistema cultural de sua época em oposição a outras formas de discurso e também como foi recebido posteriormente.

Segundo Ford (1997, p. 397), os críticos gregos do período romano usavam ἐπική ποίησις, “poesia épica”, e os romanos adotaram os empréstimos *epicum poiema* e *epicus poeta*.⁸³ Em Aristóteles (por exemplo, no início da *Poética*, 1447a), o termo é ἐποποιία, “epopeia”, contraposta inicialmente a cinco outros exemplos de μιμήσεις (“representações”, depois especificadas, para a poesia, como “representações da ação”), tragédia (τραγωδία), comédia (κωμωδία), ditirambo (διθυραμβοποιητική), aulética (αὐλητική) e a maior parte também da citarística (ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς). Na teoria dos gêneros de Aristóteles, cada um deles se diferencia dos outros em três aspectos da representação: o meio, o objeto e o modo (*Poética*, 1447a: διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερον ἢ τῷ ἑτέρῳ). A poesia homérica seria (sintetizando a exposição de 1447b a 1448a): quanto ao meio, só a palavra metrificada (diferente, por exemplo, da poesia mélica ou lírica com seus componentes melódicos); quanto ao objeto, a representação de “homens superiores” (diferente, por exemplo, da comédia, que representa “homens inferiores”); quanto ao modo, narrando e dando voz aos personagens (diferente, por exemplo, da tragédia, em que só os personagens falam sem a mediação de um narrador). O termo ἐποποιία (“epopeia”) é formado pela raiz do verbo ποιέω (no caso, “compor”) e ἔπος (substantivo que também produzirá “épica”). *Épos* é a palavra para se referir ao hexâmetro datílico, entretanto, na poesia homérica é usada de forma mais geral como “palavra” ou “dito” (“fala de personagem” conforme Bakker, 2009, p. 129), como nas

⁸³ Com as seguintes referências: Cícero, *De Optimo Genere Oratorum*, I, 2; Quintiliano, *Institutio Oratoria*, X, 1, 5, 62; Dioniso de Halicarnasso, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, XXII, 40.

famosas “palavras aladas”, ἔπεα πτερόεντα, usadas para introduzir um discurso direto.⁸⁴ Como indica Martin (2005, p. 11), a palavra usada para as histórias apresentadas com acompanhamento musical é ἀοιδή, “canção”, assim como o poeta/*performer* (ou cantautor) é ο ἀοιδός (comumente traduzido ou transliterado como “aedo”). Isso mostra a forte importância da ocasião de *performance* para a noção de um gênero de discurso.⁸⁵ Uma narrativa sem o acompanhamento musical pode ser chamada de ἔπος ou μῦθος, termo que Martin propõe ser entendido como um “dito com autoridade”. Pela distinção dos futuros “mestres da verdade” como filósofos, historiadores e teólogos buscando sua autoafirmação como autoridades do discurso, μῦθος acabará dando origem à noção de “mito” conforme o senso comum⁸⁶ e será posteriormente usado por Aristóteles com o sentido de “enredo” ou “história” (*Poética*, 1449b).

Como mostrou Nagy (1979), nos poemas homéricos as canções são entendidas como formas de entretenimento que têm como assunto κλέα ἀνδρῶν (“as glórias dos homens”). A expressão funciona como definição sintética do que se espera de um poema tal qual a *Ilíada* e a *Odisseia*. São, inclusive, os feitos considerados notáveis de homens que, conservados enquanto objeto de canções transmitidas com o passar dos tempos, os transformam em heróis e se tornam uma justificativa poética para a realização de grandes feitos como a única forma de imortalidade possível a um humano, continuar vivo na memória das gerações seguintes.

Em sua tentativa própria de identificar características que definiriam a épica grega arcaica, diferenciando-a de outros gêneros poéticos arcaicos, Ford (1997, p. 410-1) chega à seguinte proposição, que parece abarcar alguns elementos assim não tão essenciais: um longo poema apresentado em canto (ou recitação) solo, narrando — com a autoridade das Musas, dramaticamente e sem dicas explícitas de como aplicar as histórias à vida prática — os feitos de antigos heróis e deuses, circunscritos por uma concepção mítica de uma Era de Ouro há muito perdida. O modo que parece preferível para considerar a *Ilíada* e a *Odisseia* enquanto gênero parece ser entendê-la como a ἀοιδή (“canção”) que trata de κλέα ἀνδρῶν (“glórias dos homens”).

⁸⁴ Martin (2005, p. 18) especifica os tipos de discurso aos quais a palavra faz referência: “falas curtas; coisas ditas em particular, não em público; breves comentários comuns; comunicação pessoal”.

⁸⁵ Na minha dissertação mostro brevemente (seguindo uma indicação de Segal, 1989) como a poesia coral, quando mencionada nos poemas homéricos, tem sua *performance* associada a uma ocasião específica (cf. FRADE, 2012, p. 14-16).

⁸⁶ As ciências sociais tratam o termo com mais precisão conforme diferentes escolas de pensamento.

Como canção, a questão fundamental é, portanto, o uso da linguagem para a criação artística. Isso é mais do que utilizar a linguagem para a comunicação: é utilizá-la buscando um efeito estético, ou seja, torná-la interessante para seus receptores (que, em geral, serão tratados aqui como “leitores ou ouvintes”, levando em conta a forma de recepção arcaica e clássica, mas também a posterior). Essa característica básica é o que leva Pound (2006, p. 32, originalmente publicado em 1934) a definir literatura como “linguagem carregada de significado” e boa literatura como “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. É possível, claro, dizer que a linguagem em seu uso básico comunicativo já é essencialmente carregada de significado. Todo tipo de uso da linguagem pode utilizar recursos para causar um efeito estético, mas essa será a questão principal na composição da obra de arte. Para carregar a linguagem de significado, ainda conforme a proposição de Pound (2006, p. 63), os meios principais são: (1) a sugestão de imagens: “projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual”; (2) os efeitos sonoros: “produzir correlações emocionais por intermédio do som ou do ritmo da fala”; (3) a ativação da mente ou da percepção dos leitores ou ouvintes pela junção desses dois: “produzir ambos os efeitos estimulando as associações intelectuais ou emocionais que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras empregados”. Esses três modos ele batiza com nomes a partir do grego: *fanopeia*, *melopeia*⁸⁷ e *logopeia* respectivamente. Esses termos são serão usados diretamente como instrumentos de análise, mas fundamentam uma noção de poesia que orienta este trabalho.

Esses meios de causar um efeito estético com a linguagem revelam o material fundamental à disposição do poeta para criar: a língua e a palavra, enquanto possibilidades de produzir relações sonoras sensíveis e estímulos para alimentar a imaginação dos receptores, o que, na sua forma mais básica, seriam as superposições de elementos distintos sugerindo pontos de contato captáveis em níveis diversos de inteligibilidade manipuláveis pelo poeta: do óbvio ao obscuro.⁸⁸ A esses dois recursos básicos soma-se um terceiro, um pouco mais amplo: o pensamento ou ideia. Mais amplo porque ele está presente na articulação dos sons e imagens com o poema como um todo

⁸⁷ *Melopeia* (μελοποιΐας) é a palavra que Aristóteles usa para o componente musical das composições e apresentações poéticas (*Poética*, 1450b.16 e 1459b.8, por exemplo)

⁸⁸ Segundo Paz (2002, p. 104-119) a imagem (ou “menção poética”) preserva a pluralidade de significados da palavra e, funcionando pela fusão de elementos diversos num tipo de metamorfose, não explica, mas convida a ser recriada.

(o que de algum modo o faz presente na *logopeia* de Pound); na própria unidade de sentido que o poema produz enquanto obra de arte; e também na exposição de todo tipo de formulação inteligível no texto, formada por uma seleção ou posição diante de um contexto social (o recorte de material ou o posicionamento diante das visões de mundo e diante dos aspectos diversos da vida humana, compartilhados ou formulados em épocas e regiões determinadas, com origem popular ou erudita, ou associadas a alguma classe social, seita, escola filosófica etc). A cultura (ou contexto social) entra em questão também na própria composição das imagens — para rastrear quais seriam as associações mentais que determinado elemento escolhido poderia ativar para um receptor de tal lugar em tal época para além de sua presença em um contexto poético específico, o único recurso é avaliar as ocorrências desse elemento nas diversas formas de artes e textos em que for possível identificá-lo — e no uso de recursos sonoros (quais relações seriam consideradas interessantes, o que em alguns casos não é difícil de perceber, como no uso regular de determinado padrão métrico). De todo modo, o sentido do poema é construído a partir do contato do leitor ou ouvinte com essa fusão nas palavras de som, imagem e pensamento.

Como a épica se propõe a contar uma história no formato de um longo poema, e como este trabalho se propõe a observar como determinados temas aparecem no poema e como são utilizados na narrativa, os estudos narratológicos também compõem a base teórica para as análises e comentários desenvolvidos nos capítulos seguintes.

A narrativa e seu funcionamento são objetos de reflexão desde os precursores gregos da crítica literária. Algumas proposições que derivam dessas reflexões poderiam mesmo ser chamadas de teorias da literatura ou do discurso. Sobre a narrativa, Platão na *República* (392d-395b) distingue três modos de narração ou elocução (λέξις): a ἀπλὴ διήγησις (“narrativa simples”), em que só o narrador fala; a διήγησις διὰ μιμήσεως (“narrativa pela representação”) em que só os personagens falam, sem a voz manifesta de um narrador, como no teatro; διήγησις δι' ἀμφοτέρων (“narrativa pelos dois”) em que a voz do narrador alterna com a de suas personagens, como em Homero. Como observa Brandão (2005a, p. 37-42), Platão, assim como depois fará Aristóteles na *Poética*, cria um modelo, algo diferente das críticas que os pensadores anteriores produziam. Aqui ele parte de gêneros existentes (a épica arcaica e o teatro clássico) para propor um terceiro com narrativa simples. A narrativa simples seria a voz do próprio

poeta, como nos momentos em que Homeroalaria como narrador da *Odisseia*, sem assumir a voz de outro. Curiosamente, como observa Halliwell (2009, p. 20-23), o modelo proposto pelo Sócrates de Platão parece insuficiente para lidar com a própria variedade de enquadramentos narrativos que Platão utiliza na composição de seus diálogos. Mesmo o pressuposto de um narrador-autor não corresponde à técnica usada nos diálogos, já que o “eu” que narra um diálogo não necessariamente é Platão e frequentemente é o próprio Sócrates como personagem ou outro personagem identificado. Halliwell (2009, p. 36-41) conclui que os argumentos de Sócrates na *República* cobrem só a questão da legitimidade de examinar o discurso narrativo em níveis psicológicos, éticos e ideológicos devido a sua influência na cultura e na formação individual, como se o interesse e a prática do próprio Platão, como autor, ultrapassassem aqueles de seu personagem Sócrates.

A identidade de narrador e autor está também presente nos modos de narração conforme Aristóteles. Se para o filósofo a poesia é essencialmente μίμησις (representação da ação humana), essa representação pode ser de três modos: ou narrando (ἀπαγγέλλων) tornando-se outro, como faz Homero; ou como si mesmo sem mudar; ou com todos os representados agindo e atuando. Com uma nova formulação, são as mesmas distinções da *República* entre a presença ou ausência de um narrador e entre um narrador que passa a palavra para seus personagens e outro que fala por si só todo o tempo. Para Brandão (2005a, p. 48), a característica fundamental do ἀπαγγέλλων, “o que narra”, em oposição à fala dos personagens, seria o sentido de distância, “enquadrando, pontuando e percorrendo todo o texto” e fazendo o leitor ou ouvinte perceber isso. A posição crítica dos dois filósofos, notavelmente, é oposta quanto aos usos do narrador. Platão prescreve a narrativa simples, conforme suas peculiares teorias sobre a cognição, a educação, a imoralidade ou ausência de valor da imitação ou representação e a necessidade de especialização das funções (*República*, 394e), enquanto Aristóteles (*Poética*, 1460a), como entende que representar é “o mister do poeta”, prescreve que ele “deveria falar o menos possível por conta própria”.⁸⁹ A maior parte da *Poética* se preocupará com características das histórias (μῦθοι), mas em alguns outros momentos aparecem as preocupações com a narrativa (o modo de se apresentar as histórias), como ao identificar a necessidade de selecionar da história um material que, adequadamente estruturado, configure uma unidade (1450b22-1451a) e na

⁸⁹ Tradução de Eudoro de Sousa, cf. Aristóteles, 2010.

reflexão sobre as especificidades da representação do tempo (e, de forma subentendida, pode-se imaginar que também sobre a representação do espaço) na narrativa (1459b18-31):

Para aumentar a extensão, possui a epopeia uma importante particularidade. Na tragédia, não é possível representar muitas partes da ação que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão-somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na epopeia, porque narrativa (δύγησιν), muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescentar a majestade do poema. Tal é a vantagem do poema épico, que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos; porque do semelhante, que depressa sacia, vem o fracasso de tantas tragédias.⁹⁰

Os estudiosos alexandrinos cujos comentários sobrevivem como escólios tinham consciência das possibilidades de controle do tempo na narrativa. Mesmo essa formulação aristotélica da simultaneidade parece colocada em prática na crítica dos escoliastas (Nünlist, 2009, p. 69-70). Também questões de ordem de aparição na narrativa dos eventos da história são assuntos comentados por eles. O recurso de antecipar o que acontecerá depois é chamado por eles de προαναφώνησις (“anunciar antecipadamente”), προέκθεσις (“exibição antecipada”), e é indicado por verbos com sentido de dizer compostos com a preposição προ- (compondo formas diversas com o sentido de “mencionar antes”), e há inclusive o uso de πρόληψις (*prólepsis* é o termo que Genette, 1972, escolherá para esse recurso, que poderia ser traduzido também como “antecipação”) e προλαμβάνω (“antecipar”). Embora não exista uma recorrência paralela de termos que indiquem o recurso de fazer referência na narrativa a um evento que aconteceu antes na história, os escoliastas faziam até distinções entre retomadas que são apenas repetições (ἀνακεφαλαίωσις [no singular] “recapitulações”, sem novas informações) e retomadas que completam uma cena anterior (em que utilizam verbos com sentido de “preencher”, como ἀναπληρώω e συμπληρώω). Até a própria seleção do material mitológico para a composição da *Ilíada* é entendida por um deles a partir da seleção de um ponto climático da guerra com a recuperação dos acontecimentos anteriores na história ἐξ ἀναστροφῆς, (“de forma reversa” ou “retornando”). Outro termo técnico utilizado para entender a organização narrativa dos poemas é σπέρμα (“semente”), para identificar uma informação dada em certo momento da narrativa, mas

⁹⁰ Tradução de Eudoro de Sousa, cf. Aristóteles, 2010.

que só terá seu sentido totalmente revelado posteriormente (Nünlist, 2009, p. 65-8). São alguns exemplos do pensamento helenístico sobre a construção das epopeias e que revelam o entendimento da narrativa como organização e manipulação daquilo que se conta, buscando efeitos específicos.

Sem entrar em questões de distinção entre “autor” e “narrador” ou entre um narrador que participa ou não da história, as distinções de Platão e Aristóteles dos tipos de narrativa a partir da presença do narrador também são retomadas em escólios. Nünlist (2009, p. 73-7) recupera termos para a narrativa em primeira pessoa (“ὡς ἀπὸ πρῶτου προσώπου”) e para a terceira pessoa (“ὡς ἀπὸ τρίτου προσώπου”). Além dessas, há a distinção, presente num comentário à lírica coral de Píndaro, entre a terceira pessoa (“διηγηματικὸν λόγον” ou “περὶ αὐτοῦ”) e a segunda pessoa (“προσαγορευτικὸν λόγον” ou “πρὸς αὐτόν”). Ainda sobre a percepção da narrativa pelos escoliastas, é notável que diferenciem o que dizem os personagens e o narrador, inclusive percebendo que há uma diferença no uso do vocabulário por personagens e pelo narrador, que indica diferenças de pontos de vista (Nünlist, 2009, p. 79-80).

No século XX, tornam-se referências para os estudos sobre a narrativa os trabalhos de Todorov (2003, originalmente publicado em 1971) e de Genette (1972). Todorov se coloca como herdeiro dos formalistas russos da primeira metade do século, que já consideravam toda obra como uma composição de elementos sempre interpretáveis e escolhidos para a construção de uma unidade inteligível, ou, como formula Chklovski (*apud* Todorov, 2003, p. 4), “a obra é totalmente construída. Toda sua matéria é organizada” ou Eikhenbaum (*apud* Todorov, 2003, p. 5): “Nem uma frase sequer da obra literária pode ser, em si, ‘expressão’ direta dos sentimentos pessoais do autor, mas ela é sempre construção e jogo”. É a “motivação estética” de Tomachevski, que concerne todos os signos da obra e que “torna manifesto o pertencimento de todos os elementos ao mesmo sistema paradigmático” (Todorov, 2003, p. 22). Partindo da perspectiva, então, de que todo o material escolhido para compor a obra é significativo (o que é relevante na narrativa e é ainda mais sensível na poesia), a abordagem de Todorov (2003, p. 34) é tentar entender como cada elemento da narrativa — os elementos fundamentais ele chama de “personagem” e “evento” — se relaciona com os outros, em relações que têm como modelo as figuras de linguagem (como paralelismo, antítese, gradação, repetição).

Como Barthes (1971, p. 24) deixa explícito, os estudos estruturalistas consideram a narrativa como linguagem: “a língua geral da narrativa não é, evidentemente, mais que um dos idiomas oferecidos à linguística do discurso”. Assim, a questão passa a ser a função de cada elemento na organização do discurso narrativo, uma vez que, segundo Barthes, as unidades de significação só adquirem um significado de forma integrada a um nível superior, ou seja, cada elemento componente da narrativa não tem seu sentido todo dado por si mesmo, mas pela interação com outros componentes e pela formação do todo (1971, p. 25-8). A proposição de Barthes (1971, p. 32-4) é de que uma narrativa é formada, num primeiro nível, por uma sequência de núcleos de sentido (eventos que determinam o curso da história, abrindo ou fechando incertezas) e articulações;⁹¹ num segundo nível, por índices que marcam uma atmosfera, uma filosofia e informações, para identificação e para construir o tempo e o espaço na narrativa. Os personagens, nessa proposta, são analisados, sobretudo, como agentes, de modo que sua presença como componente da narrativa é avaliada pelas ações ali presentes, não em termos de “essências psicológicas” (1971, p. 42-4). O que fica como um direcionamento básico para a leitura é que, como a relação de cada uma das partes entre si e com o todo é importante, todo detalhe se torna significativo também do ponto de vista narrativo.

Todorov faz considerações sobre a narrativa da *Odisseia* num ensaio dedicado a desmistificar a possibilidade de uma “narrativa primitiva” (Todorov, 2003, p. 81-9). Diferente da sucessão de acontecimentos da experiência de vida, a sucessão de eventos numa narrativa sempre pressupõe uma escolha e uma construção, de modo que não há uma “naturalidade” possível. A própria presença de um narrador cujo conhecimento sobre a sequência da narrativa difere daquele dos personagens e, além disso, as mentiras que eles contam, fazem da *Odisseia* “um discurso que não procura dissimular seu processo de enunciação, mas explicitá-lo”, em que cada interlocutor e cada contexto influencia cada discurso (2003, p. 89-90).

Provavelmente a formulação mais sistemática da investigação estruturalista sobre a narrativa é o “Discurso da Narrativa” de Genette (1972), do qual faço aqui um breve apanhado por formar uma espécie de pano de fundo para a concepção do funcionamento da narrativa que permeia alguns comentários neste estudo, embora este

⁹¹ Para Todorov (2003, p. 152), há dois tipos de episódios numa narrativa: os que descrevem um determinado estado e os que descrevem a passagem de um estado para outro. Uma história (ou “intriga”, em seu vocabulário) mínima seria a passagem de um estado de equilíbrio a outro.

trabalho não tenha a premissa de seguir rigorosamente a terminologia de Genette. Primeiramente, o que se chama comumente de narrativa pode ser diferenciado em três níveis e é recomendável que cada um seja mencionado com um termo distinto. O primeiro nível seria a “história”, o conteúdo narrativo, a sucessão de eventos (reais ou fictícios) que é aquilo que se conta. O segundo nível, a “narrativa”, é o discurso ou enunciado narrativo, o modo como se conta a história com palavras que formam um texto. O terceiro, “narração”, é o ato de narrar, o ato produtor da narrativa e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia onde ele acontece. Assim, se a história e a narração só são acessíveis através da narrativa e de sua interpretação, o estudo da narrativa é em essência o estudo das relações entre narrativa e história (entre o discurso e os eventos que relata), entre narrativa e narração (no exemplo do próprio Genette, entre o discurso que o produz realmente, como Homero, ou ficticiamente, como Odisseu nos cantos IX a XII da *Odisseia*), entre história e narração. As principais questões sobre a narrativa são reunidas em três categorias de problemas, com uma nomenclatura gramatical: “tempo”, a questão da relação entre o tempo da história e o da narrativa; “voz”, o ponto de vista narrativo, ou como a história é percebida pelo narrador; e “modo”, o tipo de discurso usado pelo narrador ou a distância, a oposição que a crítica americana fazia entre “*showing*” e “*telling*” e que Genette associa a $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ (“representação”) e $\delta\acute{\upsilon}\lambda\lambda\eta\sigma\iota\varsigma$ (“narrativa”) em Platão (1972, p. 71-4).

Na categoria do tempo, Genette chama de “anacronia” toda forma de discordância entre o tempo na narrativa e na história, tanto no nível do detalhe quanto nas grandes articulações, com os recursos mais básicos sendo a “prolepse”, contar ou evocar um evento posterior na história, e a “analepse”, contar ou evocar um evento anterior na história (Genette, 1972, p. 81-5). Ele ainda distingue as anacronias em dois tipos: “homodiegéticas” quando faz referência à linha narrativa principal (a sequência de eventos na história ocorridos à personagem principal) e “heterodiegéticas”, quando fazem referência a algo de uma linha narrativa diferente da principal (1972, p. 91-2). Além disso, são questões importantes a “duração” e a “frequência”. Duração, ou ritmo, é o tempo que a narrativa dedica a cada parte do tempo da história (1972, p. 122). Ou seja, é a organização do material em quantidade de texto, revertida em tempo de leitura ou audição. Frequência é a denominação das relações de repetição entre narrativa e história (1972, p. 145). É possível, em busca de efeitos diversos, estender a narrativa para contar um recorte curto da história e condensar uma longa seleção em apenas

poucas palavras; é possível contar uma vez algo que acontece diversas vezes, contar diversas vezes algo que acontece uma vez ou mesmo contar várias vezes um evento que, de fato, se repete na história, como no caso das cenas típicas homéricas.

Na categoria do modo, está a questão da regulação da informação narrativa, ou seja, o foco narrativo ou ponto de vista, determinado pelos limites do conhecimento de quem narra (1972, p. 183-4). Essas informações são dadas ao receptor nas “cenas”, unidades fundamentais da narrativa conforme o vocabulário herdado do teatro (1972, p. 193). O narrador controla também como o receptor recebe as vozes de personagens, retomando e expandindo as divisões platônicas: pelo discurso narrado, mais distante; pelo discurso transposto ou estilo indireto, em que transmite a interpretação do narrador do discurso ou ação do outro; pelo discurso relatado (mimético ou dramático), em que a palavra é cedida à personagem diretamente (1972, p. 191-2). A questão central do foco narrativo (ou “focalização”) é trazer à tona a importância de quem é essa voz que transforma a história em narrativa, em que os tipos básicos seriam: o herói que conta sua história, uma testemunha que conta a história do herói, um narrador onisciente que conta a história, um narrador que conta a história do exterior, ou seja, transmite as ações sem transmitir os pensamentos dos personagens por trás dessas ações (1972, p. 203). Além da já mencionada questão fundamental do limite do conhecimento do narrador, é relevante a questão da participação ou não deste como personagem da história narrada. Mesmo um narrador que não é personagem da história tem uma gradação de possibilidades que vão de se limitar ao conhecimento restrito e às impressões de um personagem específico até o acesso completo a todo tipo de conhecimento possível e significativo da história. Um narrador pode, inclusive, variar entre pontos de vista interiores ou exteriores e entre pontos de vista de personagens diferentes, realizando uma focalização variável ao longo da narrativa (1972, p. 206-7). A narrativa também joga com as possibilidades de dar menos ou mais informações do que o necessário para que se compreenda cada evento (1972, p. 211).

A última categoria de Genette é a voz, que lida com as relações entre o narrador e a história que conta, a instância produtiva de uma narrativa, ou “narração” conforme sua já mencionada terminologia. Nessa categoria, ele inclui a figura do “narratário”, para quem o narrador desenrolaria sua narrativa, e propõe uma bem conhecida tipologia do narrador, distinguindo o “heterodiegético” (que não faz parte da história) do “homodiegético” (que faz parte da história) e, nesse segundo modo, separa ainda dois tipos, o narrador personagem espectador da história e o narrador personagem herói da

história (o “autodiegético”), além de fazer algumas considerações sobre a possibilidade de uma transgressão, em que essas acepções não seriam pertinentes (1972, p. 252-3).

No nível mais fundamental, a narrativa funciona organizando a história e selecionando dela os dados significativos através de uma narração que dispõe essas informações no fluxo temporal progressivo, de modo que o leitor ou ouvinte as receba numa sequência linear que vai de palavra a palavra, de verso a verso, de cena a cena.⁹² Essa organização revela o modo como o texto se propõe a conduzir o receptor, sugerindo sentidos e relações entre cada componente seu conforme vão se apresentando.

A teoria de Genette (principalmente conforme a releitura de Mieke Bal) é fundamental para os trabalhos de De Jong que, desde o final do século XX até o início do XXI, se dedica ao estudo da narrativa nos poemas homéricos. Sua obra inclui um *Comentário Narratológico sobre a Odisseia* (De Jong, 2001), em que se avaliam, ao longo de todo o poema, os recursos técnicos para a construção da narrativa e as relações de cada cena com o desenvolvimento da obra como um todo unitário. Sua premissa é basicamente destrinchar as relações entre os eventos na narrativa fundamentando-se naqueles aspectos dos estudos formalistas e estruturalistas, como o papel do narrador e sua audiência (os narratários), a estrutura temporal da história (antecipações, retroversões, ritmo, repetições etc), a caracterização e o ponto de vista ou focalização (De Jong, 1999a, p. 9). Para De Jong, o narrador homérico na maior parte do tempo não chama atenção para sua própria narração, exceto em ocasiões especiais, como nas invocações à Musa (1997, p. 306),⁹³ em que cria poeticamente um vínculo direto entre sua autoridade de narrador e a autoridade do conhecimento divino. Ele também se faz perceber como narrador nas apóstrofes, quando se volta a uma de suas personagens e se dirige diretamente a ela com o vocativo. As principais interpretações do uso desse recurso são: 1) como expediente métrico ou adaptação para o narrador de uma expressão tomada de diálogo; 2) como expressão de simpatia, apenas usadas para personagens específicas (por exemplo, Pátroclo e Eumeu⁹⁴); 3) como forma marcada

⁹² Ainda que, na experiência prática, o leitor possa ler algumas páginas à frente e voltar para trechos já lidos, assim como o auditor pode deixar de prestar atenção em determinados trechos, realizando assim uma recepção menos direcionada pela disposição das palavras no texto escrito ou falado.

⁹³ De Jong (2001, p. 5): “o proêmio é o único momento em que fala em primeira pessoa o narrador da *Odisseia*, que é externo (não toma parte na história), onisciente, onipresente, sem dramatização (não há informações ou sugestões sobre sua personalidade) e coberto (tirando o proêmio, ele não faz mais referência a sua atividade de narrar e faz poucas intervenções como narrador, apesar de controlar os interesses e simpatias da audiência).”

⁹⁴ Eumeu que, entre as personagens, só é chamado por seu nome próprio por Odisseu, Telêmaco e Penélope. Para outros ele é somente sua função na estrutura social do trabalho: o porqueiro (De Jong, 1997, p. 307).

que chama atenção para um momento de mudança na narrativa; a partir dessa terceira forma de interpretação, De Jong acrescenta a sua, (4) para apresentar eventos de modo que pareçam acontecer diante dos olhos do narratário, ou seja, enfatizar ação e presença em momentos cruciais da narrativa (2009, p. 93-5).⁹⁵ Outro momento em que ele se comporta de forma especialmente consciente de sua narração está associado à coordenação entre seu discurso e o discurso dos personagens. Os personagens da *Odisseia* tomam frequentemente a palavra para narrar (tornando-se assim narradores secundários, como Odisseu na corte dos feaces. Esses são momentos importantes de construção de um personagem e eventualmente de possibilidade de comparação entre as visões e versões de personagens e do narrador (De Jong, 1997, p. 309). Quando é o aedo Demódoco que toma a palavra, entretanto, o narrador adota um procedimento peculiar em que a voz do cantor feace se mistura à sua própria voz de narrador (VIII, 266-70), começando com um discurso indireto e logo assumindo o discurso direto (De Jong, 2009, p. 99). Questões sobre os diálogos na narrativa homérica são especificamente objeto de estudo de Beck, sobretudo as peculiaridades e efeitos do discurso direto, do indireto e das menções de discurso (2009, p. 137-8). A noção principal do discurso direto seria a de “expressividade”, ou seja, o que marca determinado discurso como produção de uma pessoa (ou personagem) particular com suas emoções e posicionamentos sobre aquilo que diz, enquanto o discurso indireto é usado para, como contraste, realçar a importância do discurso direto que compõe uma conversa ou uma cena, assim como um discurso mencionado é usado para valorizar ou dar importância a outro discurso (2009, p. 141-6).

Richardson (1990) também avaliou as principais técnicas do narrador homérico, incluindo o manejo e organização do tempo da história e da narrativa e também a introdução e construção de personagens, tópico importante nesta tese. Um narrador tem sempre diferentes procedimentos disponíveis para fazer o receptor conhecer suas personagens, seja apresentar uma quantidade de informação suficiente logo na primeira aparição, seja distribuir informações em diferentes aparições numa apresentação progressiva, seja transmitir informações apenas através das falas e atos das personagens e até mesmo omitir todo tipo de informação, para que o leitor tenha que inferir tudo. Os poemas homéricos têm a peculiaridade de lidarem com material tradicional, que supõe

⁹⁵ A posição de Graziosi (2016, p. 109-10) sobre o recurso das apóstrofes é semelhante, mas chama atenção para um jogo de fusão temporal: endereçar-se ao personagem cria a impressão de que o poeta está ali presente diante da cena que se desenrola no passado.

personagens principais já conhecidas (embora, é preciso acrescentar, outros possam ser criados especificamente para o poema). Isso dá liberdade para que o narrador apresente essas personagens tradicionais com ênfases específicas para a cena ou para a obra em questão (Richardson, 1990, p. 36).

Essas noções narratológicas atuam neste trabalho como pano de fundo para as análises de construção de personagens e uso dos presságios na narrativa da *Odisseia*. Algo na linha da avaliação de Grethlein e Rengakos (2009, p. 3):

A análise técnica, entretanto, não deve ser um fim por si só, mas precisa dar frutos para a interpretação. Por exemplo, observar que o *épos* homérico contém uma densa rede de anacronias não merece muita atenção por si só, mas passa a ser digno de nosso tempo se, digamos, o impacto da organização temporal na percepção dos receptores quanto ao enredo é explorado, ou se é relacionado à discussão sobre como consideramos Homero entre a oralidade e a literariedade. Portanto, sugerimos aderir à narratologia no singular como ferramenta heurística para interpretação. A narratologia assim definida não resultará em interpretações totalmente desenvolvidas, mas apresentará observações que, embora não necessariamente objetivas, são suficientemente formais para enriquecer várias leituras.⁹⁶

As ressalvas de Grethlein e Rengakos quanto à objetividade da narratologia poderiam ser feitas a qualquer método de trabalho em qualquer área do conhecimento, seja pela limitação característica da cognição humana ou pela limitação das técnicas humanas. Nos estudos literários, é o próprio texto, como objeto de estudo, que regula ou direciona as possibilidades de interpretação ou reflexão ao oferecer um manancial limitado de elementos analisáveis (as palavras que o compõem, ainda que disponíveis em múltiplas formas no aparato crítico). Entretanto, ele apenas regula ou direciona, porque esses elementos, embora limitados, permitem inúmeras combinações entre si catalisadas ainda por diferentes contextos sociais e culturais de cada leitura.

Essas diferenças são, inclusive, o que Bakker (2009, p. 117-8) considera que deve ser levado em consideração no estudo de narrativas e gêneros narrativos. No caso da épica grega arcaica, isso se aplica considerando a questão da *performance* diretamente ligada à narração. A *performance*, como modo de circulação da poesia

⁹⁶ “Technical analysis of narrative ought not however to be an end in itself, but needs to be made fruitful for interpretation. For example, observing that the Homeric epos contains a dense net of anachronies does not in itself merit much attention, but does become worth our time, if, say, the impact of the temporal organization on the recipients’ perception of the plot is explored, or if it is linked to the discussion of how we are to place Homer between orality and literacy. We therefore suggest adhering to narratology in the singular and using it as a heuristic tool for interpretation. Narratology thus defined will not deliver fully developed interpretations, but rather present observations which, though without claim on objectivity, are sufficiently formal to enrich various readings” (Grethlein; Rengakos, 2009, p. 3).

épica, é o meio com o qual ela “viaja no tempo e no espaço”, de modo que uma *performance* na prática é sempre uma *reperformance*, o narrador ao qual o aedo dá voz se tornando Homero, a voz de toda uma tradição que se faz presente (2009, p. 123-6).

Nessa perspectiva, esta tese sobre a *Odisseia* é direcionada ao estudo da relação entre as profecias e os pretendentes. O estudo de um elemento determinado e dos trechos e episódios em que ele aparece na narrativa, considerando a construção da cena em cada uma dessas ocasiões e considerando também a narrativa articulada como um conjunto, para compreender melhor o funcionamento desse elemento na obra e, conseqüentemente, a própria obra a partir de seus detalhes.

2.3 Representação e ficção

Este trabalho se dedica especialmente a questões de construção de personagem e de representação da experiência humana na literatura. Torna-se necessário, portanto, uma breve referência a essa questão prolífica na história dos estudos literários. Na *Poética* de Aristóteles a poesia é μίμησις (representação da ação humana) e o trabalho do poeta “não é narrar o que aconteceu, é sim o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”.⁹⁷ A palavra tradicionalmente traduzida como “verossimilhança” é εἰκός e indica, de modo geral, o que parece conveniente, adequado, convincente, razoável ou mesmo provável.⁹⁸ As possibilidades do poeta são refinadas (ou modificadas) mais adiante no texto (*Poética*, 1460b10) e ele passa a ter três opções para o que representar: “ou o que era ou é, ou o que dizem e o que parece, ou o que deve ser”.⁹⁹ Para Aristóteles, o que o poeta representa de algum desses modos deve se adequar à expectativa do receptor de reconhecer naquele produto da criação artística algo que seria esperado ou que seria imaginável da ação humana. Precisa dizer respeito a uma experiência humana reconhecível ou imaginável, ainda que não se proponha a reproduzir nenhum tipo de

⁹⁷ Tradução de Eudoro de Sousa (cf. Aristóteles, 2010) de *Poética*, 1451a38: οὐ τὸ τὰ γινόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον).

⁹⁸ Pode-se adotar, conforme sugestão de Jacyntho Brandão no exame de Qualificação desta tese, o termo “conveniência”.

⁹⁹ ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷά φασι καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ (Aristóteles, *Poética*, 1460b60).

verdade factual, embora não reconheça ainda toda a potência criativa que a noção moderna de “ficção” consegue abarcar.¹⁰⁰

A ideia da “mimese” chegará aos estudos literários do século XX com uma transformação importante. Da representação da ação humana que pressupunha como critério a “conveniência” (εὐκός) a partir da experiência de vida humana ela passa a ser a “representação da realidade” na literatura. Embora em *Mimesis* (2013, originalmente de 1946) Auerbach não se detenha para explicar o conceito, o subtítulo do livro é *dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (“realidade representada na literatura ocidental”). Mimese então se torna a ideia de recursos narrativos identificáveis que trazem à obra literária algo não só da experiência própria de vida humana, mas também da estrutura social em que vivem autores e receptores do tempo em que ela é produzida, como os detalhes em Homero e no romance realista do século XIX, os elementos indicadores de uma nova classe social emergente em Petrónio e o fluxo de consciência como representação da atividade mental em Virginia Woolf.

A teoria clássica de Aristóteles tem como ponto principal o reconhecimento de algo da experiência humana ou da opinião geral sobre essa experiência na poesia. A teoria de Auerbach acrescenta que a obra literária se apropria de elementos do mundo real, que abarcam tanto seu funcionamento social e material quanto a experiência psicológica da vida humana, transformando-os em técnica narrativa. A narratologia de Todorov percebe nesse funcionamento um detalhe importante: a literatura cria, a partir do mundo real conhecido, um mundo que lhe é próprio. Conforme Todorov (2003, p. 113-5), a verossimilhança funciona mascarando, por meio de um sistema de procedimentos retóricos, as leis internas que regem o funcionamento de determinada obra ficcional, tentando convencer de que elas funcionam conforme o real (Todorov, 2003, p. 113-6). A representação da realidade é sempre mediada pelo filtro da ficção, de modo que seus elementos ali presentes são adaptados para responder a funções poéticas e narrativas conforme determinada visão de mundo.

São conhecidas as etapas que Iser (2002, p. 955-85) propõe para o funcionamento desse processo, seus três “atos de fingir”: a “seleção” (escolha de referentes culturais), a “combinação” (organização dos elementos no texto) e o “desnudamento da ficcionalidade”, o sinal de ficção presente no texto “assinalado

¹⁰⁰ Para a concepção de ficção de Luciano de Samósata como espaço da “pura liberdade” (ἄκρατος ἐλευθερία) e da mentira (ψεῦδος) para provocar o prazer, cf. Brandão, 2005a, p. 57-61. Para um estudo sobre o discurso de livre criação individual a partir do Romantismo, cf. Abrams, 2010.

através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham” (2002, p. 970), ou seja, o conjunto de convenções que faz o texto ser identificável como ficcional. Três etapas mais ou menos análogas tem esse processo também no modelo da “tríplice mimese” de Ricoeur, com seus estágios nomeados com os não tão inventivos nomes de “mimese I”, “mimese II” e “mimese III”. A “mimese I” se relaciona à inteligibilidade de pressuposições subjacentes àquilo que se narra (Ricoeur, 1994, p. 101):

“imitar ou representar a ação é primeiro pré-compreender o que corre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária”.

A “mimese II” é a configuração da narrativa e a “mimese III” “marca a interseção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A interseção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica” (Ricoeur, 1994, p. 110). É, portanto, a formação do sentido no ato da recepção.

Não existe, portanto, uma apropriação ingênua ou desinteressada de todo tipo de ação, fato ou informação da realidade quando utilizada na criação artística. Seja como função específica na narrativa ou como convenção de certo gênero em certa época, esses recortes são transformados para servir esteticamente à narrativa ou à poesia, conforme uma ideologia própria, ainda que de algum modo sejam originários dessa realidade. Há sempre essa dupla relação quando valores e instituições são representados numa obra humana.

3. Apresentação dos pretendentes

Não se mate, oh não se mate,
 reserve-se todo para
 as bodas que ninguém sabe
 quando virão,
 se é que virão.

(Carlos Drummond de Andrade, “Não se mate”)

3.1 O proêmio da *Odisseia* e a tripulação de Odisseu

Para começar essa leitura, que se propõe a perseguir o contato dos pretendentes com os adivinhos e com a perspectiva humana de indeterminação do futuro na *Odisseia*, é preciso recordar que o narrador da *Odisseia* utiliza a apresentação de informações que compõem um contexto, a descrição de ações e o diálogo de modo que as primeiras aparições em cena de seus personagens sejam significativas. Elas já revelam para os receptores (audiência ou leitores) as características importantes ou mesmo essenciais desses personagens, como amostra do que será sequencialmente aprofundado na narrativa (Race, 1993, p. 79).¹⁰¹ Em alguns casos, mesmo a primeira menção ao personagem condensa algo desses elementos. Com isso em mente, o ponto de partida não será um ataque imediato à primeira menção aos pretendentes (I, 91), nem a primeira aparição do grupo em cena (I, 106), mas os primeiros dez versos, que aqui serão chamados de *proêmio*, identificando na presença da tripulação uma primeira preparação para a apresentação dos pretendentes na narrativa (I, 1-10):

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
 πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
 πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
 πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν,
 ἀρνύμενος ἣν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.
 ἀλλ' οὐδ' ὣς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ·
 αὐτῶν γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν ὄλοντο,
 νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἥελίοιο
 ἦσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.
 τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν.

*Homem multiversátil, Musa, canta, que tanto vagueou,
 depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada.
 Muitos foram os povos cujas cidades observou,*

¹⁰¹ O que não significa que os personagens da *Odisseia* sejam figuras imutáveis ao longo da narrativa.

cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar
os sofrimentos por que passou para salvar a vida,
para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas.
Mas eles, embora o quisesse, não logrou salvar.
Não, pereceram devido à sua *insensatez*,
pueris, que devoraram o gado sagrado de Hipérion,
o Sol — e assim lhes negou o deus o dia do retorno.
De algum ponto a partir daí fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus.¹⁰²

Alguns comentadores que se propõem a compreender a menção à tripulação e ao episódio das vacas do Sol no proêmio partem da perplexidade de S. West diante das seguintes questões problemáticas:¹⁰³ o proêmio só contempla eventos cuja narração representa um terço do poema, apresenta uma escolha estranha de detalhes e dá ênfase desproporcional a um único incidente, sendo que as ações condenáveis dos pretendentes seriam muito mais importantes no poema do que a dos tripulantes. Diante disso, S. West propõe uma conclusão que segue uma linhagem analista, em que o texto da *Odisseia* é considerado como resultado de um processo em que um núcleo narrativo original seria expandido e modificado em versões posteriores.¹⁰⁴ Esses seriam os versos introdutórios compostos para outro poema, outra *Odisseia* que teria conteúdo e organização narrativa que correspondesse exatamente ao que é neles apresentado. (Heubeck, West, Heinsworth, 1988, p. 68-9). Esses problemas são resolvidos, ou ao menos amenizados, se considerarmos que o proêmio tem basicamente três funções na unidade narrativa que compõe a obra: definir Odisseu e a *Odisseia* ou esboçar uma definição primeira do herói e do poema, estabelecer o ponto de início de seu recorte narrativo dentro da tradição mítica e introduzir temas importantes para o poema, tratados de forma explícita e relacionados pouco depois, no discurso de Zeus (I, 32-43). Por caminhos diversos, as três funções acabam convergindo para a questão da presença dos tripulantes no proêmio. Como um primeiro grupo de insensatos que se opõem a Odisseu, estes funcionam também como o primeiro passo na preparação para a introdução dos pretendentes, os principais adversários em Ítaca.

Algo das três funções do proêmio já era percebido por Bassett (1923, p. 341-5). Ele via no proêmio da *Odisseia*, e também no da *Ilíada*, a referência direta às vastas

¹⁰² Os versos da *Odisseia* serão sempre citados com a tradução de Frederico Lourenço (cf. Homero, 2011) como base, com eventuais alterações indicadas por itálico. Neste caso específico, o texto em itálico corresponde a uma adaptação feita a partir das traduções de Trajano Vieira (cf. Homero, 2012) e de Christian Werner (cf. Homero, 2014). Lourenço traduz os dez primeiros versos gregos em onze versos em português.

¹⁰³ Cf. Rijksbaron, 1993; Walsh, 1995; Cook, 1995.

¹⁰⁴ Para uma apresentação do desenvolvimento do pensamento analista, cf. o capítulo anterior.

possibilidades do tema (nas palavras μάλα, πολλά, πολλῶν, πολλά, com significado de “muito” ou “muitos” nos primeiros quatro versos) que caracteriza a épica.¹⁰⁵ No verso 10, ἀμόθεν (“de algum lugar”) introduz a armação narrativa dos poucos dias em que se passa a ação do poema, depois da apresentação do herói em contraste com sua tripulação. Os três pontos básicos do proêmio estão aí parcialmente observados, mas é possível ser mais preciso a respeito de cada um deles.

Em seu texto originalmente publicado em 1946, Van Groningen (1999, p. 109-115) compara os proêmios de poemas arcaicos aos quais temos acesso e identifica uma estrutura básica, composta por uma invocação das Musas (reconhecidas de forma geral entre os gregos como patronas da poesia) e pela indicação do assunto (o que garante a unidade narrativa e a coesão dentro da continuidade indefinida das histórias míticas, mas nunca corresponde a um sumário de todo o conteúdo narrativo dos poemas) e do ponto de início. Ele sugere que a referência à morte da tripulação no proêmio é resultado de um processo de livre associação de ideias, que parte da aventura geral de tentar salvar a si mesmo e os companheiros para um caso particular. O estabelecimento de um marco inicial, terceiro elemento da estrutura básica, se aproxima mais de uma explicação aceitável para essa indicação da morte dos tripulantes logo no proêmio. Ele acerta, contudo, quando percebe que a primeira palavra de cada epopeia arcaica é o resumo mais conciso possível do poema: “cólera” na *Ilíada*, “homem” na *Odisseia*, “Ílion” (outra palavra para se referir a Troia) na *Pequena Ilíada* e “Argos” na *Tebaida*.

Ἄνδρα (“homem”), como objeto do que diz a Musa, ao mesmo tempo inicia e condensa o esboço da definição de Odisseu e do poema. Esse início traz à mente as observações de Fenik (1974, p. 20) sobre o tema do mistério da identidade que se manifesta no padrão do atraso da identificação definitiva do herói em cada ocasião em que ele se apresenta a outros personagens.¹⁰⁶ Para Kahane (1992, p. 117-9), entretanto, nesse caso não há ambiguidade sobre a identidade do herói, embora o homem do primeiro verso só receba um nome próprio no verso 21 e embora a palavra não seja de uso especial, podendo se referir a qualquer homem, ao contrário de μῆνις, a primeira

¹⁰⁵ Além do tema comum do sofrimento, ele observa também o paralelismo na organização das orações e da omissão de pontos importantes: a *Ilíada* não menciona que a história se passa em Troia, a *Odisseia* não menciona que o homem anunciado no primeiro verso é Odisseu.

¹⁰⁶ O padrão se repete como preparação para o atraso mais importante e elaborado, a revelação da identidade de Odisseu para Penélope. Para Pedrick (1992, p. 45-7), o modo tradicional de abertura de proêmios, com uma identificação precisa do objeto não serve para a *Odisseia* porque não se adequa à complexa identidade do herói, inextricavelmente relacionado ao tema da narrativa.

palavra da *Iliáda*, que indica apenas a ira de Aquiles ou de um deus. Se ele levasse em consideração um receptor que tem seu primeiro contato com o poema, seja um ouvinte antigo que escuta pela primeira vez ou um leitor contemporâneo em sua primeira leitura, nesse caso — dependendo do conhecimento desse receptor a respeito da tradição poética ou mitológica ou do fato de ele estar informado de que a *Odisseia* é o poema de Odisseu — a confirmação plena sobre quem é esse herói só existe com a apresentação do nome. Kahane reconhece também, a partir de Goldhill (1991), que a primeira palavra anuncia Odisseu como a representação modelo do homem em sociedade.¹⁰⁷ Mas Odisseu, que de fato aparece como o exemplo de excelência, não se restringe a representar o que se espera de um homem no que diz respeito às relações sociais. No início do poema, pelo contrário, ele é exatamente alguém isolado da convivência humana. Os sentidos de ἄνδρα são desdobrados por Malta (2007, p. 65-6): como substituto do nome, se refere ao desaparecimento de Odisseu (e a seu posterior anonimato), ao homem adulto (modelo de seu papel social), à condição mortal e à condição humana geral.¹⁰⁸

Odisseu, o humano por excelência, se define por ser capaz de recusar a imortalidade em troca de uma permanência limitada no mundo dos mortais e da imortalidade de seu nome nos versos da poesia tradicional. Submeter-se a situações extremas, às restrições e incertezas que significam viver como um humano vale, para Odisseu, a recuperação de seu lugar — um lugar de honra — na humanidade. Ele precisa enfrentar os perigos de um espaço além dos limites do mundo humano e de suas expectativas, mas sua sobrevivência é resultado de uma excelência essencialmente humana. O sofrimento como integrante da caracterização essencial do personagem principal da narrativa (I, 4) faz parte aqui de uma visão sobre a existência mortal que se

¹⁰⁷ A proposta de Kahane (1992, p. 119) de que toda vez que ἄνδρα aparece em posição inicial de verso na *Odisseia* há uma referência ao “homem objeto deste canto” parece não ser uma necessidade, mas algo sustentável apenas porque a ideia de Odisseu como modelo de excelência nas funções de prestígio para um homem em sociedade (guerreiro, marido e astucioso articulador de ardis) o torna identificável nas falas de Nestor, Telêmaco e Nausícaa. Entretanto, a ocorrência no canto XIII (89-91) apresenta mais similaridades estruturais com o proêmio e pode sim funcionar como uma marca divisória entre uma primeira parte que contém as viagens pelo mar e uma segunda parte com a retomada de Ítaca (cf. Clay, 1997, p. 190).

¹⁰⁸ Mesmo o sentido de “guerreiro” como função do homem não estaria totalmente excluído, com o detalhe de que o proêmio classificará Odisseu como o tipo de herói da inteligência, em contraposição ao herói iliádico da força, embora ele não deixe de ser também um guerreiro. Talvez Steinrück (2008), que lê a *Odisseia* sob a perspectiva do conflito jâmbico entre homens casados (ἄνδρες) e jovens solteiros (νέου), queira ressaltar, entre as atribuições de modelo social, a posição de marido.

revela positiva, em que a ação apropriada permite a superação de ameaças à vida e ao retorno, ainda que não se passe incólume. Isso tudo é antecipado no próprio proêmio.

Ainda sobre a definição de Odisseu e da *Odisseia*, Pucci (1998, p. 11-29) refina a abordagem intertextual e identifica no proêmio uma espécie de poética implícita com a defesa da *Odisseia* e do tipo de herói que é Odisseu diante de Aquiles e da *Ilíada*. O herói iliádico, que causa a destruição de seu exército e opta pela morte, é substituído pelo herói que tenta salvar seus companheiros e consegue preservar sua vida. A palavra que qualifica o homem cantado pela Musa, que funciona como uma primeira tentativa de identificação mais específica e também como condensação de sua excelência, é πολύτροπον (que Trajano Vieira traduz bem como “multiversátil”, cf. Homero, 2012), adjetivo atribuído na poesia grega arcaica só a Odisseu (I, 1 e X, 330) e a Hermes (*Hino Homérico 4*, verso 13), deus associado a Autólico, avô materno do herói.¹⁰⁹ Literalmente, formado por πολύ- “muito” e τρόπος, “direção, modo”, seria o homem “que muito se vira” ou “de muitas voltas”. Para Pucci, essa multiplicidade e versatilidade de Odisseu se aplicam a sua capacidade mental e sabedoria (afinal, é o herói da μητις “astúcia”, e do δόλος “ardil”), às suas muitas viagens (“que se voltou para muitas direções”) e a sua habilidade com a linguagem. Isso é ao mesmo tempo o resultado de seu retorno peculiar e o que faz dele o personagem apto a completá-lo com sucesso. Peradotto (1990, p. 115) lê πολύτροπον, que ocupa uma posição em que tradicionalmente se esperaria o nome do herói, como o contrário de um nome, uma palavra que em vez de fixar um referente, indica a multiplicidade de sua forma, sua

¹⁰⁹ Na *Odisseia*, Hermes o acompanhava e, como contrapartida a sacrifícios, lhe concedera o dom de superar a todos em furtos e perjúrios (XIX, 395-8). Há um fragmento de Hesíodo (fr. 64) em que ele aparece como filho do deus. É Autólico quem sugere para o neto o nome de Odisseu (Ὀδυσσεύς) por ter ele “causado sofrimentos (ὀδυσοάμενος) a muitos” (XIX, 400-12). A significação do nome e o que ele diz sobre o personagem é questão antiga, revista por Peradotto (1990, p. 94-119), sobretudo quanto à possibilidade de um sentido ativo (o que odeia) ou passivo (o que é odiado). Peradotto prefere um sentido ambíguo que se relaciona tanto com o passivo quanto com o ativo (que ele identifica como o sentido da voz média do grego antigo). Em relação a essa dupla relação entre ativo e passivo, Dimock (1956, p. 52-4) propõe algo na mesma direção, mas com um foco semântico um pouco diferente, sugerido “pelos propósitos poéticos da *Odisseia*”: o sofrimento (ὀδύνη) que Odisseu proporciona aos outros e experimenta, como elemento essencial de sua identidade e humanidade. Essa caracterização de Odisseu aparece a partir do segundo verso do poema. Essas são as relações criadas para o nome no poema. Uma explicação etimológica é dada por Palmer (*apud* Peradotto, 1990, p. 164-5): prefixo verbal o- (“para”) + raiz do presente (*deuk, indo-europeia, que dá o latim *duco*, “guiar”) + sufixo -eus, formando o-dkj-eus, “o que conduz adiante”, análogo ao sentido do nome de seu pai, conforme a etimologia de Palmer para Laertes: *Lawo-er-ta, “o que incita o povo”. Para M. West (2014, p.6-7) o significado original do nome foi perdido e não é possível identificar se a forma original era com a consoante δ (Ὀδυσσεύς), ou com a λ (Ὀλυσσεύς ou Ὀλίξης) ou com alguma consoante não-grega, embora parece ter uma origem no substrato pré-grego.

mutabilidade e capacidade de assumir papéis variados. Essa indefinição é, na verdade, parte da definição do herói — ou mesmo a maneira mais adequada de defini-lo — e corresponde a um modelo de excelência particular do poema (que será ampliado na sequência do proêmio e no primeiro discurso de Zeus): uma versatilidade que inclui inteligência, experiência e lábia para lidar com o que quer que apareça pela frente.¹¹⁰

É contra esse homem que se colocam os diversos adversários de Odisseu, ora com projetos diretamente opostos a seu objetivo de retorno e de retomada de sua posição em Ítaca, como os pretendentes, ora com desavenças causadas por desconfianças, como a sua tripulação. Esses dois grupos, por serem também formados por homens, precisam lidar com os problemas e incertezas característicos de sua condição comum conforme suas capacidades e possibilidades. Nunca agem, porém, com a “multiversatilidade” do herói. A menção dos tripulantes no proêmio encerra essa inicial caracterização de Odisseu com sua contraposição aos tripulantes que fracassam por um ato insensato.

A morte da tripulação é o elo selecionado para estabelecer o início da narrativa. Como explicita Walsh (1995), em todos os relatos do poema, o caso da ilha Trinácia, em que os companheiros comem as vacas do Sol e são mortos por isso, é a última etapa antes da chegada de Odisseu a Ogígia, a ilha de Calipso.¹¹¹ Esse caso inaugura a fase da viagem sem companhia humana, que será reiniciada no canto V após um hiato de sete anos. Rijksbaron (1993) acrescenta que o narrador propõe que a Musa escolha seu ponto de partida (ἀπόθεν, “a partir de algum lugar”), mas com um limite já estabelecido.¹¹²

¹¹⁰ Esse aspecto próprio da excelência odisseica aparece em contraposição à força bruta de um herói como Aquiles, mas não substitui o conjunto de valores iliádicos da aristocracia guerreira, entre os quais sobressai a coragem, antes entra como um acréscimo que destaca Odisseu dentro dessa excelência aristocrática.

¹¹¹ A escolha por esse ponto de partida, última aventura de Odisseu com alguma companhia, faz com que os tripulantes recebam essa apresentação pela morte após comerem o gado do Sol. Na verdade, são só os tripulantes do barco de Odisseu que têm esse fim no poema. Os companheiros que tripulavam os outros onze (eram doze no total, contando com o barco de Odisseu, IX, 159) são mortos na aventura dos Lestrigones (X, 132), antes de Odisseu chegar, seguindo viagem só com a tripulação de seu barco, até a ilha de Circe.

¹¹² Segundo Pedrick (1982, p. 42-57), o narrador estabelece como limite começar depois da queda de Troia e antes do sacrifício das vacas do Sol, mas a Musa o corrige quanto ao ponto de partida e substitui o assunto da fúria do Sol pela de Possêidon e a oposição dos tripulantes pela dos pretendentes. A leitura de Walsh (1995) tem a vantagem de mostrar a situação em Ogígia como resultado do caso dos tripulantes com as vacas do Sol, não uma substituição. À parte essa questão, Pedrick tem uma boa definição da Musa como “personagem no nível do discurso” (p. 42). Brandão (2005b, p. 42) observa bem que o narrador “deseja demarcar o que lhe cabe, explicitando o seu lugar, o da Musa e o de seu público, bem como ditando à deusa seu programa narrativo”, entretanto o ἀπόθεν (“a partir de qualquer ponto”) só pode ser um recurso retórico para se referir à multiplicidade de pontos de partidas possíveis, como ele propõe, se for considerado que há esse limite inicial estabelecido. Algo como “comece de qualquer ponto, desde que Odisseu esteja sozinho”.

O proêmio não se propõe a dar um resumo das viagens e nem seleciona apenas uma aventura especialmente representativa do todo como exemplo. A sobrevivência de Odisseu à morte da tripulação explica e define sua situação inicial na narrativa, como único homem na ilha da ninfa. A escolha de começar a acompanhar Odisseu pouco antes de deixar Calipso permite a utilização de recursos narrativos importantes, como atrasar o aparecimento do herói em cena, acompanhar a viagem de Telêmaco em busca de informações (e seu retorno, em que se encontra com o pai antes do reconhecimento da mãe) e apresentar o relato das aventuras narrado em primeira pessoa pelo próprio herói.

Os tripulantes são mencionados pela primeira vez no verso 5, enquanto a *Odisseia* se coloca como poema de νόστος, de retorno de guerreiros gregos após a guerra de Troia,¹¹³ (versos 2 e 5) e explicita Odisseu como o herói do sofrimento (verso 2 e 4) e da aventura (verso 3). A primeira informação que recebemos sobre os companheiros é que o sofrimento do herói não foi só para salvar a própria vida: foi também para garantir o retorno dos tripulantes. A segunda informação é que a tentativa de salvá-los não deu certo (I, 5-6). O verso 7, que traz a justificativa para o fracasso do retorno deles, é o mais importante na apresentação desse grupo de personagens. Ele traz três informações: os tripulantes morreram, morreram por insensatez, insensatez cometida por eles mesmos.

As três informações os colocam como opostos de Odisseu, que pode não ter ainda completado seu retorno, mas está vivo e foi caracterizado pela experiência e capacidade mental. Essa oposição é explicitada no verso 8, em que os tripulantes são caracterizados como infantis (νήπιου), na primeira posição do verso, a mesma da primeira caracterização de Odisseu como homem (ἄνδρα). Os companheiros, diante do grande desafio ao qual acabam sujeitos, portam-se como inexperientes e pouco espertos.

No primeiro momento, os companheiros aparecem apenas como objetos da preocupação de Odisseu. Quando se tornam agentes, a ação é a catástrofe. O detalhe de que eles mesmos são responsáveis pela realização da insensatez isenta aqui Odisseu da culpa por suas mortes.¹¹⁴ A questão de haver algum nível de independência na ação

¹¹³ Um νόστος em processo, uma vez que o retorno dos companheiros não se realiza e o de Odisseu começa temporariamente suspenso.

¹¹⁴ Clay (1997, p.34-38) chama atenção para essa defesa de Odisseu e a proposta de apresentá-lo inicialmente de forma moralmente positiva. Friedrich (1987, p. 394-395) propõe o sentido adicional de apresentar os humanos como “arquitetos de sua própria ruína”. Nagler (1990) também indica que o proêmio introduz a questão da culpabilidade no poema.

desastrosa em relação a fatores externos ao agente aparecerá pouco depois na fala de Zeus a respeito da relação entre deuses e homens. A palavra-chave aqui é ἀτασθαλία, que descreve principalmente o comportamento da tripulação e dos pretendentes na *Odisseia*.

Finkelberg (1995, p.18) propõe três padrões para pensar o erro humano em Homero: (1) ἄτη, o erro causado por uma temporária falta de entendimento, uma ação irracional que os personagens tentam explicar como efeito de uma ação externa, divina; (2) ἀτασθαλία, fruto de um mau julgamento de uma ação planejada e deliberada, quando o agente é avisado com antecedência sobre a possibilidade de desgraça em decorrência do que planeja fazer;¹¹⁵ (3) o erro causado pela falta de autocontrole, a incapacidade de conter o θυμός, sede das emoções e pensamentos.¹¹⁶ Das nove vezes em que ἀτασθαλία aparece na *Odisseia*, cinco vezes diz respeito aos pretendentes (XXI, 146; XII, 317; XXII, 416; XXIII, 67; XXIV, 458), duas à tripulação (I, 7 e XII, 300), uma a Egisto (I, 34, outro modelo negativo de comportamento, um paralelo para os pretendentes) e uma a Odisseu (X, 437).

O caso que se refere a Odisseu é uma fala de Euríloco, o membro da tripulação que se coloca como liderança rival à do herói e o acusa de ter cometido a insensatez de conduzir os companheiros à caverna do ciclope e assim ser responsável pela morte deles. A fala de Euríloco é sinal da oposição que surge entre o capitão e sua tripulação e não é um discurso sem embasamento. Ao narrar essa aventura, o próprio herói admite que os tripulantes tentaram convencê-lo a ir embora antes que o monstro aparecesse. Isso poderia ter poupado a vida de alguns tripulantes devorados por Polifemo e, posteriormente, teria evitado a fúria de Possêidon decorrente da prece de seu protegido. Odisseu insiste porque, ainda inexperiente sobre o mundo em que navegava, queria ser recebido como hóspede (IX, 224-229). O herói que aporta na ilha do ciclope ainda não tem toda a experiência apresentada no início da *Odisseia*. A viagem, que amplifica todas as possibilidades do inesperado que o mundo pode oferecer, faz dele um homem cauteloso, que cogita e teme o indeterminado ao entrar em zonas desconhecidas (V,

¹¹⁵ Para Finkelberg (1995, p. 18) o termo é moralmente neutro, podendo ser qualificado por ὕβρις, a arrogância imoral para um humano, mas não simplesmente substituído por ele. Também Fuqua (1991), apesar de não ser muito preciso ao considerar a ἀτασθαλία, concorda que em Homero não há um sentido moral por si só. Para Finkelberg, a *Iliada* é o poema que enfatiza a ἄτη, e a *Odisseia*, a ἀτασθαλία.

¹¹⁶ Na *Odisseia*, essa incapacidade de conter o θυμός talvez apareça mais como algo que leva à ἀτασθαλία, ou ao menos como tipo de reação que pode acontecer em conjunto com ela.

229; V, 465; VI, 119). A acusação de Euríloco mostra como os companheiros (chamados assim, ἑταῖροι ou ἕταροι, desde o proêmio), apesar da denominação coletiva que poderia sugerir a proximidade e camaradagem de quem está no mesmo barco, não se contrapõem a Odisseu apenas para compor a apresentação inicial dos personagens no proêmio.¹¹⁷ Os tripulantes põem o retorno em risco entre os cícones, entre os lotófagos, após a ajuda de Éolo, quando chegam à ilha de Circe, e finalmente conseguem se arruinar completamente na Trinácia. Odisseu os põe em risco na ilha do ciclope, se atrasa sem previsão de partida na ilha de Circe e precisa sacrificar alguns companheiros na travessia de Cila e Caríbdis.¹¹⁸ Talvez seja impossível viajar junto sem conflitos, mas alguns erros têm consequências mais decisivas.

A segunda vez em que ἀτασθαλία aparece relacionada aos tripulantes é numa fala de Odisseu a Euríloco (XII, 300). Aqui, sim, Odisseu, como apresentado no proêmio e com informações privilegiadas antecipadas por Tirésias e Circe (IX, 104 e XI, 127-141), tenta assegurar a salvação de seus tripulantes, pedindo que jurem não cometer a insensatez de matar o gado do Sol.¹¹⁹ Odisseu recorda e avisa aos companheiros (XII, 271-276) que o adivinho e Circe anunciaram com antecipação que era melhor evitar a ilha, porque lá se encontrava o pior perigo de todos, porém o modo como o herói narra o episódio faz transparecer algum sentimento de culpa. Conforme sua própria narração, nesse episódio ele não repassa aos companheiros algo essencial do oráculo: as três opções de conduta da profecia de Tirésias em XI, 104-114, e de Circe em XII, 137-141, que se apresentam como três possibilidades:¹²⁰ a) se refrear o coração (θυμός) e não mexer com o gado do Sol, terá um regresso sofrido; b) se fizer mal ao gado, receberá desgraça; c) se apenas Odisseu evitar fazer mal ao gado, regressará depois de um longo tempo e sem os companheiros. O narrador, por sua vez, desculpa Odisseu desde o proêmio e mesmo o herói não omite de sua narrativa o juramento que exigiu dos companheiros. Também desde o proêmio o receptor já sabe que o juramento

¹¹⁷ Louden (1999) interpreta a *Odisseia* propondo uma estrutura narrativa em três partes, cada uma com um grupo opositor: a tripulação, os atletas feaces e os pretendentes (liderados por Euríloco, Euríalo e Eurímaco).

¹¹⁸ Segal (1994, p. 34-35) lista com mais precisão os momentos em que transparece a dificuldade de Odisseu em comandar seus homens: da recusa da tripulação de logo deixar os cícones (IX, 44) até Euríloco o forçar a aportar na ilha de Trinácia, onde estão as vacas do Sol (XII, 278).

¹¹⁹ Quanto à disposição de Odisseu para salvar seus companheiros, Reinhardt (1995) observa no episódio de Circe como Odisseu corajosamente arrisca sua vida, uma vez que, ao partir para averiguar a situação dos tripulantes, ele não poderia imaginar que receberia ajuda de Hermes.

¹²⁰ Cf. Marks (2008, p. 95), que vê na profecia de Tirésias a indicação de alguns possíveis futuros não-homéricos de Odisseu, e Peradotto (1990, p. 66-67), que indica a natureza condicional da profecia que explicita a moldura em que a decisão acontecerá.

não será cumprido e que a causa da morte e da falha dos companheiros em retornar para casa será o fato de devorarem o gado do deus e provocarem sua fúria. É importante notar que a tripulação consome a carne proibida da propriedade de um deus, assim como os pretendentes consomem a carne proibida da propriedade de outro homem.¹²¹ É um paralelo que estrutura a narrativa e as concepções morais do poema. Ambos os grupos cometem uma transgressão e serão duramente punidos com a morte.¹²²

A oposição a Odisseu, a ἀτασθαλία, o consumo de carne interdita, a punição e mesmo o desprezo por avisos aproximam tripulantes e pretendentes, mas não convém ignorar as diferenças das circunstâncias em que suas transgressões acontecem. A principal distinção é que os pretendentes, diante da situação atípica de um homem que nem retorna para casa, nem é confirmado como morto, criam para si mesmos o cenário — o assédio a Penélope e à casa de Odisseu — que os leva aos atos de insensatez, enquanto os tripulantes respondem (de forma insensata) a uma situação de risco à qual foram levados por forças além de seu controle.

O próêmio explicita a relação entre deuses e homens em dois momentos. No primeiro verso do poema, o narrador se coloca como dependente da Musa para desenvolver sua narrativa,¹²³ que tem ainda o “homem” como objeto. Nos versos 9 e 10, a fúria do Sol revela que os homens são submetidos ao temperamento de deuses pela violação de suas prerrogativas e que a ἀτασθαλία, apesar de não ter por si só um significado moral, aparece em momentos importantes da *Odisseia* relacionada ao pensamento sobre a ação humana e a ação divina, pela má decisão de ofender e de ignorar as indicações dadas por um deus.

Depois que Odisseu falha em convencer seus companheiros a não desembarcar na ilha do Sol (XII, 278), ventos contrários os obrigam a permanecer na ilha até que seus suprimentos se esgotem. Sem provisões, eles têm que improvisar com a caça de

¹²¹ Observa Nagler (1990, p. 339-340) que a tripulação ao menos tenta uma simulação do ritual de sacrifício (XII, 356-363, com preces, mas sem grãos e vinho), enquanto os pretendentes parecem o ignorar (essa questão será discutida aqui na seção 6.2 do capítulo “Fim da Festa”). A carne constrói um paralelo entre os dois grupos também como imagem sobrenatural. Para os tripulantes, o couro do gado rasteja e a carne no espeto muge (XII, 394-396). Para os pretendentes, a carne que comem está enopada de sangue, enquanto eles riem e choram (XX, 345-349).

¹²² Para Nagler (1990, p. 341), o assassinato sacrílego do gado do Sol é um comentário ao desprezo dos tripulantes pelas leis sociais e econômicas, que estabelece a lógica sacrificial que se aplicará aos pretendentes e justifica o massacre, “a violência do herói contra seu grupo social apresentada como único meio de recuperar ou estabelecer ordem”.

¹²³ E nisso está concentrada a questão da distância entre o limitado conhecimento humano e o conhecimento potencialmente total das divindades e da autoridade do narrador, que, por seu contato com a Musa, é capaz de transmitir informações só acessíveis aos deuses para seus receptores humanos (cf. Clay, 1997, p. 9-25).

pássaros ou a pesca e inevitavelmente passam fome (XII, 325-332).¹²⁴ Odisseu e os tripulantes se encontram, então, diante de uma decisão: manter uma dieta de fome ou sacrificar o gado do Sol. A decisão equivocada é tomada após um discurso de Euríloco (XII, 340-351):

κέκλυτέ μευ μύθων, κακά περ πάσχοντες ἑταῖροι
 πάντες μὲν στυγεροὶ θάνατοι δειλοῖσι βροτοῖσι,
 λιμῶ δ' οἴκτιστον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν.
 ἄλλ' ἄγετ', Ἡελίοιο βοῶν ἐλάσαντες ἀρίστας
 ῥέξομεν ἀθανάτοισι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν.
 εἰ δέ κεν εἰς Ἴθάκην ἀφικοίμεθα, πατρίδα γαῖαν,
 αἰψά κεν Ἡελίῳ Ὑπερίονι πίονα νηὸν
 τεύξομεν, ἐν δέ κε θεῖμεν ἀγάλματα πολλὰ καὶ ἐσθλά.
 εἰ δέ χολωσάμενός τι βοῶν ὀρθοκραιράων
 νῆ' ἐθέλη ὀλέσαι, ἐπὶ δ' ἔσπωνται θεοὶ ἄλλοι,
 βούλομ' ἄπαξ πρὸς κῦμα χανῶν ἀπὸ θυμὸν ὀλέσσαι
 ἢ δηθὰ στρεύγεσθαι ἐὼν ἐν νήσῳ ἐρήμῃ.

Ouvi minhas palavras, vós que tanto sofrestes!
 Para os pobres mortais todas as mortes são odiosas,
 mas morrer à fome é o mais desgraçado dos destinos.
 Sacrifiquemos as melhores vacas do Sol
 aos deuses imortais, que o vasto céu detêm.
 Se alguma vez regressarmos a Ítaca, a nossa terra pátria,
 logo para Hipérion, o Sol, construiremos um templo,
 e lá deporemos muitas e valiosas oferendas.
 Mas se o deus contra nós se encolerizar por causa das vacas
 de chifres direitos e a nau quiser destruir, e se tal consentirem
 os outros deuses, por mim prefiro morrer de um trago no mar,
 do que definhar lentamente numa ilha deserta.

Fica claro que a tripulação não sacrifica as vacas por falta de informação. Euríloco trata a questão como se o fluxo de possibilidades fosse o seguinte: (a) em caso de não sacrificar o gado: morte lenta passando fome, (b) em caso de sacrificar o gado: possibilidade de morte por afogamento no mar, (c) em caso de sacrificar e conseguir voltar para casa: necessidade de compensação pela transgressão.¹²⁵ No fim, sua abordagem é em parte excessivamente pessimista e em parte excessivamente otimista.

¹²⁴ Para Fenik (1974, p. 213) os companheiros são levados a cometer a ação imprópria pelos próprios deuses, que primeiro desencadeiam, com os ventos, uma atitude desesperada nos marinheiros e depois os punem com a morte na tempestade. Rutherford (1986, p. 153) considera a fome da tripulação uma situação sem solução. Entretanto, a ação de Zeus aparece apenas no discurso de Odisseu, não do narrador, e a sobrevivência do herói mostra que haveria saída.

¹²⁵ Como observa Finkelberg (1995, p. 26), é uma deliberação o mais racional possível, embora leve à decisão errada. Há uma superposição entre dois dos três tipos de erro que Finkelberg identifica: no erro dos pretendentes é a incapacidade de conter o θυμός que leva à ἀτασθαλία. A deliberação acontece como resposta à ideia de que não dá para sustentar o desconforto da fome constante.

Reduz sua escolha à inanição ou ao afogamento, mas considera a possibilidade de uma compensação pelo gado que não é a morte. A sobrevivência de Odisseu, a grande façanha de seu autocontrole, é a prova de que a questão real não era escolher o tipo de morte, mas escolher como manter a vida: não resistir a uma alimentação farta e garantida ou suportar um regime sem o bastante para se saciar e sem garantias.¹²⁶ Euríloco e os outros companheiros não são personagens malvados, mas não seguem o aviso repassado por Odisseu porque não têm a resistência e persistência que exigia uma situação de privação que se prolonga indefinidamente e sem perspectiva de solução. Dimock (1989, p. 9) observa isso já no próprio proêmio, condensado na oposição entre *πλάγχθη* (“vagou”,¹²⁷ primeira palavra do segundo verso) e *ἔσθιον* (“comeram”, primeira palavra do nono verso): enquanto Odisseu aguentou o sofrimento e experienciou o mundo — ou ao menos seguiu viagem através da tempestade —, os tripulantes não resistiram e não sobreviveram. Ironicamente, no discurso que convence os companheiros a desembarcar na ilha (XII, 279-93), Euríloco repreende a excessiva força (*μένος*) do capitão, que o torna duro com sua tripulação cansada, e o incita a aportar para que possam “preparar uma refeição saborosa” e evitar a morte no mar, com as tempestades que sobrevêm repentinas.¹²⁸

O último verso do proêmio o fecha como uma unidade narrativa, com a técnica da composição em anel: retomando a Musa do primeiro verso e a relação do narrador com ela (*μοι*, “para mim”, no primeiro verso e agora *ἡμῖν*, “para nós”, que pode incluir sua audiência, os receptores da narrativa). O pedido para que ela comece a narrativa a partir de qualquer ponto (*ἀμύθεν*) é a deixa¹²⁹ para que a narrativa tenha início a partir dos limites já propostos com o caso da morte dos tripulantes. Com o herói e seu poema apresentados, com a exposição de um primeiro modelo contrário a Odisseu, o proêmio

¹²⁶ Para Friedrich (1987, p. 390-391) a alegação de que só resta escolher entre os dois tipos de morte é um truque retórico de Euríloco, como estratégia de persuasão numa situação em que a autopreservação não está em questão, só a preferência por uma dieta mais farta e mais ao gosto grego. Entretanto, é preciso reconhecer que a vontade de persuadir os companheiros parte de uma situação extrema. Se fosse uma situação segura, o episódio de Trinácia não seria, como Friedrich indica, a *ἀριστεία* da *τλημοσύνη* de Odisseu (sua grande façanha de resistência), como o episódio do ciclope é a de sua *μητις* (astúcia), com a ressalva de que, também na caverna de Polifemo, Odisseu precisa conter seu *θυμός* para não matá-lo com a saída ainda bloqueada (cf. Clay, 1997, p. 123-124). Para Cook (1995, p. 60), como a tripulação é avisada, trata-se de um teste explícito de autocontrole.

¹²⁷ Dimock (1989, p. 9-11) chama a atenção para uma ambiguidade entre os sentidos de “vagueou” e “apanhou, foi batido”.

¹²⁸ Louden (1999, p. 15) já observava que no último discurso de Euríloco (XII, 340-351) a pior morte é a fome, mas no discurso que faz com que a tripulação desembarque na ilha (XII, 279-293) é a morte no mar que deve ser evitada a qualquer custo.

¹²⁹ Ou “estratagema retórico” (de Jong, 2001, p. 7).

termina com uma menção a Zeus, pai das Musas e deus cujos desígnios definem o curso da narrativa.¹³⁰ O próximo momento importante que prepara a introdução dos pretendentes em cena é exatamente o primeiro discurso desse deus na assembleia dos deuses.

Os companheiros são o primeiro exemplo de fracasso a partir de uma má leitura do mundo — e de seus sinais e avisos — que os leva à decisão pouco inteligente de cometer uma impiedade. São também o primeiro exemplo das consequências extremas da fúria de um deus movido por interesses particulares. Na segunda parte de seu retorno, Odisseu usará das mesmas qualidades que lhe permitem iniciar a narrativa como único sobrevivente para retomar Ítaca. Terá, porém, o interesse particular de um deus a seu favor.

3.2 O discurso de Zeus e Egisto como pretendente

É durante a assembleia dos deuses no canto I que Atena, aproveitando a ausência de Possêidon, chama a atenção de Zeus para a situação de Odisseu e obtém aprovação para iniciar a preparação de seu retorno. A assembleia é importante aqui por dois motivos principais: o discurso de Zeus (I, 32-43) e a primeira menção dos pretendentes (I, 90-92). Entretanto, é preciso antes considerar rapidamente os versos 11 a 21.¹³¹

O narrador, após falar por si mesmo nos primeiros dez versos, assume a autoridade discursiva da Musa e apresenta a condição atual de Odisseu. Seu retorno é impedido pelo resultado de dois sentimentos particulares e contrários de divindades. Calipso, a ninfa, deseja mantê-lo como marido (I, 14-15), situação que, embora inicialmente interessante, não é mais agradável para ele (V, 153). Além disso, Possêidon não arrefecia seu ódio (ἀσπερχὲς μὲνέαιεν) antes que o herói alcançasse sua terra (I, 19-21),¹³² por cegar o ciclope, motivo que logo será lembrado por Atena (I, 69-70). A vontade de Odisseu, entre as restrições do amor e do ódio que ameaçam seu

¹³⁰ Sobre a narrativa da *Odisseia* como realização do plano de Zeus e definição da narrativa pan-helênica entre as narrativas regionais, cf. Marks (2008).

¹³¹ Malta (2007) informa que esse trecho entre a invocação à Musa e a assembleia divina é considerado por alguns como parte do próêmio, enquanto outros o chamam de prólogo (denominação também usada para o discurso de Zeus e para a assembleia) ou “próêmio estendido”. Cook (1995) trata os versos 1 a 10 como próêmio e 1 a 21 como prólogo.

¹³² A profecia de Tirésias (XI, 118-37) sugere que a fúria de Possêidon só passaria (e, portanto, Odisseu só poderia morrer tranquilamente afastado do mar), caso o herói realizasse uma nova odisseia, agora por terra, para oferecer sacrifícios a este deus entre homens que não conhecem o mar.

retorno, é contrária às das duas divindades. Ele quer voltar para casa, reaver suas posses e obter a glória no mundo humano.

Contrária também é a decisão divina. O verso 17 antecipa que os deuses determinaram (ἐπεκλώσαντο, literalmente: teceram¹³³) que ele retornasse a Ítaca, o que será em seguida confirmado na assembleia. Uma espécie de parênteses do narrador nos versos 18 e 19 pode antecipar ao receptor a questão dos perigos que aguardam Odisseu em sua terra (οὐδ' ἔνθα πεφυγμένος ἦεν ἀέθλων / καὶ μετὰ οἴσι φίλοισι), porque pode ser lido de duas maneiras: “ele não estava nessa hora [quando os deuses decretaram o retorno] a salvo de provações e entre seus amigos” ou “ele não estava ali a salvo das provações mesmo entre seus amigos”.¹³⁴ Ou seja, é possível interpretar as provações do verso como o isolamento na ilha de Calipso ou como a ameaça dos pretendentes em sua terra natal. Não parece problemático que a segunda leitura — com ἔνθα em sentido locativo (ali) se referindo a Ítaca (citada no verso 18) — antecipe algo da segunda parte da *Odisseia*, até mesmo porque essa parte é recheada de provas para superar os pretendentes e ser reconhecido por Penélope. De todo modo, ainda que nenhuma das leituras possíveis seja absurda, não se pode afirmar sem risco que exista aqui mais do que uma antecipação possível dos conflitos da segunda parte do poema. Além da possível referência ao conflito, não há nenhuma informação adicional sobre os pretendentes. O dado que a dupla possibilidade de leitura deixa claro ao leitor ou ouvinte é a situação sem paz para Odisseu que se aplica tanto ao momento atual da narrativa quanto ao que virá na sequência do poema.

A fúria de Possêidon e a retenção de Calipso são decisões individuais de deuses que se somam à ação do Sol apresentada no verso 8.¹³⁵ O discurso de Zeus, entretanto, amplia a perspectiva de ação humana e divina no poema (I, 28-43):

¹³³ Dietrich (1962) analisa a imagem da tecelagem do destino na poesia homérica (que aparece como obra da Moira, mas também dos deuses olímpicos, como em I, 17) como criação poética e uso épico a partir de elementos do pensamento popular.

¹³⁴ Aristarco lia conforme a segunda possibilidade (cf. Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 74). Dentre as traduções mais recentes da *Odisseia* para português, Lourenço, Trajano e Werner também seguem a segunda, enquanto Schüler opta pela primeira (cf. Homero, 2007, 2012, 2013, 204). A primeira é também a alternativa que De Jong (2011) e S. West preferem, embora eu discorde de que antecipações como essa em poemas homéricos sejam estranhas. A antecipação, pelo narrador, de eventos que ocorrem posteriormente na narrativa acontece tanto na *Odisseia* quanto na *Iliada*.

¹³⁵ Clay (1997) mostra, ao longo de seu livro, como a fúria de Atena contra os heróis gregos é também aludida na *Odisseia*. O discurso no canto I defendendo o retorno de Odisseu diante dos deuses representa o apaziguamento dessa fúria.

τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·
 μνήσατο γὰρ κατὰ θυμὸν ἀμύμονος Αἰγίσθοιο,
 τὸν ὃ' Ἀγαμεμνονίδης τηλεκλυτὸς ἔκταν' Ὀρέστης·
 τοῦ ὃ γ' ἐπιμνησθεῖς ἔπε' ἀθανάτοισι μετηύδα·
 “ὦ πόποι, οἷον δὴ νῦ θεοὺς βροτοὶ αἰτιώωνται.
 ἐξ ἡμέων γὰρ φασι κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ
 σφῆσιν ἀτασθαλίησιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν,
 ὡς καὶ νῦν Αἰγίσθος ὑπὲρ μόρον Ἀτρεΐδαο
 γῆμ' ἄλοχον μνηστήν, τὸν δ' ἔκτανε νοστήσαντα,
 εἰδὼς αἰπὺν ὄλεθρον, ἐπεὶ πρό οἱ εἶπομεν ἡμεῖς,
 Ἑρμείαν πέμψαντες, εὖσκοπον Ἀργεΐφόντην,
 μήτ' αὐτὸν κτείνειν μήτε μνάσθαι ἄκοιτιν·
 ἐκ γὰρ Ὀρέσταο τίσις ἔσσεται Ἀτρεΐδαο,
 ὅππότε' ἂν ἠβήσῃ τε καὶ ἦς ἰμείρεται αἴης.
 ὦς ἔφαθ' Ἑρμείας, ἀλλ' οὐ φρένας Αἰγίσθοιο
 πεῖθ' ἀγαθὰ φρονέων· νῦν δ' ἄθροα πάντ' ἀπέτεισε.”

O primeiro a falar foi o pai dos homens e dos deuses.
 Pois ao coração lhe vinha a memória do *belo* Egisto,
 a quem assassinara Orestes, filho de Agamêmnon.
 A pensar nele se dirigiu assim aos outros imortais:
 “Vede bem como os mortais acusam os deuses!
 De nós (dizem) provêm as desgraças, quando são eles,
 pela sua *insensatez*, que sofrem mais do que deviam!
 Como agora Egisto, além do que lhe era *destinado*,
 do Atrida desposou a mulher, matando Agamêmnon
 à sua chegada, sabendo bem da íngreme desgraça —
 pois lhe havíamos prevenido ao mandarmos
 Hermes, o vigilante Matador de Argos:
 que não matasse Agamêmnon nem lhe *pretendesse* a esposa,
 pois pela mão de Orestes chegaria a vingança do Atrida,
 quando atingisse a idade adulta e saudades da terra sentisse.
 Assim lhe falou Hermes; mas seus bons conselhos o espírito
 de Egisto não convenceram. Agora pagou tudo de uma vez.”¹³⁶

Esse discurso, que abre a assembleia dos deuses, é importante aqui por trazer explicitamente uma discussão sobre a relação entre deuses e homens e sobre os avisos que deuses dão aos mortais. O comentário sobre Egisto o apresenta como modelo de antagonista de história de retorno, outra figura que precede e prepara a introdução dos pretendentes, embora, como no caso da tripulação, não represente uma situação completamente idêntica.¹³⁷

¹³⁶ O itálico marca alterações minhas à tradução de Frederico Lourenço (cf. Homero, 2011)

¹³⁷ Para S. West, o início da assembleia parece mais uma abertura de *Oresteia* que de *Odisseia* (Heubeck, West, Heinsworth, 1988, p. 76). De Jong (2001, p. 12) também considera uma surpresa para os receptores uma fala sobre Egisto, não sobre Odisseu, que só aparece pelo interesse de Atena em possibilitar seu retorno. É a primeira demonstração do interesse especial da deusa por Odisseu.

O trecho é considerado um programa moral da *Odisseia*.¹³⁸ Na *Ilíada*, a imagem famosa que resume a relação entre Zeus e os homens — e que tem os deuses como origem dos males — está em *Il.* XXIV, 527-33, no discurso de Aquiles a Príamo. Zeus tem em sua morada dois jarros, um cheio de bens, outro, de males, e deles o deus retira o que distribui aos mortais. Cada humano pode receber uma mistura em níveis variados de bens e males ou uma porção apenas de males. A imagem contempla o poder divino sobre a vida de um homem e a diversidade que corresponde às possibilidades da vida humana, que exclui a total isenção de sofrimentos e não corresponde a nenhum tipo de retribuição por comportamento adequado ou inadequado. A proposta da *Odisseia*, caso seja uma contraposição à da *Ilíada*, também não abre possibilidade para uma vida sem males, nem resume todo o funcionamento do mundo a um esquema simples de retribuição moral. Conforme Rüter (1999, originalmente publicado em 1969), ela separa destino, ação divina e responsabilidade individual pelas próprias ações. Isso não significa a exclusão total da possibilidade de sofrimentos causados por deuses, como se todo o sofrimento humano fosse causado pelos próprios homens.¹³⁹ Zeus apenas observa que os homens, por suas ações insensatas, acabam recebendo sofrimentos adicionais que seriam evitáveis, que não fariam parte da sua porção ($\mu\omicron\iota\upsilon\alpha$) necessária ou adequada. Seriam esses os sofrimentos que acontecem além daquilo que fora destinado ($\acute{\upsilon}\pi\epsilon\grave{\rho}$ $\mu\acute{o}\rho\omicron\nu$, I, 34 e 35). Os deuses não são responsáveis por tudo, embora os humanos não reconheçam — ou não possam reconhecer —, e, inclusive, tentam intervir com avisos para que as pessoas não passem por esse sofrimento extra, embora esses avisos tenham eficácia variável (Rüter, 1999).

Quando Zeus defende uma ação divina que se preocupa com questões morais (no caso, a sedução de uma mulher casada e o assassinato) e que tenta proteger os humanos do sofrimento adicional, ele não abarca todos os modos de ação divina possíveis na *Odisseia*. Isso é um problema para Fenik (1974), que observa que a fúria do Sol (mencionada no proêmio) e a fúria de Possêidon (mencionada em I, 19-21) são motivadas pela falha em seguir um bom conselho, um tema importante na *Odisseia*, mas que não seguem a mesma base moral da punição de Egisto, de modo que o sofrimento de Odisseu não se explique pelo sistema proposto por Zeus. Sua conclusão é de que a

¹³⁸ Cf. Dodds (2002, p. 40). Livro publicado originalmente em 1950.

¹³⁹ Uma leitura como a de Fenik (1974, p. 221), de que Zeus coloca toda a responsabilidade do sofrimento humano nos próprios homens parece extrapolar a proposição mais específica do discurso que se atém a somente um aspecto do sofrimento humano.

teologia do poema é inconsistente e tenta conciliar uma concepção nova de divindade justa que se preocupa com os mortais com uma concepção antiga de divindade dura e implacável que pune de forma misteriosa.¹⁴⁰ Esses dois tipos de ação divina não precisam representar diferenças diacrônicas quanto ao pensamento religioso grego. Podem ser modos concomitantes de se pensar os deuses, sua ação e o mundo na Grécia arcaica, utilizados em cada ocasião ou discurso com funções específicas. Friedrich (1987) parece entender bem a questão da aparente inconsistência: Zeus se encontra numa posição em que se propõe a mediar o conflito entre garantir a justiça para os mortais e defender os direitos dos deuses. A ideia é desenvolvida por Louden (1999), que acompanha um padrão nas iras divinas da *Odisseia* (também presente em narrativas orientais), em que Zeus concede a um deus (Sol, Possêidon e Atena) permissão para uma destruição local para amainar uma ameaça ou anúncio de destruição em larga escala.

No poema, então, os deuses respondem às ações dos homens de duas maneiras, conforme duas concepções de justiça: uma que transparece na fúria de Hélios e Possêidon¹⁴¹, outra identificável na posição de Zeus, atento à moralidade humana, mas com a função de moderador entre os deuses que se enfurecem por ofensas pessoais. Essa função de Zeus na *Odisseia* é diferente da na *Ilíada*, em que, além de definidor do curso da narrativa que corresponde a seu desígnio, ele tem como concepção de justiça, segundo Lloyd-Jones (1971), punir quem ofende sua τιμή¹⁴², o que não o distingue dos outros deuses nesse aspecto. Os humanos, por sua vez, podem provocar a inimizade divina com um ato que, apesar de corresponder a uma transgressão e uma ofensa a alguma divindade em particular, não é necessariamente contrário à moralidade humana.

¹⁴⁰ Friedrich (1987, p. 79-80) resume a tipologia de relações entre deuses e homens proposta por Fenik (1974): (1) transgressão por sua própria loucura e justiça punitiva (Egisto e pretendentes); (2) deuses incitam homens a caminhos impróprios consistentes com sua natureza própria (Pátroclo na *Ilíada*, XVI e Ctesipo na *Odisseia*, XX, 284); (3a) deuses perseguem um homem, encolerizados por feitos que ofenderam a divindade, independentemente dos méritos da questão (Odisseu e Possêidon); (3b) deuses arbitrariamente impõem sofrimento ou levam os homens a más ações punidas independentemente das circunstâncias (situação comum na épica). A divisão do tipo 3 em tipos *a* e *b* é do próprio Friedrich.

¹⁴¹ E, em parte, Atena. Embora a deusa auxilie Odisseu e Telêmaco contra os pretendentes e teste a coragem e inteligência dos dois, quando se revela a Odisseu em Ítaca (XIII, 291-310) ela exprime sua afeição pelo herói não por qualidades morais, mas pelas artimanhas e enganos que os tornam semelhantes.

¹⁴² Para um deus, suas prerrogativas ou áreas específicas de influência na partilha do mundo. No caso de Zeus, segundo Lloyd-Jones (1971), os juramentos, os suplicantes e os estrangeiros ou hóspedes. Entretanto, Gagarin (1987) observa que, embora a função de retaliar dano aos indefesos (suplicantes e hóspedes ou estrangeiros) seja atribuída pelos personagens a Zeus, em nenhum caso Homero apresenta uma ação direta do deus como retribuição. Os deuses estão muito mais interessados em seus interesses particulares e relações pessoais, como a relação de Zeus com Tétis. Mesmo no caso dos pretendentes, embora reconheça o papel de Zeus e Atena, Gagarin (1987, p. 294, nota 26) não vê uma motivação moral claramente explícita.

O caso de Egisto, porém, é um exemplo em que os deuses se preocupam com a imoralidade de uma ação humana. É tradicional considerar essa história como um modelo de retorno negativo que paira ao longo da *Odisseia* como ameaça a Odisseu, com a comparação dos papéis de Penélope e Clitemnestra, Telêmaco e Orestes, Odisseu e Agamêmnon, Egisto e os pretendentes.¹⁴³ Na leitura de Hölscher (1999, originalmente publicado em 1967) a história, que aparece como contraste desde o primeiro canto até o último canto, tem inicialmente, no discurso de Zeus, na fala de Atena em I, 298-30 e nos relatos de Menelau e Nestor, ênfase na participação e na culpa de Egisto, o sedutor, como assassino e objeto da vingança de Orestes, com o papel de Clitemnestra como esposa infiel introduzido apenas por Agamêmnon nos domínios de Hades. O paralelo, assim, vai se desenvolvendo com Penélope no papel de esposa que precisa ainda ser testada, Telêmaco como filho vingador em formação, Odisseu como herói inteligente que testará sua esposa¹⁴⁴ e os pretendentes como antagonistas advertidos com antecedência sobre a insensatez de seus atos. Olson (1990) observa bem que a história é utilizada e interpretada pelos personagens de acordo com seus próprios planos e preocupações e que o narrador a usa para intrigar a audiência, sugerindo a possibilidade de um desfecho negativo. Ele basicamente concorda que ao longo da narrativa são desenvolvidos aqueles paralelos de Hölscher (1999), porém propõe que nessa primeira menção a Orestes, que aqui interessa especialmente, não há paralelo com Telêmaco, nem com os pretendentes, personagens ainda não mencionados na narrativa. Essa comparação só aconteceria em I, 298-300, quando Atena usa a história de Egisto para persuadir Telêmaco a tomar uma atitude em relação à situação de Ítaca. A sugestão inicial de paralelo no discurso de Zeus seria de Odisseu no papel de vingador, análogo a Orestes. Se o papel de Telêmaco é estabelecido no jogo de comparação só na fala de Atena ou se a menção ao tradicional filho vingador já pressupõe (para alguém familiarizado com as histórias) a preparação para a entrada em cena de Telêmaco é uma questão que pode ser discutível, mas as associações textuais pelo uso de palavras-chave deixam clara a comparação entre Egisto e os pretendentes, assim como o verbo $\nu\omicron\sigma\tau\acute{\epsilon}\omega$

¹⁴³ Esses paralelos se encontram, por exemplo, em D'Arms e Hulley (1946). Como formula Clarke (1989, p.10), a história é um aviso para Odisseu, uma inspiração para Telêmaco e uma defesa do valor de Penélope.

¹⁴⁴ Há para D'Arms e Hulley (1946) uma tentativa de enobrecer a casa de Odisseu, comparando-a com a casa de Atreu, que seria a mais poderosa da mitologia. O resultado dos retornos parece sugerir, na verdade, Odisseu como herói superior a Agamêmnon, seja em contraposição à *Ilíada*, em que este aparece como comandante do exército reunido dos aqueus, ou em contraposição às histórias mitológicas do ciclo troiano de forma mais ampla.

(I, 36) sugere a comparação do retorno (νόστος) de Agamêmnon com o de Odisseu, assunto principal da narrativa.

A ἀτασθαλία, “insensatez”, estabelece uma conexão entre os tripulantes (I, 7), Egisto (I, 34) e os pretendentes (atribui-se a eles quinze usos do radical ἀτασθαλ- ao longo do poema).¹⁴⁵ Acontecem com o uso do substantivo (nas formas ἀτασθαλίησι, ἀτασθαλίαι e ἀτασθαλίαις), com o uso do adjetivo (ἀτάσθαλον, ἀτάσθαλα, ἀτάσθαλοι) ou do verbo (ἀτασθάλλω, nas formas do particípio).

Essas formas não aparecem desde o princípio identificando o grupo diretamente e têm seu primeiro uso textual como determinação dos pretendentes na fala de Telêmaco a Nestor em III, 207. Entretanto, na segunda parte do poema, quando Odisseu investiga a situação em Ítaca, a associação torna-se frequente. Telêmaco (XVI, 86), Penélope (XVII, 588) e Odisseu (XVI, 93 e XX, 170) fazem menção aos atos insensatos dos pretendentes a Eumeu, como reconhecimento ou teste do porqueiro leal a seu senhor como possível aliado contra o bando. Odisseu, disfarçado, inclui essa relação em seu discurso de aviso a Anfínomo (XVIII, 143) e forja para si mesmo um passado de insensatez como exemplo (XVIII, 139). Ambos os personagens que fazem previsões em Ítaca sobre os pretendentes também a utilizam: Teoclímeneo, respondendo ao insulto de Eurímaco (XX, 370), e o velho herói Haliterses (XXIV, 458), justificando a morte dos pretendentes para a assembleia de Ítaca. Dois pretendentes tentam salvar suas vidas usando a ἀτασθαλία em seus discursos: Eurímaco (XXII, 47), assumindo a insensatez de seus atos, mas tentando culpar Antínoo como liderança responsável por tudo, e Liodes, que acusa a ἀτασθαλία dos demais pretendentes e insiste que tentava impedi-la (XXII, 314 e 317). Os dois são mortos, mesmo que o narrador — e só neste momento e no próemio, antes de passar a palavra à Musa, ele usa esse vocabulário, as demais ocorrências partem da boca de personagens — tenha confirmado anteriormente a repugnância de Liodes pela insensatez dos pretendentes (XXI, 146). Ele não percebe que a decisão mal tomada é exatamente permanecer entre eles na casa de Odisseu. Após o massacre, Odisseu (XXII, 416) e Penélope (XXIII, 67), em falas a Euricleia, apresentam a insensatez como causa da morte dos pretendentes. Por fim, a relação

¹⁴⁵ O que De Jong (2001, p. 7) também reconhece.

aparece no diálogo entre Laertes e Odisseu, em que o pai dá sua visão da situação em Ítaca (XXIV, 282) e depois é informado sobre a atual situação (XXIV, 352).¹⁴⁶

O vocabulário que a *Odisseia* usa para identificar o papel de Egisto na história da *Oresteia* também o associa aos pretendentes. O aviso que os deuses enviam por intermédio de Hermes contém duas propostas (I, 39): não matar Agamêmnon e não cortejar (μνάσθαι) sua esposa.¹⁴⁷ A palavra para “pretendentes” no poema, μνηστῆρες, é formada pela mesma raiz com o mesmo campo semântico. Egisto também se coloca como pretendente de uma mulher casada, além de ser um assassino — os pretendentes de Ítaca até tentarão matar Telêmaco, mas o plano é frustrado —, tudo o que os deuses lhe recomendam evitar.¹⁴⁸ Antes de atribuir a Egisto a ação de pretender uma mulher casada, há três possíveis prévias, considerando que os jogos de palavras ou trocadilhos não são estranhos à *Odisseia*. A mais certa está no modo como se refere a Clitemnestra (I, 36), ἄλοχον μνήστην, “esposa legítima” do assassinado Agamêmnon, quando Zeus se refere aos dois atos que Egisto comete ὑπὲρ μόρον, “além da parte que lhe fora destinada” e que provocam seus sofrimentos que poderiam ser evitados. As outras duas são possíveis porque são enfatizadas pela dupla ocorrência, além de estarem em posição relevante, quando o narrador anuncia o discurso, logo ao mencionar Egisto pela primeira vez (I, 29) e antes de passar a palavra a Zeus para o início de sua fala (I, 31): “pois ao coração lhe vinha a memória (μνήσχατο) do *belo* Egisto¹⁴⁹, / a quem assassinara Orestes, filho de Agamêmnon. / A pensar nele

¹⁴⁶ As demais ocorrências — além das relacionadas aos tripulantes que foram mencionadas e comentadas anteriormente (I, 7; XII, 300 e X, 437) — correspondem a Penélope negando que Odisseu fizesse algo insensato (IV, 693), ao pedido de Odisseu disfarçado, antes de enfrentar Iro, para que os pretendentes não sejam insensatos ou o golpeiem durante a luta (XVIII, 57), à fala de Odisseu disfarçado sobre as servas que são amantes de pretendentes (XIX, 88), a Eurimedon, rei dos gigantes e ancestral de Alcínoo, quando Atena disfarçada apresenta a terra dos feaces a Odisseu, e à fala de Odisseu a Euríalo (não custa lembrar a proposta de Loudon (1999) sobre a analogia entre atletas feaces (Euríalo), tripulantes (Euríloco) e pretendentes (Eurímaco), como antagonistas de Odisseu).

¹⁴⁷ Outra conexão também identificada por De Jong (2001, p. 13), que defende que os pretendentes fazem parte do núcleo do mito de Odisseu e, portanto, devem ser previamente conhecidos pelos receptores do poema.

¹⁴⁸ O assassinato, entretanto, não é repudiado de forma sistemática pelos deuses em Homero. Gagarin (1987, p. 294-6) identifica no poema dois tipos de assassinato, o de um membro da sociedade, que resulta na retaliação dos parentes da vítima (mas nunca dos deuses) e a violação moral de matar um hóspede, que resulta na desaprovção humana (e divina talvez). Assassinos que se exilam para escapar da retaliação dos parentes, independentemente da intencionalidade do ato, podem vir a receber altas honras e não parecem preocupar os deuses. Acrescento que podem até manter uma relação de certa proximidade com os deuses, como no caso do adivinho Teoclímeneo, que se encontra com Telêmaco fugindo de Argos por ter cometido um assassinato (XV, 224).

¹⁴⁹ Há uma questão antiga quanto ao uso de ἀμύμων (literalmente, “irrepreensível”), adjetivando Egisto, que é justamente o modelo de sedutor assassino e exemplo de insensatez. Amory-Parry (1973) identifica

(ἐπιμνησθεὶς) se dirigiu assim aos outros imortais”. São formas de μιμνήσκω e ἐπιμιμνήσκομαι (com sentidos na esfera do “lembrar”) que introduzem na narrativa o homem que será lembrado como um modelo de pretendente. Esse jogo com verbos formados a partir de μνα- se repetirá ainda no canto I na passagem entre a cena da conversa entre Atena e Telêmaco e a da interação entre Telêmaco, Penélope e pretendentes. Nesse caso, ficará realçado o contraste entre a imagem mental de Odisseu e o grupo de adversários (I, 321-4): θῆκε μένος καὶ θάρσος, ὑπέμνησέν τέ ἐ πατρὸς / μᾶλλον ἔτ' ἢ τὸ πάροιθεν. [...] / αὐτίκα δὲ μνηστῆρας ἐπώχετο ἰσόθεος φῶς. (“no coração de Telêmaco / inspirara força e coragem; e fê-lo pensar no pai, mais ainda do que antes. [...] / E logo se dirigiu para junto dos pretendentes, um homem divino”).

Outra relação conecta Egisto, pretendentes e a tripulação, apesar de não aparecer nesse momento inicial. É a realização de um banquete profano. No caso de Egisto, para o assassinato de Agamêmnon. Esse detalhe é primeiramente mencionado por Menelau, transmitindo a Telêmaco o que o Velho do Mar Ihe havia contado (IV, 529-35):

αὐτίκα δ' Αἴγισθος δολίην ἐφράσσατο τέχνην·
κρινάμενος κατὰ δῆμον ἐείκοσι φῶτας ἀρίστους
εἶσε λόχον, ἐτέρωθι δ' ἀνώγει δαῖτα πένεσθαι
αὐτὰρ ὁ βῆ καλέων Ἀγαμέμνονα, ποιμένα λαῶν,
ἵπποισιν καὶ ὄχεσφιν, ἀεικέα μερμηρίζων.
τὸν δ' οὐκ εἰδὸτ' ὄλεθρον ἀνήγαγε καὶ κατέπεφνε
δειπνίσσας, ὥς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ.

Imediatamente pensou Egisto numa artimanha traiçoeira.
Escolhendo os vinte melhores homens dentre o povo,
fê-los armar uma emboscada; mas do outro lado preparou
um festim. Então saiu Egisto para receber Agamêmnon,
o pastor das hostes, com carros e cavalos, planejando embora
coisas vergonhosas. Trouxe-o para casa, insciente da desgraça;
e depois que Agamemnon jantou, Egisto matou-o como a um boi.

e aparece novamente no relato de Agamêmnon a Odisseu nos domínios de Hades (XI, 409-15):

ἀλλά μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε

no uso da palavra em Homero um sentido de beleza corporal e força ou bondade sem sentido ético (bom como guerreiro), que se sobrepõe ao etimológico original. Outra possibilidade, levando em conta o primeiro sentido, seria o uso irônico do adjetivo.

ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ οἰκόνδε καλέσσας,
 δειπνίσσας, ὡς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ.
 ὡς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ· περὶ δ' ἄλλοι ἑταῖροι
 νωλεμέως κτείνοντο σύες ὡς ἀργιόδοντες,
 οἳ ῥά τ' ἐν ἀφνειοῦ ἀνδρὸς μέγα δυναμένοιο
 ἦ γάμῳ ἦ ἐράνῳ ἦ εἰλαπίνῃ τεθαλυίῃ.

Foi Egisto que, desencadeando a minha morte e o meu destino,
 me matou com a ajuda da mulher detestável (depois de me convidar
 para sua casa, depois de me oferecer um banquete), como quem mata
 um boi na manjedoura; e assim morri uma morte lamentável
 e à minha volta foram os companheiros chacinados
 sem piedade, como se fossem porcos de brancos dentes,
 cuja matança tem lugar na casa de um homem rico e poderoso
 por ocasião de uma festa nupcial, banquete ou alegre festim.

A imagem utilizada nas duas vezes é de que Egisto mata Agamêmnon como um boi (objeto de sacrifício no banquete fatal da tripulação) e, na fala de Agamêmnon, uma das ocasiões possíveis para o sacrifício é uma festa de casamento. Os pretendentes fracassam, então serão eles os mortos que encerram o constante banquete que promovem na casa de Odisseu, como sacrifícios no festival de Apolo. Após a matança, uma festa de casamento será simulada como estratégia de atrasar a desconfiança do resto da comunidade de Ítaca.¹⁵⁰ O banquete e o sacrifício aparecem como instituições fundamentais que representam a ordem da sociedade humana, tanto no que diz respeito às relações entre as pessoas, quanto entre as pessoas e os deuses. No poema, é significativo que os que cometem insensatez acabam subvertendo esses rituais, os tripulantes que comem o gado do Sol (o que é anunciado já no próêmio, I, 8-9) e os pretendentes que, quando primeiro mencionados e quando primeiro entram em cena, serão associados a um banquete em que eles consomem os bois de outra pessoa sem contrapartida (I, 90-2 e 108).

E é também significativo que a palavra utilizada para relacionar os primeiros modelos de comportamento negativo da *Odisseia* seja ἀτασθαλία, “decisão ruim”, e não a noção moral de ὕβρις, “transgressão” ou “arrogância” de se considerar mais do que mero humano ou não respeitar os costumes sociais, embora também esse conceito

¹⁵⁰ D’Arms e Hulley (1946) propõem que o detalhe da morte de Agamêmnon num banquete obtém o máximo contraste em relação à morte dos pretendentes no festival de Apolo. Olson (1990), sobre a fala de Menelau, observa o contraste com a possibilidade de Telêmaco morrer se voltar ao banquete dos pretendentes. Clarke (1989, p.11) também nota no assassinato de Agamêmnon num banquete uma adaptação do mito feita especialmente para a *Odisseia*, incluindo assim mais um banquete profanado, mais uma violação da hospitalidade.

seja associado aos pretendentes ao longo do texto. Isso acontece como desdobramento do tema importante que é também introduzido no discurso de Zeus: os sinais divinos e a importância de segui-los.

O exemplo de Egisto não prova apenas que as pessoas trazem para si sofrimentos que poderiam ser evitados por decisões e ações mais sensatas. Zeus quer também mostrar que os deuses, além de não provocarem todas as desgraças que ocorrem aos humanos, ainda tentam desviá-los desses males evitáveis. Os deuses avisam ao futuro assassino de Agamêmnon com antecedência (I, 37) sobre os dois atos que não deveria realizar (I, 39), o que aconteceria caso realizasse esses atos (τίσις, a vingança de Orestes, I, 40) e quando isso ocorreria (quando quer que se tornasse adulto e sentisse saudades de casa, I, 41). A indicação temporal é imprecisa, mas a indicação quanto ao que evitar e quanto à consequência da sedução e do assassinato são bem determinadas, incluindo a identificação do familiar executor da vingança. O destino de Egisto se apresenta como duas possibilidades, embora só o primeiro momento da via alternativa seja explicitado. Caso não seduzisse Clitemnestra e não matasse Agamêmnon, pode-se apenas imaginar que teria uma vida mais longa e uma morte mais tranquila. De todo modo, mesmo com acesso privilegiado a essas informações, ele acaba a caminho de um fim violento e inglório para uma vida provavelmente mais curta do que poderia ter sido a sua.

Mesmo nas demais referências à história de Orestes, o poema não explora os motivos que levaram Egisto a ignorar o comunicado dos deuses. Sua condição de pretendente anunciada desde o início da *Odisseia* talvez seja o bastante para sugerir motivações análogas às dos pretendentes, que também não são expostas clara e diretamente, mas aparecem em seus discursos inicialmente como interesse pela mulher, posses, poder e *status* de um rei.¹⁵¹ Egisto oferece uma história de sucesso parcial nesse projeto. Pela versão narrada por Nestor para Telêmaco, ele reina por sete anos em

¹⁵¹ Scodel (2001) identifica os objetivos dos pretendentes em três momentos diferentes. No primeiro momento, cada um deles planeja obter para si Penélope, a riqueza e a realeza. Quando Telêmaco reclama a posse da propriedade de Odisseu, o plano de assassiná-lo faz com que os pretendentes se disponham a compartilhar o risco e a recompensa, ou seja, um dos pretendentes ganha Penélope e a casa, enquanto o resto da riqueza é dividido. Com a falha do plano de assassinato, o reconhecimento da maioridade de Telêmaco e a proposta do concurso do arco, a propriedade e a riqueza estão fora de questão e o objetivo passa a ser só o casamento com Penélope. Egisto não precisa compartilhar os riscos nem a recompensa, mas também falha em eliminar o filho de seu rival. Halverson (1986), entretanto, embora não leve em consideração a primeira situação em que Telêmaco ainda não se posicionou publicamente como adulto, observa que ser βασιλεὺς em Ítaca não é exatamente um cargo como o que a palavra "rei" sugere (segundo ele, nem existe um aparelho estatal em Ítaca, apesar de uma menção a uma assembleia antes de Odisseu viajar para a guerra), mas um título de reconhecimento do *status* social a partir da riqueza.

Micenas até que, no oitavo, Orestes chegue para matá-lo (III, 304-6). Durante o tempo de seu reinado, o povo foi subjugado por ele (III, 305: δέδμητο δὲ λαὸς ὑπ' αὐτῶ). Pela expressão pode-se interpretar uma relação com o poder baseada na violência. Essa forma do verbo δαμάζω é também usada para indicar o efeito do mar sobre Odisseu, em condição de total incapacidade, após enfrentar a tempestade de Possêidon e finalmente chegar a uma terra ainda desconhecida: ἀλλὶ γὰρ δέδμητο φίλον κῆρ, “o mar subjugara seu coração” (V, 454).¹⁵² Para chegar ao poder, ele ainda tem que lidar com uma espécie de precaução (que se mostrará insuficiente) preparada por Agamêmnon antes de viajar para Tróia: o aedo deixado como guardião de Clitemnestra. Na narrativa de Nestor, inicialmente a mulher resiste, pelo bom senso e pela companhia desse aedo anônimo, que, quando concretizada a traição, é abandonado numa ilha deserta (III, 263-72). É como se a função do aedo, como guardião do *status quo*, ou seja, da preservação da glória do passado e, conseqüentemente, do poder de Agamêmnon, fosse influenciar Clitemnestra a se comportar da maneira que Penélope se comporta por si mesma na hora de escolher ou não “*respeitar* o leito do marido e a *opinião* do povo” (XIX, 527; cf. Scully, 1981).¹⁵³ Eles terão de sumir com o aedo, uma vez que sua presença é a memória do ato questionável (Scully, 1981, p. 82).¹⁵⁴ Egisto e os pretendentes são modelos de quem busca a posição social local mais elevada possível, mesmo desprezando pessoalmente o comportamento social adequado.

¹⁵² Essa relação entre poder e violência para Egisto pode também estar de forma sintética num detalhe misterioso do relato de Menelau a partir do que lhe revelou o Velho do Mar. No banquete armadilha, são mortos Agamêmnon, seus companheiros, e os companheiros do próprio Egisto (IV, 537, com esses companheiros mencionados sem maiores explicações). Não há mais informação do que isso. Mortes dos dois lados a princípio sugerem um combate, o que seria inconsistente com a versão de Agamêmnon (XI, 412-13) em que são abatidos como animais sacrificados. Crosby (1923) observa a discrepância e a quantidade de questões que esse modo extremamente sintético de apresentar a história levanta (como os companheiros de Egisto morreram? Quem são os companheiros de Egisto?) e sugere que o início do IV, 537, οὐδέ τις Αἰγίσθου, “nenhum [dos companheiros] de Egisto” é uma corrupção por erro de cópia a partir do anterior IV, 436, οὐδέ τις Ἀτρεΐδew, “nenhum de Agamemnon”. S. West considera que um erro mecânico de cópia como este é improvável na transmissão de Homero e que o fato de não sobrar testemunha exceto Egisto serve para reforçar o valor do conhecimento transmitido pelo Velho do Mar. A imagem de morrer como um animal sacrificado pode indicar um combate em que as diferenças de força são grandes. Uma alternativa, um pensamento mais solto a partir da leitura de uma história concisa, a partir da relação entre poder e violência e da caracterização de Egisto, visto como δολόμητις, “ardiloso” (1, 300; 3, 198; 3, 250; 3, 308; 4, 525, sempre na fala de algum personagem, observa De Jong, 2001, p. 111), seria a morte desses companheiros de Egisto não por combate, mas por algum ardil, como eliminação de testemunhas de um crime especialmente cruel e condenável.

¹⁵³ Scully (1981, p. 72) não ignora que Odisseu encarrega Mentor de seu οἶκος (“patrimônio”). Sua leitura é de que isso significa cumprir a função que fará em seu discurso na assembleia: ser o porta-voz de seus interesses nos debates públicos (II, 224-7), espaço vedado a Penélope na sociedade patriarcal arcaica.

¹⁵⁴ Scully (1981, p. 82-3) sugere que o aedo não é morto por sua proximidade em relação aos deuses, lembrando-se da súplica de Fêmio, XXII, 345-346: “para ti próprio virá a desventura, se matares o aedo”.

O modo como os deuses entram em contato com Egisto também é mencionado por Zeus de forma sucinta, mas significativa. O aviso é mencionado como uma ação coletiva dos deuses (I, 37, *πρὸ οἱ εἴπομεν ἡμεῖς*, “nós lhe antecipamos”), transmitida ao mortal por Hermes. Nos poemas homéricos, Hermes tem uma função de contato entre divindades e três formas de interação com os mortais. (1) Ele é o mensageiro dos deuses, apenas repassando uma determinação que corresponde à vontade de Zeus e dos deuses em assembleia. É o caso aqui e quando se dirige à ilha de Calipso para possibilitar a volta de Odisseu aos mares (V, 28-147). (2) Ele é o guia, enviado por Zeus para auxiliar pessoas em tarefas específicas, como na *Ilíada*, quando ajuda Príamo a chegar escondido à tenda de Aquiles no acampamento do exército grego (*Il.* XXIV, 334-467). (3) É também o guia para conduzir as almas dos mortos para os domínios de Hades (XXIV, 1-14).¹⁵⁵ (4) Ele age ainda por conta própria, sem ordens de Zeus, ajudando Odisseu na ilha de Circe (X, 275-306), antecipando para Odisseu a situação que encontrará, dando instruções detalhadas sobre como superar a deusa para garantir sua segurança e recuperar os companheiros perdidos e ainda fornecendo o *μῶλυ*, *móli*, planta que o deixa imune ao feitiço de Circe e à qual ele não teria acesso nem conheceria sem ajuda do deus.¹⁵⁶ Quando age como intermediário do Olimpo, Hermes faz questão de deixar isso claro nos dois poemas (V, 99 e *Il.* XXIV, 461). Quando ajuda humanos, sua identidade não é misteriosa: ele parece se manifestar de forma imediatamente reconhecível para Odisseu ou logo se apresentar (X, 277) e, apesar de inicialmente se apresentar para Príamo como um Mirmidão filho de Polictor (*Il.* XXIV, 396), logo revela quem realmente é (*Il.* X, 277). Se este modelo revela um modo homérico de conceber as aparições de Hermes de modo geral, Egisto recebe informações de forma muito mais inteligível e com muito mais autoridade do que simples sinais interpretáveis. Isso potencializa sua tolice (*ἄτασθαλία*), uma vez que para os tripulantes e para os pretendentes num primeiro momento os avisos divinos ignorados são repassados pela mediação humana de Odisseu e Telêmaco, e pelas interpretações de sinais.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Conforme Burkert (1985), essa mediação entre a vida e a morte é a travessia mais notável que realiza como deus das fronteiras e delimitações de território.

¹⁵⁶ Não há motivação explícita específica para essa proteção de Hermes. Fica implícita uma simpatia da parte do deus que não deixa de reconhecer a coragem de Odisseu. Talvez como herdeiro do interesse que Hermes tinha por Autólico, avô materno de Odisseu, mas não necessariamente.

¹⁵⁷ É Cook (1995 p. 24-6) quem dá atenção ao papel de Odisseu tentando impedir o sofrimento dos homens no caso dos tripulantes como análogo de Hermes no caso de Egisto, papel que depois, no caso dos pretendentes, será de Telêmaco e dos sinais enviados por Zeus.

A comunicação divina pessoal para Egisto, nesse aspecto, é muito mais parecida com aquela estabelecida com Odisseu ou com alguns preferidos dos deuses na *Ilíada*. A diferença essencial é o que fazer com as informações obtidas ou como agir após o contato com a divindade. A desgraça dos companheiros de Odisseu, de Egisto e dos pretendentes é explicada pela incapacidade em seguir avisos que os levam, por falta de inteligência, a cometerem impiedades que provocarão e justificarão suas mortes.¹⁵⁸ Mais do que isso, o caso de Egisto, homem que tem, assim como Odisseu, a condição privilegiada de ser objeto de preocupação dos deuses, mostra que um dos elementos que define um herói na *Odisseia* não é apenas o favoritismo dos deuses, mas a resposta dada, em forma de ação, aos avisos divinos. O ἀμύμων Egisto, “belo” Egisto, segundo a proposta de Amory-Parry (1973) para tradução do termo, é como um herói possível que fracassa em tornar-se herói por sua insensatez. A boa vontade dos deuses não é o bastante, porque eles não são responsáveis pelo que os humanos fazem com suas informações privilegiadas.

3.3 Assembleia dos Deuses e intervenção de Atena

É significativo que seja a divindade central e mediadora do Olimpo, Zeus, com suas considerações sobre a relação entre homens e deuses, o primeiro deus a aparecer em cena e tomar a palavra no poema. É significativo também que, logo em seguida, tenha a palavra Atena, que exercerá desde sua primeira fala a função de deusa protetora de Odisseu e, ainda no primeiro canto, de Telêmaco. Se o período pós-guerra em que Odisseu permanece distante de casa (ou navegando pelo mar, ou aportado em alguma ilha, seja por impossibilidade de retomar a viagem ou para proveito da estadia) corresponde à duração da ira de Atena — ira que, embora apenas possivelmente aludida em XIII, 316-9, faria parte da tradição mítica, como resultado dos feitos dos heróis gregos no fim da guerra de Troia¹⁵⁹ —, a intervenção de Atena, aproveitando a ausência

¹⁵⁸ O que é bem observado pelos comentadores, cf. Fenik (1974), Friedrich (1987), De Jong (2001, p. 13), Marks (2008).

¹⁵⁹ Proclo (*Crestomatia*, 261-7 e 279-80), em seus resumos dos poemas épicos perdidos do ciclo troiano *Saque de Tróia* (περὶ Ἰλίου πέριστος) e *Retornos* (περὶ Νόστων), conta como Atena planeja a destruição dos aqueus no mar após Ajáx Oileu sequestrar Cassandra do templo da deusa, em que se refugiara como suplicante e como joga Agamêmnon e Menelau um contra o outro na hora de finalmente ir embora de Tróia, o que é mencionado na *Odisseia* em III, 132-6.

do ainda ressentido Possêidon¹⁶⁰ (ausência anunciada já em I, 21-1), é o ato que representa a reconciliação entre a deusa e seu protegido. Essa intervenção dá início à realização do plano que possibilitará o retorno de Odisseu, com a fuga da situação sem saída em que se encontrava e a recuperação de suas posses e de sua posição social em Ítaca. Atena planeja e coordena as duas frentes de ação que correspondem às duas linhas narrativas que o poema seguirá até o canto XVI: a viagem de Odisseu da ilha de Calipso a Ítaca e a viagem de Telêmaco a Pilos, Esparta e sua volta para Ítaca. Do reencontro entre pai e filho até o fim do poema, a ação segue uma única linha narrativa que se desenrola em Ítaca — com exceção da chegada dos pretendentes ao domínio de Hades no canto XXIV. A ação da deusa, portanto, define, apresenta e inicia o que será a narrativa do retorno de Odisseu. Entretanto, uma visão de Atena como uma controladora de marionetes (cf. Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 61) desconsidera que ela não tem o controle absoluto, uma vez que seu plano e a execução dele estão subordinados (ou assimilados) ao plano geral de Zeus (Marks, 2008, p. 43-4) e à ação dos próprios personagens, sendo que a atuação da deusa acontece mais como encorajamento e fornecimento de informações privilegiadas para que o próprio personagem possa agir como quiser, do que como simples realização imediata do resultado que interessa à protetora e aos protegidos.

Nas falas de Atena na assembleia, é preciso notar a primeira menção direta aos pretendentes como principais antagonistas de Odisseu na narrativa e a revelação, pelo diálogo, do conhecimento dos deuses e de seus modos de intervenção na vida humana. A assembleia é constituída por quatro discursos: a primeira fala de Zeus, a primeira fala de Atena, em resposta ao discurso de Zeus (I, 45-62), a réplica de Zeus (I, 64-79) e a palavra final da deusa (I, 81-95) que, sem ser questionada, parte para Ítaca.

Na primeira vez em que o narrador dá voz a Atena, ela aproveita a ocasião para relembrar aos deuses a situação de Odisseu e abre seu pedido de intervenção com um comentário ao discurso anterior (I, 45-50):

ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὕπατε κρειόντων,
καὶ λίην κεινός γε εὐικότι κεῖται ὀλέθρῳ,
ὡς ἀπόλοιτο καὶ ἄλλος ὅτις τοιαῦτά γε ῥέζοι.
ἀλλά μοι ἀμφ' Ὀδυσῆϊ δαΐφροσι δαίεται ἦτορ,
δυσμόρῳ, ὃς δὴ δηθὰ φίλων ἄπο πῆματα πάσχει

¹⁶⁰ Clarke (1989, p. 10) observa como o fato de Atena aproveitar a ausência de Possêidon para por o retorno de Odisseu em discussão indica a necessidade em Homero da presença como condição para o exercício do poder, que não pode ser exercido à distância.

νήσω ἐν ἀμφιρῦτῃ, ὅθι τ' ὀμφαλός ἐστι θαλάσσης,

Pai de todos nós, mais excelso dos soberanos,
 é verdade que esse homem teve a morte que merecia:
 e que pereça qualquer outro que igual coisa fizer.
 Mas arde-me o espírito pelo *habilidoso Odisseu*,
 esse desgraçado, que *já há muito* longe dos amigos se atormenta
 numa ilha rodeada de ondas no umbigo do mar.

O primeiro verso, fórmula repetida como primeiro verso também da segunda fala de Atena, introduz o pedido de intervenção a favor de Odisseu com o reconhecimento da hierarquia patriarcal da assembleia, em que Zeus, que não é literalmente o pai de todos os deuses, apesar de ser o de Atena, exerce sua função de divindade central e mediadora entre as demais. Em seguida, no verso 46, Atena observa a adequação da morte de Egisto, o homem que serve como modelo mitológico de pretendente, a seus feitos inapropriados. No verso 47, ela estende seu julgamento a qualquer outra pessoa que cometa ações como as de Egisto, aproveitando a menção de Zeus a esse proto-pretendente para propor (ou ao menos manifestar o desejo de) que a pena de morte executada pela vingança de Orestes seja também um modelo de punição para aqueles que reproduzem esse comportamento. No poema, essas pessoas são os pretendentes de Penélope.¹⁶¹

A fala de Zeus mostra um deus pensando na situação presente e recorrente dos humanos (reclamar dos deuses como suposta origem dos males) em comparação com o destino de um homem específico do passado, enquanto a de Atena mostra a divindade partindo desse passado para propor um futuro (“que pereça qualquer outro que igual coisa fizer”) e direcionar a atenção para o presente de outro homem específico. Antes mesmo de serem diretamente mencionados e propriamente introduzidos no poema, nesse momento em que a presença dos pretendentes existe como indício de uma preparação para a introdução explícita no texto, já há um prenúncio de suas mortes e a antecipação do resultado do retorno de Odisseu como desejo de Atena.¹⁶²

¹⁶¹ Cook (1995, p.35) comenta como o optativo de Atena significa que todos os malfeitores deveriam pagar pelo que fazem, de modo que o desejo de possibilitar o retorno de Odisseu se torna inseparável do desejo de punir os pretendentes.

¹⁶² S. West (Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 80) também identifica essa antecipação da morte dos pretendentes, e De Jong (2001, p. 14) reconhece a possibilidade de interpretação como uma primeira prolepse velada da vingança, mencionando inclusive o escólio ao verso 47. Essa antecipação funciona interpretando as “tais coisas” (τοιαῦτά) tanto como ignorar as informações dos deuses quanto como tentar seduzir uma mulher casada e/ou tramar a morte de seus parentes, ou mesmo como todo esse pacote de ações, uma vez que os pretendentes não dão atenção a presságios ou avisos, tentam seduzir Penélope e planejam a morte de Telêmaco.

Conforme o funcionamento da assembleia dos deuses, Atena não simplesmente executa aquilo que deseja. Ela só realiza o que quer desde que aquilo não seja contrário às determinações de Zeus. Apenas com o consentimento desse moderador o desejo de outra divindade se transforma em futuro. Como breve nota sobre o poder dos deuses, quando eles fazem da vida de humanos específicos assunto de debate, revela-se que eles possuem o conhecimento do passado (o caso de Egisto), do presente (o caso de Odisseu) e do futuro (quando o plano de Atena não é vetado), conhecimento do qual o narrador pode compartilhar¹⁶³ e que será ainda no canto I contraposto à ignorância de Telêmaco quanto ao passado e presente de seu pai e também a sua insegurança quanto a seu próprio futuro.¹⁶⁴

O próêmio havia apresentado Odisseu por meio de um contraste com sua tripulação morta no mar. Agora Atena manifesta sua estima por Odisseu em oposição ao desprezo que sente por aqueles que agem como Egisto. Faz parte do papel de herói da *Odisseia* prevalecer com vida sobre grupos fadados à morte violenta. Nos versos 48 e 49, o apreço da deusa por seu protegido faz com que ela o apresente em sua situação de sofrimento sem saída por uma série de aliterações (ἀλλά μοι ἀμφ' Ὀδυσῆϊ δαΐφρονι δαίεται ἦτορ, / δυσμόρω, ὅς δῆ δηθὰ φίλων ἄπο πήματα πάσχει). Com a reverberação de uma identidade sonora, o verso dirige a atenção para o inapropriado da situação de um homem habilidoso (δαΐφρονι)¹⁶⁵ como é Odisseu (Ὀδυσῆϊ) estar nessa situação de desgraça (δυσμόρω) já por muito tempo (δῆ δηθὰ), o que mexe com os

¹⁶³ Narrador que nas invocações à Musa, como a partir do primeiro verso do poema, se apresenta como transmissor para os homens de um conhecimento divino. Na *Iliada*, isso ainda aparece explícito na invocação que precede o catálogo das naus (*Il.* II, 484: as Musas sabem tudo e repassam o conhecimento ao poeta). Na *Odisseia*, aparece na relação das Musas com um personagem aedo, Demódoco, ao qual elas ensinam (VIII, 481 e 488) sobre a guerra de Troia e o que se passa entre os deuses. Na assembleia estão presentes os três níveis de conhecimento acessível aos deuses que correspondem à totalidade do tempo: o que é, o que será e o que foi (τὰ τ' ἔοντα τὰ τ' ἐσοόμενα πρό τ' ἔοντα, modo como é definida a capacidade total de conhecimento dos deuses através dos intermediários entre as divindades e os homens, por determinar o conteúdo do canto das Musas em *Teogonia*, 38, e o conhecimento do adivinho Calcas em *Il.*, I, 70. Cf. Brandão (2005b); e, quanto às interseções entre poeta e adivinho, entre memória e futuro, Detienne (2013).

¹⁶⁴ E também quanto a seu passado, nos versos I, 215-216.

¹⁶⁵ O sentido da palavra que aqui caracteriza Odisseu, δαΐφρων, é parecido em sua entrada no Cunliffe (2013), “habilidoso nas artes da guerra ou da paz”, e no LSJ (cf. Lidell et al., 1996), “de mente apta à batalha” (formado por δαΐς, “batalha”, e φρήν, o órgão do aparelho anímico e mental); “de mente sábia”, “prudente” (formado por φρήν e pela raiz *δάω, “aprender”). O LSJ indica ainda que muitos traduzem por “habilidoso”, considerando apenas a segunda etimologia para ambos os sentidos. Chantraine (1999) propõe o primeiro sentido como “valeroso, guerreiro” (de δαΐς) e o segundo como “sábio”, a partir de *δα(σ)ι-, “que faz milagre”. Lourenço (cf. Homero, 2011) prefere um sentido em português a partir de δαίω (“queimar”, “por em chamas”) e traduz o termo como “fugoso”. A *Odisseia* atribui a Odisseu tanto a excelência guerreira (como veterano da guerra de Tróia e como executor dos pretendentes), quanto mental, sua especialidade e característica definidora principal ao lado do sofrimento.

sentimentos da deusa (δαίεται ἦτορ), ao mesmo tempo em que apresenta essa condição como uma nova descrição concisa do que há de essencial em Odisseu enquanto herói: seu sofrimento, sua capacidade e sua relação especial com uma divindade. Essa descrição em aliterações, à qual posteriormente se inclui δύστηνον e ὀδυρόμενον (triste e lamentoso, verso 55), tem como ponto culminante o jogo sonoro no final da fala de Atena (I, 60 e 62) com Ὀδυσσεὺς e ὠδύσαο (“Zeus, [...] por que causas sofrimento [a Odisseu]” ou, mantendo apenas a correspondência sonora, embora flexibilizando o sentido, “por que odeias [Odisseu]”).¹⁶⁶ Ainda na apresentação de Odisseu dos versos 48 e 49, a fórmula que expressa o motivo dos sofrimentos é φίλων ἄπο πῆματα πάσχει (“longe dos amigos sofre”) condensando esse sofrimento e seus motivos numa unidade de associações sonoras com a aliteração de bilabiais (π e φ).¹⁶⁷

A resposta de Zeus primeiramente expressa indignação pela acusação de negligenciar Odisseu (I, 64-65) e depois segue com um elogio do herói por sua inteligência (I, 66) e pelo constante respeito aos deuses (I, 66-67). Em seguida, há uma versão resumida da aventura que será contada pelo próprio Odisseu aos feaces no canto IX, apresentada aqui a princípio como explicação da impossibilidade de seu retorno. Nos versos 13 a 15 já havia aparecido a informação de que ele está retido na ilha de Calipso e, nos versos 19 a 21, de que todos os deuses dele se compadecem, exceto

¹⁶⁶ Cf. nota 109, p. 66, sobre o nome de Odisseu e ὀδυρόμενος. De Jong (2001, p.14) observa a correspondência sonora entre o nome de Odisseu e as palavras que descrevem sua tristeza (δυσμῶρ, δύστηνον, ὀδυρόμενον, ὠδύσαο), mas não inclui no jogo de associações a aliteração que relaciona a situação de Odisseu, sua habilidade e a estima de Atena.

¹⁶⁷ A fórmula odisseica φίλων ἄπο πῆματα πάσχει é repetida em VII, 152, onde é usada pelo próprio Odisseu que, ainda sem se identificar, com ela justifica sua súplica à rainha Arete, para que lhe forneça transporte para casa; também em VIII, 411, quando Euríalo, o feace, se desculpa pela ofensa a Odisseu, ainda anônimo, com uma oferta material e o reconhecimento de seus sofrimentos. Além desse uso específico definindo os motivos dos sofrimentos de Odisseu, πῆματα πάσχει (ou nas formas πάσχειν, πάσχω ou πάσχων) aparece, ocupando sempre os dois últimos dáctilos do hexâmetro, indicando sofrimentos em I, 190 (Atena disfarçada de Mentis sobre a situação de Laertes); V, 33 (Zeus a Hermes sobre a situação de Odisseu); XVII, 444 (Odisseu disfarçado sobre sua própria falsa identidade) e XVII, 524 (Eumeu, o porqueiro, sobre Odisseu disfarçado de cretense). A fórmula φίλων ἄπο πῆματα πάσχει condensa a situação de Odisseu longe de casa e o uso de πῆματα com as formas do verbo πάσχειν indica os sofrimentos de Odisseu, de seu pai ou do personagem que ele assume para sondar a situação de Ítaca e o quadro se completa com o uso de πῆματα também no penúltimo dáctilo na fórmula ἐν πῆματα οἴκῳ (sofrimentos em casa), usada pelo ciclope Polifemo em sua prece a Possêidon (IX, 535), para que seja este o futuro de Odisseu caso ele não pereça no mar, e pelo adivinho Tirésias (XI, 115), concebendo a hipótese de Odisseu resistir e deixar o gado do Sol incólume e conseguir chegar a Ítaca com vida. Assim, as formas de πῆματα são usadas para se referir à etapa do retorno pelo mar, à etapa da retomada de Ítaca (contemplando os momentos de sofrimentos lidando com os pretendentes e o ardil para se informar sobre a situação de sua casa) e, na ocorrência em que se refere a Laertes, a um personagem φίλος para Odisseu.

Possêidon. Agora, pela boca de Zeus, aparece o motivo do posicionamento de Possêidon (I, 68-77): Odisseu cegou o olho (e, subentende-se, o único olho) de Polifemo, filho desse deus. Se os primeiros dez versos do poema apresentaram um breve relato sobre a fúria do Sol como motivo da morte dos membros da tripulação como elemento de contraste para a inteligência e resistência de Odisseu e preparação para a introdução dos pretendentes, a resposta de Zeus com a breve versão do episódio do ciclope apresenta a fúria de Possêidon como motivo para a estagnação do retorno e também inclui mais um dado que ressalta a capacidade de Odisseu, ou que explica o porquê de sua inteligência ser amplamente considerada aquela superior entre os homens: ter superado um adversário caracterizado como o mais forte dos ciclopes (I, 70), nesse que será, na *Odisseia*, a principal e mais marcante exibição de potência mental e improvisação.¹⁶⁸

Os últimos quatro versos da fala de Zeus (I, 76-9) trazem a confirmação da decisão pelo retorno de Odisseu e uma explicação quanto à dinâmica e às relações de poder no regime dos deuses. A vontade de um só deus não é o bastante para determinar os acontecimentos. Isso porque não seria possível para esse único deus impor à força sua vontade contra uma maioria de deuses. A estratégia de Atena de aproveitar a ausência de Possêidon para deliberar sobre o futuro de Odisseu é eficiente e a resposta positiva de Zeus abre espaço para a proposição de um plano concreto para deslanchar o retorno.

A segunda fala de Atena (I, 81-95) apresenta o plano de ação, com a condição de que o retorno de Odisseu seja do agrado dos demais deuses (I, 82-3). Pela anterior fala de Zeus e pela apresentação do narrador (I, 19-21), o leitor ou ouvinte já sabe que as divindades presentes na assembleia são favoráveis ao retorno. Portanto, o narrador, depois de apresentar a proposta da deusa, imediatamente já mostra sua partida para executar o planejado, sem contestação e sem necessidade de uma confirmação explícita

¹⁶⁸ S. West (Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 76) observa o detalhe de que, em sua versão do episódio, Zeus não considera ou menciona o atenuante de que o ciclope não tem respeito pelo próprio Zeus (IX, 275-278) e que Odisseu se vê como instrumento da punição de Zeus (IX, 477-479) a alguém que não respeita o costume da hospitalidade protegido pelo deus. Embora não mencione nada aqui quanto a essa impiedade do ciclope e piedade de Odisseu, para a experiência do leitor que relê ou do ouvinte que já conhece a história, a menção ao episódio pode contemplar as duas características elogiadas por Zeus no início de sua fala, a inteligência e o respeito pelos deuses, em oposição ao ciclope. Um detalhe é que, nos versos 74 e 75, Zeus menciona que Possêidon só mantém Odisseu longe de casa, mas não o mata, o que segue a prece do próprio Polifemo, de que Possêidon o impeça de retornar e, caso não seja possível, que ele retorne tarde, sem companheiros e encontre a desgraça em sua terra (IX, 528-35). Aqui cabe ainda uma menção à livre tradução de Schüler de IX, 275-278 (cf. Homero, 2007, p.129), valorizando o insulto do ciclope: “[...] Que Zeus vá à merda. Nós, os ciclopes, / cagamos no poder dele. Um peido na fuça dos / lá de cima [...]”.

de Zeus ou dos deuses reunidos. O plano estabelece desde já o retorno de Odisseu e serve como programa narrativo para os primeiros cinco cantos da *Odisseia*. É constituído por duas ações divinas: Hermes se dirigir à ilha de Calipso para anunciar à ninfa a decisão divina e providenciar a liberação de Odisseu (I, 84-7); Atena se dirigir a Ítaca para insuflar em Telêmaco a coragem de convocar uma assembleia, depois enviá-lo a Pilos, onde mora Nestor, e a Esparta, onde mora Menelau, com o objetivo de que o filho de Odisseu obtenha informações sobre o pai e fama entre os homens (I, 88-95). Aqui Atena estabelece as duas linhas narrativas principais que o narrador acompanhará no poema, até o reencontro de pai e filho que unifica as linhas e dá início a um planejamento coordenado da vingança.¹⁶⁹ A primeira parte do plano antecipa o canto V, que introduz a linha na qual é narrado o retorno de Odisseu de Ogígia para Ítaca com uma segunda assembleia de deuses, recuperando e relembrando para a audiência a decisão tomada nesta primeira assembleia do canto I. A segunda parte corresponde à sequência do canto I, com o encontro de Atena e Telêmaco, à assembleia de Ítaca no canto II e às viagens de Telêmaco nos cantos III e IV, que serão, para a narrativa da *Odisseia*, também um pretexto para a inclusão de histórias sobre o retorno de outros heróis e sobre feitos de Odisseu relatados ao filho que não tem memórias do pai.

O plano da deusa inclui uma apresentação extremamente sucinta e concentrada da situação em Ítaca, privilegiando o ponto de vista e o interesse do filho de Odisseu, que é também apresentado neste discurso, além de incluir a primeira menção direta e explícita aos pretendentes (μνηστῆρες) na *Odisseia* (I, 90-2):

εἰς ἀγορὴν καλέσαντα κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς
 πᾶσι μνηστήρεσσιν ἀπειπέμεν, οἳ τέ οἱ αἰεὶ
 μῆλ' ἀδινὰ σφάζουσι καὶ εἰλίποδας ἔλικας βοῦς.

que convoque a assembleia dos aqueus de longos cabelos
 e a todos os pretendentes sem rodeios se exprima,
 que lhe degolam os numerosos rebanhos e o gado cambaleante.

O verso 90 é especialmente sonoro, com um insistente jogo de aliterações (εἰς ἀγορὴν καλέσαντα κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς), em que a sequência da velar não-vozeada¹⁷⁰, κ, é ainda emoldurada por sua correspondente vozeada, γ, e sua análoga

¹⁶⁹ O que é observado por De Jong (2001, p.16). O narrador alterna entre as duas linhas narrativas, inicialmente em trechos longos e depois em trechos curtos.

¹⁷⁰ A nomenclatura conforme as distinções de Smyth (1956, p. 10-12) seria *voiceless palatal stop* (“oclusiva palatal não-vozeada”).

aspirada, χ , tudo isso concomitante à assonância em α .¹⁷¹ Considerando que a aliteração, além do interesse musical, provoca a atenção para uma unidade de sentido entre os elementos aproximados pelo som, como na apresentação que Atena faz de Odisseu nos versos 48-9 e 60-2, a prática da deliberação política em assembleia aparece como característica pela qual os gregos se definem, ou como modo de organização social e exercício do poder próprio da aristocracia helênica. De uma perspectiva mais técnica, o jogo de sonoridade especialmente reforçado nesse verso provavelmente é o que proporciona seu uso mesmo quando a palavra “aqueus” (Ἀχαιοὺς) passa a precisar funcionar como uma metonímia para o grupo mais restrito de habitantes de Ítaca. Esse plano de convocação de assembleia acontece, como é fácil notar, dentro de outra assembleia, a dos deuses, de modo que há no poema uma influência direta entre a esfera política humana e o conselho dos deuses, uma vez que a assembleia no mundo dos humanos para resolver a questão da sociedade de Ítaca parte de uma decisão ou sugestão divina proposta por Atena e tacitamente aceita pelos demais deuses com a mediação de Zeus. Existe aí uma idealização aristocrática, em que a esfera política humana e as decisões divinas se relacionam¹⁷² e em que se concebe a organização dos deuses para tomar decisões e administrar o mundo, com Zeus como líder e mediador que decide com a participação dos outros deuses, como modelo de funcionamento para uma assembleia da oligarquia política grega.¹⁷³

¹⁷¹ Como exemplo, uma tentativa de reprodução em português, mantendo ainda a imagem das cabeças, κάρη, como sinédoque para a pessoa, poderia ser algo como “para a câmara convocar as cabeças dos aqueus cabeludos”.

¹⁷² Uma espécie de legitimação do sistema social através de sua relação (às vezes direta) com uma ordem superior, como presente em Hesíodo, *Teogonia*, 80-96 (traduzido por Christian Werner, cf. Hesíodo, 2013): “[Calíope, a Musa principal] também reis respeitados acompanha. / Quem quer que honrem as filhas do grande Zeus / e o veem ao nascer, um dos reis criados por Zeus, / para ele, sobre a língua, vertem doce orvalho, / e da boca dele fluem palavras amáveis. As gentes / todas o miram quando entre sentenças decide / com retos juízos; ele, falando com segurança, / de pronto, até disputa grande, destramente, interrompe. / Por isso reis são prudentes, pois às gentes / prejudicadas na ágora ações reparatórias completam / fácil, com palavras macias persuadindo. / Ao se mover na praça, como um deus o propiciam / com respeito amável, e destaca-se na multidão. / Tal é a sacra dádiva das Musas aos homens. / Pois das Musas, vê, e de Apolo acerta-alvo, / vêm os varões cantores sobre a terra e os citaredos, / e de Zeus, os reis [...]”. Com o detalhe de que Ítaca é o exemplo negativo, o contrário da visão idealizada na *Teogonia*, em que falta a autoridade real e não é possível encerrar a assembleia conforme a vontade última dos deuses, só conforme o plano de Atena que já antecipa a negação dos pretendentes.

¹⁷³ Finley (1988, p.76-9) usa dados da representação dos procedimentos políticos presentes na *Ilíada* e na *Odisseia* para propor que as assembleias aristocráticas da Grécia arcaica são reuniões, em geral convocadas pelo rei, mas não necessariamente como prerrogativa exclusiva, de periodicidade irregular e sem aviso prévio, em que não se votava, nem se tomava decisões, mas que tinham a função de confrontar argumentos e exprimir ao comandante a opinião predominante, avaliada por aclamação. Embora na *Odisseia*, ou ao menos em Ítaca, o βασιλεὺς não tenha o sentido de realeza monárquica, mas de líder reconhecido pela riqueza (Cf. Halverson (1985, p. 134, e 1986), essa liderança não deixa de ser um dos modos do poder político de fato. A classe dominante na Grécia arcaica, portanto, seria composta por esses

O início do verso 91 traz, enfim, os pretendentes explicitamente para o texto da *Odisseia*: πᾶσι μνηστήρεσσιν, “a todos os pretendentes”. Essa primeira menção, ainda antes de aparecerem em cena — ou seja, antes de o próprio narrador os mostrar agindo e discursando na narrativa, não só como assunto da fala de outro personagem —, já contém, de forma sintética, uma indicação do modo como eles aparecem como personagens da narrativa. São personagens recorrentemente tratados como grupo, tanto diretamente pelo narrador quanto por seus outros personagens. Deles, entretanto, se destacarão vozes individuais, sobretudo Antínoo, Eurímaco e depois Anfínoo. Em alguns momentos de deliberação aparece a fala de algum membro do grupo sem ser identificado pelo nome, só como um (ou mais um) dentre o grupo de cento e oito pretendentes (conforme o pequeno catálogo em XVI, 247-53).¹⁷⁴ O momento em que serão separados e identificados com mais precisão (e ainda assim com precisão que não abrange a discriminação total do grupo) é no combate ou massacre após a prova do arco, no canto XXII, em que alguns pretendentes têm seus nomes mencionados quando tentam organizar uma resistência e na descrição de suas mortes, de forma semelhante aos trechos de combate da *Ilíada*.

A ação que Atena planeja para Telêmaco realizar na assembleia, indicada pelo infinitivo ἀπειπέμεν, é uma denúncia pública. Os destinatários dessa denúncia são os próprios pretendentes. Eles também são, portanto, frequentadores da assembleia e, a partir disso, se pressupõe que sejam integrantes da aristocracia de Ítaca, filhos dos nobres donos de terras.¹⁷⁵ São poucas informações para uma primeira citação e, sobre essa brevidade, S. West (Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 86) comenta que eles são introduzidos “como se fossem parte familiar da história”. Na verdade, eles são. Mesmo para um leitor ou ouvinte que se depara com a *Odisseia* pela primeira vez, não é difícil imaginar algum conhecimento prévio sobre a história,¹⁷⁶ que inclui os pretendentes como parte do material mitológico básico.¹⁷⁷ Não há uma exposição prévia sobre a

guerreiros proprietários que participam das assembleias, vedadas aos trabalhadores prestadores de serviços (δημιουργοί) e escravos.

¹⁷⁴ Como observa Delebecque (1980, p. 49), na maior parte do tempo esse número total exato de pretendentes é evitado, mantendo em geral a ideia de uma massa ameaçadora e flutuante.

¹⁷⁵ Um pouco adiante na narrativa, Telêmaco oferece ao leitor ou ouvinte a informação de que o grupo inclui jovens nobres, além daqueles de Ítaca, também das ilhas de Dulíquio, Same e Zacinto (I, 245-8, com uma confirmação em XVI, 247-53, onde se acrescenta a quantidade de pretendentes de cada origem).

¹⁷⁶ Seja, no mundo antigo, pelo conhecimento e circulação da lenda em outros formatos, seja, no mundo contemporâneo, por motivo análogo que incluiria a adaptação da *Odisseia* para os meios do cinema, dos quadrinhos ou da literatura infanto-juvenil.

¹⁷⁷ M. West (2014, p. 2) apresenta uma hipótese de recuperação da formação da *Odisseia* a partir do material mitológico da seguinte maneira: “Odisseus ou Olisseeus era um homem celebrado por ardis e

identidade desses pretendentes ou, uma vez que são pretendentes, sobre quem eles cortejam. Não há nenhuma menção à condição de Penélope. Por enquanto, essas são informações que só quem já conhece a história sabe. Isso tudo o narrador mostrará diretamente quando for acompanhar a viagem de Atena, mas, aqui nesse discurso, a deusa se mostra mais interessada em voltar a proteger Odisseu e em adotar Telêmaco como novo protegido. A concisão dessa referência aos pretendentes é resultado de uma escolha por dosar e equilibrar, por um lado, a conveniência teológica e, por outro, a contextualização ou apresentação de informações para o receptor. Se as divindades têm conhecimento da vida dos mortais que habitam o mundo, como parece pelo discurso de Zeus, Atena não precisa apresentar aos demais deuses informações sobre esses homens e sobre a situação da casa de Odisseu, que já se arrasta continuamente por longo tempo (indicado na fala da deusa pelo αἰεὶ, “sempre”). Essa informação, entretanto, revela para os receptores os motivos de preocupação de Atena e serve como recurso retórico na assembleia, lembrando o crime que é ainda cometido, para ser mais persuasiva em sua proposição às outras divindades. Dessa forma, ela explica os motivos da proposta de incitar Telêmaco a um discurso público expondo (aos deuses ouvintes da assembleia e, na narrativa, aos receptores) as ações desses pretendentes (1, 92): o consumo do gado da propriedade em Ítaca. A rigor, essa propriedade e seu gado ainda seriam de Odisseu, que o receptor sabe que está vivo, mas, na ausência do herói, a deusa o trata como posse ou interesse direto do próprio Telêmaco (I, 91, οἶ).¹⁷⁸

A palavra que define esse grupo de personagens no verso 91 e ao longo do poema, o plural de μνηστήρ, é formada pelo radical μνα- com um sufixo de agente. É da mesma raiz que forma o verbo com sentido de “fazer lembrar” (na voz ativa), “lembrar” ou “ter em mente” (na média), μιμνήσκω, conforme essa estrutura comum de redobro de presente e sufixo -σκω indicando processo, e ainda o verbo μνάομαι,

engenhosidade aplicada a diversas situações. Com o desenvolvimento da tradição da guerra de Troia, incluindo heróis de outras tradições, ele foi relacionado à história do cavalo de madeira. Além disso, se tornou protagonista de histórias que chegaram de fora para a Grécia: a história do ogro de um olho só cegado e a história do marido que retorna. A primeira não precisava de contexto, mas a segunda precisava de um motivo da ausência, e a guerra de Tróia era o pretexto natural para ligá-la à tradição. Essa era a primeira *Odisseia*.” Em outro momento do mesmo livro (2014, p. 92), apresenta o que seria a base de trabalho para a composição do poema: “Odisseu, depois da guerra de Tróia, atrasado por aventuras, chega disfarçado em sua terra e recupera sua esposa a ponto de se casar novamente”. Se a esposa está prestes a se casar novamente, é necessária a existência de ao menos um pretendente ameaçando a posição de Odisseu como marido.

¹⁷⁸ O filho seria, desde já, considerado pela deusa como herdeiro da propriedade do pai. Ela considera seu direito como adulto antes de ele assumir essa condição perante a sociedade.

com um sentido de “ter mente” e, a partir daí, também o mais especializado de “buscar uma mulher em casamento”, “cortejar” (cf. Chantraine, 1999, p. 702-3). É preciso lembrar a insistência dos jogos com $\mu\nu\alpha$ - na apresentação de Egisto no primeiro discurso de Zeus e em sua introdução pelo narrador (I, 29-43), com $\mu\nu\eta\sigma\alpha\tau\omicron$, “lhe vinha à memória” (I, 29), $\epsilon\pi\mu\nu\eta\sigma\theta\epsilon\iota\varsigma$, “a pensar” (I, 31), $\alpha\lambda\omicron\chi\omicron\nu\ \mu\nu\eta\sigma\tau\eta\nu$, “esposa legítima” (I, 36), $\mu\nu\acute{\alpha}\sigma\theta\alpha\iota$, “cortejar” (I, 39), enfatizando a função de Egisto como um primeiro pretendente na narrativa¹⁷⁹ e modelo negativo de ação diante dos avisos divinos e dos costumes da sociedade. Isso tudo antecipa a introdução dos $\mu\nu\eta\sigma\tau\eta\rho\epsilon\varsigma$ de Ítaca como os antagonistas na *Odisseia*.

A primeira ação dos pretendentes mencionada no poema aparece no verso 92, $\mu\eta\lambda' \acute{\alpha}\delta\iota\nu\acute{\alpha} \sigma\phi\acute{\alpha}\zeta\omicron\upsilon\sigma\iota \kappa\alpha\iota \epsilon\iota\lambda\acute{\iota}\pi\omicron\delta\alpha\varsigma \acute{\epsilon}\lambda\iota\kappa\alpha\varsigma \beta\omicron\upsilon\varsigma$, “degolam os numerosos rebanhos e o gado cambaleante de chifres curvos”. $\mu\eta\lambda\alpha$ indica especificamente o rebanho de ovelhas, caracterizadas por formar um grande agrupamento compacto ($\acute{\alpha}\delta\iota\nu\acute{\alpha}$). As vacas ($\beta\omicron\upsilon\varsigma$), por sua vez, são caracterizadas pelo que Cunliffe (2013, p. 110) define como andar “rolando os pés”, concebendo mentalmente a imagem de passos que, com os cascos pouco levantados, formam um segmento de círculo conforme as patas avançam — apesar desse curioso exercício de imaginação, talvez a imagem faça referência, na verdade, ao gingado lento e característico do andar bovino — e pelos chifres curvos ou em espiral. A fórmula, pelo jogo de aliteração e assonância ($\epsilon\iota\lambda\acute{\iota}\pi\omicron\delta\alpha\varsigma \acute{\epsilon}\lambda\iota\kappa\alpha\varsigma$), tem a unidade de sentido reforçada e condensa o que seria a descrição do que há de mais marcante no aspecto da vaca.¹⁸⁰ No canto II, são acrescentados a esses dois tipos de animais as cabras (II, 55) e os porcos (II, 300), como alimentos nos banquetes que os pretendentes mantêm com os animais criados na propriedade de Odisseu (Assunção, 2009, p. 6-7).¹⁸¹

¹⁷⁹ E também pretendente de uma mulher casada com o marido ausente, embora o caso dos pretendentes de Penélope tenha o detalhe do longo tempo decorrido após o fim da guerra e da ausência de notícias sobre Odisseu.

¹⁸⁰ A fórmula aparece, sempre ocupando os últimos três pés do hexâmetro, em I, 92; IV, 320 (em que o verso I, 92 é retomado por inteiro, conforme será comentado na sequência); IX, 46 e XI, 289. Aparece ainda $\epsilon\iota\lambda\acute{\iota}\pi\omicron\delta\alpha\varsigma$ como único caracterizador de $\beta\omicron\upsilon\varsigma$ no VIII, 60, fazendo o sintagma ocupar agora só os dois últimos pés. Aparece também $\acute{\epsilon}\lambda\iota\kappa\alpha\varsigma$ como único caracterizador em XI, 289; XII, 136; XXIV, 66, além de em XXIV, 355, em que traz outra descrição, dessa vez específica para as vacas do Sol, que tem a unidade de sentido tornada ainda mais coesa pelas aliterações e assonâncias: $\beta\omicron\omicron\sigma\kappa\acute{\epsilon}\sigma\kappa\omicron\nu\theta' \acute{\epsilon}\lambda\iota\kappa\epsilon\varsigma \kappa\alpha\lambda\alpha\iota \beta\acute{\omicron}\epsilon\varsigma \epsilon\upsilon\omicron\rho\mu\acute{\epsilon}\tau\omega\pi\omicron\iota$ (“pastavam belas vacas de chifres recurvos e ampla frente”).

¹⁸¹ São esses também os animais domésticos criados para consumo humano conforme a dieta homérica e também conforme boa parte da Grécia histórica (cf. Assunção, 2009, p.6-7).

O hábito de degolar como parte do preparo da carne para a refeição aparece muitas vezes como etapa do ritual de sacrifício.¹⁸² No caso dos pretendentes, o narrador nunca o menciona como parte antecedente ou sucessora de nenhum tipo de consideração religiosa ou prática de culto. Para Detienne (1998) a relação dos pretendentes com a alimentação é parte essencial de sua caracterização e, além de consumir os bens de Odisseu sem dar em troca nenhum tipo de contrapartida, eles não fazem libações nem sacrifícios aos deuses enquanto degolam os animais. Essa conclusão, entretanto, apesar de corresponder ao caráter moralmente negativo dos pretendentes enquanto antagonistas da *Odisseia*, traz em si o detalhe de que é um argumento sustentado pelo silêncio do narrador. A falta de menção aos sacrifícios poderia ser uma estratégia narrativa para evitar a atribuição de ações moralmente positivas para o grupo de pretendentes como um todo.¹⁸³ É, de todo modo, um dado significativo para identificar o modo como o narrador apresenta o conjunto dos pretendentes como personagens moralmente negativos. Também quando Odisseu quer, em seu relato (IX, 46), mostrar seus tripulantes como insensatos que preferem se expor a um pesado ataque de cíclopes por pararem para comer em vez de fugirem rapidamente, narra como eles degolam vacas cambaleantes de chifres recurvos (εἰλίποδας ἔλικας βοῶς) sem nenhum elemento religioso explícito, embora em XII, 356-63, antes de comer o gado do Sol, eles façam uma espécie de ritual improvisado que inclui uma prece, mas substitui os grãos e o vinho por folhas e água, devido à escassez de recursos. Realizando sacrifícios ou não, os pretendentes seguem o padrão negativo dos tripulantes de se alimentarem de carne inapropriada. Há, porém, uma diferença. No caso apresentado no proêmio, é uma questão de respeito à divindade, uma vez que se trata de carne de um animal imortal que é propriedade de um deus. Nesse caso apresentado por Atena, de respeito ao costume da sociedade humana.

O verso 92 funciona como uma fórmula que condensa a situação social de Ítaca. Esse verso é também utilizado em IV, 320 (incluindo a repetição de οἷ τέ μοι αἰεὶ nos dois últimos pés do verso anterior, em *enjambement*), quando Telêmaco expõe o que se passa em Ítaca para Menelau. Nessa segunda vez em que o verso aparece, ele está incluído numa explicação estendida (IV, 318-21):

¹⁸² Como em III, 454; X, 532; XI, 45; XII, 359 e XIV, 426. O sacrifício é um dos tipos de cena típica identificados tanto por Edwards (1992) quanto por Arendt (1933), que a considera em conjunto com a cena típica de preparação de refeição.

¹⁸³ Essa questão será retomada na seção 6. 2 “De volta ao banquete” do capítulo “Fim da Festa”.

ἐσθίεταιί μοι οἶκος, ὄλωλε δὲ πῖονα ἔργα,
 δυσμενέων δ' ἀνδρῶν πλεῖος δόμος, οἷ τέ μοι αἰεὶ
 μῆλ' ἀδινὰ σφάζουσι καὶ εἰλίποδας ἔλικας βοῦς,
 μητρὸς ἐμῆς μνηστῆρες ὑπέρβιον ὕβριν ἔχοντες.

Devoram-me a casa; os ricos campos estão a ser arruinados;
 tenho a casa cheia de meus inimigos, que constantemente
 me degolam os numerosos rebanhos e o gado cambaleante:
 os pretendentes de minha mãe, terríveis na sua insolência.

Atena não precisa desdobrar para os deuses os efeitos ou circunstâncias do consumo do gado de Odisseu, mas a versão estendida revela o que significa o consumo dos bens de outra pessoa e, portanto, o efeito dos pretendentes: a propriedade (οἶκος) é devorada e os campos que antes eram fartos (πίονα ἔργα) estão destruídos. É um consumo desproporcional à produção e sem contrapartida, que exaure os recursos das terras de Odisseu. O verso IV, 321 ainda acrescenta dois detalhes. Atena omite, em sua perspectiva interessada em Telêmaco, o objeto de desejo dos pretendentes (ou de seus ambiciosos planos de poder e riqueza): Penélope, à qual pressionam para que se disponha a um novo casamento. Além disso, eles são caracterizados pela violência de seu comportamento excessivo (ὑπέρβιον ὕβριν).¹⁸⁴ O excesso, insolência ou transgressão a que Telêmaco se refere é a de degolar animais que não são seus, aos quais ele poderia adicionar a de cortejar uma mulher casada, se soubesse que Odisseu ainda está vivo.¹⁸⁵ Esses elementos são, de forma sintética, o que faz dos pretendentes os principais antagonistas do poema, os homens inimigos (δυσμενέων δ' ἀνδρῶν) do verso IV, 319, que enchem a casa de Telêmaco, e as causas, acrescentando-se a sedução das servas, que o próprio Odisseu apresenta ao iniciar o massacre em XXII, 36-8.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Conforme Long (1970, p. 138), ὕβρις é o excesso em relação ao que seria o comportamento adequado, pensando que em Homero a questão principal da moralidade é a opinião pública e o que é o comportamento social apropriado. Adkins (1972, p.84-7), a partir de textos do período clássico, identifica os sentidos de transgressão das leis estabelecidas ou dos limites do que os deuses permitem ao homem. Para uma leitura de ὕβρις como desprezo aos limites da ação que tornam o indivíduo apto a viver em sociedade, a partir dos pretendentes na *Odisseia* e da tradição da psicanálise, cf. Pesare, 2013, p. 71-80.

¹⁸⁵ O verso IV, 321 aparece antes em I, 368, também em fala de Telêmaco, especificando a relação dos pretendentes com sua mãe e lhes atribuindo a ὕβρις violenta. A ὕβρις será uma das caracterizações recorrentes dos pretendentes, destacando a atitude socialmente inadequada do grupo, como em I, 368; IV, 321; IV, 627; XV, 329; XVI, 86; XVI, 410; XVI, 418; XVII, 169; (XVII, 487); XVII, 565; XVII, 581; XXIII, 64; XXIV, 352.

¹⁸⁶ A execução dos pretendentes como vingança pelo desrespeito à propriedade, como observa Halverson (1985, p.142), demonstra a valorização extrema dessa ideia de propriedade (οἶκος) na *Odisseia*. Embora o autor não admita a divisão da sociedade odisseica em classes (1985, p.129), que parece estar presente no poema, considerando os proprietários de terra que frequentam a assembleia, os prestadores de serviços, os

A denominação de pretendentes (μνηστῆρες) e o modo como as ações de Egisto são apresentadas constroem o paralelo que sugere a aproximação pelo que seria o dado mais básico da função desses pretendentes na narrativa, que é a tentativa de união a uma mulher casada, e ainda pela ignorância quanto aos sinais e avisos divinos. Isso estabelece um contraste importante com Odisseu, o herói da inteligência, da preocupação com os deuses e da proteção de Atena. O consumo inapropriado de carne à qual não deveriam ter acesso aproxima os pretendentes do outro conjunto de personagens tratados como um grupo e que atrapalham o retorno de Odisseu: a tripulação, primeiro modelo de insensatez apresentado no poema e primeiro grupo exterminado por não conseguir se conter e se abster de um alimento inadequado.

Os versos 91 e 92 retomam os elementos pelos quais a *Odisseia* prepara ou antecipa a presença desses personagens. A construção dos paralelos já traz em si a indicação da morte como fim esperado para os pretendentes, caso não observem os sinais divinos (como Egisto) ou as recomendações sensatas de outra pessoa (como a tripulação).

3.4 *Teoxenia* e os pretendentes em cena

Após a assembleia em que Atena apresenta seu projeto de retorno e obtém o consentimento tácito de Zeus e dos demais, a deusa parte para Ítaca, cuidando imediatamente da execução do plano aprovado (I, 96-105):

ὥς εἰποῦσ' ὑπὸ ποσσὶν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα,
 ἀμβρόσια χρύσεια, τὰ μιν φέρον ἡμὲν ἐφ' ὕγρην
 ἢ δ' ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν ἅμα πνοιῆσ' ἀνέμοιο.
 εἶλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος, ἀκαχμένον ὄξει χαλκῶ,
 βριθὺ μέγα στιβαρόν, τῷ δάμνησι στίχας ἀνδρῶν
 ἠρώων, τοῖσιν τε κοτέσσεται ὀβριμοπάτρη,
 βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων ἄϊξασα,
 στῆ δ' Ἰθάκης ἐνὶ δήμῳ ἐπὶ προθύροισ' Ὀδυσῆος,
 οὐδοῦ ἐπ' αὐλείου· παλάμη δ' ἔχε χάλκεον ἔγχος,
 εἰδομένη ξείνῳ, Ταφίων ἠγήτορι, Μέντη.

Tendo assim falado, em seus pés as belas sandálias calçou,

servos e o mendigo, esse valor do οἶκος é um dos elementos da ideologia aristocrática que constitui a visão de mundo e a concepção de justiça apresentada no poema.

douradas, imortais, que com as rajadas do vento
 a levam sobre o mar e sobre a terra ilimitada.
 E pegou numa forte lança de brônzea ponta,
 pesada, imponente, enorme: com ela fileiras de heróis subjuga
 contra quem se enfurece de tão poderoso pai nascida.
 Lançou-se veloz dos píncaros do Olimpo
 e chega a Ítaca, à porta do palácio de *Odisseu*,
 ao limiar do pátio. Na mão a brônzea lança,
 assemelha-se a deusa a Mentos, soberano dos tálios.

Uma cena típica mostra os breves preparativos para a viagem.¹⁸⁷ A equipagem e a viagem de Atena são pequenas manifestações da representação homérica dos deuses. As sandálias calçadas são belas, imortais e de ouro, sendo as duas primeiras qualificações dos objetos da deusa qualificações possíveis para a própria deusa, como se compartilhassem desse caráter superior e permanente dos deuses, elementos que fazem parte da simbologia do ouro, sempre associado aos deuses por sua preciosidade, por seu brilho e pelo caráter imperecível de metal que não oxida. A deusa pode se locomover pelo ar sobre o mar e a terra ilimitada, num deslocamento sem restrições e que domina a totalidade do espaço, o oposto da extrema dificuldade constante do caminho e da momentânea estagnação de Odisseu, o principal humano do poema. De forma condizente à sua recorrente representação como deusa armada, sua preparação tem fim com a descrição de sua lança.¹⁸⁸

O narrador apresenta de forma sucinta o novo cenário em que se desenrola a ação (I, 103-4). Não há, por exemplo, a visão panorâmica que apresenta um novo espaço da narrativa em V, 63-77, quando Hermes, chegando à ilha de Calipso para colocar em andamento a outra parte do plano estabelecido na assembleia dos deuses, observa a paisagem exótica de Ogígia, nem, como observa S. West (Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 88), a descrição pomposa das riquezas de palácios como os de Menelau e Alcínoo. Há, como observa Reece (1993, p. 48), uma descrição externa do palácio quando Odisseu pela primeira vez em vinte anos revê seu pátio murado e seus múltiplos edifícios (XVII, 263-6), entretanto, a paisagem de Ítaca e o interior do palácio

¹⁸⁷ Os versos I, 96-8 aparecem, por exemplo, na partida de Hermes em *Il.* XXIV, 340-2 (com modificação do primeiro pé e a primeira metade do segundo pé do verso 340). Também os versos I, 99-101 estão presentes, referindo-se a Atena, em *Il.* V, 746-8. Mesmo βῆ na primeira posição do verso I, 102, aparece seguindo versos idênticos ao I, 99 em *Il.* X, 136 e XV, 486. São parte do repertório formular dos compositores arcaicos.

¹⁸⁸ Segundo Burkert (1985, p.140-1) religiões do oriente próximo também tinham suas representações de deusas armadas. Atena teria ainda uma associação com a proteção (de cidades e de pessoas) e com a técnica, sobretudo as técnicas artesanais. O ponto de contato dessas áreas de influência seria uma força ou conceito de civilização associado à deusa.

de Odisseu são descritos ao longo da narrativa conforme suas necessidades em cada ponto: como o porto natural da ilha e a gruta à beira-mar (XIII, 96-112), quando Odisseu chega e deixa escondidos os tesouros presenteados por Alcínoo; como a paisagem do campo e a habitação dos servos (XIV, 1-28), quando Odisseu se encontra com o porqueiro começando a fase de investigação em Ítaca; como a sala dos tesouros (XXI, 5-12), de onde Penélope retira o arco de Odisseu para ser usado na prova; como o quarto montado a partir da cabeceira de cama feita de oliveira (XXIII, 183-204) etc. Não há um panorama ou descrição geral, mas com a concisão da primeira informação, veloz como o movimento da deusa, o leitor é levado, com precisão, para a entrada do pátio do palácio de Odisseu¹⁸⁹, acompanhando a determinação de Atena em cumprir seu objetivo sem desvios de atenção.

No verso I, 105, uma informação importante: o disfarce de Atena como Mentos¹⁹⁰. Para realizar seu plano, então, Atena não simplesmente age sobre a mente de um humano, como parece fazer com Penélope (XXI, 1-4), plantando a ideia de buscar o arco naquele momento específico (embora a ideia de realizar a prova já apareça no diálogo com Odisseu disfarçado no canto XIX). A cena é valorizada com o disfarce que permite à deusa circular no espaço compartilhado por Telêmaco e pelos pretendentes e esperar a interação desses personagens. Existe um repertório variado de histórias mitológicas gregas em que deuses se disfarçam de mortais para poderem observar e testar como as pessoas agem em situações normais.¹⁹¹ O nome que esse mito ou esse gênero de narrativa costuma receber é *teoxenia* (palavra formada a partir de θεός, “deus”, e ξενία, “hospitalidade”). Louden (2011, p. 30-1) a define como “um tipo específico de mito de hospitalidade em que, sem que o anfitrião saiba, seu hóspede é um deus disfarçado”, com o mito da hospitalidade, por sua vez, definido como “um anfitrião mortal recebendo em sua casa um hóspede (geralmente um estrangeiro de identidade desconhecida)”.¹⁹² A hospitalidade é uma instituição social grega, e um tema

¹⁸⁹ De Jong (2001, p.103-4) observa que o narrador faz questão de lembrar seus ouvintes de que, apesar de sua ausência (em sua terra e, momentaneamente, na narrativa), aquele é ainda o palácio de Odisseu.

¹⁹⁰ Quanto ao nome, S. West (Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 88) sugere para Mentos e para Mentor, outra identidade que Atena assume para aconselhar Telêmaco, o significado de “conselheiro”, provavelmente a partir da raiz *μεν- “pensar”. Petropoulos (2011, p. 8, nota 30) também recupera essa mesma construção e sentido, mas cita outra proposta, a de Frame (2009, p.25-28), de que poderia vir de *μένω, “incitar”, “incutir μένος”, o que também representaria a função da ação de Atena sobre Telêmaco. Essa sugestão baseada na função narrativa é também a que propõe Dimock (1989, p. 16).

¹⁹¹ Cf. Murnaghan (1987).

¹⁹² Louden (2011, p.32) observa que, embora não seja usado exatamente o termo *teoxenia*, o conceito é explicado na fala de um pretendente não nomeado, repreendendo Antínoo por ter tratado mal Odisseu-

importante na *Odisseia*.¹⁹³ Saber acolher um estrangeiro faz parte de uma excelência moral e social do homem grego. Amplificada pela recepção do deus disfarçado, torna-se importante para o tratamento que a *Odisseia* dá aos pretendentes e à representação da relação entre homens e deuses.¹⁹⁴ Acompanhando Atena em pele de estrangeiro, os leitores ou ouvintes podem também avaliar o comportamento dos personagens presentes.¹⁹⁵

Os primeiros a serem mostrados são os pretendentes.¹⁹⁶ Vale relembrar aqui que o narrador da *Odisseia* usa as descrições ou falas dos personagens em suas primeiras aparições de modo significativo, como forma concentrada das características essenciais que serão progressivamente desenvolvidas ao longo do poema (algo similar ao que propõe Race, 1993, p. 79). Esta é a primeira cena com os pretendentes em ação (I, 106-12):

mendigo, em XVII, 483-7 (trecho também retomado por Reece, 1993, p. 47-8): “Antínoo, fizeste mal em bater no infeliz viandante. / Insensato! E se ele é na verdade um dos deuses do céu? / Pois os deuses (θεοί), assemelhando-se a estranhos (ξείνοισιν) de terras / estrangeiras, sob todas as formas, visitam as cidades / para verem a insolência e a justiça dos homens.”

¹⁹³ Edwards (1975) se dedica à cena de hospitalidade ou recepção do hóspede como cena típica conforme o estilo oral de composição. Reece (1993) se dedica não só à recepção do hóspede como cena típica, mas sobretudo a seus usos particulares em cada caso e à presença da hospitalidade como assunto importante que perpassa toda a *Odisseia*.

¹⁹⁴ Kearns (1982, p.6-7) considera esse modelo mitológico, em que alguém recebe um deus disfarçado e depois se torna seu primeiro sacerdote, e a variação negativa do modelo, em que alguém recebe mal esse deus e é castigado, como algo ainda mais importante para a composição do poema. Para a autora, essa é a base para a segunda metade da *Odisseia*, em que Odisseu disfarçado de mendigo testa os habitantes de Ítaca, realizando o que seria a função narrativa tradicional de um deus através dos mesmos recursos do engano, do ocultamento do próprio poder e da própria identidade que provocam situações irônicas. Louden (2011, p. 41) trata esses dois elementos como dois mitos básicos, a “teoxenia” e o “retorno do rei, sem ser reconhecido e mal tratado em seu próprio reino”. Partindo também das histórias de *teoxenia*, há a leitura de Levy (1963, p. 147), com a hipótese de que a história dos pretendentes é a readaptação épica de uma história da tradição popular em que “hóspedes injustos estendem sua recepção e empobrecem o anfitrião” (e para ele faria parte da etiqueta do hóspede não se estender demais), embora existam histórias ou relatos mitológicos com esse motivo, restando apenas indícios que ele aponta na *Odisseia*. Claro que não é inverossímil que a *Odisseia* incorpore de formas diversas material da tradição popular, mas não me parece tão verossímil o modo como Levy (1963, p.149) distingue uma tradição popular e uma tradição aristocrática, a primeira materialista (em que o gasto é encarado como problema) e com uma moralidade baseada na vigilância e possibilidade de punição divina, e a última, com um pensamento mais refinado e com uma moralidade baseada no entendimento da ordem de Zeus. Isso porque esses dois modos de pensar a moralidade não precisam existir separados (nem entre as camadas de menor renda, nem entre os dominantes) e porque o pensamento materialista, com a importância dos bens materiais e dos aspectos econômicos das atividades humanas, parece um interesse constante do narrador homérico. Ele aparece, por exemplo, nas queixas de Telêmaco, na atuação de Atena como Mentis e nas descrições dos banquetes dos pretendentes.

¹⁹⁵ Atena, ao assumir a forma humana de um estrangeiro mais velho, também preenche, em algum nível ou ao menos simbolicamente, o lugar vazio de figura paterna para Telêmaco (figura que possibilita seu crescimento apresentando os valores aristocráticos), como observa Petropoulos (2011, p. 26).

¹⁹⁶ Para De Jong (2001, p. 106-12), Atena encontrar primeiro não Telêmaco, mas os pretendentes, já traz imediatamente o que há de errado na casa de Odisseu: os pretendentes estão onde o filho de Odisseu deveria estar.

εὔρε δ' ἄρα μνηστῆρας ἀγήνορας· οἳ μὲν ἔπειτα
 πεσσοῖσι προπάροιθε θυράων θυμὸν ἔτερον,
 ἦμενοι ἐν ῥινοῖσι βοῶν, οὓς ἔκτανον αὐτοί.
 κήρυκες δ' αὐτοῖσι καὶ ὀτρηροὶ θεράποντες
 οἳ μὲν ἄρ' οἶνον ἔμισγον ἐνὶ κρητῆρσι καὶ ὕδωρ,
 οἳ δ' αὖτε σπόγγοισι πολυτρήτοισι τραπέζας
 νίζον καὶ πρότιθεν, τοὶ δὲ κρέα πολλὰ δατεῦντο.

Encontrou de imediato os arrogantes pretendentes
 que *diante das portas* se deleitavam com *um jogo*,
 sentados em peles de bois que eles mesmos haviam matado.
 Para eles em grandes taças escudeiros e criados
 água com vinho misturavam; outros lavavam
 as mesas com esponjas porosas; e outros ainda
 carnes em grande abundância serviam.

Os pretendentes (μνηστῆρας) em sua primeira cena têm o epíteto ἀγήνορας. Ele é utilizado principalmente para adjetivar o θυμός (o “ânimo”, uma das sedes das emoções e pensamentos), mas também guerreiros, incluindo Aquiles (*Il.* IX, 398 e 699) e, a partir de um sentido primeiro de “líder de homens” (formado por ἄγε- e ἀνήρ), se estabelece com um sentido positivo de “corajoso” e um negativo de “arrogante”, presente já na *Ilíada*, II, 276 e IX, 699 (Chantraine, 1999, p. 10). Possivelmente, a partir do que seria uma ideia tradicional de figuras masculinas de liderança, com um atributo que as define oscilando, conforme o contexto e a posição de quem usa a palavra, entre uma concepção positiva correspondente ao extremo de excelência socialmente entendida como masculina (a coragem) e uma concepção negativa correspondente ao extremo de vício socialmente entendido como masculino (a arrogância). Na *Odisseia*, quinze vezes é usada a expressão θυμὸς ἀγήνωρ, fórmula que ocupa os últimos dois pés do hexâmetro. Muitas vezes quem fala se refere ao próprio θυμός ou, coletivamente, àquele de um grupo do qual faz parte, de forma semelhante ao uso de uma expressão idiomática, talvez partindo da ideia de atribuir ao θυμός, como sede das emoções, uma impetuosidade natural. O uso específico como epíteto dos pretendentes é também frequente. São dez ocorrências de μνηστῆρας ἀγήνορας ou μνηστῆρες ἀγήνορες, fórmula que ocupa a metade do segundo pé até o fim do quarto pé do

hexâmetro.¹⁹⁷ Herdando o emprego com sentido de “arrogante”, que já aparece na *Ilíada*, é usado quase exclusivamente para qualificar o grupo de antagonistas.¹⁹⁸

Depois do anúncio da presença dos pretendentes, eles aparecem realizando a primeira ação que o narrador lhes incumbe: divertir-se (θυμὸν ἔτερπον, “eles alegravam o coração”). Se o consumo do gado de Odisseu já havia sido mencionado por Atena na assembleia dos deuses, naquela primeira ocasião em que os pretendentes aparecem no texto, agora esse divertimento é mostrado como o primeiro índice da festa ou banquete que os pretendentes mantêm no palácio. Telêmaco primeiramente aparece sentado sofrendo (ἦστο... τετιημένος, I, 114), de forma semelhante a Odisseu em sua primeira cena, que, na ilha de Calipso, chorava sentado (κλαῖε καθήμενος, V, 82). Os pretendentes, como contraste, embora também sejam introduzidos sentados (ἦμενοι, I, 108), aproveitam um estado de ânimo oposto à angústia do protagonista e de seu filho. É claro, esses estados iniciais serão invertidos de forma extrema no fim do poema, com a recuperação da posição de Odisseu e a morte terrivelmente violenta dos pretendentes. Se o enredo da *Odisseia* é a mudança da felicidade para a tristeza dos pretendentes, e da tristeza para a felicidade da família dos Laercíadas, a situação inicial dos principais agentes é bem marcada em cada primeira aparição em cena.¹⁹⁹

A alegria dos pretendentes, entretanto, é promovida especificamente pelo entretenimento dos jogos (πεσσοῖσι). Embora, em sua tradução, Lourenço (Homero, 2013) escolha uma imagem que se adequaria especialmente ao tema deste estudo (jogos de dados), os enigmáticos πεσσοί não são exatamente jogos de azar.²⁰⁰ Kurke (1999, p. 252), a partir de uma leitura de Heródoto I, 94, discrimina três tipos de jogos na Grécia arcaica: os jogos que usam o corpo (como jogos de bola), os jogos de azar (como dados)

¹⁹⁷ Aparecem, além disso, as variações de μνηστήρας [duas sílabas longas e uma breve] ἀγήνορας no início de verso: μνηστήρας δ' οὐ πάμπαν ἀγήνορας (XVIII, 346 e XX, 284) e μνηστήρας δ' ἔκτεινεν ἀγήνορας (XXIII, 8).

¹⁹⁸ Quase, porque existe o verso XX, 160, com a expressão δρηστήρες (trabalhadores) ἀγήνορες, com a qual o narrador se refere a servos que racham lenha (“servos orgulhosos”, na tradução de Werner, cf. Homero, 2014). A compatibilidade métrica e sonora entre δρηστήρες e μνηστήρες pode ter sugerido esse uso. Os manuscritos não são unânimes quanto a essa lição e no aparato crítico da edição de van Thiel (*Homeri*, 1991, p. 280) há a variante μνηστήρες (um erro a partir do δρηστήρες) e, para ἀγήνορες, a variante ἀχαιῶν que Lourenço (Homero, 2013) segue em sua tradução.

¹⁹⁹ Utilizando o vocabulário da *Poética* de Aristóteles, é a peripécia (1452 a22, “mutação dos sucessos nos contrários”, conforme a tradução de Eudoro de Sousa). A *Odisseia* é o caso dado como exemplo em que, conforme o gosto popular, são dadas “opostas soluções para os bons e para os maus” (1453 a30). Cf. Aristóteles, 2010.

²⁰⁰ Werner traduz πεσσοί como “pedras” (Homero, 2014).

e jogos de tabuleiro, que recebem essa nomenclatura geral de *πεσσοί*, plural de *πεσσός*, a peça que se move no tabuleiro. Os primeiros dois tipos seriam jogos aristocráticos em que se prova as excelências físicas (os jogos de corpo), e em que se tem uma experiência da influência do divino incontrolável nas ações humanas (os jogos de azar). Já os jogos de tabuleiro são utilizados por gregos posteriores para se pensar a posição do indivíduo na sociedade, considerando a *pólis* (a cidade-Estado), como o jogo de tabuleiro, como uma estrutura mediadora que dá sentido aos cidadãos (Kurke, p. 255-260). Embora isso aconteça em períodos posteriores à experiência da *pólis* clássica e a sociedade representada na *Odisseia* seja anterior, há um ponto de contato quando Kurke (p. 252) propõe que os jogos de corpo e de azar são manifestações de uma cultura aristocrática elitista assim como a poesia lírica monódica (e os próprios poemas homéricos poderiam ser incluídos aí), enquanto os jogos de tabuleiros corresponderiam à posição de uma nova onda de pensamento político, que apoia a autoridade da cidade-estado, posição que se expressaria pelos gêneros da elegia (ou parte da produção elegíaca), da lírica coral e do jambo. Embora não seja uma relação que pareça decisiva (e mesmo que os gêneros de poesia possam, na prática, ser mais maleáveis e polifônicos), essa associação faz pensar na hipótese de Steinrück (2008), que vê nos pretendentes a audiência do jambo, jovens solteiros que se opõem ao homem casado. Kurke (1999, p. 253 e p. 260) lê a prática dos pretendentes de jogar *πεσσοῦς* diretamente relacionada à violação da hospitalidade e a uma caracterização como maus aristocratas, nobres indignos. Ainda que esse dado não necessariamente esteja contido na imagem dos jogos de tabuleiros, essa caracterização virá na sequência, depois dessa primeira apresentação com os prazeres do tempo livre em que o dado principal talvez seja a despreocupação e descontração enquanto se comete um ato socialmente reprovável.²⁰¹ Nesse caso, sem a consciência de que agora se está sob o monitoramento secreto de uma autoridade divina.

O crime é condensado na imagem do verso I, 108: os pretendentes jogam sentados em couros de bois que eles próprios mataram. Essa informação sobre os agentes da morte dos bois (*ἡμενοι ἐν ῥίνοϊσι βοῶν οὐς ἔκτανον αὐτοί*) reforça o

²⁰¹ Depois da refeição (I, 152), outro entretenimento constantemente associado ao banquete na *Odisseia* aparece como parte da rotina dos pretendentes, a canção (*μολπή*) e a dança (*ὄρχηστύς*). Também quando Telêmaco relata a seu hóspede as práticas dos pretendentes em seu palácio (I, 160), ele acrescenta ao consumo dos víveres de outra pessoa sem compensação (*ἀλλότριον βίσιον νήποινον ἔδουσι*), a música, mais especificamente a cítara, e o canto (*κίθαρις καὶ ἀοιδή*), compondo o cardápio de atrações do lazer dos pretendentes.

aspecto unilateral da relação dos pretendentes com as posses de Odisseu. Eles simplesmente se apoderam desses bois e os matam, sem nenhum tipo de reciprocidade.²⁰² Não há aqui menção direta a esses bois como posse de Odisseu, mas isso fica subentendido a partir da menção em I, 91-2.²⁰³ O fato de que uma das primeiras ações atribuídas aos pretendentes seja um tipo socialmente inadequado de morte possibilita a Bakker (2013, p. 20) postular que o grupo representa as forças da morte e da destruição da vida civilizada. A inadequação social é expandida ainda nessa primeira amostra, com a subversão do banquete tradicional e da hospitalidade.

O narrador, sempre interessado em mostrar as tarefas das diferentes esferas do trabalho, constrói a primeira cena do banquete através dos servidores (κῆρυκες e θεράπωντες) envolvidos em suas funções para manter a festa: misturar o vinho, lavar as mesas, servir as carnes.²⁰⁴ O que antes era o rebanho de Odisseu é apresentado já destrinchado no banquete dos pretendentes, primeiro como o couro que deixa o assento confortável, depois como a carne que circula em abundância (κρέα πολλά, I, 112). Todos os elementos anteriores dessa apresentação dos pretendentes fazem parte dessa característica geral que agora se faz presente no texto: eles são aqueles que se banqueteiam e festejam com a carne do gado de Odisseu. É esse o banquete que dura quase todo o poema,²⁰⁵ até que os próprios pretendentes se tornam oferendas sacrificiais (Detienne, 1998, p. 54), o que é significativo, porque “toda a história dos pretendentes se passa em modos de mesa, os quais são essenciais para o entendimento das relações sociais no mundo homérico” (Detienne, 1998, p. 45). A destrutiva fartura proporcionada pelo uso do alimento retirado de estoque alheio propicia o que Bakker (2013, p. 52) chama de “a ilusão de um paraíso”, em que a possibilidade do consumo inconsequente produz a experiência de uma vida de abundância ilimitada, em que não é preciso ter

²⁰² Steinrück (2008, p. 61) vê aqui uma relação com a impropriedade dos sacrifícios dos pretendentes, porque o couro dos animais sacrificados deveria ficar com o sacerdote ou, no caso de sacrifício privado, com o dono dos animais. Eles usam esse couro como tapete sem a oferta de Penélope ou Telêmaco.

²⁰³ Para Cook (1995, p. 25) a especificação de que eles próprios mataram por si só deixa claro que se trata do rebanho de Odisseu.

²⁰⁴ Kurke (1999, p. 253) sugere que a atividade improdutiva do jogo à qual se dedicam os pretendentes é oposta à atividade útil dos servos preparando o banquete para esses “senhores preguiçosos”. Senhores que podem se dedicar integralmente ao lazer, servidos por empregados que praticamente só trabalham, talvez seja uma marca de qualquer sociedade em que são grandes as diferenças sociais.

²⁰⁵ Conforme observação de Bakker (2013, p. 14-5), que indica também que a comida é um tema enfatizado no poema, e que os grandes erros dos pretendentes são anunciados de forma relacionada à comida (I, 250-1: “eles vão devorando a minha casa e rapidamente serei eu quem levarão à ruína”; IV, 318: “devoram-me a casa; os ricos campos estão a ser arruinados”).

preocupações com o estoque e sua reposição por se tratar de capital²⁰⁶ que não é fruto do próprio trabalho, não é parte da própria reserva e que, portanto, pode ser dilapidado sem consequências, uma vez que a conduta socialmente apropriada já foi abandonada pela crença de que Odisseu não voltará para ocupar o vácuo de liderança política em Ítaca e que nenhuma compensação por esses gastos será exigida pela sociedade.²⁰⁷ O tema do banquete acompanhará os pretendentes por toda a *Odisseia*, até o ataque final de Odisseu, que se inicia com a morte de Antínoo, alvejado com a taça na mão, prestes a dar um gole (XXII, 9-14), de modo que eles aparecem no poema e morrem como participantes do banquete. O massacre ainda será acobertado temporariamente por uma simulação de festa de casamento (XXIII, 133-6).

A perversão do banquete e, na sequência do canto I, da hospitalidade, além dessa situação de fartura, são pontos de contato que Bakker identifica (2013, p. 53-73) nos principais adversários de Odisseu, símbolos da conduta contrária àquela considerada civilizada: os pretendentes e o ciclope, que vive em terras que produzem sem a necessidade do trabalho (IX, 105-15).²⁰⁸ Reece (1993, p. 173-5) já havia sintetizado alguns pontos principais de contato entre esses dois grupos quanto ao universo da hospitalidade e da refeição: escárnio da prática de trocar presentes de hospitalidade, ataque ao hóspede, consumo de alimento ofensivo aos costumes e, por fim, sofrerem a vingança de Odisseu pelo desrespeito à prática da hospitalidade. É significativo, portanto, que a apresentação dos pretendentes seja a apresentação do banquete dos pretendentes. A introdução dos antagonistas prepara também a primeira cena de Telêmaco, cujo comportamento é oposto à despreocupada alegria de seus rivais (I, 113-7):

τὴν δὲ πολὺ πρῶτος ἶδε Τηλέμαχος θεοειδής·
ἦστο γὰρ ἐν μνηστῆρσι φίλον τετιμημένος ἦτορ,
ὄσσόμενος πατέρ' ἐσθλὸν ἐνὶ φρεσίν, εἴ ποθεν ἐλθὼν
μνηστήρων τῶν μὲν σκέδασιν κατὰ δώματα θεῖη,
τιμὴν δ' αὐτὸς ἔχοι καὶ κτήμασιν οἴσιν ἀνάσσοι.

²⁰⁶ Pela contabilidade de Eumeu (lembrada por Bassett, 1918, p.43), esse capital que vai sendo continuamente consumido pelos pretendentes (II, 49 e IV, 318) seria de doze rebanhos de gado bovino, doze rebanhos de ovelhas, doze de cabras e doze de porcos (XIV, 100-6), situados todos no continente e somados ao estoque da ilha: onze rebanhos de cabra, seiscentas porcas e trezentos e sessenta porcos (XIV, 13-20).

²⁰⁷ Nisso, o banquete dos pretendentes é uma espécie de distopia anarquista, produto de uma ideologia de grandes proprietários aristocratas que considera a autoridade de uma liderança local como uma garantia do bom funcionamento da sociedade.

²⁰⁸ E que, como os pretendentes em Ítaca, também não realizam assembleias.

*Telêmaco divino foi o primeiro que avistou Atena,
sentado entre os pretendentes com tristeza no coração,
imaginando no seu espírito o nobre pai chegando de algum lugar
para causar em toda a casa a dispersão dos pretendentes.
E assim em seu palácio teria honra e primazia.*

Se, no verso em que são apresentados, os pretendentes são arrogantes (ἀγήνορας), Telêmaco, por sua vez, parece um deus (θεοειδής). O adjetivo não tem uma carga moral que se opõe diretamente à arrogância dos pretendentes, mas é significativo que ele seja apresentado com um epíteto positivo, mesmo que referente a sua forma física.²⁰⁹ Talvez o detalhe mais importante desse primeiro verso em que o jovem entra em cena seja que, ao contrário dos pretendentes que são encontrados por Atena, é Telêmaco quem vê a deusa chegar. Esse é o primeiro indicador da importante diferença de tratamento que a deusa disfarçada receberá em sua vitória em Ítaca. Antes que a ação se desenrole, não falta a descrição do estado de ânimo contrário àquele que prevalece no banquete, como já antecipado aqui anteriormente. Deslocado em sua própria casa, espaço dominado pelos pretendentes, Telêmaco se deixa abater pela tristeza e ainda não contempla possíveis modos de agir por si mesmo em relação a esta situação, imaginando a salvação através de seu pai, que dispersaria os pretendentes e recuperaria suas posses e prestígio. Aqui estão presentes os dois traços principais que Clarke (1989) indica como principais na apresentação de Telêmaco no canto I: a melancolia e a insegurança. São, portanto, estados mentais que marcam a experiência em Ítaca desse jovem, já em idade de assumir seu posto social de adulto, antes do contato com Atena. Sem parecer possível uma ação direta sobre sua situação, resta a imaginação, numa das incursões não raras, mas nunca muito extensivas, do narrador homérico ao funcionamento interno da mente de seus personagens. A solução que fantasia para os pretendentes nesse momento, ainda sem saber que logo se inicia o processo que levará a esse resultado final, é mais branda que a punição que eles posteriormente sofrerão pelas mãos do próprio jovem, ao lado de seu pai e dos servos seus partidários.²¹⁰ O efeito hipotético desse retorno imaginário e da restauração da estrutura do poder em Ítaca com a dispersão dos pretendentes é uma revelação do que significa para Telêmaco o banquete dos pretendentes em seu palácio, uma vez que assim

²⁰⁹ Telêmaco parece um deus em outros momentos, como I, 343; XIV, 173, XVI, 20; XVII, 328 e 291, mas também os pretendentes recebem essa caracterização física positiva, embora não coletivamente, mas apenas individualmente (Eurímaco em IV, 628 e XXI, 186; Antínoo em XXI, 277).

²¹⁰ Petropoulos (2011, p. 3-4) também interpreta a imaginação da figura do pai como solucionador do problema como indicador do despreparo, e acrescenta que, ao contrário dessa fantasia, no fim a vingança será realizada pelos dois em conjunto, com Telêmaco agindo como adulto.

seu pai “teria honra e domínio sobre suas posses” (I, 117). O tema da propriedade de Odisseu agora é posto em questão pelo herdeiro diretamente interessado, mas em segundo lugar, antecedido pela questão do impacto social do uso dessa propriedade por terceiros, a desonra. A apresentação de Telêmaco destaca a angústia causada pelo impacto e pressão dos pretendentes e pela ausência do pai, que tem a indeterminação de seu paradeiro na perspectiva de seus familiares indicada no verso I, 115: *ποθεν ἐλθῶν*, “chegando de algum lugar”.²¹¹

O contraste final nessa apresentação ocorre na sequência (I, 118-125):

τὰ φρονέων μνηστῆρσι μεθήμενος εἶσιδ' Ἀθήνην,
βῆ δ' ἰθὺς προθύροιο, νεμεσσήθη δ' ἐνὶ θυμῷ
ξεῖνον δηθὰ θύρησιν ἐφειστάμεν· ἐγγύθι δὲ στὰς
χεῖρ' ἔλε δεξιτερῆν καὶ ἐδέξατο χάλκεον ἔγχος,
καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
“χαῖρε, ξεῖνε, παρ' ἄμμι φιλήσεται· αὐτὰρ ἔπειτα
δείπνου πασσάμενος μυθήσεται ὅττεό σε χρή.”
ὡς εἰπὼν ἠγεῖθ', ἠ δ' ἔσπετο Παλλὰς Ἀθήνη.

Sentado no meio dos pretendentes a pensar estas coisas, avista Atena e a ela se dirige, julgando em seu espírito ser vergonhoso para um hóspede ficar parado à entrada. Acercando-se dela, dá-lhe a mão e dela recebe a brônzea lança. E falando-lhe em alta voz, palavras aladas profere: “Salve, estrangeiro! Serás estimado em nossa casa; e depois de teres comido me dirás de que tens necessidade.” Falando assim indicou o caminho; seguiu-o Palas Atena.

É bem observado pelos intérpretes da *Odisseia* que Telêmaco oferece hospitalidade ao estrangeiro desconhecido e, assim, passa no teste oculto ao qual Atena, seguindo o tema tradicional da *teoxenia*, o submete.²¹² O tato social e respeito às convenções culturais do jovem que se incomoda com o homem de pé diante da porta sem ser recebido, mesmo sendo um total desconhecido, mesmo na atual situação bizarra de sua própria casa, mesmo tomado pela melancolia, contrasta com o comportamento dos pretendentes, assunto do desabafo de Telêmaco (I, 158-160). Esse contraste é explicitado, embora não de forma especialmente enfática, na acomodação do estrangeiro (I, 130-5):

²¹¹ Petropoulos (2011, p.5) lê esse *ποθεν* como marca da incapacidade de Telêmaco de criar uma imagem mental convincente do pai. Embora coerente, uma vez que os personagens só teriam se encontrado enquanto o filho era um neném, a indeterminação espacial parece o motivo básico da angústia de quem espera alguém que nunca chega de viagem.

²¹² Como exemplos: Clarke (1989, p. 18) e Loudon (1999, p. 22).

αὐτὴν δ' ἐς θρόνον εἶσεν ἄγων, ὑπὸ λίτα πετάσσας,
καλὸν δαιδάλεον· ὑπὸ δὲ θρήνυς ποσὶν ἦεν.
παρ δ' αὐτὸς κλισμὸν θέτο ποικίλον, ἔκτοθεν ἄλλων
μνηστήρων, μὴ ξεῖνος ἀνηθείς ὀρυμαγδῶ
δείπνω ἀηδήσειεν, ὑπερφιάλοισι μετελθών,
ἦδ' ἵνα μιν περὶ πατρὸς ἀποιχομένοιο ἔροιτο.

Levando-a, sentou-a num belo trono trabalhado
e estendeu uma toalha de linho; sob os pés, um pequeno banco.
Perto colocou para si um assento ornado,
longe dos pretendentes, não fosse o estranho levado
pelo barulho a desdenhar o repasto entre homens arrogantes.
Mas tencionava também interrogá-lo sobre o pai ausente.

Os pretendentes aqui são empecilhos à recepção apropriada do hóspede, podendo desagradá-lo com a barulheira de seu banquete. Eles são mais uma vez caracterizados como arrogantes (ὑπερφιάλοισι), adjetivo que Cunliffe (2012, p. 397) especifica como “negligente quanto aos direitos ou sentimentos dos outros, imprudente quanto às consequências de suas ações”, uma desconsideração egoísta pelo outro, característica de quem atropela as relações de hospitalidade.²¹³ Outro elemento de caracterização de Telêmaco é dado por essa escolha de conduzir o hóspede para um local afastado. Em nova exposição da mente de Telêmaco, o narrador mostra que ele tem um plano de perguntar sobre o pai e que, numa manifestação mínima de

²¹³ O adjetivo ὑπερφιάλος ocorre vinte vezes no texto da *Odisseia*. Seis vezes, o narrador o utiliza para se referir ao grupo dos pretendentes (I, 134; IV, 790; XIII, 373; XIV, 27; XX, 12 e 291), sendo duas dessas ocorrências (IV, 790 e XX, 12) a atividade mental de um personagem, Penélope e Odisseu, respectivamente, cogitando possibilidades em discurso indireto. Três vezes, Odisseu assim a eles se refere (XV, 315, como mendigo; XVI, 271; XXIII, 356). Outros cinco personagens da mesma forma consideram os pretendentes: Nestor (III, 315), Tirésias (XI, 116), Atena (XV, 12), Eumeu (XV, 376) e Penélope (XVIII, 167). É, portanto, a avaliação moral geral da *Odisseia* e dos aliados que fazem parte do círculo social de Odisseu. A esse grupo soma-se uma ocasião em que Telêmaco se refere desta forma especificamente a Antínoo (II, 310) e quando o próprio Antínoo considera arrogante a fala de algum (τις) dos pretendentes (IV, 774). Outros dois grupos de personagens caracterizados negativamente também aparecem como ὑπερφιάλοι, os ciclopes na narrativa de Odisseu (IX, 106) e alguns feaces que Nausícaa imagina que poderiam pensar algo de mau, caso os vissem juntos (VI, 274), além de Ajax filho de Oileu (IV, 503), que, conforme o Velho do Mar, tem sua morte terrível providenciada por Possêidon após ofender os deuses. Há uma ocorrência especialmente estranha, em que Antínoo se refere, na primeira pessoa do plural, ao grupo de pretendentes como ὑπερφιάλοι (XXI, 289). Chantraine (1999, p. 1159) sugere o sentido de “potente, muito forte”. Fernandez-Galiano (1992, p. 179) o sentido positivo de “pessoa de alto *status* social”. Esse uso sugere a possibilidade de sentido sem uma conotação de moralidade, embora o sentido moralmente negativo predomine na *Odisseia*. A alternância entre sentidos relacionados à arrogância ou à força talvez aconteça mais nos usos do advérbio ὑπερφιάλως, que determina as ações dos pretendentes (em fala de Atena disfarçada de Mentis: I, 227; em palavras do narrador: XVII, 481; XVIII, 71 e XXI, 285) e de Telêmaco (em fala de Eurímaco, IV, 663, e de Antínoo, XVI, 346).

inteligência, atributo principal desse pai, sabe que é mais seguro fazer isso sem chamar a atenção de seus inimigos.

É importante como o narrador apresenta aos leitores ou ouvintes as informações que o personagem recebe. No verso 113, Telêmaco vê Atena, identificada pelo pronome τὴν (a viu), ação repetida e retomada no verso 118, após a exposição do pensamento de Telêmaco, com εἶσιδ' Ἀθήνην (viu Atena). Telêmaco não tem como saber que se trata de Atena. O que ele vê é apenas um desconhecido, mas o narrador usa continuamente o pronome feminino, explorando sempre a diferença entre o que sabe seu receptor e o que sabe seu personagem. O desconhecimento é explorado também pelo personagem da deusa como parte de seu teste moral. A atenção de Telêmaco com seu hóspede obedece ao protocolo da recepção de um estrangeiro, em que a prioridade é fornecer o cuidado básico da alimentação antes de suprir necessidades adicionais e antes de se informar sobre a identidade e circunstâncias da chegada desse estrangeiro.

Depois da cena típica de banquete em que Atena é acomodada e servida (I, 130-44), é a vez da segunda cena (I, 145-55) dos pretendentes arrogantes (μνηστῆρες ἀγίνορες), que também são servidos e fazem sua refeição, guiados pelo narrador novamente atento à rotina de trabalho dos empregados. Enquanto Telêmaco acolhe e acomoda seu hóspede da melhor forma possível, os pretendentes não interagem, apenas se dedicam à própria satisfação (I, 150-1), como se fossem eles os convidados de honra numa casa em que nem mesmo são bem-vindos.

3.5 A deusa despercebida

Tendo alimentado e acolhido seu hóspede conforme o costume, Telêmaco agora pode se informar sobre sua identidade e situação, de onde vem e por que está em Ítaca (I, 170-7). Antes disso, enquanto o canto e a dança animam o momento posterior à refeição da festa dos pretendentes, Telêmaco não resiste à presença de uma nova companhia e desabafa (I, 158-177).

Seu desabafo, dito com o cuidado para que não chegasse aos ouvidos dos pretendentes (I, 157), tem duas partes. Na primeira (I, 158-60), denuncia o hábito dos pretendentes de se divertirem depois de terem consumido os víveres de outra pessoa sem compensação (ἀλλότριον βίοτον νήποινον ἔδουσιν), em que essa ausência de

uma contrapartida define a conduta socialmente condenável por ser inadequada ao costume da *ξενία*, seja por relação de reciprocidade — elemento essencial do contato amigável entre famílias de aristocratas — ou pelo acolhimento de bom grado — o fornecimento de alimentação a um desconhecido sem recursos. Na segunda (I, 161-8), que por sua vez se desdobra em três momentos, manifesta a angústia pela falta de informações sobre seu pai, assumindo nesse momento uma perspectiva negativa.

As notícias inexistentes o colocam numa condição regida pela incerteza, e as possibilidades aqui concebidas sobre o pai são duas. Entretanto, são apenas dois diferentes cenários para a morte: ossos brancos que apodrecem na chuva (I, 161) ou no mar, rolados pelas ondas (I, 162). Os resquícios da antiga presença de Odisseu em Ítaca não estão apenas nas imagens de ossos abandonados: são retomados, enquanto fama de uma anterior excelência, superior à dos pretendentes, à qual Telêmaco retorna em seus pensamentos, novamente imaginando um resultado (talvez o que já considerasse justo o bastante) de dispersão dos adversários (I, 163-4).²¹⁴ Essa possibilidade, entretanto, tem um caráter similar àquele das anteriores, exposta mais como vontade do que como alternativa provável, negada no verso seguinte. Socialmente, no discurso público, só as possibilidades negativas são declaradas como possibilidades, enquanto, no espaço último de intimidade, o pensamento (I, 114-7), a mente se dedica à fantasia positiva do retorno. Não é sem ironia que o poeta faz Telêmaco reafirmar o possível estado atual do pai destruído por um destino ruim e sem conforto, mesmo se alguma das pessoas sobre a terra disser que ele virá (I, 166-8). Não é um humano, mas Atena quem, diante dele, já trata de possibilitar o destinado retorno do herói, e, claro, o dia do retorno que Telêmaco julga perdido (I, 168) já está planejado.

A perspectiva negativa assumida socialmente devido à falta de conhecimento é retomada e estendida em I, 231-44. Com uma imagem que lembra a antiga relação grega entre ver e conhecer, presente nos sentidos que a raiz *ιδ-* assume, Telêmaco afirma que os deuses fizeram seu pai invisível (*ἄϊστον*), pensando nos efeitos da ausência física e da falta de notícias tanto sobre a casa, que antes era rica e nobre (I, 232) e agora é alvo da ação conjunta dos pretendentes, quanto sobre si mesmo, abandonado às “dores e

²¹⁴ Nos versos I, 164-5, a imagem que Telêmaco constrói dos pretendentes, preferindo ter pés rápidos (para fugir de Odisseu) do que ouro e vestimentas, os caracteriza como aristocratas ricos (talvez sugerindo que sejam gananciosos ou que esbanjam luxo), mas que não correspondem ao ideal de excelência da aristocracia guerreira. Apesar do ouro e das vestes, falta-lhes a força e a coragem. Pensando em como as roupas são usadas no poema para marcar uma identidade social e para ocultá-la, conforme Block (1985, p. 1-11), é como se os pretendentes, representantes de uma aristocracia decadente, fossem uma inversão do Odisseu disfarçado de mendigo dos cantos XIV a XXI.

lamentos” (I, 242, ὀδύνας τε γόους τε) sem κλέος (“fama”, I, 240). Segundo a ideologia aristocrática, a morte em campo de batalha deixa como legado a memória de um homem de valor, a ser transmitida ao futuro como legado e única forma de posterior persistência da existência entre os vivos. É a angústia de quem esperava como herança a glória, segundo o próprio Telêmaco, passada de pai para filho (I, 240), mas só recebe o sofrimento da inglória ausência de notícias.

Retomando a caracterização dos pretendentes, Atena, sob a identidade de um forasteiro que observa o que se passa no palácio, não deixa de dar oportunidade para Telêmaco discorrer mais sobre a situação de Ítaca (I, 225-9):

τίς δαίς, τίς δὲ ὄμιλος ὄδ' ἔπλετο; τίπτε δέ σε χρεώ;
εἰλαπίνη ἦε γάμος; ἐπεὶ οὐκ ἔρανος τάδε γ' ἐστίν,
ὥς τέ μοι ὑβρίζοντες ὑπερφιάλως δοκέουσι
δαίνυσθαι κατὰ δῶμα. νεμεσσήσαιτό κεν ἀνήρ
αἴσχεα πόλλ' ὀρώων, ὅς τις πινυτός γε μετέλθοι.

Que festim é esse? Que reunião? Que tem ela a ver contigo?
É festa ou boda? Não trouxe cada qual o seu próprio manjar!
Com que arrogância ultrajante me parecem eles comer
em tua casa: qualquer homem se encolerizaria ao ver
tais vergonhas, qualquer homem de juízo que por perto passasse.

Na perspectiva que a deusa assume, as ocasiões apropriadas para a festa dos pretendentes seriam um convite de um anfitrião que oferece a comida por algum motivo ou a ocasião em que os participantes trazem suas próprias porções para consumir e compartilhar. Esse tipo de banquete é chamado de ἔρανος. Atena, é claro, sabe exatamente o que se passa na casa de Odisseu, mas finge desconhecer as circunstâncias, embora o próprio Telêmaco já tenha brevemente feito referência à questão da comida (I, 160). A característica com que Atena descreve os pretendentes será recorrente ao longo do poema, com o uso da palavra ὑβρις e seus derivados.²¹⁵ Ênfase é dada à ὑβρις como afronta social contrária à prudência (característica indicada pelo adjetivo πινυτός), relacionada especificamente ao modo como os pretendentes se banqueteiavam na casa de Telêmaco. O ponto mais enfatizado durante a apresentação dos pretendentes é a relação nociva com os bens alheios e, somados a uma menção ao barulho que fazem (I, 133), não é irrelevante que obriguem um anfitrião a receber um hóspede em condições anormais, desconfortável em sua própria casa, e que ignorem um estrangeiro.

²¹⁵ Sobre ὑβρις cf. 184 e 185, p. 99. Sobre a diferenciação entre ὑβρις e ἀτασθαλία, cf. nota 115, p. 69.

Aproveitando a deixa que tem para dar sua versão sobre a situação em Ítaca, Telêmaco apresenta ao leitor a origem desses homens (I, 245-251):

ὄσσοι γὰρ νήσοισιν ἐπικρατέουσιν ἄριστοι,
 Δουλιχίῳ τε Σάμῃ τε καὶ ὑλήεντι Ζακύνθῳ,
 ἠδ' ὄσσοι κραναὴν Ἰθάκην κάτα κοιρανέουσι,
 τόσσοι μητέρ' ἐμὴν μνῶνται, τρύχουσι δὲ οἶκον.
 ἢ δ' οὔτ' ἀρνεῖται στυγερὸν γάμον οὔτε τελευτήν
 ποιῆσαι δύναται· τοὶ δὲ φθινύθουσιν ἔδοντες
 οἶκον ἐμόν· τάχα δὴ με διαρραίσουσι καὶ αὐτόν.

Pois todos os príncipes que regem as ilhas,
 Dulíquio, Same e a frondosa Zacinto
 e todos quantos detêm poderio em Ítaca rochosa,
 todos esses fazem a corte a minha mãe e me devastam a casa.
 Por seu lado, ela nem recusa o odioso casamento
 nem põe termo à situação; e eles vão devorando a minha casa
 e rapidamente serei eu quem levarão à ruína.

Como antecipado pela possibilidade de presença dos pretendentes numa assembleia (I, 90), são os filhos da aristocracia local e das ilhas próximas. Aqui no verso I, 248 atribui-se a eles finalmente a ação principal a partir da qual são denominados como grupo na *Odisseia*: μνῶνται (“fazem a corte”, se colocam como pretendentes). Essa informação, com a qual provavelmente o ouvinte antigo já estava familiarizado, Telêmaco dá a um suposto estrangeiro que supostamente a desconheceria. O verbo importante aparece com um complemento que, enfatizado pela aliteração de nasais, explicita a posição que os pretendentes ocupam nas relações sociais de Ítaca da perspectiva de Telêmaco: μητέρ' ἐμὴν μνῶνται.²¹⁶ Essa dependência existencial do agente definido por uma ação necessariamente voltada ao objeto é condensada na aliteração e faz recordar que os jogos sonoros a partir de μνηστῆρες são recorrentes nessa gradual apresentação dos pretendentes no canto I.²¹⁷ Eles voltam mais uma vez a

²¹⁶ Usando uma gíria já meio ultrapassada e com sentido um pouco deslocado, seria em português algo como “mascam minha mãe”.

²¹⁷ Conforme o estilo homérico, bem afeito a essas correspondências. Por exemplo, em I, 150-2: αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο / μνηστῆρες, τοῖσιν μὲν ἐνὶ φρεσὶν ἄλλα μεμῆλει / μολπή τ' ὀρχηστὺς τε· [...] (“e quando os pretendentes afastaram o desejo de comida / e bebida, para outras coisas se lhes moveu o espírito: / a música e a dança [...]”). A semelhança sonora reforça a identidade dos pretendentes como aqueles que se divertem no banquete. Também em I, 265: τοῖος ἐὼν μνηστῆρσιν ὀμλήσειεν Ὀδυσσεύς (“prouvera que assim munido aos pretendentes aparecesse”), em que a semelhança sonora acompanha a divergência de interesses no suposto encontro: um encontro terrível para o grupo, já que Odisseu estaria preparado para a vingança. Ainda em I, 295: ὄππως κε

assumir seu papel nominal no verso I, 366. Depois da primeira cena de Penélope no poema, todos a desejam sexualmente, não sem antes uma manifestação que mais uma vez joga com as aliterações de nasais, como se tal fosse a prática inerente do grupo: *μνηστῆρες δ' ὁμάδησαν ἀνὰ μέγαρον σκιάευντα* (“e os pretendentes fizeram barulho no salão sombrio”, I, 365).²¹⁸ Como a *Odisseia* parece privilegiar os pontos de vista de Odisseu e Telêmaco, a ênfase inicial na apresentação dos antagonistas está mais na dilapidação da riquezas e na conduta inapropriada do que na pressão que fazem para que Penélope escolha um novo marido. Embora o desejado casamento só pudesse ser realizado com um escolhido do numeroso grupo, eles aqui não rivalizam entre si como concorrentes que disputam a atenção de uma mulher, mas são unificados como opositores à linhagem de Odisseu, cujos representantes encabeçam, como principais agentes, as duas linhas narrativas que se alternam até o canto XVI da *Odisseia*.

Pela leitura que Telêmaco faz das ações de Penélope, eles não têm um plano conjunto para lidar com os pretendentes, de modo que o filho vê com perplexidade a ambiguidade da mãe ao lidar com os jovens que a pressionam. Essa falta de planejamento coordenado é explorada por Atena para testar seus protegidos Odisseu (que investigará sua mulher na segunda metade do poema) e Telêmaco (no início do canto XV).

Da perspectiva de herdeiro das terras e bens de Odisseu, Telêmaco, ao apresentar os pretendentes finalmente como pretendentes, não deixa de repetidamente manifestar sua preocupação com os aspectos materiais desse cortejo, uma vez que a não resolução do matrimônio tem como efeito a progressiva degradação de seu patrimônio. Isso porque, nesse primeiro momento, com o casamento está também em jogo a herança. Como o próprio Telêmaco ainda não assumiu perante a sociedade a condição de adulto, casar-se com Penélope significa obter para si também as riquezas de Odisseu e com ela seu *status* de realeza.²¹⁹ A estratégia de Penélope, como observa Scodel (2001, p. 313), leva em conta que seu melhor resultado é o retorno de Odisseu sem que ela tenha casado novamente. Caso o marido esteja morto, o melhor passa a ser que

μνηστῆρας ἐνὶ μεγάροισι τεοῖσι / κτείνης (“como em tua casa poderás matar os pretendentes”), em que Atena, atuando como Mentis, chama a atenção para os pretendentes como aqueles que permanecem na casa de Telêmaco (cf. o comentário sobre o verso I, 365 logo na sequência).

²¹⁸ Verso usado formularmente também em IV, 768; XVII, 360; XVIII, 399. Uma variação acontece em XXII, 21-2. O verbo *ὁμαδέω* (emitir um som ao mesmo tempo) é utilizado na *Odisseia* apenas para os pretendentes.

²¹⁹ Cf. nota 151, p. 84.

Telêmaco seja senhor de suas posses. O pior resultado é a morte de Telêmaco ou o retorno de Odisseu quando ela já teria se submetido a um segundo casamento.

Atena sustenta sua identidade secreta de Mentis, líder táfio, durante todo o diálogo, até na despedida. Após a última fala, entretanto, acontece o momento de epifania, em que a deusa dá a entender por um sinal não muito obscuro que se trata de uma divindade. Entretanto, não deixa de ter seu mistério o modo como o narrador descreve a revelação de Atena (como divindade, não especificamente como Atena): ὄρνις δ' ὡς ἀνόπαια διέπτατο (I, 320), “voou como uma ave”, com ἀνόπαια tendo um significado discutível. Os comentadores de Homero e lexicólogos da Antiguidade se dividem em definições diversas para o termo que tem aqui sua única aparição nos poemas homéricos. As definições variam, sobretudo, entre os sentidos de “de forma invisível”, “no ar”, “por um buraco no teto” e Aristarco inclui como possibilidade uma espécie de águia.²²⁰ Dirlmeier (1967, p. 22) e Petropoulos (2011, p.12) consideram mais provável que Atena não voe em forma de pássaro, mas apenas de forma semelhante a um pássaro (com a velocidade de um pássaro), embora a transformação de um deus em ave, assim como em humano, seja prática recorrente nos poemas homéricos.²²¹ De todo modo, a saída voadora é o bastante para que Telêmaco, encorajado, compreenda que foi visitado e aconselhado por uma divindade (I, 323), ao contrário dos pretendentes que a ignoraram.

O detalhe importante é que em nenhum momento nenhum dos humanos presentes tem qualquer tipo de desconfiança de que possa estar participando de uma vistoria divina. Telêmaco age bem e recebe a deusa corretamente por respeito à recepção de estrangeiros. Seu entendimento final é uma escolha da deusa de torná-lo consciente do que acabou de acontecer. Esse entendimento, entretanto, é limitado. Ele só tem, por decisão da deusa em realizar algo sobrenatural em sua partida, a confirmação de que recebeu instruções de um agente não humano, mas não tem condições de avaliar a procedência exata dessas instruções, nem garantia do resultado

²²⁰ Chantraine (1999, p. 91) prefere o sentido de “que se eleva às alturas pela chaminé” e a explicação etimológica de uma formação a partir de ἀνά τῆ ὄπτη.

²²¹ As epifanias em Homero, conforme Dietrich (1983, p. 54), acontecem em circunstâncias muito variadas e tendem a ser confusas, às vezes contraditórias, às vezes difíceis de visualizar. Sua sugestão é de que, para o público, a presença divina é mais importante do que o modo preciso como ela se manifesta. Além disso, sugere que nenhuma manifestação visível era esperada nos cultos. Para Dourado-Lopes (2013, p. 97) as epifanias em Homero amplificam os dramas e ações humanos, mais do que desviam a atenção para a atuação dos deuses.

da missão que lhe foi dada. Pelo teor da conversa e da visita, pode ao menos desconfiar de que se trata de um sinal positivo.

A rede de informações principais que forma a caracterização geral dos pretendentes no canto I é apresentada num jogo de alternância e repetição que, quanto ao modo de disposição dessas informações no texto, nem sempre segue o roteiro da obviedade. Também as oposições e comparações com outros personagens que iluminam seu caráter e papel na narrativa contemplam múltiplos aspectos da visão de mundo odisséica.

A ἀτασθαλία que compõe o paralelo principal entre a morte da tripulação de Odisseu, a de Egisto e a subsequente morte dos pretendentes parece, a princípio, estar presente apenas até a fala de Atena em I, 47, que completa a sequência comparativa. Se o banquete que destrói a riqueza de um homem, sobretudo um homem que está para retornar, é já uma insensatez, os atos de ignorarem o hóspede, de não darem ouvidos ao pedido de Telêmaco para que deixem sua casa e se alimentem de seus próprios bens (I, 375) e, posteriormente, de ignorarem os possíveis presságios do canto II são atos que, além disso, eliminam suas únicas chances de sobrevivência, possibilidades descartadas pela aposta maior de que Odisseu não retornaria. Depois será tarde demais para se redimir. Os homens não têm consciência no momento em que seu presente é julgado e seu futuro determinado, de modo que suas deliberações posteriores sempre partem do princípio de que o futuro é indeterminado. À insensatez se sobrepõem a imoralidade e, a partir da intervenção de Atena na assembleia e durante sua presença no banquete, o canto I insistentemente enfatiza o crime dos pretendentes contra as posses do herói que, relembando, caracteriza-se pela inteligência e pelo autocontrole.

O sucesso de Telêmaco na *teoxenia* lhe proporciona uma vantagem sobre os pretendentes que, com a ajuda de Atena, ele manterá por toda sua aventura até a reunião com o pai. Entre os aristocratas da *Odisseia*, a resposta a esse tipo de indicação divina é um dos elementos que distinguem quem será lembrado e cantado como herói ou vilão. O paralelo final que realça a ignorância dos pretendentes acontece no final do canto I e do primeiro dia na narrativa. Os pretendentes não são cegos quanto à presença do estrangeiro. Eurímaco, depois que Telêmaco convoca uma assembleia no dia seguinte e pede que abandonem sua casa, pergunta sobre a identidade do desconhecido que havia entrado no palácio. Telêmaco, agindo aqui com uma inteligência própria, sem

orientação divina, diz apenas que era alguém que dizia ser Mentos, soberano de Tafo, antigo contato de seu pai e internamente recorda que se trata de uma presença divina (I, 413-20). É inesperado o que diz o narrador em I, 420, explicitando o reconhecimento da deusa Atena ou ao menos de uma divindade feminina (ἄθανάτην θεὸν, “deusa imortal”). Trata-se de uma mistura do que o personagem pode perceber, a presença de uma divindade (I, 323), com o que o leitor ou ouvinte pode conhecer através do narrador, que se trata especificamente de Atena.

De todo modo, agora que a deusa já partiu é tarde para qualquer cuidado com o estrangeiro. A pergunta, na verdade, parece mais uma tentativa de obter controle sobre o que se passa no palácio e sobre as relações sociais de Telêmaco para assegurar a continuidade do assédio.²²² Nenhum deles ainda imagina que a situação já se encaminha para uma mudança definitiva, não exatamente para o resultado que esperavam. A introdução dos pretendentes na *Odisseia* estabelece a diferença entre dois grupos de personagens, os heróis (Odisseu, depois Telêmaco) e seus antagonistas (a tripulação de Odisseu, Egisto e os pretendentes). Eles se diferenciam pela oposição moral (e social) que inclui, além do respeito à propriedade alheia, a capacidade ou possibilidade de observar manifestações e sinais divinos.

²²² Um falso interesse (ou uma curiosidade interessada em planos próprios) em relação ao que se passa no palácio seria bem o esperado de Eurímaco como personagem. Depois da primeira cena com Penélope, a caracterização grupal dá lugar à caracterização da dupla que toma posição de liderança: Antínoo e Eurímaco. Fenik (1974, p. 198-204) traça o perfil dos dois. De modo geral, Antínoo se comporta de forma abertamente hostil a Telêmaco, enquanto Eurímaco é o bajulador hipócrita.

4. Comunicação humana e divina

Tato no escuro das palavras

(Orides Fontela, “Tato”)

4.1 Treinamento: Atena-Mentes e Telêmaco

Quando Atena deixa Telêmaco, levantando voo como um pássaro (I, 320) e permitindo que ele perceba que se tratava de uma presença divina (I, 323), a deusa acaba de cumprir uma das tarefas do programa que havia apresentado na assembleia dos deuses: insuflar no jovem a coragem para convocar uma assembleia (I, 89). O contato entre a deusa e seu novo protegido não passa pela mediação de um adivinho ou de um sinal — o único sinal que é preciso interpretar, o voo de despedida, que indica a presença de um deus, é compreendido corretamente —, entretanto, esse contato ainda é mediado pela falsa identidade. Atena desperta a coragem de Telêmaco e o incita a agir não simplesmente por sua vontade e capacidade de influenciar a mente humana, mas pelo discurso, sobretudo pela apresentação de um plano que é não só uma ideia geral do que é preciso fazer, mas um roteiro, um guia passo-a-passo. A ação da deusa no canto I acontece nos espaços sociais próprios ao discurso, seja na assembleia divina, provavelmente composta conforme um modelo idealizado das assembleias da aristocracia arcaica, falando como deusa entre seus pares, seja no palácio em Ítaca, falando como um homem, um aristocrata, recebido por outro conforme a tradição da hospitalidade. Essa forma verbal de interação, ainda que se mantenha em certa zona de indeterminação pelo ocultamento da verdadeira identidade, será muito diferente do contato que os deuses estabelecem (ou tentam estabelecer) com os pretendentes, com Penélope e com Odisseu (recebido por Atena em Ítaca e recorrentemente em contato com divindades no período em que permanece no mar, oculto para a sociedade humana).

Antes de centrar a atenção nas mensagens que os deuses enviam aos pretendentes e no modo como estes as recebem, o que inclui o sinal divino interpretado por Haliterses e, de certa forma, inclui também o que Telêmaco tem a lhes dizer na assembleia de Ítaca, é útil, para uma melhor apreciação da forma como a *Odisseia* representa o funcionamento da mente humana, ou, ao menos, o dos discursos humanos de deliberação, observar como Atena pode, depois de dar início ao retorno de Odisseu

com suas falas de deusa, simular uma personalidade humana e construir um discurso que seja conveniente e convincente na boca de um mortal até que ela resolva manifestar para seu interlocutor sua natureza divina até então apenas conhecida pelo narrador e seus leitores ou ouvintes.

Retomemos, então, os discursos de Atena na assembleia dos deuses (I, 45-50; I, 81-95), antes de considerar o diálogo com Telêmaco (I, 158-318). Em sua primeira fala, Atena sugere a morte como fim que considera justo para os pretendentes, o que é também uma sugestão para o desfecho da narrativa que o retorno de Odisseu constitui. Para o caso de Odisseu, como é uma questão que envolve o interesse de outros deuses, sobretudo de Possêidon, a vontade de uma só divindade não é o bastante para determinar o futuro, mas a assembleia dos deuses, com a moderação central de Zeus, pode tomar decisões como um conjunto. Como anteriormente mencionado, uma das principais características do discurso dos deuses é o conhecimento do passado, do presente e do futuro, que se manifesta na assembleia do canto I ao tomarem como assunto os feitos de Egisto (relatados entre os mortais por Menelau no canto IV), a situação presente de Odisseu (o desconhecimento sobre o paradeiro ou situação do herói é a grande fonte de instabilidade para a comunidade de Ítaca) e o retorno de Odisseu, projeto apresentado por Atena perante seus pares e aceito. A outra característica principal, também revelada pelo projeto da deusa, é a capacidade divina de agir e produzir um efeito previsível no mundo e nos seres de menor poder, tendo como limitação prática apenas o fato de que os outros deuses também possuem poder semelhante. Pela incapacidade de um deus subjugar todos os outros juntos à força (I, 77-78), se estabelece a necessidade entre eles da discussão política, aos moldes do mundo humano. Essa limitação do poder divino se manifesta no discurso da deusa pelo uso do condicional antes de apresentar seu plano (I, 81-7):

ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὑπάτε κρειόντων,
εἰ μὲν δὴ νῦν τοῦτο φίλον μακάρεσσι θεοῖσι
νοστήσαι Ὀδυσῆα πολύφρονα ὄνδε δόμονδε,
Ἑρμείαν μὲν ἔπειτα, διάκτορον Ἀργεῖφόντην,
νῆσον ἐς Ὠγυγίην ὀτρύνομεν, ὄφρα τάχιστα
νύμφη εὐπλοκάμῳ εἴπη νημερτέα βουλήν,
νόστον Ὀδυσσῆος ταλασίφρονος, ὥς κε νέηται.

Pai de todos nós, mais excelso dos soberanos,
se agrada ao coração dos deuses bem-aventurados,
que o sagaz *Odisseu* regresse a sua casa,

enviemos agora Hermes mensageiro, Matador de Argos,
 à ilha de Ogígia para que rapidamente anuncie
 à ninfa de bela cabeleira a nossa vontade:
 que o paciente *Odisseu* à casa regresse.

A proposta de Atena não depende só dela e, portanto, sua retórica reforça o aspecto coletivo da ação divina: ela se dirige a Zeus, atribuindo à assembleia dos deuses por ele mediada uma lógica hierárquica patriarcal, como pai de todos nós (πάτερ ἡμέτερε), depois insiste na necessidade de aprovação não só de Zeus, mas dos deuses bem-aventurados como conjunto (μακάρεσσι θεοῖσι), reforça a coletividade da ação usando o plural para a incitação a futuramente enviar (ὄτρύνομεν, “enviemos”) Hermes, divindade necessária para a realização do projeto conforme concebido por Atena. Com esse último aspecto, o limite da autonomia individual da ação divina oferece ao menos uma contrapartida útil, que é a possibilidade de divisão de tarefas e ação em conjunto, já que uma divindade não tem o poder da ubiquidade e não se faz presente em dois lugares ao mesmo tempo.²²³ Na assembleia, a própria Atena explora essa limitação da ação e conhecimento dos deuses que é a necessidade de presença para o exercício do poder. Provavelmente tendo como modelo os diversos expedientes e ardis da experiência política humana, Homero pode fazer com que Atena, consciente de que seu plano precisa ser aprovado e minando a possibilidade de uma defesa de Possêidon perante os deuses, ache uma brecha na agenda divina para iniciar o retorno de Odisseu.

O conhecimento do presente e do futuro, além da determinação deste último, repete-se na segunda assembleia, que introduz o canto V e a linha narrativa de Odisseu, quando Atena relata a situação atualizada de Ítaca e de Odisseu em Ogígia. Tendo realizado a parte do plano que só dependia de si mesma e, evitando atrito com Possêidon,²²⁴ ela cobra de Zeus alguma ação a respeito do herói (V, 7-20). O deus principal dá aprovação à proteção de Atena sobre Telêmaco (V, 25) e, como ela havia proposto no canto I, envia Hermes para providenciar a liberação de Odisseu. Nessa ordem de Zeus a Hermes (V, 29-42), há antecipação do roteiro da viagem do herói de Ogígia a Ítaca, incluindo a baldeação dos feaces. A única parte do anúncio de Zeus que

²²³ Como Possêidon ausente da assembleia divina no canto I.

²²⁴ Conforme a justificativa que ela mesma dá a Odisseu em XIII, 341 para sua ausência (na verdade, para sua ação apenas discreta). Essa justificativa de uma deusa para seu protegido mortal constitui para os receptores uma informação sobre o funcionamento das relações entre os deuses olímpicos e, principalmente, entre um deus protetor e seu protegido, uma vez que se trata de uma demonstração de afeição, por meio da explicação de uma situação inacessível a um mortal diretamente.

não se realiza está no verso 32, que diz respeito à ação de outros deuses (“que ele regresse, mas sem a ajuda de homens mortais ou de deuses”). Odisseu receberá a ajuda de três divindades. Um deus rio “de lindo fluir” faz cessar sua corrente para acolher Odisseu exausto após uma prece (V, 441-453). Leucoteia (V, 334-53), por acaso e vontade própria, sem orientação de Zeus ou Atena, oferece como auxílio o véu mágico que Odisseu, desorientado e desconfiado, hesita em utilizar. Até Atena, discretamente, o auxilia controlando os ventos (V, 383) e influenciando diretamente sua mente para que tome decisões salvadoras: agarrar-se a uma rocha (V, 427) e nadar para evitar onde a arrebentação batia contra a costa (V, 437). Diante do poder divino de ação direta sobre a mente, o contato por meio de sinais ou mesmo por comunicação oral adquire um caráter de teste que a divindade aplica ao personagem humano, e isso será utilizado na narrativa para tratar das possibilidades para a ação humana independente.

Quando assume um discurso que se propõe a simular uma personalidade humana, a deusa finge não possuir a capacidade de produzir efeitos sobre seres humanos e finge não ter acesso a todas as informações que possui, imitando e levando em consideração as limitações do conhecimento e da capacidade de ação de um mortal.

A interação entre Telêmaco e Atena (fazendo-se visível aos mortais com a forma de Mentos, soberano dos táfios) tem, antes de se transformar num diálogo, um desenvolvimento que a configura como uma visita de avaliação divina. Primeiro, a deusa observa o que se passa no palácio, conduzindo a primeira visita do leitor ou ouvinte a Ítaca (I, 102-17). Em seguida, sendo formalmente recebida como hóspede (I, 118-26), a deusa, já tendo confiado sua lança a Telêmaco para ser acomodada da melhor maneira possível, atrasa qualquer manifestação verbal para depois de ver a mesa preparada para si e o modo como se banqueteariam os pretendentes ao som do canto do aedo Fêmio (I, 125-55). Nesse momento, Telêmaco explica a situação de seu pai e dos pretendentes (I, 156-68) e, com uma série de perguntas (169-77), provoca a primeira fala de Atena assumindo a identidade de Mentos. Como um bom anfitrião à moda grega arcaica, que só pergunta a identidade do hóspede depois de acolhê-lo, Telêmaco agora se sente à vontade para tentar se informar sobre a relação desse estranho com Ítaca. Suas perguntas cercam o tema da identidade e das relações sociais, interessado, sobretudo, em possíveis laços de reciprocidade entre sua família e a do estrangeiro.

O que segue é a resposta de Atena, que é também a primeira interação mostrada em cena entre um deus e um mortal, uma resposta assim introduzida (I, 178-181):

τὸν δ' αὖτε προσέειπε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
 τοιγὰρ ἐγὼ τοι ταῦτα μάλ' ἀτρεκέως ἀγορεύσω.
 Μέντης Ἀγχιάλιο δαΐφρονος εὖχομαι εἶναι
 υἱός, ἀτὰρ Ταφίοισι φιληρέτμοισιν ἀνάσσω.

A ele respondeu a deusa, Atena de olhos esverdeados:
 Então dir-te-ei estas coisas com verdade.
 Declaro que sou Mentis, filho do *hábil* Anquíalo;
 dos *táfios* que amam seus remos sou eu o soberano.

O narrador homérico joga ironicamente com a falsa identidade. Ao contrário do leitor e do ouvinte que acompanham o narrador, Telêmaco não tem como saber que se trata de Atena. Além disso, entre a identidade verdadeira anunciada pelo narrador e a identidade falsa apresentada pela deusa a seu interlocutor, Homero inclui na fala uma garantia de veracidade, um anúncio de que o discurso seguinte será feito com exatidão (*ἀτρεκέως*). Para Beck (2005, p.50) as conversas de um para um (ou diálogos) pressupõem e estabelecem relações de paridade não presentes em outros gêneros de discurso — como comandos e preces que não levam a respostas verbais, mas podem levar a respostas não verbais (p.26-7) — independentemente da diferença de *status* entre os dois falantes. Entretanto, se há paridade o bastante para que exista a possibilidade de uma resposta e, portanto, de se constituir um diálogo entre alguém considerado hierarquicamente superior com alguém considerado hierarquicamente inferior, isso não significa que as marcas dessa hierarquia no discurso sejam abolidas: no discurso entre Atena e Odisseu no canto XIII, a deusa, mesmo ao afirmar a semelhança de habilidade e caráter entre protetora e protegido, deixa clara a distância entre mortais e imortais (XIII, 297-8) e a sua superioridade na função de protetora (XIII, 301), distância que Odisseu tenta encurtar dando a entender que a reconheceu na terra dos feaces (XIII, 323), embora admita sua comparativa limitação na capacidade de conhecimento ao pedir que a deusa confirme que a terra em que chegou é mesmo Ítaca (XIII, 328). Considerando a diferença social entre humanos, quando Penélope e Euricleia conversam no canto XXIII, a patroa não deixa de dar uma ordem para sua subordinada (XXIII, 20). No diálogo do canto I, o início da fala de Atena é um exemplo do modo como os deuses homéricos, mesmo quando benevolentes e dispostos a ajudar um humano, fazem questão de deixar claro para leitores e ouvintes a distância hierárquica entre os dois tipos de existência através de uma apresentação parcial e da transmissão também apenas parcial de informações privilegiadas.

A identidade falsa de Atena não está completa apenas com o nome. Complementa-o uma história de navegação e a exposição da relação desse personagem com a família de Odisseu. O que busca o mentiroso para que sua mentira passe despercebida é algo de εἰκός, é fazer com que ela seja conveniente e convincente. Tanto Atena quanto Odisseu, os melhores mentirosos entre deuses e mortais respectivamente (XIII, 297-8), utilizam procedimentos semelhantes para serem convincentes em suas identidades falsas: as narrativas inventadas. Em comparação com as histórias que Odisseu conta na segunda metade da *Odisseia*, esta é uma micronarrativa inventada. Ela se atém ao tema da navegação, que explica a presença de um estrangeiro na ilha, com um suposto objetivo prático: uma viagem comercial com um navio tripulado e carregado de ferro para ser trocado por bronze. Isso porque um mortal que aporta numa ilha em que não detém terras precisa, além de um pretexto ou motivo, de um meio para chegar lá. Essa parece ser a função do detalhe sobre a navegação.

As narrativas inventadas (também chamadas de histórias cretenses ou falsas biografias) de Odisseu estão fortemente relacionadas aos usos narrativos do tema da indeterminação do futuro na *Odisseia*. Como observado por Louden (1999, p. 25), o papel aqui desempenhado por Atena, de mentir sobre a própria identidade e conduzir um teste de hospitalidade, será o papel desempenhado por Odisseu na segunda parte do poema. As histórias inventadas, do ponto de vista narrativo, são construídas com elementos presentes nas aventuras de Odisseu e em histórias de retorno de heróis da guerra da Troia (Fenik, 1974, p.153-5, p.170). Do ponto de vista da construção poética e de sua relação com a tradição épica, elas aproveitam e reacomodam motivos e elementos de outras possíveis versões do retorno de Odisseu.²²⁵ Haft (1984, p. 295-8) mostra como o modelo para que Odisseu crie suas histórias é a relação entre Idomeneu e Meríones, heróis cretenses que lutaram em Tróia. Meríones não é mencionado na *Odisseia*, mas, considerando sua caracterização na *Ilíada*, ele compartilha com Odisseu

²²⁵ Cf. Reece, 1994, que propõe, inclusive citando variantes textuais registradas por Aristarco e Zenódoto, uma versão alternativa em que Telêmaco viajaria em busca de informações para a Creta de Idomeneu e lá encontraria o pai; sobre o modo como a *Odisseia* reconfigura outro possível retorno, em que Odisseu, fugindo dos parentes dos pretendentes assassinados, acabaria na corte de Toas na Etólia, cf. Marks, 2003. Marks (2008, p. 104-10) observa ainda que as cidades relacionadas a versões e tradições não adotadas por Homero aparecem desautorizadas pela *Odisseia* nos caminhos não tomados e nas histórias inventadas. É também a posição de Ahl e Roisman (1996, p. 70-86), que ainda sugerem que os feaces teriam sido criados especialmente para a *Odisseia* e são substituídos nas histórias inventadas por cretenses e fenícios, embora eles admitam que as narrativas inventadas tentem dar uma versão de retorno que pareça mais provável (p. 86).

a velocidade, a habilidade no uso da lança e do arco, o tema do equipamento emprestado e a excelência em emboscadas. Odisseu, nas mentiras cretenses, em parte assume a identidade de Meríones e em parte projeta a sua própria como parte dessa estratégia que tem como fim consolidar seu retorno e recuperar sua riqueza, sua esposa e seu prestígio em Ítaca (Haft, 1984, p. 300). Quando as narrativas inventadas são utilizadas por Odisseu para sustentar seu disfarce, serão veículos de histórias sobre a indeterminação do futuro do ponto de vista humano e sobre a variação de condições como característica da vida. Se, para ser convincente, Atena precisa inventar informações que só fazem sentido do ponto de vista humano, Odisseu também precisa manipular seus relatos e adequar suas histórias inventadas conforme seus receptores. Para isso, ele inclusive eleva seu *status* social a cada versão, conforme notam Ahl e Roisman (1996, p. 161). O elemento recorrente nas histórias de Odisseu — contadas, como observa Haft (1984, p. 289), pelo herói para os três personagens que o amam há mais tempo: Atena (XIII, 256-86), Eumeu (XIV, 191-359) e Penélope (XIX, 165-202; 221-48; 262-307; 336-42)²²⁶ — é a falta de controle sobre as reviravoltas da sorte (a queda repentina, a traição, forças incontroláveis e o sofrimento como resultado) funcionando como elemento condutor essencial de sua narrativa e, portanto, como um dos elementos que definem a experiência de vida humana. A variação da sorte nessas narrativas é extrema, mas, ao mesmo tempo, elas precisam ter algo de conveniente e de convincente para que o disfarce de Odisseu funcione. Por isso, como observa Reinhardt (1995, p. 66-7), Odisseu, que havia relatado suas aventuras fantásticas para os feaces, precisará agora compor um cenário historicamente crível, em que a variação da sorte é efeito de empreendimentos de risco, guerra, ambição por ganho e pirataria. Algo dessa preocupação material da vida prática está presente quando Atena menciona uma viagem de negócios. No caso de Odisseu, parte dessa conveniência é obtida com a história paralela de Eumeu, o porqueiro (XV, 352-79; 390-484), filho do rei da ilha Sírria, raptado por fenícios por sugestão de sua ama, mulher fenícia que havia sido raptada por piratas táfios e depois vendida.

O relato de Eumeu inclui um comentário sobre o prazer que esse tipo de história de sofrimento, como acompanhamento da comida e da bebida, proporciona a um homem que tenha também “muito sofrido e vagueado” (XV, 398-401). A situação muito familiar de contar histórias à mesa, comendo e bebendo, no contexto da *Odisseia*,

²²⁶ Poderiam ser acrescentadas a essa lista de histórias inventadas (embora não sejam cretenses) aquela do manto, contada para Eumeu (XIV, 462-507), e a contada para Antínoo (XVII, 415-44).

aproxima o momento de enunciação dessas narrativas à *performance* do aedo. Se a causa do prazer ao escutar histórias é o sofrimento nelas presente, a imprevisível variação da sorte aparece como o motor desse sofrimento, uma vez que, na história de Eumeu e nas narrativas inventadas por Odisseu, a desgraça acontece após uma situação inicial de riqueza e conforto estável. Conforme a ideologia aristocrática predominante, parece mais comovente a situação de quem sofre esse movimento para a miséria do que a de quem se vê preso a essa condição desde o nascimento.²²⁷

De volta à fala de Atena como Mentis, sua apresentação não está completa sem a afirmação de um antigo vínculo de reciprocidade com a família de Telêmaco (I, 187-8), que poderia ser confirmado por Laertes. Não se sabe se havia de fato essa relação de ξενία entre Odisseu e Mentis, que revelaria a atenção da deusa às relações sociais passadas da família, ou se é apenas a exploração de um discurso conveniente. Com esses dados que complementam sua falsa história humana com as relações sociais adequadas ao papel de nobre que escolheu, Atena também ganha a confiança de Telêmaco e, para ser ainda mais convincente e provar essa antiga relação, acrescenta informações sobre a condição atual de Laertes (I, 188-92), que vive no campo com a companhia de uma serva, “sofrendo sofrimentos” (a fórmula usada é a aliterativa e assonante πῆματα πάσχειν). Essa informação que Atena disfarça como mero boato escutado de fonte indeterminada (φασί, “dizem”), é a primeira menção no poema a Laertes, que se reencontrará com o filho e o neto no canto XXIV, e amplia para o receptor o panorama de Ítaca, apresentando o velho pai de Odisseu e explicando sua ausência nas questões sociais da ilha.²²⁸ Esse pequeno retrato de um presente conhecido é a introdução para, pela primeira vez, Telêmaco receber, agora como protegido de uma divindade, informações privilegiadas que não poderia conhecer sem o auxílio de um deus.

As informações privilegiadas são oferecidas aqui em dois blocos. Primeiro, mais uma vez colocado como algo que circula sem uma fonte identificada (ἔφραντο,

²²⁷ Outro significativo relato do acaso na vida humana presente na *Odisseia*, mas em que também está em jogo o valor do autocontrole, é a história de Elpenor, homem “não demasiado corajoso, nem muito seguro de entendimento” (X, 552-3) que, depois de beber vinho em excesso e dormir no telhado, ao acordar, cai lá de cima e morre (X, 552-60). Depois, nos domínios de Hades, discursa sobre seu azar: “perdeu-me a desgraça vinda dos deuses – e o vinho desmedido” (XI, 60-78), pede que seja enterrado com base no conhecimento de que Odisseu voltará à ilha de Circe (XI, 70), e, por fim, é sepultado (XII, 10-15). Há também um breve relato sobre a história de Édipo (XI, 271-280).

²²⁸ S. West (Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 100-1) reforça que aqui é importante para o narrador informar seu leitor ou ouvinte de que Laertes permanece vivo. Para De Jong (2001, p. 27), Atena menciona a condição sofrível de Laertes para despertar a indignação de Telêmaco.

“disseram”, I, 194), o presente de Odisseu, cujo desconhecimento é causa da turbulência em Ítaca: não está morto, mas os deuses o impedem de regressar e, portanto, é retido contra sua vontade por homens selvagens e cruéis numa ilha (I, 194-199). Trata-se de uma mistura de dados inventados com informações corretas, que o receptor pode identificar por já ter sido informado pelo narrador sobre a situação de Odisseu (I, 11-15). Adequando o conhecimento divino ao conhecimento conveniente a um mortal (ou não disposta a dar informações tão detalhadas como dará a Odisseu no canto XIII para um protegido recentemente adotado e ainda em seus primeiros testes), Atena omite a participação de Possêidon e de Calipso, referindo-se aos deuses, sem identificá-los, simplesmente como θεοί. Raramente um personagem mortal nos poemas homéricos credita qualquer tipo de ação a divindades específicas, preferindo um genérico θεοί ou δαίμων, uma divindade não identificada.²²⁹ A deusa disfarçada, além disso, transforma a retenção de Calipso, uma vez que viajantes são mais frequentemente impedidos de continuar seu caminho por homens perigosos do que por deusas apaixonadas, numa versão tanto mais conveniente do ponto de vista da experiência social humana, quanto menos ameaçadora do ponto de vista da manutenção do casamento com a mãe de Telêmaco.

O segundo bloco corresponde ao futuro de Odisseu, em forma de profecia em que a introdução que serve como preparação para o anúncio é maior do que a predição de que ele logo voltará, por ser um homem “de muitos engenhos” (I, 200-5). Ser πολυμήχανος é a característica usada como justificativa para o futuro retorno bem sucedido de Odisseu. Em termos de sentido não está tão longe de πολύτροπος, usado no primeiro verso, contemplando os dois primeiros aspectos da definição de Pucci (1998, p. 11-29), “multiversatilidade” aplicada à capacidade intelectual e à habilidade com a linguagem (mas não o terceiro, que inclui a multiplicidade do deslocamento variado do viajante de rumo incerto). Como fórmula, πολυμήχανος comporá um recorrente vocativo a Odisseu.²³⁰ A capacidade de engenho ou de elaborar expedientes usada como explicação do futuro retorno do herói, portanto, não é mais que a imagem

²²⁹ Wilford (1965) defende o sentido geral de poder sobrenatural, mas suas observações não parecem descartar o sentido de “divindade”.

²³⁰ Sempre ocupando a segunda metade do quarto pé e o quinto pé do hexâmetro e quase sempre no verso formular διογενές Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ (V, 203; X, 401; [X, 456]; X, 488; X, 504, [XI, 60]; [XI, 92]; XI, 405; XI, 473; XI, 617; XIII, 375; XIV, 486; XVI, 167; XXII, 164; XXIV, 542, e uma vez no verso ὄλβιε Λαέρταο πάϊ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ (XXIV, 192).

comum que outros personagens da *Odisseia* têm de Odisseu aplicada a sua situação de ausência. Telêmaco não se impressiona. Ele toma a profecia como demonstração de afeto ou sinal de boa vontade de seu interlocutor (comportamento que voltará a demonstrar no canto XV em outras circunstâncias de previsão) e responde com um desabafo sobre sua situação em Ítaca.

Os versos que introduzem a profecia, entretanto, interessam pela ironia que Atena usa para manter seu disfarce de humano. O anúncio da previsão que seguirá é feito de forma ambígua, ἀὐτὰρ νῦν τοι ἐγὼ μαντεύσομαι (“mas eu agora profetizarei para ti”, I, 200), em que esse ἐγὼ (na verdade, um alterego) profetizará conforme dois modos: como os deuses lançaram em seu coração e como pensa que acontecerá (I, 200-1). O leitor ou ouvinte sabe que se trata do planejamento da deusa aprovado pelos demais deuses, mas em sua simulação de retórica humana se misturam a inspiração divina e o pensamento humano.²³¹ Ainda antes da profecia (I, 202), há um reconhecimento também irônico de uma espécie de instituição social ou costume da profecia como mediação entre mortais e imortais, em sua ressalva “embora não seja *adivinho* nem conheça augúrios de aves”. Para seu interlocutor, esta é uma ressalva quanto a realizar uma profecia sem ser um especialista, um μάντις, nem alguém capaz de interpretar claramente os pássaros considerados como meios de comunicação entre deuses e homens.²³² Como a adivinhação aparece como atividade profissional na *Odisseia*, μαντεύσομαι “farei uma profecia, predirei” ganha o aspecto de um termo técnico. Para o leitor ou ouvinte, essa introdução chama a atenção para o fato de que é uma deusa se comunicando diretamente com um mortal, sem os intermediários tradicionais ou mais comuns, embora um tipo específico de mediação aconteça pelo uso da falsa identidade humana. A primeira profecia dita por um personagem na *Odisseia* vem da parte de uma divindade fingindo ser um humano falando como mediador entre deuses e homens. Na própria previsão, há mais exemplos do uso de elementos do modo de pensar humano na fala da deusa quando diz “não será longo o tempo que longe da pátria permanecerá, nem que correntes de ferro o retenham” (I, 203-4). A imagem das correntes de ferro no verso 204 retoma sua versão (mais conveniente) do presente de

²³¹ Dimock (1989, p. 17) afirma que Atena conta a Telêmaco não o que ela sabe, mas o que um Mortal real poderia adivinhar. Ela revela um pouco mais do que isso, mas sempre falando como um humano.

²³² O que pode ser tanto uma explicitação da prática do μάντις como a observação de que há praticos experientes, embora não profissionais, que realizam essas leituras. Ambos os casos são utilizados na narrativa da *Odisseia*.

Odisseu, supostamente mantido numa ilha por homens “selvagens e cruéis”. Insistindo sempre em manter o caráter parcial do conhecimento de seu novo protegido, a deusa prefere temperar a história dessa estadia forçada com elementos que se adequam a certo imaginário humano sobre os perigos das navegações, não distante do que aparece na história de vida de Eumeu (XV, 352-79, 390-79) e nas narrativas inventadas de Odisseu.²³³

Entretanto, a missão da deusa não é anunciar que Odisseu está prestes a retornar. A parte final de sua fala começa a incitar coragem em Telêmaco, conforme o plano, de forma mais sutil. O primeiro recurso para tal é uma comparação aproximativa com o pai (I, 206-12). A semelhança entre os dois, inclusive, é expressa pelo verbo ἔοικα (com seus sentidos de “parecer” e “convir”) que dá o particípio εἰκός em I, 208-9: αἰνῶς μὲν κεφαλὴν τε καὶ ὄμματα καλὰ ἔοικας / κείνῳ (“muito a ele te assemelhas *na cabeça* e na beleza dos olhos”). Atena pede que ele tome a palavra e se apresente, fingindo uma dúvida humana (diz-me [...] se, alto como és, na verdade és filho de *Odisseu*) e, como se assumindo essa hipótese — que é uma falsa hipótese, não por ser uma suposição que não corresponde à realidade, mas por ser um conhecimento prévio disfarçado de incerteza —, acrescenta semelhanças físicas notáveis entre pai e filho em que se inclui uma exaltação do porte e da beleza de ambos. Austin (1972, p. 1-19) observa o padrão de que os personagens que têm afeição por Odisseu têm certa reverência pelo nome do desaparecido, que manifestam em seus discursos evitando-o, preferindo o uso de perífrases e pronomes. Nesse diálogo, em que é constante a presença de Odisseu como assunto, apenas Atena se refere a ele pelo nome, enquanto Telêmaco mantém as estratégias retóricas de referência indireta. Numa “dinâmica de ocultamento e revelação” é como se Telêmaco confessasse a perda de Odisseu, enquanto Atena insiste em sua existência (Austin, 1972, p. 17). Quando Telêmaco se apresenta como suposto filho de Odisseu (“declara a minha mãe que sou filho *dele*, embora por mim não o saiba ao certo” I, 215-6) é marcante sua fala de filho que cresceu sem contato direto com o pai e dele só tem conhecimento através do que dizem os outros (De Jong, 2001, p. 28). Essa definição da própria identidade através do parentesco, tendo uma relação com o pai que é principalmente marcada pela ausência, causa no discurso de Telêmaco o duplo efeito de evitar nomear Odisseu e também não mencionar o próprio nome para seu hóspede, seja pelo sofrimento por essa ausência que acaba, então, definindo sua identidade e

²³³ Sobre o tema da verdade e da mentira na poesia grega, cf. Brandão, 2005b.

existência (“Quem me dera ser filho de um homem feliz, a quem a velhice viesse encontrar no meio das suas posses!”, I, 218-219),²³⁴ seja por ter herdado do pai não só o nome, segundo Peradotto (1990, p.106-7), "o que luta longe" ou "o que luta à distância" (atributos de Odisseu relacionáveis ao nome de Telêmaco, como em I, 113-4 e XXI, 126-9), mas também seu característico adiamento da identificação pelo nome, seja por evitar (assim como evita pronunciar o nome do pai que julga perdido) também apresentar-se pelo próprio nome quando, privado de um modelo masculino conforme a educação aristocrática e privado de experiências sociais, não tem uma identidade (ou ao menos uma identidade social) definida e autônoma.

Atena conduz a conversa para o banquete dos pretendentes (I, 221-9), como comentado no capítulo anterior. Sua pergunta sobre a situação na casa de Telêmaco simula o estranhamento que um hóspede desinformado teria ao se deparar com a situação anormal em que foi recebido. O final da fala (νεμεσσήσαιτό κεν ἀνήρ / αἴσχεα πόλλ' ὀρόων, ὅς τις πινυτός γε μετέλθοι, “qualquer homem se encolerizaria ao ver / tais vergonhas, qualquer homem de juízo que por perto passasse”, I, 228-9) faz alusão à falta, na casa, de um ἀνήρ, um homem adulto, papel que Telêmaco precisa começar a assumir. Ao mesmo tempo, ela abre espaço para que se escute o desabafo de Telêmaco²³⁵, que dessa vez diretamente aborda a questão de sua identidade social: se o pai tivesse um túmulo (ou seja, se tivesse morrido em guerra), a glória (κλέος) do filho seria enorme (I, 240). Duas menções aos deuses mantêm o jogo da ironia da identidade secreta de Atena e cada uma introduz uma das partes da explicação de Telêmaco para o movimento em Ítaca. A primeira credita a deuses desfavoráveis o desaparecimento de Odisseu (θεοὶ κακὰ μητιόωντες, I, 234), o que não deixa de ser parcialmente acertado. A segunda considera a vinda dos pretendentes como sofrimentos forjados pelos deuses (θεοὶ κακὰ κήδε' ἔτευξαν, I, 244). Do ponto de vista humano, o que acontece é ação (expresso em ἔτευξαν, “forjaram”) ou vontade (poderia dizer, alternativamente, “decisão”, expresso em μητιόωντες, “deliberando”) dos deuses. O receptor sabe que a última deliberação e a presente ação das divindades são favoráveis à casa de Telêmaco.

²³⁴ Austin (1972, p. 3) cita L. Ph. Rank, segundo o qual em Homero καλεῖσθαι, “chamar-se”, é um sinônimo de εἶναι, ser.

²³⁵ Austin (1969, p. 52-3), curiosamente, compara a escolha de Atena pelo diálogo para influenciar Telêmaco com o método socrático e com um psicoterapeuta, que força o paciente a verbalizar.

O momento mais importante do diálogo é a longa resposta de Atena (I, 253-305), em que a deusa utiliza toda sua oratória de falso humano para confirmar Telêmaco como protegido e completar a primeira etapa de seu projeto de retorno para Odisseu. O que é decisivo para a narrativa do poema são as instruções que a deusa passa diretamente ao humano, que guiarão suas ações nos cantos seguintes. Em termos de relação entre homens e deuses, a situação tem algo de semelhante à orientação de Hermes a Egisto, mencionada no discurso de Zeus (I, 28-30), obviamente com decisões, comportamentos e resultados diversos.

Para reduzir em parte a pressão de simplesmente propor um roteiro a Telêmaco e incitar nele o μένος antecipado aos receptores, Atena prepara terreno com um exemplo de ação heroica e também terminará, depois de dar suas indicações, com outro exemplo para seu herói em treinamento. O primeiro exemplo é o próprio Odisseu, mencionado pelo nome no verso que abre o discurso (I, 253 e depois ainda em 260 e 265, sempre em destaque, na última posição do verso), na tentativa de criar para o filho uma imagem viva do pai e de sua capacidade de ação. Entretanto, reconhece a ainda presente dependência de Telêmaco (I, 254) para lidar com os “pretendentes sem vergonha” (μνηστῆρσιν ἀναιδέσσι, I, 254). Os pretendentes e sua falta de respeito fazem parte da moldura desse primeiro exemplo, inicialmente como motivo pelo qual Telêmaco ainda precisa de Odisseu e, por fim, com a sugestão de uma resolução, imaginária no discurso e antecipatória na narrativa, de que a chegada do herói daria a todos eles um destino rápido (uma morte antecipada) e um casamento amargo (πάντες κ' ὠκύμοροί τε γενοίατο πικρόγαμοί τε, I, 266). Compõe também a moldura do primeiro exemplo, que tem como núcleo o relato de Odisseu em busca de um veneno assassino (φάρμακον ἀνδροφόνον, I, 260) para suas flechas, a retórica para simulação de conversa humana. A história é introduzida em forma de suposição, imaginando uma chegada instantânea de Odisseu armado como guerreiro, a partir de uma suposta lembrança de Mentis da primeira vez em que teria visto Odisseu, numa imitação de um uso afetivo da memória que reforça a ligação social com a casa de Telêmaco. Depois, a história é concluída com a manifestação de um desejo de que o pai chegasse, retomando a situação imaginada e completando uma composição em anel, como é frequente em núcleos menores dentro da narrativa do poema como um todo. Essa retomada dos elementos da fala humana acrescenta explicitamente a indeterminação do futuro do ponto de vista de um mortal e sua tradicional atribuição de tudo o que ocorre à ação de

divindades com o uso da expressão formular que concentra esses sentidos: “mas essas coisas assentam sobre os joelhos dos deuses” (ἀλλ' ἦ τοι μὲν ταῦτα θεῶν ἐν γούνασι κεῖται, I, 267)²³⁶. Segundo Corrêa (1998, p. 262, nota 37), a expressão é usada em contextos em que o personagem “reconhece a sua inferioridade diante da tarefa pretendida”, mas parece um reconhecimento mais geral da limitação da ação e conhecimento dos mortais. Atena direciona então sua pequena reflexão sobre o futuro indeterminado para o caso específico de Ítaca, focando a dúvida quanto à questão: “se regressando se vingará ou não” (ἦ κεν νοστήσας ἀποτείσεται, ἦε καὶ οὐκί, I, 268). Diante da falta de ação e da falta de esperança, retomar a dúvida por si só já de algum modo revive o sucesso ao menos enquanto possibilidade.

A própria história emoldurada por essas questões traz em si um elemento de ambivalência. Não exatamente pelo aspecto moral da história, uma vez que, apesar da recepção variada que essa pequena história teve pelos estudiosos da *Odisseia* por causa da procura do herói pelo veneno assassino, entendida como inapropriada ao caráter épico (um apanhado dessa recepção foi sintetizado por Werner, 2010, p. 8-9), mas pelo resultado da busca. Quanto ao aspecto moral, provavelmente a questão é que a brutalidade da vingança de Odisseu, assim como o sangue frio de buscar no veneno um stratagem para matar arditosamente, é negativamente impressionante para boa parte dos leitores contemporâneos que buscam aqui algum modelo de virtude.²³⁷ No poema, o assassinato com flechas pensado em conjunto como uma estratégia é exatamente o que fará Odisseu e seus aliados para se vingarem dos pretendentes, sendo assim, além da exposição de um modelo para Telêmaco, a antecipação (principalmente para o receptor) da resolução do conflito em Ítaca. Para construir seu modelo, observa Werner (2010, p.21), Atena conta a Telêmaco uma história de seu pai enquanto jovem guerreiro ou ao menos como alguém diante de uma dificuldade que não pode superar sem um artil. Faz parte de sua estratégia, no vocabulário de Jones (1988, p. 497-8), de implantar em Telêmaco uma imagem clara da excelência de seu pai para criar nele a vontade de agir. A verdade é que a breve narrativa não traz o contexto nem a época em que Odisseu busca esse veneno (também o narrador não dá garantia de que tenha mesmo acontecido

²³⁶ Expressão que aparece também na *Ilíada* (dita por Alcimedon em II, XVII, 514 e por Heitor em XX, 435) e outras duas vezes na *Odisseia*, em fala de Eurímaco a Telêmaco em I, 400 e de Telêmaco a Eumeu em XVI, 129. Sempre na boca de humanos, exceto quando é Atena falando como um humano.

²³⁷ Imaginando que a excelência para a aristocracia guerreira grega arcaica dificilmente serviria como padrão aplicável ou desejável para um leitor contemporâneo.

com o verdadeiro Mentos²³⁸), de modo que o que interessa é, principalmente, a própria busca e sua obtenção não pela primeira tentativa — Ilo não se sente confortável em entregar o veneno que lhe havia sido presenteado pelos deuses —, mas por uma alternativa: o pai de Mentos (I, 262-4). O conhecimento entre Odisseu e Mentos, no discurso de Atena, se dá numa situação de preparação de um ardil para matar com mais eficiência, indicando a continuidade de uma relação: Mentos agora ajuda Telêmaco, assim como Anquílo, seu pai, havia ajudado Odisseu. Atena em sua história recria em forma de relações sociais entre famílias de aristocratas a sua aceitação de Telêmaco, seguindo a linha de seu pai.

Com o incentivo e os laços sociais forjados ou reforçados por suas palavras preliminares, Atena conduz seu discurso para cumprir o que havia sido prometido aos deuses (I, 90-2): direcionar Telêmaco à convocação da assembleia que mudará a situação social em Ítaca. A deusa, ainda disfarçada, dá indicações diretas de ações a serem realizadas para resolver a questão dos pretendentes. Ao menos, é o que apresenta nos versos que abrem sua série de recomendações (I, 269-71): σὲ δὲ φράζεσθαι ἄνωγα, / ὅπως κε μνηστῆρας ἀπόσειαι ἐκ μεγάροιο. / εἰ δ' ἄγε νῦν ξυνίει καὶ ἐμῶν ἐμπάζεο μύθων· (“A ti recomendo que ponderes como para longe / daqui poderás afastar os pretendentes. / Agora presta atenção e ouve minhas palavras.”) Pelo roteiro em seguida apresentado, o exercício de ponderação (φράζεσθαι) sugerido não é uma atividade mental criativa, uma vez que tudo o que é preciso fazer está dado, passo a passo. A deliberação que se coloca diante de Telêmaco é entre decidir seguir ou não a sugestão divina.

Para M. West (2014, p. 148), o disfarce de Atena permite que ela, depois de observar os pretendentes e depois de ter dado oportunidade a Telêmaco para relatar a situação em Ítaca, dê um direcionamento que não teria sentido dar como deusa, por saber que é uma viagem inútil. Na verdade, entretanto, a viagem de Telêmaco e, portanto, a decisão de seguir ou não os conselhos ou ordens da deusa disfarçada, faz parte de muitos aspectos decisivos da estrutura narrativa do poema.²³⁹ No aspecto narrativo mais óbvio, representa a escolha deliberada de apresentar Odisseu fragmentariamente a partir dos relatos de seus antigos companheiros de guerra,

²³⁸ A impossibilidade de saber se é uma história verdadeira ou inventada é também observada por Murrin (2007, p. 508).

²³⁹ Para um apanhado de interpretações do propósito da viagem na narrativa da *Odisseia*, cf. Rose, 1967, p. 391.

incluindo assim relatos de seus feitos durante a guerra e também os outros retornos de guerreiros aqueus, antes de colocar o herói em cena apenas no canto V, trazendo para a estrutura narrativa os temas da ausência de Odisseu e do adiamento de seu reconhecimento. Para a construção de Telêmaco como personagem, seu treinamento de jovem herói passa por conhecer o pai através das narrativas dos antigos amigos, por estabelecer relações com a aristocracia helênica e, conseqüentemente, pelo reconhecimento de sua glória (κλέος). Mais do que seu reconhecimento social como verdadeiro filho de Odisseu e reconhecimento de seu potencial como guerreiro, aspectos em que Jones (1988, p. 501) identifica o κλέος que Telêmaco obtém em sua viagem, ele constitui sua integração à sociedade da nobreza guerreira, uma das etapas de sua inserção no mundo das relações adultas. Assim, de fato, trata-se de uma busca por uma identidade própria no espaço social humano, como entende Gabrecht (2013, p.125-6), mas uma nova identidade que, num presente de herói em formação²⁴⁰, une seu passado então recuperado à indicação de um futuro como herdeiro do capital, das relações sociais e da proteção divina de seu pai. Isso pode não ser decisivo para o afastamento (na verdade, massacre) dos pretendentes, mas faz parte de uma espécie de rito social de passagem que Telêmaco cumpre antes de estar apto a lutar ao lado de seu pai.

Tudo isso depende da aceitação do plano sugerido, de modo que o que separa o caminho que leva a uma possível consolidação como herói do caminho que leva a uma vida sem reconhecimento é ainda a decisão e ação dos humanos. Por isso, a viagem e, antes dela, a sugestão são também testes pelos quais o herói em formação deve passar.

O guia de Atena alterna três elementos principais: (1) as indicações práticas e independentes de ações específicas, (2) a concepção de resultados possíveis mas não garantidos, (3) a consideração de possibilidades alternativas de ações posteriores conforme situações hipotéticas. Os pontos iniciais são indicações práticas (I, 272-4): convocar a assembleia dos heróis aqueus (metonimicamente se referindo aos aristocratas de Ítaca) para, em discurso público perante a sociedade e os deuses (μῦθον πέφραδε πᾶσι, θεοὶ δ' ἐπὶ μάρτυροι ἔστων, “fala a todos, sejam os deuses testemunhas”), ordenar a dispersão (σκίδνασθαι) dos pretendentes. É notável que a sugestão inicial contém um ensinamento prático sobre o jogo político e o discurso

²⁴⁰ Petropoulos (2011, p. 9, nota 34, remetendo aos escólios ao verso I, 284) e Jones (1988, p. 503, que cita também Clarke) atribuem a Porfírio a consideração da viagem de Telêmaco como παιδείσις (educação).

público. A sugestão é de sustentar publicamente a exigência de que os pretendentes abandonem sua casa, embora subjaza a opinião de Atena de que eles merecem a morte, o que já fora manifestado (I, 47) e o será ainda nesse discurso. A possibilidade de resolução pacífica ainda é ao menos considerada na esfera pública.

A sugestão de um aviso público aos pretendentes serve a dois grandes temas recorrentes na *Odisseia*: a vingança e os avisos ignorados que levam à desgraça. “Avisar os pretendentes tem o propósito de provar a obstinada impiedade dos antagonistas e, então, a necessidade de vingança” (Rose, 1967, p. 393). A participação divina será dupla na advertência aos pretendentes: pela mediação de Telêmaco, falando a partir do direcionamento de Atena, e pelos sinais enviados por Zeus.

O segundo ponto é a consideração de uma alternativa a partir de situação hipotética (I, 275-9). A situação hipotética é a mãe ter vontade de se casar (μητέρα δ', εἴ οἱ θυμὸς ἐφορμᾶται γαμέεσθαι, “quanto à tua mãe, se o coração a mover a casar-se”). Essa hipótese inaugura um procedimento que será recorrente na relação entre Atena e Telêmaco. Como Penélope ainda não foi introduzida no poema, a audiência ou leitor ainda não tem a confirmação de sua total lealdade ao marido. Sua fidelidade não é um dado necessariamente confirmado por toda a tradição mítica. Como mostra Marks (2008, p. 25-9) circulavam localmente versões tradicionais, embora regionais, em que Penélope era infiel. Esse é um exemplo de como a *Odisseia* pode fazer uso dessas tradições para aprofundar suas caracterizações e elevar a tensão dramática pelo contraste com a representação e função de “figuras polivalentes” em “contextos não-homéricos” (Marks, 2008, p. 34). Com o desenrolar da narrativa, o narrador progressivamente revela que o posicionamento da esposa é pró-Odisseu, de forma que as precauções que Atena sugere a Telêmaco não têm o objetivo de protegê-lo de uma ameaça, mas de ensinar uma lição sobre desconfiar daqueles em seu redor, mesmo quando se trata de possíveis aliados. Esse ensinamento é conveniente para o jovem, uma vez que não parece haver uma ação coordenada entre ele e sua mãe quanto aos pretendentes. Telêmaco, inclusive, viaja sem consultar ou avisar Penélope. A desconfiança cautelosa é também a lição que Odisseu aprende a partir de seus erros nas viagens de retorno e coloca em prática na segunda parte do poema. Configura, portanto, uma das características do herói da inteligência que Telêmaco, como aprendiz, deve exercitar. A ação alternativa, considerando a hipótese da vontade de Penélope de se casar novamente, é enviá-la de volta à casa de seu pai. Subentende-se assim, conforme a

análise de Scodel (2001), que estando na casa de Icário, Penélope deveria ser cortejada de forma regular e seu casamento não mais ameaçaria a posse de Telêmaco sobre as terras e bens de Odisseu. Depois que Telêmaco reivindica sua posição de adulto (ἀνήρ), as propriedades de Odisseu só se tornam novamente acessíveis por meio do assassinato do herdeiro, risco que os pretendentes estarão dispostos a correr para dividir o butim.

Uma segunda exortação antecede novas indicações práticas. O vocabulário de sugestão nas exortações de Atena exemplifica sua relação com o protegido através do disfarce de hóspede. O humano tem sempre a opção de não seguir o conselho. Em I, 269, ἄνωγα, que pode ter o sentido de “eu ordeno”, na boca do falso hóspede em que não há uma clara relação hierárquica, tem o sentido de “eu recomendo”. Em I, 271, o imperativo é usado para exortar o interlocutor a prestar atenção em suas palavras (εἰ δ' ἄγε νῦν ξυνίει καὶ ἐμῶν ἐμπάζεο μύθων). Agora em I, 279, Atena inclui uma condição: “a ti *aconselharei* cerradamente, se confiares” (σοὶ δ' αὐτῶ πυκινῶς ὑποθήσομαι, αἴ κε πίθηαι). O sábio aconselhamento e a consequente ação sábia têm como pré-requisito a situação hipotética de que Telêmaco acredite no que será dito e siga as instruções. Christensen (2010, p. 55), analisando o uso do futuro verbal em Homero, principalmente como atos de fala, identifica no verso I, 279 um caráter performativo, por marcar uma ação em realização e enfatizar a sua “habilidade e direito de aconselhá-lo (sua posição social) e também a importância de seu conselho”.²⁴¹

Uma sequência de indicações práticas direcionará Telêmaco à expedição marítima, embora a deusa só lhe revele parte de seu plano, dando como pretexto apenas a obtenção de informações sobre o pai (I, 281). O direcionamento inicial é de um didatismo simplificado: é preciso escolher a melhor nau e reunir uma tripulação de vinte remadores (I, 280). Quanto à viagem, Atena concebe dois resultados otimistas possíveis (I, 282-3): “talvez te fale um homem mortal ou *um rumor* ouças / de Zeus, que muitas vezes traz notícias aos homens” (ἢν τίς τοι εἴπησι βροτῶν, ἢ ὄσσαν ἀκούσης / ἐκ Διός, ἢ τε μάλιστα φέρει κλέος ἀνθρώποισι). As duas possíveis e opostas fontes de informação, mortais ou Zeus, têm um caráter de assumida indeterminação,

²⁴¹ Além de marcar a importância das palavras que seguem, de ser usado em sugestões, em ameaças, e sobre ações em realização, o futuro é também o tempo verbal das predições, “em que falantes discutem ações além de seu controle”, das afirmações proféticas de adivinhos e deuses, das expressões de possibilidades futuras (Christensen, 2010, p. 550-1).

característica do discurso humano imitado pela deusa. No primeiro caso, algum dos mortais (τίς βροτῶν), não confirmado, talvez te fale (ἦν εἴπησι), sem certeza. No segundo, ὄσσα, conforme S. West (Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 111), é o rumor cuja origem não pode ser traçada, portanto a atribuição a Zeus funciona mais como uma atribuição à principal divindade de um boato ou relato que não poderia ser testemunhado ou rastreado por um mortal. Ao mesmo tempo, a confirmação e propagação do κλέος de um mortal para os demais é obra de Zeus, se todos os fatos ocorridos são atribuídos à sua vontade. Mais uma vez a deusa joga com a questão de selecionar as informações e transmiti-las parcialmente ao personagem humano. Quando anuncia seu plano aos deuses em I, 94-5, o objetivo é “se informar sobre o retorno do pai amado” (νόστον πευσόμενον πατρὸς φίλου, ἦν που ἀκούση) “para que obtenha uma nobre glória entre os humanos” (ἠδ' ἵνα μιν κλέος ἐσθλὸν ἐν ἀνθρώποισιν ἔχησιν.). Agora, quando fala com o mortal interessado, omite a consideração sobre sua integração ao mundo aristocrático, mas, inclusive com ecos verbais, revela para o leitor ou ouvinte que, na busca pelo κλέος de Odisseu se encontra também, ou se constrói, o κλέος de Telêmaco.

Como num pacote de passeios programados, o serviço de guia que Atena oferece já fornece todo o roteiro: primeira parada em Pilos, com direito a perguntas a Nestor, e dali para Esparta, onde Menelau, que será o penúltimo dos guerreiros aqueus a voltar para casa, mantém sua famosa cabeleira loira (I, 284-6).²⁴² Essa é a indicação prática independente. As considerações de possibilidades alternativas seguem com duas hipóteses (I, 287-91). A primeira hipótese, “se acerca da sobrevivência e do regresso do pai alguma coisa ouvires” (εἰ μὲν κεν πατρὸς βίοντι καὶ νόστον ἀκούσης), leva a uma alternativa de ação: “então, embora aflito, aguentarias mais um ano”. Atena sabe que Telêmaco no máximo terá notícias sobre o retorno incompleto do pai (é o que acontece no canto IV), a menos que outro deus, no intervalo desde a assembleia, vaze a informação para Nestor ou Menelau. A missão de Telêmaco, nesse cenário, seria suportar sua situação — e o verbo τλάω, “suportar”, define uma das principais

²⁴² A preferência pela aliteração e pela assonância nas fórmulas da poesia épica tradicional está presente no verso I, 286, Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων, usada 27 vezes na *Iliada* e duas na *Odisseia*. Provavelmente, em conjunto com os elementos semânticos, o gosto por esses efeitos sonoros seja o que levou algumas construções e sintagmas a ganharem espaço na economia das escolhas formulares entre opções metricamente correspondentes.

qualidades de seu pai como herói, o autocontrole —, esperando até que o pai pudesse completar o retorno dentro desse prazo sugerido. A segunda hipótese, “se ouvires dizer que morreu *e não mais existe*” (εἰ δέ κε τεθνηῶτος ἀκούσης μηδ' ἔτ' ἔόντος) traz a possibilidade negativa de que, embora seja possível obter alguma informação, essa informação é a confirmação daquela que é a provável crença dos pretendentes em Ítaca. A notícia ruim, que não raro é ao menos um alívio diante da angústia da falta de notícia, leva a outras ações: retornar para prestar honras fúnebres ao pai morto e dar a mãe para um novo marido, como seria costume. As duas situações hipotéticas, que dependem da obtenção de notícias, dão caminhos para o fim do impasse em Ítaca e possibilitam a Telêmaco, depois de cumprir o roteiro geográfico, realizar também um pequeno νόστος (I, 290: νοστήσας).

Até aqui, o programa de Atena é o seguinte:

1) convocar a assembleia para ordenar a dispersão dos pretendentes, com a possibilidade de enviar Penélope de volta para o pai dela ou mantê-la em casa (subentende-se), conforme seu desejo de se casar ou não;

2) preparar a viagem, imaginando a possibilidade de obter informações dos mortais ou de Zeus (não é mencionada a terceira alternativa, presente em toda pesquisa, de não obter nada);

3.a) em caso de notícias de que ele está vivo, esperar um ano;

3.b) em caso de notícias de que está morto, realizar um ritual e providenciar o casamento de Penélope.

Isso completa uma primeira missão de Telêmaco, com uma sequência de ações sempre com a consideração de duas possibilidades alternativas. Para falar sobre o futuro como um humano de forma conveniente, é preciso levar em consideração sua indeterminação e pensar nessas possibilidades e alternativas, sempre com uma delas subentendida como a melhor (ou a esperada) e a outra, como uma adversidade que não pode ser desconsiderada. Entretanto, Atena não se atém ao plano inicial e já prepara a ação na segunda parte do poema. Seria uma quarta parte de seu roteiro:

4) refletir sobre como matar os pretendentes, com as alternativas de assassiná-los às claras ou por meio de algum dolo.

As profecias podem aparecer como possibilidades mesmo no discurso de deuses ou adivinhos com acesso ao conhecimento divino, mas há uma diferença quanto ao tipo de incerteza a ser considerada. No discurso de Atena atuando como Mentis, há dois

tipos de causa de indeterminação: aquelas que dependem da deliberação de Telêmaco e seus aliados (assassinar os pretendentes às claras ou por meio de dolo, manter Penélope em casa ou não conforme seu desejo de se casar ou não) e aquelas que dependem de outros elementos externos fora de seu controle (obter informações sobre a condição do pai). Nas profecias de Tirésias e Circe (XI, 104-114 e XII, 137-141), esses elementos externos não são considerados, como se o acontecimento desse tipo de evento que não envolve a deliberação humana relevante para a narrativa fizesse parte do conhecimento do futuro acessível a um deus como certeza. As possibilidades e incertezas aparecem como decorrentes das alternativas de ação humana (relembrando: a. se refrear o coração e não mexer com o gado do Sol, terá um regresso sofrido; b. se fizer mal ao gado, receberá desgraça; c. se apenas Odisseu evitar fazer mal ao gado, regressará depois de um longo tempo e sem os companheiros).

S. West (Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 112-3) observa no quarto ponto do roteiro de Atena (refletir sobre como matar os pretendentes, com as alternativas de assassiná-los às claras ou por meio de algum dolo) certa confusão, em que se toma por garantida a sobrevivência de Odisseu, descartando a possibilidade de morte e consequente novo casamento de Penélope, que faria com que os pretendentes se dispersassem. A sugestão assume também o interesse de Telêmaco em se vingar violentamente dos pretendentes. Para S. West, isso não seria tão estranho para uma audiência acostumada à história da *Odisseia*, que interpretaria esse quarto ponto como uma antecipação da ação conjunta de Telêmaco e Odisseu em Ítaca. Talvez a sugestão de Mentis parta da estratégia de já encorajar Telêmaco para a vingança (o que faz parte ainda de nele incutir μένος) ou pelo menos apresentar-lhe a ideia de modo que pareça realizável e moralmente concebível para um humano. Para o leitor ou ouvinte que já conhece o desenrolar da narrativa da *Odisseia* e como esse poema utiliza o material mitológico, trata-se de mais uma antecipação do que acontecerá e mais um exemplo do modo como os deuses podem selecionar e transmitir aos humanos informações parciais. Porém, não considerando a estrutura da unidade do poema como um todo, apenas a construção da narrativa no tempo progressivo de *performance* ou leitura, Mentis propõe a Telêmaco o quarto ponto independentemente do resultado dos anteriores, como se, qualquer que seja o resultado da viagem, fosse preciso pensar no modo de matá-los,

como se isso fosse uma consequência lógica que, na verdade, não é.²⁴³ O próprio Telêmaco concebe, ao longo do canto I, como resolução ideal para o assédio dos pretendentes, não a morte, mas apenas a dispersão (I, 116).²⁴⁴ A voz de autoridade aristocrática que Atena assume faz com que a proposta ganhe um ar de justiça e costume da sociedade humana.

As possibilidades de ação oferecidas para realizar os assassinatos fazem deles apenas mais uma questão de alternativas de procedimento da aventura (como enviar Penélope para a casa de Icário ou não, e esperar um ano ou prestar honras fúnebres). Dimock (1989, p. 19) é atento ao fato de que Atena não orienta Telêmaco a persuadir os pretendentes a irem embora, sugerindo que eles de toda forma não partirão, mas tenta deixar claro que o que eles cometem é um crime e que a vingança é necessária. As alternativas, às claras (ἀμφιδόv) ou por meio de dolo (δόλω), mostram que a vingança não deve ser apenas uma vontade, mas é algo realizável através de planejamento e preparação. Nelas estão explícitos os dois modos de ação do herói, a força física, que para ter efetividade como legitimador de poder e garantia de supremacia deve ser exercida em público, e o artifício mental que possibilita a superação do forte pelo fraco. Essa sugestão de uma segunda missão é a maneira como a deusa manipula seu protegido a aceitar o pensamento heroico aristocrático, que parece não coincidir com a visão de quem, apesar de conhecer a experiência do conflito e do sofrimento, só a conhece da perspectiva dos tempos de paz ou apenas da do aristocrata como senhor de terras, e não como guerreiro.

Para despertar em Telêmaco a vontade de agir, Atena o atrai pela sugestão de seu atraso em comportar-se como um adulto, justificando a sugestão de matar os pretendentes com o seguinte argumento: “pois não deves entregar-te a atitudes infantis;

²⁴³ Como coloca Rose (1967, p. 393), se Odisseu estiver morto, é preciso que ele mesmo execute sozinho a vingança e se torne o herói do poema.

²⁴⁴ Murrin (2007) que dá a Atena como deusa três atribuições básicas: a prudência, a proteção do patrimônio e a guerra, explica o posicionamento da seguinte forma: pelo atributo da prudência, compartilhado por Odisseu, Telêmaco e Penélope, ela se torna protetora dessa casa; como protetora do patrimônio, ela odeia os pretendentes e resolve agir quando as posses da família parecem seriamente ameaçadas; como deusa da guerra, deseja a morte dos pretendentes (atitude bélica correspondente ao costume guerreiro de assassinar todos os homens vencidos e escravizar mulheres e crianças, II. XXII, 58-65). Entretanto, não é só a fúria de deuses especialmente relacionados à guerra que provoca a morte de humanos na *Odisseia*. Na verdade, parece ser esse o fim padrão de todos aqueles que provocam a cólera de um deus, exceto de Odisseu, em razão da proteção divina a ele. A prudência é de fato característica da família do herói, mas o que aparece como motivo da preferência absoluta da deusa por Odisseu é, segundo a fala dela mesma, sua capacidade mental e inventividade em enganos (XIII, 296-99). Como extensão do gosto especial por Odisseu, a proteção de Atena parece se estender a Telêmaco que, incentivado, passa a corresponder ao que dele se espera.

já a tua idade tal coisa não permite” (οὐδέ τί σε χρὴ / νηπιάας ὀχέειν, ἐπεὶ οὐκέτι τηλίκος ἐσσί, I, 296-7). As “infantilidades” (νηπιάας), aqui consideradas impróprias ao aspirante a herói, já figuravam como indicador negativo ou anti-heroico no oitavo verso do proêmio, quando os tripulantes infantis (νήπιοι) eram contrapostos ao homem (ἄνδρα), Odisseu, capaz de se controlar (e de seguir os avisos). Aqui, o que é marcado como adulto é a vingança em oposição à aceitação da impunidade, como um desdobramento tendencioso da consideração de que a ação é adulta, oposta à inação infantil. Ao contrário dos pretendentes, Telêmaco, com a vantagem de poder seguir instruções divinas de forma mais direta, pode abandonar a atitude inicial infantil.²⁴⁵

A vida adulta, entretanto, não é apenas a cobrança atrasada de uma obrigação, mas é também oferecida com seus possíveis frutos para uma minoria de privilegiados. O golpe final da retórica de persuasão empregada por Atena é a sugestão da futura fama (κλέος, I, 288) entre todos os homens (πάντας ἐπ' ἀνθρώπους, I, 289), que não deixa de ser, conforme o ideal aristocrático, um ápice da realização do herói bem sucedido.

Se o modelo heroico para Telêmaco era até então seu pai, agora é introduzido com essa função Orestes, filho de Agamêmnon (I, 298-302). A fama de Orestes é obtida pela morte do “assassino de seu pai” (πατροφονῆα), Egisto “ardiloso” (δολόμετην). A apresentação de Orestes feita para Telêmaco é tão obcecada com a figura do pai, como todo o canto I da *Odisseia*, que a informação é enfatizada pela repetição: “o qual matou seu pai glorioso” (ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα, I, 300). Pela insistência na relação entre a obtenção de glória e a continuidade da glória paterna usada para incentivar Telêmaco, Atena escolhe propor um paralelo parcial ou propositalmente lacunoso entre a situação da casa de Agamêmnon e a da casa de Odisseu. A omissão da figura da mãe e esposa nesse paralelo tem como efeito colateral impedir aqui a associação explícita à função de Egisto como pretendente. Portanto, Orestes aparece como vingador do pai, não como explicitamente matador de um pretendente. Claro, a ação realizada e a sugestão de ação são as mesmas, a diferença acontece no nível do discurso e do vocabulário. Subtrair Clitemnestra e Penélope da comparação, focada em Agamêmnon-Odisseu e Orestes-Telêmaco, estrategicamente permite à deusa não estimular Telêmaco a confiar na fidelidade de sua mãe, já que ele precisa aprender a

²⁴⁵ Na perspectiva social, agir como adulto, no caso de Telêmaco, é também construir sua autoridade sobre Ítaca (cf. Gottesman, 2014, p. 40-1).

tomar precauções e desconfiar, e permite à deusa também não explicitar a possibilidade de ter que agir contra sua mãe e, na pior das hipóteses, acabar tendo que estar disposto a executá-la como Orestes. Considerando isso, incluir o paralelo Clitemnestra-Penélope provavelmente seria contraproducente para alguém que ainda precisa de motivação.

Atena evita tocar o tabu, mas, de todo modo, incita Telêmaco a se tornar um matador de pretendentes, usando como exemplo um contemporâneo da geração pós-guerra. Austin (1969, p. 47) lembra que a diferença entre os dois nobres da nova geração é a de que o filho de Agamêmnon tem a certeza de que seu pai está morto, enquanto o filho de Odisseu tem que lidar com a incerteza. Por isso, seguindo o modo como a deusa decide dosar as informações e conduzir a trajetória de Telêmaco, ele só pode ter Orestes como termo de comparação após a suposta obtenção de notícias sobre o pai.²⁴⁶

Egisto, que já aparece desde o início do poema também como modelo, mas de pretendente que não se interessa em seguir as advertências dos deuses, é aqui caracterizado de duas formas que mais uma vez revelam sua condição de possível herói fracassado. O assassinato de Agamêmnon é a decisão que precipita a desgraça (um curto reinado e a morte violenta) de um nobre que fora, pelo menos por um momento, objeto de atenção de divindades e, sendo δολόμητις, não lhe faltava a inteligência e capacidade de criar estratégias. No poema de Odisseu, δόλος e μῆτις são atributos do herói caracterizado pela capacidade mental (embora δολόμητις seja usado apesar para as maquinações de Egisto e Clitemnestra)²⁴⁷. A diferença que determina a consolidação de Odisseu como herói dos estratagemas e Egisto como mero usurpador ardiloso é o objetivo pelo qual se usa essa capacidade mental e a conformidade deles com o que os deuses haviam antecipado.

Telêmaco está no ponto em que ainda é possível se tornar o tipo de herói bem sucedido, como Orestes. A exortação de Atena termina com a observação justamente desse potencial de que é sinal o aspecto físico do filho, “belo e grande” (καλόν τε μέγαν τε, I, 301), um corpo de guerreiro adulto apto a proezas heroicas. O potencial

²⁴⁶ Conforme a exposição de Rose (1967, p. 394), a vingança, da qual depende a glória, depende parcialmente de averiguar a verdade sobre Odisseu, que, por sua vez, exige a viagem a Pilos e Esparta.

²⁴⁷ Para Egisto, em I, 300 e III, 198 (com o mesmo verso formular repetido também em III, 308, discutido pelos editores críticos); III, 250 e IV, 525. Para Clitemnestra, em XI, 422. Segal (1994, p. 93-5) aponta como um dos paradoxos ou contradições da *Odisseia* o fato de que o ambíguo δόλος pode levar à glória e ao heroísmo, como no caso de Penélope, cuja trama ajuda a preservar a casa de Odisseu, ou à vergonha e desgraça, como no caso de Clitemnestra, cuja trama tem o objetivo de destruir a casa de Agamêmnon.

pode ser transformado em ação e, como consequência, em fama e glória devidas à coragem.²⁴⁸ Por isso a recomendação final da deusa (ἄλκιμος ἔσσο', "sê corajoso", I, 302), com um objetivo que é uma espécie de conceituação de κλέος: "para que homens ainda por nascer falem bem de ti" (ἵνα τίς σε καὶ ὀψιγόνων ἐϋ εἴπη, I, 302). A dinâmica do κλέος na sociedade homérica incita a excelência presente como promessa da fama futura (imperecível, ao contrário da vida mortal e finita, ou a única imortalidade possível para o humano, cf. Nagy, 1979) e que é também a realização de uma potência presente que conecta a atual geração de aristocratas aos méritos heroicos de gerações passadas²⁴⁹ e à sociedade presente de guerreiros. Seguindo o exemplo de Odisseu e de Orestes, transformando a potência de ação em ação efetiva através de sua coragem, de sua capacidade e da adequada observação dos direcionamentos divinos, Telêmaco pode também ocupar o lugar de referência ou modelo de excelência aristocrática²⁵⁰.

Mantendo seu disfarce humano até o fim da conversa, Atena fecha essa fala e depois dá sua resposta final a seu protegido, recuperando, como no início da conversa, a inclusão em seu discurso de elementos da vida prática humana. É preciso que retorne à nau, onde sua tripulação o espera (I, 303-4). Telêmaco, que desde a chegada da deusa foi atencioso em sua recepção, ainda oferece um presente, costume que Menelau também cultivava (XV, 75). Em sua última fala, há duas breves lições de hospitalidade: o presente dado ao estrangeiro com quem se tem boas relações é retribuído dignamente conforme a etiqueta da reciprocidade e, o que será uma pequena questão no canto XV, não se deve atrasar o hóspede que tem pressa (I, 315-8).

Telêmaco agradece as benéficas recomendações do suposto Mentos (I, 307), ensinamentos que considera transmitidos como de "um pai para seu filho" (I, 308). Como avalia Petropoulos (2011, p. 26), Atena preenche o vácuo do papel de pai que apresenta ao filho os valores da aristocracia, celebrando sua família nobre e sugerindo uma imagem mental de Odisseu. E não só isso, já que o próprio Telêmaco, jovem criado sem pai num mundo de funções sociais masculinas e femininas bem distintas, reconhece

²⁴⁸ Dimock (1989, p. 20) não deixa passar despercebido que, como Atena não age sobre a mente de Telêmaco forçando sua ação, ele mesmo precisa, usando as instruções que acabou de receber, agir por conta própria, de modo que essa coragem não deixa de ser um mérito da personagem humana como agente.

²⁴⁹ Segal (1994, p. 88) observa a associação do κλέος ao herói individual e ao pai na fala de Heitor em *Il.* VI, 441-6: "obtendo grande glória do meu pai e a minha". Com o detalhe de que, no caso de Heitor, ele é o principal guerreiro do exército da terra de que Príamo é rei.

²⁵⁰ E, quem sabe, ser assunto de canção, conforme a relação de Nagy (1999, p. 16) do κλέος com o que se escuta das Musas (ou o que o poeta canta) na poesia épica.

o valor para sua formação da breve participação da deusa disfarçada, despertando sua ambição através dos modelos e da apresentação de saídas possíveis. Servindo de substituto para o pai, a deusa faz com que Telêmaco se torne disposto a assumir sua posição de filho de Odisseu e exibir um comportamento à altura.²⁵¹ Quando diz que não se esquecerá disso (οὐ ποτε λήσομαι αὐτῶν, I, 308), confirma a intenção de não ignorar os direcionamentos que recebeu por gentileza de seu hóspede.

As relações mudam quando Atena vai embora voando e Telêmaco não deixa de logo perceber que se trata de um deus. Como o narrador se atém a relatar a saída de Atena como um pássaro — nem mesmo especificando com total clareza se voa de forma comparável a um pássaro ou adotando a forma física de um pássaro, conforme o caráter mais de sugestão imaginativa que de precisão descritiva que Dietrich (1983) observa nas epifanias homéricas —, não se pode dizer, sem assumir abertamente que se trata de uma especulação não confirmável pelo texto, que é uma recompensa pelo sucesso na *teoxenia* ou pela palavra de não ignorar o que lhe foi recomendado.²⁵² De todo modo, com o espanto e o entendimento de que todo o contato com o estrangeiro que se apresentou como Mentis foi, na verdade, uma experiência de contato com um deus, a coragem já despertada em Telêmaco pelo diálogo e a inteligência que já demonstrou na recepção do hóspede transformam suas dúvidas e sua insegurança em astúcia para agir sem provocar nos pretendentes uma desconfiança grande demais a ponto de se tornar uma reação instantânea. Mesmo sem nenhuma confirmação verbal da divindade após a epifania (e apesar da possível insegurança em confiar em um deus capaz de mentir), seu encorajamento, que lembra a relação entre pai e filho, e o roteiro detalhado que lhe foi fornecido criam um horizonte de ação onde antes só se vislumbrava a possibilidade de um futuro de ruína.

²⁵¹ Ahl e Roisman poderiam dizer que o esforço de Atena de fazer Telêmaco se reconhecer como filho de Odisseu teve o melhor resultado possível (cf. Ahl e Roisman, 1999, p. 153).

²⁵² A interpretação de Austin (1969, p. 53) é outra: trata-se de uma lição sobre discernir entre o genuíno e o espúrio, treinar a visão para perceber disfarces. Embora a revelação, por uma perspectiva educativa, possa ensinar ao personagem que os deuses podem se disfarçar e assim interagir com humanos, e embora os disfarces sejam um tema importante na *Odisseia*, não parece no texto haver uma lição ou aprendizado sobre o reconhecimento e funcionamento desses disfarces.

4.2 Primeiro round: Telêmaco e os pretendentes

Após essa experiência de manifestação divina, Telêmaco passa a aplicar sua inteligência no trato com os outros personagens de Ítaca. Austin (1969, p. 51) o descreve como personagem que a partir de então prefere manter-se em silêncio enquanto os outros falam e que, quando precisa tomar a palavra, sabe discretamente mentir ou ocultar o que sabe. Manifesta-se, assim, sua herança intelectual que parte de Autólico, Odisseu e Penélope. É exatamente lidando com sua mãe que Telêmaco dá as primeiras mostras de sua atual disposição à ação calculada. Assim que a deusa vai embora, o narrador dirige a atenção para o banquete dos pretendentes, em que o aedo Fêmio — já apresentado como o profissional que, depois da refeição, entretém os pretendentes contra sua vontade (I, 154) — canta o retorno lúgubre de guerreiros que lutaram em Troia (Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε λυγρόν, I, 326-7). Ironicamente, os antagonistas da *Odisseia* escutam uma história de retorno impedido por Atena (I, 327)²⁵³, divindade que articula o sucesso do retorno de Odisseu, objeto do próprio poema. Esse assunto do canto concentra a tensão presente na situação dos pretendentes se banqueteados na casa de Odisseu, o que será aproveitado para introduzir em cena Penélope, caracterizada pela sua inteligência e por sua linhagem nobre, mas não como mãe de Telêmaco ou mulher de Odisseu, mas como sensata filha de Icário (κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια, I, 329). Talvez essa primeira aparição com essa identificação de filha, papel social menor de Penélope na narrativa, dê indicação da incerteza de sua posição quanto às outras duas figuras masculinas que definem sua posição social, uma vez que Odisseu, o marido, está desaparecido e, portanto, pode ser que ela não mais seja sua mulher e o filho, Telêmaco, está prestes a tomar posição como uma espécie de terceira força ou terceiro interesse em jogo na situação em Ítaca, assumindo uma posição de enfrentamento aos pretendentes em nome de seus interesses como herdeiro, mas cético quanto à situação de Odisseu e desconfiado de sua mãe, não a incluindo em seus planos e ações.

A entrada da esposa pretendida, que desce de seus aposentos para protestar contra o tema da canção do aedo, revela à audiência, desde o início, uma personagem diferente da figura sempre sob suspeita, como uma possível nova Clitemnestra, que Atena cria para testar a inteligência e a prudência de seus protegidos. Sua fala, o

²⁵³ Sobre Atena e as histórias de retorno, cf. nota 159, p. 87.

narrador nos informa, é “chorosa” (δακρύσασα, I, 336), primeiro índice da comoção e sofrimento que o pensar no retorno incompleto de Odisseu lhe provoca. Sua fala desdobra sua situação emocional quanto à aparente perda do marido, depois do pedido para que escolha outro tema dentre seu repertório épico (“feitos de homens e deuses aos quais os aedos dão fama”, ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοιδοί, I, 337-8). Penélope pede que pare com o que chama de “canção triste” (ἀοιδῆς λυγρῆς, I, 340-1), que quando cantada a faz sofrer (“que sempre no meu peito o coração me despedaça”, ἦ τέ μοι αἰὲν ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ τεύρει, I, 341-2), sofrimento ainda enfatizado por sua potência (“muito me afeta”, μάλιστα καθίκετο, I, 342) e por sua inevitabilidade e permanência insistente (“uma dor inesquecível”, πένθος ἄλαστον, I, 342). Por fim, ainda explicando o movimento de seu sofrimento, caracterizando-o como resultado de uma ausência prolongada, da memória e da saudade (“Pois vem-me sempre à memória a saudade daquele rosto / do marido a quem toda a Hélade e Argos celebram”, τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ / ἀνδρός, τοῦ κλέος εὐρὸν καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος, I, 343-4). A menção final da ampla reputação de Odisseu entre os gregos é uma pequena provocação aos pretendentes, dispostos a tomar seu lugar e suas posses. Socialmente, Penélope manterá sempre uma postura fiel a seu marido desaparecido. Telêmaco não tem o acesso, que o leitor terá, à disposição positiva de sua mãe para com Odisseu, e, ainda que o tivesse, sua prioridade agora parece ser marcar posição como chefe da casa. Ele começa por se colocar como autoridade sobre a própria mãe e assumir publicamente a morte de Odisseu, de modo a ser convincente ao clamar a posse da propriedade.

Em sua resposta (I, 346-59), Telêmaco, antes de se afirmar como o homem que manda na casa, rebate a reclamação da mãe, já que o assunto de seu canto tem como razão Zeus, não o próprio aedo; “pois os homens apreciam de preferência o canto / que lhe pareça soar mais recente aos ouvidos”; e Odisseu não foi o único a perder o dia do retorno: muitos outros morreram. Segundo Assunção (2012), se Penélope pede para que Fêmio cante (“as obras de guerreiros e de deuses, que os cantores celebram”, I, 338), o que parece se referir à tradição da *Ilíada* e da *Teogonia*, Telêmaco, já conscientemente atuando para a realização de seu plano e para afirmar seu poder na casa, pode estar validando “um repertório mais recente do ponto de vista da mera cronologia interna das estórias”, o “retorno lúgubre dos Aqueus” (I, 326-7), ou seja, os *nóstoi*, posteriores à

Guerra de Tróia (e ao estabelecimento da ordem de Zeus), tradição da qual faz parte a própria *Odisseia*, o último dos retornos e, portanto, o mais novo, que meta-narrativamente se auto-afirma (ironicamente, na fala de “um jovem que está acedendo à idade adulta”). Para Brandão (2015, p. 174-7), o que é mostrado em ação é a própria formação das histórias de retorno enquanto matéria de canto conforme a tradição oral, ou seja, a novidade não precisa estar na história, mas na maneira como ela é transformada em poesia e narrativa, de modo que “o que Telêmaco faz é o elogio da variante”. Ele chega a essa conclusão após descartar a hipótese de comentadores que interpretaram o canto como uma história falsa adaptada ao gosto dos pretendentes sobre a morte de Odisseu (p. 167-8), sintetizando os argumentos de Scodel (1998), a partir da fala de Telêmaco em I, 347-55:

a) se a culpa é de Zeus, Telêmaco admite que o canto é verdadeiro; b) nega que Fêmio esteja manipulando os fatos para agradar os pretendentes usando a fórmula geral “os homens louvam o canto mais novo”; c) nega que o canto seja inapropriado e incentiva a mãe a tomar o canto como um consolo, ao lembrar que Ulisses não foi o único a perder o dia do retorno (Brandão, 2015, p. 171).

Segundo Scodel (1998, p. 185) como a canção menciona Atena, seu assunto provavelmente seria a tempestade que afogou muitos e desviou Odisseu de sua rota ou a morte de Agamêmnon, resultado de resolver voltar separado de Menelau depois de uma briga causada pela deusa (III, 132-36). Ela ainda observa que essa canção poderia tanto justificar os pretendentes (já que para eles Odisseu, como tantos outros guerreiros que foram para Tróia, está morto) ou servir para eles de aviso (já que os deuses observam os mortais e com eles se importam, de modo que é preciso seguir as normas sociais), mas só Telêmaco e Penélope elogiam o aedo: os pretendentes talvez não estejam adequadamente escutando e se portando em relação a Fêmio (1998, p. 187).

4.3 Segundo Round: Assembleia de Ítaca

O segundo dia da *Odisseia* começa com os preparativos de Telêmaco para a assembleia de Ítaca. Enquanto se dirige a seu posto, uma beleza sobre-humana lhe é concedida por Atena (χάριν κατέχευεν Ἀθήνη, II, 12) e seu assento é aquele que antes era o de seu pai (II, 14). A atuação direta da divindade, exatamente como agirá em

favor de Odisseu diversas vezes²⁵⁴, além de manifestação de sua proteção, é reconhecimento pela coragem de dar o primeiro passo para a realização de seu plano. A assembleia dos homens de Ítaca, que nada apresenta da regularidade e do clima de concordância da assembleia dos deuses, se inicia com a fala de Egípcio, que revela que assembleias não ocorrem desde a partida de Odisseu, um vácuo político de vinte anos (I, 26-7). Partindo da análise de Halverson (1985, p.131-7), é possível considerar a assembleia como uma reunião de aristocratas da mesma classe social de Telêmaco e dos pretendentes, membros de uma elite de guerreiros proprietários de terras que se distinguem socialmente dos prestadores de serviço e dos mendigos. O helenista ainda acrescenta que, apesar de existir a cidade, não há aparato estatal. Abrindo a sessão, Egípcio tem uma primeira hipótese sobre sua convocação: notícias de uma nova guerra (II, 30) — a guerra talvez seja a questão mais importante que mobiliza e orienta os laços políticos que unem os gregos —, mas à assembleia pode também ser trazido algum outro assunto público (τι δήμιον ἄλλο, II, 32). O próprio Egípcio, como bem observa Steinrück (2008, p.22), através de seus quatro filhos mencionados pelo narrador na apresentação do pai (II, 15-25), define a situação social e política de Ítaca. Dois desses filhos trabalham terras herdadas do pai (e Steinrück supõe que sejam casados), um deles foi com Odisseu para Troia e acabou devorado pelo ciclope na aventura do retorno, o restante é um dos pretendentes, Euríno. Esses detalhes compõem Ítaca como o cenário do duelo entre Telêmaco e pretendentes, uma sociedade em que ainda pesa a influência de Odisseu como chefe e sua ausência com efeitos caóticos.

É em resposta a Egípcio que Telêmaco, portando o cetro como símbolo do direito de fala (II, 38), toma a palavra para se apresentar como responsável pela convocação (II, 42) e revelar a pauta da assembleia. Ele nega as hipóteses levantadas, que supunham algum assunto público, para contrapô-las a um assunto particular, uma necessidade própria pelo mal que caiu sobre sua casa (e οἶκος usada em II, 45 é a mesma palavra para a propriedade). É algo surpreendente essa contraposição entre o público e o privado, uma vez que, apesar de ser assunto que envolve sua propriedade particular, inclui um número considerável de integrantes da comunidade. Petropoulos (2011, p.72-3) também nota que Telêmaco discute sem entrar no campo da política, sempre tratando a questão como particular, e imagina que pode ser estratégia para provocar a compaixão ou traço de sua inexperiência com a retórica política. De todo

²⁵⁴ Como em VI, 229-35; VIII, 19; XXIII, 156-62, sempre para impressionar seus interlocutores com sua mera presença.

modo, a disputa política é apenas uma questão de poder entre aristocratas, não de diferentes projetos para a gestão de recursos públicos ou algo assim. Mesmo antes de expor sua situação diretamente aos demais aristocratas, Telêmaco faz questão de ressaltar que o que o move a reuni-los ali é a dor, enfatizada pela repetição sonora, que o atinge (μάλιστα δέ μ' ἄλγος ἰκάνει, II, 42).

Sua dor é causada por um duplo mal. O primeiro elemento desse duplo mal é a perda do pai (II, 46), como sempre tratado por Telêmaco como morto nas ocasiões sociais. Se Petropoulos (2011, p.68-9) observa as repetidas referências que Telêmaco faz a seu pai no canto II²⁵⁵, aqui a referência é enfatizada pelas correspondências sonoras que dão expressividade ao aparente destino da morte que obteve o pai (πατέρ' ἐσθλὸν ἀπώλεσα, II, 46) e seu passado de líder generoso (ὅς ποτ' ἐν ὑμῖν [...] βασίλευε, πατήρ δ' ὦς ἦπιος ἦεν, II, 46-7). O segundo elemento é o assédio dos pretendentes. Comparado ao primeiro, dado como um mal passado, o segundo é bem maior, por comprometer o futuro de suas condições de vida (II, 48-9). Sempre materialista, Telêmaco amplifica sonoramente a dimensão da destruição dos pretendentes (πολὺ [...] ἅπαντα πάγχυ [...] δ' ἀπὸ πάμπαν) e, na sequência, a impropriedade do cortejo deles à sua mãe (essa relação mais uma vez enfatizada pela aliteração: μητέρι μοι μνηστήρες, II, 50), uma vez que eles se recusam a consultar o pai dela e a submeterem-se à vontade dele, pressionando-a contra sua vontade (II, 50-4). A desconfiança em relação à mãe, incentivada por Atena, é aqui deixada de lado no discurso público, para defender com mais propriedade sua posição diante do povo de Ítaca. Depois de relatar a seus ouvintes as práticas dos pretendentes (I, 55-8), apresentadas aos leitores e ouvintes do poema ao longo do canto I, e proferir um elogio público de seu pai em dois momentos, lembrando sua excelência (II, 59 e 71-3), Telêmaco, ajudado pelo relato da destruição material e de sua angústia de homem isolado diante de um pequeno exército (II, 62-4), tenta comover seus conterrâneos.

Se Dimock (1989, p.25) vê a *Odisseia* como um poema sobre “o certo e o errado” e identifica o canto II como o momento em que essa questão é colocada em primeiro plano, é nessa fala de Telêmaco que esse “certo e errado” (ou “justiça e injustiça”) são levados à discussão pública com seu vocabulário apropriado,

²⁵⁵ Sua leitura é de que essa insistência marca o início de sua trajetória para obter κλέος; mais do que isso, talvez a ausência de Odisseu, sempre realçada por sua presença nos discursos, amplifique sua importância como personagem que dá nome ao poema e cujo desaparecimento rompe a ordem de sua terra natal.

significativamente utilizados em suas formas verbais, exortando e questionando a ação (II, 64-74):

[...] νεμεσσήθητε καὶ αὐτοί,
 ἄλλους τ' αἰδέσθητε περικτίονας ἀνθρώπους,
 οἱ περιναιετάουσι θεῶν δ' ὑποδείσατε μῆνιν,
 μή τι μεταστρέψωσιν ἀγασσάμενοι κακὰ ἔργα.
 λίσσομαι ἡμὲν Ζητὸς Ὀλυμπίου ἠδὲ Θέμιστος,
 ἢ τ' ἀνδρῶν ἀγορὰς ἡμὲν λυεὶ ἠδὲ καθίζει
 σχέσθε, φίλοι, καὶ μ' οἷον ἔασατε πένθει λυγρῶ
 τείρεσθ', εἰ μὴ πού τι πατήρ ἐμὸς ἐσθλὸς Ὀδυσσεὺς
 δυσμενέων κάκ' ἔρεξεν ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοῦς,
 τῶν μ' ἀποτεινόμενοι κακὰ ῥέζετε δυσμενέοντες,
 τούτους ὀτρύνοντες. [...]

Tende vergonha e respeitai aqueles que vivem perto,
 os vizinhos! Receai também a cólera divina,
 para que não vos castiguem os deuses com tais males desgostosos.
 Rogo-vos por Zeus Olímpico e por Têmis,
 que dispersa e convoca a assembleia dos homens,
 que vos refreeis, amigos, e que me deixeis o meu luto amargo,
 a não ser que o meu pai, o nobre Odisseu,
 tenha *com hostilidade* prejudicado os aqueus de belas joelheiras,
 e que em retaliação me prejudicais agora vós com *hostilidade*,
 incitando os pretendentes. [...]

Na esfera humana, o costume é ditado por uma reciprocidade regida pela νέμεσις, a indignação justa, e pela αἰδώς, o respeito, a sensibilidade ou vergonha em relação à opinião pública, para Dodds, (2002, p. 26), “a mais potente força moral que o homem homérico conhece”. O vocabulário da vingança também é utilizado, como se um prejuízo como o infligido pelos pretendentes só pudesse ser justificado como retribuição (τίσις) a uma impropriedade anterior. É exatamente a esse tipo de retribuição que os pretendentes, provocando ações que podem despertar a indignação de Telêmaco e mesmo dos demais habitantes de Ítaca, se arriscam continuando o banquete ofensivo. Como no comunicado em sua própria casa, também na assembleia Telêmaco invoca os deuses, primeiramente de forma geral, como vingadores das ofensas e crimes humanos que provocam a sua cólera (μῆνις). Em seguida, invoca especificamente Zeus, como mediador e soberano dos deuses, e Têmis, a “ordem justa” divinizada²⁵⁶ e

²⁵⁶ Ou personificadas, conforme o funcionamento da religiosidade grega observado por Burkert (1985, p. 185), que acredita que esse processo parte da poesia, passa para as artes visuais e então passa a fazer parte do culto: “as personificações fazem uma mediação entre deuses individuais e esferas da realidade. Estas

aqui entidade que possibilita a vida em sociedade. Burkert (1985, p.185) menciona a existência de um templo dedicado a Têmis ao lado de um dedicado a Nêmesis, a deificação da indignação justa, em Ramnute, cidade da região da Ática, de modo que todos esses conceitos parecem estabelecer, em conexão, a base das noções de justiça em seus aspectos sociais e religiosos.

Telêmaco termina chorando e jogando o cetro no chão (II, 80-1). Esse momento de explosão emocional, de extravasamento de fúria e de frustração, parece um momento de perda do controle após uma *performance* pública bem sucedida, na verdade, potencializa seu efeito sobre os demais presentes, tomados pela compaixão. O silêncio que segue ao pronunciamento e que ressoa a reflexão sobre sua situação é pouco duradouro e, como observa Clarke (1989, p.33), a comoção da assembleia não será o bastante para ter qualquer eficácia quanto à questão dos pretendentes. Isso porque, apesar do primeiro impacto, Telêmaco não sairá sem resposta.

Mais uma vez, é Antínoo quem toma a iniciativa de defender a posição dos pretendentes e o faz exatamente repreendendo aquela explosão emocional (“Telêmaco descarado, irreprimível em sua fúria”, Τηλέμαχ' ὑψαγόρη, μένος ἄσχετε, I, 85). Na sequência, Antínoo exime os pretendentes da responsabilidade pelas agressões culpando Penélope e colocando os pretendentes (e a si mesmo) na posição de sofrendores ofendidos (II, 86-90). A parte que forma a maior parte do discurso de Antínoo traz para os leitores ou ouvintes da *Odisseia* a história da trama de Penélope (II, 91-110) para atrasar seu casamento, utilizando estrategicamente uma das atividades domésticas tradicionalmente associadas ao trabalho feminino. Com a promessa de se casar assim que terminar a mortalha de Laertes, seu sogro, o procedimento de tecer durante o dia e desfazer durante a noite passa despercebido aos pretendentes por quase quatro anos. Mesmo antes disso, Penélope, segundo Antínoo, iludia os pretendentes com recados e promessas falsas (II, 91-2). Seu recurso, que por tanto tempo controla esses homens, é provocar um estado permanente de espera, que possibilita a passagem do tempo sem a progressão narrativa.²⁵⁷ O controle sobre seu trabalho torna-se, temporariamente, um

recebem elementos míticos e pessoais dos deuses e, em troca, concedem aos deuses parte da ordem conceitual das coisas.”

²⁵⁷ Malta (2012, p. 13) identifica bem que, na versão de Anfimedonte, um dos pretendentes mortos, já nos domínios de Hades (XXIV, 128-149), traz a nova informação de que a chegada de Odisseu ocorreu logo depois de Penélope ter concluído a mortalha (XXIV, 147-149), “dando assim mais precisão cronológica ao que aparentava ser um fato vago do passado e reforçando a premência de uma solução esperta, que contenha a ansiedade e violência dos pretendentes”. A trama da mortalha, ele conclui, revela que adiamento e indecisão, “longe de indicarem falta de recursos, estão associados a um plano”.

controle sobre o tempo da narrativa e sobre seu destino, até que o ciclo de repetições é identificado e impossibilitado. Com isso em mente, a proposta de Antínoo é direta (II, 111-4) e exige que Telêmaco, desconsiderando o desejo de sua mãe, a envie de volta para a casa de Icário para se casar com quem o pai ordenar e com quem a agradar. O desejo pessoal de Penélope só entra como possibilidade levada em consideração nesse segundo momento, quando já devolvida ao pai. Até que isso aconteça, sua posição é firmada após a ameaça e a comparação de Penélope com mulheres mitológicas (II, 115-26): continuarão consumindo os bens da casa de Odisseu até que ela se case (II, 127-8). A emoção da denúncia de Telêmaco é, portanto, rebatida com a intransigência e com a tentativa de, perante os habitantes de Ítaca, reabilitar moralmente a conduta dos pretendentes como resposta à promessa não cumprida por Penélope.

A resposta de Telêmaco começa recusando a proposição de Antínoo por sua impropriedade, tanto no que diz respeito a relações sociais quanto no que diz respeito à religiosidade, inclusive independentemente da situação de seu pai (II, 130-7). Depois disso, sempre com o vocabulário da *νέμεσις*, pede que os pretendentes parem com o banquete e comam de seus próprios recursos. A última parte, II, 139-45, forma um bloco de versos quase identicamente repetidos de I, 374-80, com a única adaptação ao novo discurso sendo a primeira palavra do conjunto (em vez do infinitivo *ἔξιέναι*, “sair”, o imperativo da segunda pessoa do plural, *ἔξιτε*, “sai”). Trata-se, portanto, de um bloco temático ou uma cena típica (nomenclatura que aqui parece forçada, por não ser uma cena exibida pelo narrador, mas uma fala) de invocação de vingança futura nos moldes da composição formular homérica. Ainda que os versos sejam os mesmos, os interlocutores não são totalmente idênticos, já que aos pretendentes se acrescentam os demais membros da aristocracia de Ítaca. Não é mais uma fala no espaço particular (ainda que violado) de sua casa, mas numa sessão pública. Aos pretendentes, diante da nobreza local, ficam postas as duas possibilidades bem delimitadas: suspenderem a pressão a Penélope e retornarem ao funcionamento adequado de suas vidas sociais ou continuarem a destruição dos bens de Telêmaco e aceitarem a transgressão diante da prece renovada de Telêmaco a Zeus por uma vingança definitiva. Nesse ponto os discursos são interrompidos por um evento sobrenatural. Na narrativa, ampliando o leque de mediações entre deuses e humanos, esse evento enfatizará a escolha que os pretendentes têm de tomar e, conseqüentemente, o caráter do grupo.

4.4 Resultado: Decisões Desorientadas

A cena de auspício, assim como sua recepção pelos personagens presentes, é objeto de estudo da primeira seção do próximo capítulo. Aqui, para uma comparação entre as diferentes maneiras de se tomar decisões a partir de níveis diferentes de contato com os deuses, basta lembrar que, no fim da assembleia, os pretendentes ignoram a previsão de Haliterses sobre o retorno de Odisseu, e Telêmaco, conforme o plano de Atena, faz a requisição de uma nau e vinte tripulantes para sua viagem a Pilos e a Esparta com a promessa de que dará Penélope a um novo marido em caso de confirmação da morte e, em caso de relatos de sobrevivência, esperaria mais um ano (II, 209-223).²⁵⁸ A resposta é de Mentor, velho homem de confiança de Odisseu. Mentor faz um elogio de Odisseu como rei justo, acusa a imoralidade dos pretendentes e repreende os demais habitantes da ilha por não se manifestarem quanto a essa injustiça (II, 229-41). Mentor ainda inclui a observação de que os pretendentes, insistindo na violência que continuam a cometer, colocam suas vidas em risco (“oferecendo suas cabeças”, *παρθέμενοι κεφαλὰς*, II, 237). Com a prece de Telêmaco por uma vingança sem retaliação, seguida do portento (que Haliterses interpreta publicamente como uma confirmação do retorno de Odisseu) e culminando no discurso de Mentor, Homero introduz na esfera política humana um respaldo à sentença de morte proferida por Atena. É significativo que a manifestação de Mentor será rebatida com violência por mais uma voz individual entre os pretendentes: Liócrito, que participa da *Odisseia* como personagem individualizado apenas para exibir aqui suas poucas capacidades de previsão e para depois ser morto por Telêmaco (XXII 294-5). Todos os pretendentes preferem ignorar o sentido da previsão de Haliterses, mas Liócrito ainda oferece uma suposição própria quanto às possibilidades de um futuro imaginado (II, 243-56).

Liócrito começa com ofensas a Mentor e descarta a possibilidade de abandonarem o assédio (II, 243). Seu argumento é de que, mesmo aceitando a hipótese do retorno de Odisseu, ele não seria capaz de se impor à força sobre a grande superioridade numérica dos pretendentes reunidos no banquete (II, 244-51). A suposição se torna, em parte, uma confissão de imoralidade, quando assume que o desejo furioso de atacar os pretendentes seria a reação esperada de Odisseu ao chegar e descobrir o que se passa em sua casa (II, 248) e quando assume que, para infelicidade de

²⁵⁸ Seu discurso (II, 280-292) readapta a fala de Atena-Mentes (I, 243-56) para primeira pessoa, dispensando as informações sobre contatos pessoais.

Penélope e contrariando sua vontade, os pretendentes o matariam (II, 249-51). Quanto ao aspecto prático do pedido de Telêmaco, Liócrito sugere que Haliterses e Mentor, identificados como partidários de Odisseu, o ajudem (II, 253-4). A aristocracia de Ítaca parece dividida ao menos entre pretendentes e esse segundo grupo simpático à família de Lartes. Quando declara o encerramento da assembleia, seu discurso se encerra com uma provocação expressa pela dúvida quanto a Telêmaco de fato conseguir partir em viagem (II, 255-6). Liócrito, personagem que leva ao extremo a ignorância e imoralidade dos pretendentes, é a figura do insensato que, apenas a partir de suas impressões sobre a situação atual — impressões limitadas pela incapacidade de identificar e interpretar corretamente as manifestações dos deuses — cria expectativas que ainda faz questão de expor publicamente como certezas que pareçam verossímeis conforme o senso comum. Na assembleia, seu insulto e sua ficção de um retorno possível em Odisseu seria derrotado pelos pretendentes em sua própria casa é o momento mais abertamente ofensivo. A ironia é que mesmo toda a superioridade numérica não será o bastante para os pretendentes quando acontecer esse confronto aqui antecipado.

Terminada a assembleia, Telêmaco caminha para a praia e lá o narrador anuncia que ele invoca Atena (II, 260-1). É mais uma das ocasiões em que o narrador mistura ao ato do personagem uma informação que compartilha apenas com os leitores ou ouvintes. O discurso direto dá prova desse procedimento: Telêmaco não se dirige a Atena especificamente. O destinatário de sua prece é “aquele deus que ontem veio à nossa casa” (ὁ χθιζὸς θεὸς ἦλυθεσ ἡμέτερον δῶ, II, 262) para incentivá-lo a viajar e obter notícias do pai (II, 263). Não há um pedido específico a não ser o de ser escutado (κλυθί μευ, II, 262) e a manifestação de preocupação a respeito do aparente desejo dos pretendentes de impedir a viagem (II, 265-6), uma inferência a partir da fala de Liócrito. Dessa vez, Atena não se manifesta com a forma de Mentos, mas de Mentor²⁵⁹, o ancião que havia há pouco defendido a posição de Telêmaco na assembleia e que tinha ficado como responsável por ajudá-lo a organizar a viagem. Atena mantém assim, uma espécie de margem de insegurança em Telêmaco. Se, por um lado, a resposta é imediata e encorajadora, por outro, não há uma revelação da deusa ao mortal. De modo semelhante àquele da aparição como Mentos, Atena relembra a coragem (μένοσ, II, 271) e a inteligência (μητις, II, 279) de Odisseu para encorajar Telêmaco.

²⁵⁹ Sobre os nomes de Mentos e Mentor, cf. nota 190, p. 102.

A deusa disfarçada parte dessas considerações para pressupor (considerando a forma de Mentor) ou anunciar (considerando que é Atena) o que virá (“no futuro nem covarde nem *ignorante* serás”, οὐδ' ὄπιθεν κακὸς ἔσσειαι οὐδ' ἀνοήμων, II, 278). Assim como em sua versão de Mentis, há a inclusão de dados que transformam a fala numa reprodução de discurso humano, como a consideração sobre a tendência de degeneração da excelência ao longo das gerações, possivelmente parte de um repertório comum de representação da visão de mundo conservadora da figura do ancião (II, 276-7). Também a recuperação da ligação pessoal da figura representada pela deusa com a família de Telêmaco (II, 286).

Sobre os pretendentes, afirma a imoralidade de suas ações e a ignorância que essa conduta demonstra (II, 281-3), antes de anunciar que a morte deles está próxima (II, 283-4), de modo que é ao mesmo tempo antecipação divina e discurso compatível com a posição de Mentor na assembleia. Na última parte da fala, mais uma vez como no canto I, Atena dá indicações práticas. Ela confirma a viagem (II, 285), manda Telêmaco preparar suprimentos (II, 288-90), se encarrega de reunir a tripulação e arrumar a melhor nau (II, 292-5). Também se compromete a acompanhá-lo pessoalmente (II, 287), o que de fato fará na forma de Mentor (não especificada em II, 416-7, quando os dois estão juntos na proa da nau já em direção a Pilos, mas confirmada em III, 22).²⁶⁰ Telêmaco prontamente segue todas as recomendações. Para Euricleia, admite que tudo acontece conforme o plano de um deus (II, 372). Uma confirmação definitiva de que esse Mentor é uma divindade nunca acontecerá durante toda a preparação para a viagem. Apenas no canto III, 371-381, quando é recebido como hóspede de Nestor, Telêmaco terá a confirmação de que viaja com um deus. Atena se revela na forma de um abutre²⁶¹ (III, 371) e Nestor identifica que o jovem é guiado por um deus e mesmo reconhece que se trata da deusa Atena (III, 375).

Telêmaco, depois da falsa bajulação de Antínoo (II, 303) e do escárnio dos demais pretendentes (II, 323), prepara os suprimentos (II, 337-44) conforme o plano de Atena. Ela acerta os preparativos da viagem na forma de Telêmaco (II, 283-392), obtendo um barco com Noêmon e uma tripulação. Mais uma vez na forma de Mentor,

²⁶⁰ Os dois disfarces de Atena, Mentis e Mentor, fazem parte do repertório de duplos que a narrativa da *Odisseia* recorrentemente utiliza (Fenik, 1976).

²⁶¹ Φήνη, pássaro que aparece também no sinal em XVI, 217 e, posteriormente, numa lista de aves de Aristófanes (*As Aves*, 304-5), na *Haliutica* de Opiano (I, 727) e suas relações com Atena. A entrada de Cunliffe (2012) é a seguinte: “um pássaro não identificado, comumente entendido como a águia-marinha ou o abutre-barbado”.

depois de fazer todos os pretendentes dormirem (II, 395-9), a deusa chama Telêmaco para embarcar (II, 399-404). Depois de preparar toda a viagem, Atena ainda providencia o vento favorável (II, 420). Antes de viajar, Telêmaco ainda conversa com Euricleia, a governanta (II, 345-380). Depois de pedir ajuda com o preparo das provisões, ele revela seu plano (II, 349-60). Em oposição ao discurso que aceita a morte do pai sustentado diante dos pretendentes, Telêmaco assume diante de Euricleia, serva fiel e de intimidade, a posição mais positiva que se deixa admitir: o reconhecimento da esperança que resta em manter guardado o melhor vinho para quando Odisseu retornar, embora permaneça sempre a dúvida quanto a esse retorno (II, 350-2). É Euricleia, na tentativa de evitar os riscos de uma viagem marítima, quem invoca a morte de Odisseu, o discurso adotado socialmente, e antecipa corretamente que, assim que partir, os pretendentes planejarão seu assassinato para dividir suas riquezas (II, 363-370). Junto com a cena dos pretendentes que segue a de Telêmaco e Euricleia, o canto II prepara terreno para o plano de matar Telêmaco, articulado no canto IV. O que anima Telêmaco é acreditar os sinais que recebeu são de fato confirmações de que os deuses estão do seu lado (II, 372). Ele não deixa os sinais passarem despercebidos — sinais, é verdade, nada discretos —, nem perde a boa oportunidade de agir. Por fim, Telêmaco pede que tudo fique em segredo, para que a mãe não sofra temendo por sua segurança (II, 372-376). Atena não instrui o jovem a esconder essa viagem de Penélope e, para De Jong (2001, p.64), a motivação narrativa seria antecipar a posterior exclusão de Penélope dos planejamentos da execução da vingança. Isso porque a fidelidade da mulher nunca é esclarecida diretamente para Telêmaco ou para Odisseu até a consumação da vingança.

Aos pretendentes em Ítaca, depois do auspício e da assembleia, só resta confiar em seus próprios entendimentos. O destino profetizado será resultado de decisões que eles mesmos tomarão. Na ausência de Telêmaco, mas ainda antes de sua partida da ilha, eles avaliam o plano da viagem em dois discursos atribuídos a τῆς, algum integrante indeterminado do grupo, em cada caso uma voz indeterminada diferente. Conforme o estudo de De Jong (1999b, p. 268-9), os discursos de um membro indeterminado de um grupo expressam o pensamento ou sentimento coletivo e permitem ao leitor ou ouvinte ter acesso à mente das massas. Apesar de ser uma figura individual integrante do grupo, ela não é nomeada, nem recebe uma caracterização específica como a de Antínoo, Eurímaco ou Liócríto. Não é necessariamente o consenso entre os membros do grupo, mas um discurso conveniente para qualquer um de seus integrantes. De Jong (2001, p.

62-3) julga as duas falas de pretendentes (II, 325-330 e II, 332-336) como escárnio e ofensa à luz do verso II, 323 (“troçavam dele e amesquinhavam-no com suas palavras”, οἱ δ' ἐπελώβευον καὶ ἐκερτόμεον ἐπέεσσιν). Mais do que isso, ainda que compartilhem da descrença de Liócrito a respeito da viagem que para eles parece tão pouco provável, são exercícios de imaginação de homens excessivamente confiantes no próprio poder. A primeira fala faz um levantamento de riscos possíveis. A segunda vislumbra uma situação mais confortável e prevê seus desdobramentos conforme o quadro sócio-político pós-assembleia. Em conjunto, as duas falas formam o início da deliberação que levará à decisão de preparar uma emboscada para assassinar Telêmaco.

As hipóteses do primeiro pretendente (“um dos jovens *presunçosos*”, τις εἴπεσκε νέων ὑπερρηγορόντων, II, 324) são estas (II, 325-30):

ἦ μάλα Τηλέμαχος φόνον ἡμῖν μερμηρίζει.
 ἦ τινὰς ἐκ Πύλου ἄξει ἀμύντορας ἡμαθόεντος,
 ἦ ὅ γε καὶ Σπάρτηθεν, ἐπεὶ νύ περ ἴεται αἰνῶς·
 ἦ καὶ εἰς Ἐφύρην ἐθέλει, πείριαν ἄρουραν,
 ἐλθεῖν, ὄφρ' ἔνθεν θυμοφθόρα φάρμακ' ἐνεΐκη,
 ἐν δὲ βάλῃ κρητῆρι καὶ ἡμέας πάντας ὀλέσσει.

Telêmaco está decerto a planejar assassinar-nos.
 Trará quem o ajude de Pilos arenosa,
 ou então de Esparta, de tal maneira está fora de si.
 Ou talvez queira ir a Éfira, essa terra tão rica,
 para de lá trazer poções mortíferas,
 que depois porá numa taça par nos matar a todos.

O verbo μερμηρίζω (com sentido de “pensar inquieto”, usado para o processo de escolha entre opções) compõe o vocabulário homérico da atividade mental e tomada de decisões (Williams, 1993, p.29).²⁶² No caso, o pretendente anônimo imagina o que se passa na mente de Telêmaco, supondo que o anúncio da viagem, na verdade, oculte um desejo de atacar o grupo. Embora Telêmaco tenha ainda que se preparar para a navegação e tenha a preocupação prioritária de obter notícias sobre o pai antes de qualquer ação a respeito dos pretendentes, a hipótese do anônimo não é totalmente falsa: o desejo de Telêmaco em sua primeira aparição é de afugentar os pretendentes, mas, depois da sugestão de Atena, o desejo de que os pretendentes morram é incorporado em suas preces. Partindo dessa hipótese e, provavelmente, considerando a desigualdade de forças entre os dois lados já lembrada por Liócrito, o pretendente pensa nas três

²⁶² O verbo é importante em sua argumentação que defende, em Homero, a atribuição aos humanos de ação, racionalidade e emoção, não restritos à determinação divina (Williams, 1993, p.29-33).

alternativas em que Telêmaco poderia pensar (voltar de Pilos ou de Esparta com reforços ou ainda obter fármacos mortais em Éfira). Essa última hipótese leva em conta, além da disparidade de forças, a situação propícia do banquete e a necessidade de uma estratégia, um ardil realizado com inteligência, para que o lado fraco possa subjugar o forte.²⁶³ O posterior plano de assassinato dos pretendentes não passa por nenhuma dessas alternativas imaginadas. Entretanto, de Esparta realmente virá um reforço que, apesar de não ser decisivo para a chacina, participará dos momentos que a prenunciam e poderá ver antecipadamente o efeito dos atos dos pretendentes: Teoclímeneo, o adivinho.

O segundo pretendente (“outro dos jovens arrogantes”, ἄλλος [...] νέων ὑπερηνορέοντων, II, 331) imagina um cenário diferente (II, 332-6):

τίς δ' οἶδ', εἴ κε καὶ αὐτὸς ἰὼν κοίλης ἐπὶ νηὸς
τῆλε φίλων ἀπόληται ἀλώμενος ὥς περ Ὀδυσσεύς;
οὕτω κεν καὶ μᾶλλον ὀφέλλειεν πόνον ἄμμιν·
κτῆματα γάρ κεν πάντα δασαίμεθα, οἰκία δ' αὖτε
τούτου μητέρι δοῖμεν ἔχειν ἢδ' ὅς τις ὀπυῖοι.

Quem sabe se, indo ele na côncava nau,
não perecerá durante a viagem, tal como *Odisseu*?
Só que dessa maneira ainda nos criaria mais dificuldades,
pois teríamos de dividir todos os bens e dar
o palácio à mãe e a quem com ela casasse.

A morte de Telêmaco ainda não é plano concreto, apenas uma possibilidade imaginada. A morte de Odisseu é o fundamento das demandas dos pretendentes e, como tal, é para eles algo garantido. Scodel (2001, p.316) faz duas observações relevantes sobre essa cena: a ideia de dividir a propriedade é uma fantasia, porque os pretendentes ainda duvidam de que Telêmaco viajará, e ela aparece no discurso de um anônimo porque dividir a propriedade é uma possibilidade atraente apenas para os pretendentes que têm chances pequenas de se casarem com Penélope. No discurso, essa hipótese de que o futuro marido fica com Penélope e com a casa enquanto os bens são divididos entre os demais pretendentes, é apresentada como um problema (πόνος, II, 334), como se o pretendente anônimo, se colocasse na posição de pretendente competitivo, ainda que não estivesse entre aqueles que se destacam. A proposta tem duas possibilidades de leitura: como tentativa de um pretendente pouco competitivo de introduzir no grupo essa ideia que beneficia a maior parte deles, ou como já entendimento de que a

²⁶³ Cabe lembrar que, antes de ser uma arma possível para o filho, veneno (em conjunto com as flechas) foi a arma de Odisseu no discurso de Atena-Mentes (I, 260).

imoralidade que cometem juntos até então já é digna de um pacto de comparsas para repartir os lucros obtidos, mesmo antes do plano de assassinato. De todo modo, essa possível morte de Telêmaco e a possibilidade de que ele planeje a morte dos pretendentes plantam a ideia que brotará quando os pretendentes descobrirem que o jovem de fato saiu de Ítaca.

Isso acontece no canto IV. Até lá, a narrativa segue a viagem noturna de Telêmaco na surdina (II, 434) e sua chegada, no terceiro dia de *Odisseia*, o dia em que Telêmaco passa em Pilos recebido pela recepção exemplar de Nestor, até sua partida para Esparta, no quarto dia, agora viajando de carro puxado por cavalos e com a companhia de Pisístrato, filho de Nestor (III, 491). Além da já mencionada revelação de Atena na forma de abutre, que possibilita ao experiente Nestor identificá-la e confirmar a proteção divina que Telêmaco recebe, há outro momento importante para o tema das indicações divinas e suas comunicações com os humanos. Quando o inexperiente Telêmaco pergunta a Atena disfarçada de Mentor como cumprimentar adequadamente o ancião (III, 22-4), a própria deusa, em seu disfarce de Mentor, responde (III, 26-8):

“Τηλέμαχ', ἄλλα μὲν αὐτὸς ἐνὶ φρεσὶ σῆσι νοήσεις,
ἄλλα δὲ καὶ δαίμων ὑποθήσεται· οὐ γὰρ οἶω
οὐ σε θεῶν ἀέκητι γενέσθαι τε τραφέμεν τε.”

Telêmaco, algumas coisas serás tu a pensar na tua mente;
outras coisas um deus lá porá: na verdade não julgo
que foi à revelia dos deuses que nasceste e foste criado.”

Aqui Atena, que ainda não havia se revelado como deusa, afirma que o jovem tem o privilégio da benevolência dos deuses e explica a esse novo protegido o funcionamento básico da proteção dos deuses no que diz respeito à ação humana. Ao mesmo tempo em que o humano tem seu pensamento próprio, os deuses podem lhe inculcar outros. Extrapolando, essa relação também acontece nas ações: os humanos agem por conta própria, mas os deuses podem também causar a ação.²⁶⁴

A linha narrativa de Telêmaco, após a chegada à Lacedemônia (IV, 1), se desenrola até IV, 624, incluindo a recepção nas terras de Menelau e as histórias sobre Odisseu que escuta no duelo de discursos entre Menelau e Helena. Essa linha só será retomada no canto XV, após todas as viagens e narrativas de Odisseu que começam no canto V. Entretanto, o narrador não passa bruscamente de Telêmaco para Odisseu.

²⁶⁴ A responsabilidade individual perante a sociedade não é abolida mesmo nesses casos. Cf. Dodds (2002).

Antes disso, o leitor ou ouvinte acompanha os outros personagens de Ítaca (IV, 625-847) e ainda a segunda assembleia dos deuses (V, 1-48), que serve como introdução à entrada de Odisseu em cena.

Nesse intervalo entre as linhas narrativas principais, o narrador mostra como os pretendentes decidem tentar assassinar Telêmaco. Eles estão, como em sua primeira aparição, diante do salão do palácio de Odisseu (IV, 625), se divertindo com jogos (IV, 626) — dessa vez, atividades físicas: arremesso de discos e de dardos — exibindo a característica ὕβρις (IV, 627). O narrador já havia mostrado aos leitores ou ouvintes que Antínoo e Eurímaco são os principais pretendentes, colocando-os como porta-vozes do grupo, mas agora ele afirma isso diretamente e justifica a posição dos dois: “lideravam os pretendentes, pois em valor eram os melhores” (ἀρχοὶ μνηστήρων, ἀρετῇ δ' ἔσαν ἔξοχ' ἄριστοι, IV, 629). A hierarquia de poder entre os pretendentes se dá pela ἀρετή, “excelência”, que para as tradições da aristocracia arcaica significa força e coragem. O que perturba o lazer dos pretendentes é a aproximação de Noêmon com a notícia de que Telêmaco de fato viajou (IV, 632-7). Todas as três vezes em que o narrador menciona o nome desse personagem, faz questão de incluir também o patronímico: Noêmon filho de Frônio.²⁶⁵ Isso reforça o sentido do nome significativo: o filho associado a νόος (“mente”) e o pai ao radical *φρῶν (com vocalismo o) associado também à sede da atividade emocional e intelectual e à inteligência, sobretudo nesse momento em que agem a ignorância e a baixa capacidade de percepção dos pretendentes para avaliar o presente e tomar decisões para o futuro.

Como as atividades econômicas e o trabalho são importantes para a técnica de construção do mundo ficcional homérico, Noêmon aborda Antínoo querendo saber se há uma previsão de retorno (IV, 632-4), uma vez que queria utilizar seu barco para trazer de Élis uma das mulas ainda não domesticadas que lá mantem, amamentadas por doze éguas (IV, 635-7).²⁶⁶ Antínoo não sabe nem que Telêmaco saiu de Ítaca. Erroneamente o imaginava em suas próprias terras, com seu rebanho ou com o porqueiro (IV, 640, com essa primeira referência a Eumeu por sua profissão, sem o acompanhamento do nome próprio). Os pretendentes não o consideravam capaz de por

²⁶⁵ II, 386 (Φρονίοιο Νοήμονα φαίδιμον υἱόν, “glorioso Nôemon, filho de Frônio”); IV, 630 e IV, 648 (υἱὸς Φρονίοιο Νοήμων, “Nôemon, filho de Frônio”).

²⁶⁶ Lembrando a contabilidade de Eumeu (XIV, 13-20 e 100-6; o personagem é inclusive mencionado pela primeira vez em IV, 640) parece que há um padrão na distribuição do patrimônio dos habitantes de Ítaca: a posse de terras na própria ilha e também no continente (no caso, em Élis, no Peloponeso).

o plano em prática e a reação é a surpresa (ἀνὰ θυμὸν ἐθάμβεον, IV, 638). Atualizado sobre a situação, Antínoo despeja sobre Noêmon uma série de perguntas (IV, 642-7):

νημερτές μοι ἔνισπε· πότε ὄχγετο καὶ τίνες αὐτῶ
 κοῦροι ἔποντ'; Ἰθάκης ἐξαίρετοι, ἦ εἰοὶ αὐτοῦ
 θῆτες τε δμῶές τε; δύναιτό κε καὶ τὸ τελέσσαι.
 καὶ μοι τοῦτ' ἀγόρευσον ἐτήτυμον, ὄφρ' εὔ εἰδῶ,
 ἦ σε βίη ἀέκοντος ἀπηύρα νῆα μέλαιναν,
 ἦε ἐκῶν οἱ δῶκας, ἐπεὶ προσπτύξατο μύθῳ.

Diz-me a verdade. Quando foi e que rapazes levou com ele?
 Eram jovens escolhidos de Ítaca, ou trabalhadores e servos dele?
 Também isso poderia ele muito bem ter feito!
 E diz-me agora isso, com verdade, para que eu saiba:
 se foi à força que ele te levou a escura nau; ou se foi
 de livre vontade que lhe deste, porque ele a pedira?

Pego desprevenido, Antínoo deixa transparecer certo afobamento. Ele depende de um intermediário para se informar, o que por si só é angustiante. Duas vezes ele chama a atenção para essa dependência e pede que lhe seja relatada a verdade (IV, 642 e 645). São quatro perguntas (sendo a terceira, na verdade, um desdobramento da segunda com alternativas). As duas primeiras são abertas: quando foi e quem foi com ele. As duas restantes imaginam alternativas, o que corresponde à retórica humana que Atena simula quando disfarçada de Mentis. Ambas parecem interessadas principalmente na relação de Telêmaco com os demais habitantes de Ítaca: se ele tem a ajuda apenas de seus próprios servos ou se tem o apoio de outros habitantes de Ítaca, que formariam assim uma facção contrária à dos pretendentes; e se ele tem com seu grupo audácia o bastante para tomar um barco à força ou se tem o apoio também do próprio Noêmon.

É claro, não passa pela cabeça de Antínoo que a tripulação de Telêmaco incluía uma deusa e que foi a própria deusa quem reuniu os demais membros. Não faz parte do que se esperaria ou do que parece possível de ser feito (IV, 646). A resposta de Noêmon e a resolução de Antínoo em seguida fazem pensar na contraposição de entendimento e não-entendimento que os próprios nomes podem sugerir. Para Peradotto (1990, p.107) Antínoo é um nome que os pais escolheriam pensando no sentido de "entendimento proeminente", mas que é escolhido para o principal pretendente pela possibilidade de ser interpretado como "contrário ao discernimento" (ainda como uma alternativa adicional, Peradotto lembra a interpretação que faz Ateneu: "enganador"). A resposta de

Noêmon contém uma informação extra que poderia ser decisiva para bons entendedores (IV, 649-56):

αὐτὸς ἐκὼν οἱ δῶκα· τί κεν ῥέξειε καὶ ἄλλος,
ὀππότε' ἀνήρ τοιοῦτος, ἔχων μελεδήματα θυμῶ,
αἰτίζη; χαλεπὸν κεν ἀνήνασθαι δόσιν εἴη.
κοῦροι δ', οἱ κατὰ δῆμον ἀριστεύουσι μεθ' ἡμέας,
οἱ οἱ ἔποντ'· ἐν δ' ἀρχὸν ἐγὼ βαίνοντ' ἐνόησα
Μέντορα ἢ θεόν, τῶ δ' αὐτῶ πάντα ἐώκει.
ἀλλὰ τὸ θαυμάζω ἴδον ἐνθάδε Μέντορα δῖον
χθιζὸν ὑπηροῖον. τότε δ' ἔμβη νηϊ Πύλονδε.

Dei-lhe uma nau de bom grado. E outro teria feito o mesmo, se fosse abordado por um homem como ele, com tantas preocupações no coração. Esquivarmo-nos a dar é difícil. Os jovens que com ele seguiram são os melhores da terra, além de nós; e com eles vi também embarcar Mentor, ou um deus em tudo com aspecto de Mentor. Disto me admiro, pois ainda hoje, ao nascer do sol, vi aqui o divino Mentor, que antes embarcara para Pilos!

Noêmon, o que entende, responde a Antínoo, o que não entende, conforme a técnica que Basset (1920), a partir de Cícero, chama de ὕστερον πρότερον (“o último primeiro”): as perguntas são respondidas em ordem inversa, começando pela última e terminando com a inicial. Nesse caso, por sentir uma ameaça na última pergunta e preferir evitar a hostilidade dos pretendentes (Basset, 1920, p.41). Depois de explicar seus motivos para ceder o barco e confirmar que Telêmaco partiu com membros da aristocracia de Ítaca, Noêmon dá a entender que partiram antes do amanhecer do presente dia e entrega uma informação valiosa sobre Mentor: ele o viu embarcar com Telêmaco, mas, depois do amanhecer, o viu em Ítaca. Sua conclusão correta é de que o Mentor que acompanhou Telêmaco é, na verdade, um deus que ele não sabe identificar. Diferente do sinal das águias, enviado por Zeus, este não é um aviso com origem divina: é resultado da rede de informações humana. Mas, de forma semelhante, será ignorado pelos pretendentes. A surpresa de Antínoo e Eurímaco se transforma em raiva (IV, 558 e 561) e, logo em seguida, Antínoo já se endereça a todos os outros pretendentes com a proposta de um novo plano (IV, 663-72):

ὦ πόποι, ἦ μέγα ἔργον ὑπερφιάλως ἐτελέσθη
Τηλεμάχῳ ὁδὸς ἦδε· φάμεν δέ οἱ οὐ τελέεσθαι.
εἰ τοσσῶνδ' ἀέκητι νέος πάϊς οἴχεται αὐτῶς,
νηῖα ἐρυσσάμενος κρίνας τ' ἀνὰ δῆμον ἀρίστους,

ἄρξει καὶ προτέρω κακὸν ἔμμεναι· ἀλλὰ οἱ αὐτῶ
 Ζεὺς ὀλέσειε βίην, πρὶν ἥβης μέτρον ἰκέσθαι.
 ἀλλ' ἄγε μοι δότε νῆα θοὴν καὶ εἵκοσ' ἑταίρους,
 ὄφρα μιν αὐτίς ἰόντα λοχήσομαι ἠδὲ φυλάξω
 ἐν πορθμῶ Ἰθάκης τε Σάμοιό τε παιπαλοέσσης,
 ὡς ἂν ἐπισμυγεῶς ναυτίλεται εἵνεκα πατρός.

Amigos, esta viagem foi uma grande façanha que Telêmaco conseguiu: pensávamos que nunca seria capaz de fazê-la. À revelia de nós todos, o rapaz partiu sem mais nem menos, equipando assim uma nau e escolhendo os melhores jovens entre o povo. Ele já começa a ser um flagelo; mas que Zeus lhe destrua a força toda, antes que chegue à idade adulta! Dai-me agora uma nau veloz e vinte companheiros, para que lhe possa armar uma cilada, esperando o momento em que ele passar o estreito entre Ítaca e a rochosa Samos: que seja bem triste a viagem que fez por causa do pai,

A informação de Noêmon, que percebera a presença divina ao lado de Telêmaco, não é uma questão para Antínoo. Ele mesmo, como líder, se dispõe a capitanear a expedição e preparar a cilada. Sua retórica, tacitamente aceita pelos demais pretendentes — ele mesmo depois transforma sua decisão em uma resolução coletiva, lembrando que o plano agradou a todos (IV, 777) — é repleta de eufemismos, exposta com a expressão de um desejo de que o fim planejado seja um efeito provocado pela divindade. Pouco depois, outro pretendente (mais um anônimo dentre os jovens arrogantes, *τις νέων ὑπερηνορέόντων*, IV, 767) trata o plano sem rodeios: é um assassinato (*φόνος*, IV, 771). Aqui, a situação é construída com ironia. Esse anônimo imagina que Penélope esteja preparando o casamento sem saber da maquinação do assassinato do filho (IV, 770-1) e Antínoo responde exigindo o segredo dos demais comparsas (IV, 774-7). O pedido de Antínoo é inútil e a suposição do anônimo equivocada. Sem que percebessem, o arauto Médon já havia informado Penélope e traduzido para ela a retórica do líder que propõe a emboscada (IV, 697-702). O próprio narrador antecipa: “nenhum deles sabia o que estava para vir” (IV, 772). São eles os iludidos.

No fim do canto IV, um grupo de vinte homens liderados por Antínoo zarpam de Ítaca e aprontam a armação conforme o planejado (IV, 842-7). Não vão guiados por nenhum deus. Pelo contrário, viajam depois de ignorar uma série de oportunidades de reconhecer a presença e o direcionamento dos deuses (ainda que através de mediações diversas). O caminho da *Odisseia* é primeiro apresentar a situação dos pretendentes em Ítaca para depois mostrar como a imoralidade os conduz a uma situação de risco e como

a capacidade limitada de entendimento e a resultante decisão infeliz selam a catástrofe que agora se torna inescapável, embora eles não saibam.

5. Palavras Aladas

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que tantos
monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existências mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

[...]

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

(Carlos Drummond de Andrade, "A Máquina do Mundo")

5.1 Partida: Águias sobre a Assembleia

Essa é a primeira ocasião de observar o funcionamento das cenas de auspício na *Odisseia*. Como já antecipado no Capítulo 1, essas cenas têm, conforme o funcionamento da composição temática (descrito por Lord, 1972), uma série de elementos esperados e recorrentes, mas que não são fixos ou obrigatórios: (1) a confirmação de que se trata de um sinal enviado por algum deus; (2) a descrição dos elementos visuais que compõem o sinal: no caso dos auspícios, os pássaros e seus movimentos; (3) a recepção desses elementos visuais pelos observadores; (4) a interpretação do sinal; (5) a recepção da interpretação. A cena de auspício do canto II apresenta todos esses elementos e, como todas, responde diretamente ao contexto narrativo.

O contexto narrativo, comentado na seção anterior, é o ultimato de Telêmaco na assembleia, que, diante de todos os presentes, pede a Zeus uma vingança mortal e sem retribuição, caso os pretendentes não parem de se concentrar em seu palácio e não parem de lhe causar prejuízos (II, 130-145). Logo no verso seguinte a essa prece, o narrador indica que Zeus envia duas águias que vêm voando juntas, passam pela assembleia fitando todos com morte no olhar e começam a se atacar, indo embora pela direita (II, 146-154):

ὡς φάτο Τηλέμαχος, τῷ δ' αἰετῶ εὐρύοπα Ζεὺς
 ὑπόθεν ἐκ κορυφῆς ὄρεος προέηκε πέτεσθαι.
 τῷ δ' ἔως μὲν ῥ' ἐπέτοντο μετὰ πνοιῆσ' ἀνέμοιο,
 πλησίω ἀλλήλοισι τιταινομένω πτεροῦγεσσιν·
 ἀλλ' ὅτε δὴ μέσσην ἀγορῆν πολύφημον ἰκέσθην,
 ἔνθ' ἐπιδινηθέντε τιναξάσθην πτερὰ πυκνά,
 ἐς δ' ἰδέτην πάντων κεφαλὰς, ὅσσοντο δ' ὄλεθρον·
 δρυψαμένω δ' ὀνύχεσσι παρειὰς ἀμφί τε δειρὰς
 δεξιῶ ἦϊξαν διὰ τ' οἰκία καὶ πόλιν αὐτῶν.

Assim falou Telêmaco e Zeus que vê de longe enviou
 duas águias dos píncaros de uma montanha.
 Durante um tempo voaram ambas, levadas pelas rajadas de vento,
 uma do lado da outra, de asas bem estendidas.
 Mas quando sobrevoaram a assembleia repleta de vozes,
 esvoaçaram em torvelinho batendo rapidamente com as asas;
 e fitaram os rostos de todos com a morte estampada no seu olhar.
 Depois com as garras atacaram-se uma à outra na cabeça
 e no pescoço, desviando-se em seguida para a direita
 através das casas e da cidade dos homens ali presentes.

O verso II, 146 não dá margens para dúvidas quanto à relação direta entre o voo das águias e a fala de Telêmaco. O narrador ainda deixa explícito que é o próprio Zeus quem faz as aves voarem. Como depois será corretamente interpretado, o sinal é uma resposta ao pedido e contém em si mesmo traços interpretáveis que o definem como uma resposta positiva. Embora a confirmação da procedência divina seja transmitida aos leitores ou ouvintes pelo narrador, ela não faz parte dos conhecimentos diretamente acessíveis para os personagens humanos do poema. Nesse contexto específico, o epíteto de Zeus, εὐρύοπα — a princípio, uma forma de acusativo, mas usada como nominativo e vocativo, com um sentido que varia entre os lexicógrafos antigos entre “ampla voz” (hipoteticamente, mais antigo) e “ampla vista”, associáveis às duas possibilidades de sentido da raiz ὄπ- (Chantraine, 1999, p. 387) —, parece mais facilmente compreensível se utilizado em função da ligação com a visão, com referência ao acompanhamento visual dos eventos em Ítaca que permite a pronta resposta da divindade.

O próprio sinal é basicamente constituído por informação visual e sua configuração começa a ser esboçada com a introdução das duas águias. A águia é exatamente o pássaro tradicionalmente associado a Zeus e a sua boa vontade, o que é documentado nas moedas e artes plásticas gregas. Na *Iliada*, poema em que outros deuses aparecem relacionados a aves diversas, sem correspondência fixa, a águia e Zeus

apenas se associam um ao outro, nunca a outros (Johansson, 2012, p. 36-7). Naquele poema, o narrador confirma a águia como o “mais seguro dos alados portentos” (II, VIII, 247)²⁶⁷, possivelmente por essa associação direta e bem marcada com o principal deus do Olimpo. Para a construção da cena é significativo que o deus tradicionalmente ligado ao poder real responda de imediato ao apelo do herdeiro de Odisseu em Ítaca enviando a ave à qual é tradicionalmente associado.²⁶⁸

Se o sinal é um meio de comunicação entre deuses e humanos baseado em elementos visuais que remetem a um significado interpretável, não parece um exagero imaginar que cada um dos componentes dessa informação visual seja significativo em sua construção. O detalhe de que elas vêm “do alto do cume de uma montanha” (II, 147), nesse contexto, pode estar relacionado aos picos como parte do imaginário de locais em que habitam os deuses. Entretanto, mesmo como simples *habitat* natural das águias, ele faz com que a intervenção de Zeus se dê pela introdução de animais vindos do espaço selvagem naquele espaço humano relacionado por excelência à vida social e política.

Essa junção de natureza e sociedade é uma marca do poder superior da divindade no mundo regido por Zeus. Na *Odisseia*, Zeus nunca se manifesta diretamente aos personagens humanos e, em seu distanciamento de deus central do panteão, sua ação é sempre mediada por elementos do mundo natural, sobretudo com os elementos atmosféricos que compõem suas prerrogativas de divindade celeste. Nas demais ocasiões, seu contato é através de trovões e relâmpagos:²⁶⁹ como resposta imediata a Odisseu, que havia pedido um sinal que indicasse a benevolência divina quanto a seu retorno (XX, 102-3: τοῦ δ' ἔκλυε μητίετα Ζεύς, / αὐτίκα δ' ἐβρόντησεν ἄπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου, “Ouviu-o Zeus *astucioso*. / E logo trovejou do resplandecente Olimpo”); como sinal de aprovação após Odisseu conseguir armar seu arco no concurso para o casamento de Penélope (XXI, 413: Ζεὺς δὲ μεγάλ' ἔκτυπε σήματα φαίνων, “Zeus trovejou do alto, enviando seu sinal”, ou, mais literalmente, “estronudou grandemente revelando sinais”²⁷⁰); por fim, com a vitória de Odisseu consolidada, Zeus o impede de perseguir os parentes dos pretendentes que já

²⁶⁷ αὐτίκα δ' αἰετὸν ἦκε τελειότατον πετεηνῶν, com o superlativo de τελήεις indicando a capacidade do pássaro de realizar aquilo que, como sinal, anuncia.

²⁶⁸ Steinrück (2008, p. 45) propõe ainda uma associação, ao longo da Antiguidade, das águias com a relação entre pais e seus filhos. Assim, elas aparecem quando haveria necessidade de Odisseu como pai.

²⁶⁹ Suas armas características na *Teogonia* de Hesíodo (140-1, 286, 505, 690-1, 699, 707, 845, 854).

²⁷⁰ Ou mesmo: “estronudou revelando grandes sinais”.

voltavam para a cidade (XXIV, 539: καὶ τότε δὴ Κρονίδης ἀφίει ψολόεντα κεραυνόν, “Mas Zeus arremessou um relâmpago candente”). Em todas essas ocorrências o narrador informa a ação de Zeus, embora os personagens humanos só tenham acesso aos efeitos sensíveis provocados por essa ação. No verso anterior a essa última intervenção de Zeus, a águia aparece como elemento de comparação no símile que dá forma imagética à ofensiva de Odisseu aos parentes dos pretendentes em fuga: (XIV, 537-8: σμερδαλέον δ' ἐβόησε πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς, / οἴμησεν δὲ ἄλεις ὧς τ' αἰετὸς ὑψιπετήεις, “Deu então um grito terrível o sofredor divino *Odisseu*, / e lançou-se atrás deles, como uma águia em pleno voo”). No momento de confirmação definitiva da recuperação de sua posição como rei, o movimento de Odisseu é comparável ao pássaro relacionado ao poder e que Zeus havia usado para alertar à assembleia de Ítaca de que seu retorno aconteceria.

O voo das aves ao vento dura exatamente até alcançarem a assembleia, colocando-se visíveis a todos os presentes (II, 150). Nesse momento, o narrador passa do plano geral para o foco nos detalhes dos movimentos. São quatro etapas descritas em quatro versos no estilo paratático de Homero: forma-se uma sequência de ações indicadas pelos verbos flexionados, coordenadas por partículas δέ, com dois desses verbos acompanhados por participípios, de modo que, ao menos no primeiro caso, não é totalmente preciso se cada participípio aoristo indica uma ação anterior à principal ou concomitante.²⁷¹

O que rompe a trajetória do majestático voo paralelo com asas abertas é uma ação acelerada das aves girando juntas (ἐπιδινηθέντε). A ruptura é enfatizada pelas repetições sonoras de mais um verso especialmente sonoro, com suas assonâncias e aliterações de ν, θ, τ (todas consoantes dentais) que terminam com a fórmula, também aliterativa, πτεροῖα πυκνά (literalmente, “asas compactas”, mas pensando no movimento em oposição à imobilidade e alongamento de asas abertas: “asas rápidas”) e também pela correspondência sonora entre o participípio dual usado para descrever o primeiro estado das asas e do voo (τιταينوμένω, “estendendo”) e sua alteração (τιναξάσθην, “bateram”).

Em meio à velocidade do giro, elas fazem contato visual direto com todos: se veem todos os rostos (II, 152) e têm a atenção de todos por passarem sobre a assembleia

²⁷¹ Chantraine (1986, p.185-6) mostra como os dois usos são comuns nos poemas homéricos.

a céu aberto, pode se supor que todos também as viam e compartilharam o olhar. Acompanha esse olhar uma informação adicional, que deixa claro para leitores e ouvintes o caráter de aviso quanto a coisas terríveis: ὄσσοντο δ' ὄλεθρον. O verbo, ὄσσομαι, formado pela mesma raiz das formas com sentido de ver: ὄπωπα e ὄψομαι (Beekes, 2010, p. 1118) compartilha esse campo semântico, mas com um uso que Chantraine (2000, p. 832) define como “sentido figurado: ver no espírito, prever”. É o mesmo verbo que aparece na introdução de Telêmaco, imaginando a chegada do pai de algum lugar (I, 115: ὀσσόμενος πατέρ' ἐσθλὸν ἐνὶ φρεσίν, εἴ ποθεν ἔλθων). Entretanto, nessa passagem, S. West (Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 141) interpreta este verbo não tanto como uma imagem mental, no caso, de morte ou destruição (ὄλεθρον), e sim como um olhar ameaçador de desgraça iminente.²⁷² Mais do que o sentido do próprio verbo, isso parece uma inferência a partir do contexto. Elas concebem mentalmente a destruição e, considerando a recepção inicial que os pretendentes terão do voo das águias depois de observar o portento e de serem observados pelos pássaros, transmitem-na — pode-se mesmo imaginar que pelo olhar — aos pretendentes, de modo que todos compartilharão o sentimento ruim. O primeiro sinal amplifica seu caráter profético de forma muito consciente de seu caráter de informação visual interpretável para um observador, fazendo com que os próprios elementos observáveis olhem de volta para os observadores. No fim das contas, a leitura do sinal, quando entendido como tal, é uma tentativa de leitura de si mesmo.

A terceira parte do voo é o ataque violento (II, 153). O sentido do verbo δρύπτω é conhecido (“dilacerar”), mas seu uso nessa imagem é enigmático. Os golpes são dados com as garras (ὀνύχεσσι) e têm como alvo rostos e pescoços (παρειὰς [...])

²⁷² É também a opção de Frederico Lourenço (cf. Homero, 2013), que traduz ὄσσοντο δ' ὄλεθρον como “com a morte estampada no seu olhar”, de forma semelhante a *Il.* I, 105, quando Agamemnon ofende o adivinho Calcas κάκ' ὀσσόμενος (“imaginando coisas ruins” ou, como prefere Frederico Lourenço, a partir do sentido relacionado ao ver: “com olhar nefasto”). Outros exemplos do uso de ὄσσομαι em Homero, incluem o símile (*Il.* XIV, 17) em que o mar roxeia “prevendo os rápidos caminhos dos ventos guinchantes” (ὀσσόμενον λιγέων ἀνέμων λαυπηρὰ κέλευθα); quando até os cavalos (*Il.* XVIII, 224) “puxaram para trás, pois pressentiam no espírito a desgraça” (ἄψ ὄχεα τρόπεον· ὄσσοντο γὰρ ἄλγεα θυμῷ), exemplo que mostra que o caso das águias não é o único em que esse verbo é aplicado à atividade de animais; quando Íris (XXIV, 172), que se apresentará como mensageira de Zeus, anuncia a Príamo que: “Não é para te trazer a desgraça que aqui chego” (ou, “não é formando uma imagem mental de algum mal para ti que chego aqui”); e ainda na *Odisseia*, quando Penélope faz uma prece a Ártemis (XX, 80-1) “para que eu morresse pensando em Odisseu e passasse para debaixo da terra odiosa” ([...] ὄφρ' Ὀδυσῆα / ὀσσομένη καὶ γαῖαν ὑπο στυγερὴν ἀφικοίμην).

τε δειράς) por todo lado (ἀμφί). S. West (Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 141) entende o uso do particípio dual médio (δουψαμένω) como reflexivo: as águias dilaceram a si mesmas com as unhas, como se representassem o costume humano de se ferir dessa maneira, com as unhas, em situações de luto. Isso porque ela interpreta as duas águias que aparecem em paralelo como representantes de Odisseu e Telêmaco, lamentando-se pela situação em Ítaca. Ela ainda cita uma leitura que Eustácio menciona em seus comentários, a partir de um escólio, mas que descarta como possibilidade convincente: de que os rostos e pescoços seriam os do povo de Ítaca ali reunido. Cunliffe (2013, p. 99) lê a voz média aqui como indicadora de reciprocidade. Nesse caso, as águias se dilaceram uma à outra. Nessa leitura, a escolhida, por exemplo, na tradução de Frederico Lourenço (cf. Homero, 2013), dificilmente se interpretaria as duas águias como o pai e o filho que lamentam e retornarão para reestabelecer seu poder, mas, é possível interpretá-las como faz Dimock (1989, p. 32): uma como Odisseu ou Telêmaco e a outra como os pretendentes, com o argumento de que no momento estão todos em pé de igualdade e, nos sinais seguintes, aparecerão sempre uma ave de rapina e uma ave mais fraca como presa. Considerando as possibilidades da língua (o uso do particípio médio) e as tentativas de compor a imagem sugerida para relacioná-la ao contexto, percebe-se que a própria apresentação do sinal, nesse ponto, dá margem para a multiplicidade de percepções (se as águias se dilaceravam ou se dilaceravam uma à outra) e de interpretações (se representam Odisseu e Telêmaco ou a casa de Odisseu contra o grupo dos pretendentes), o que, numa associação um pouco mais livre, pode corresponder à própria experiência de observar coletivamente um mesmo acontecimento bizarro e rápido que nem sempre resultará em relatos concordes entre as testemunhas, o que poderia ser, em alguma medida, reproduzido pela opção do narrador pela imprecisão de mais sugerir do que mostrar claramente — opção certamente feita neste verso II, 153. Mesmo a associação dos elementos visuais do sinal a personagens e situações narrativas não é uma necessidade do texto, mas talvez mais uma necessidade (ou, ao menos, uma possibilidade) do leitor ou ouvinte que, sabendo que esses sinais são interpretáveis, se sente desafiado a também decifrá-los a partir das informações que tem e dos paralelos que consegue estabelecer. O que há de mais decisivo é que as aves de algum modo trazem à mente a morte (II, 152), como resposta direta à prece pela destruição dos pretendentes, e que o ato de se dilacerarem, no verso II, 153, é uma ato de violência que parece, mais do que tudo, antecipar a morte violenta e lamentável que

os pretendentes terão no combate final. Além de confirmação para as palavras de Telêmaco, trata-se de um aviso para os pretendentes, observadores que, num primeiro momento, não deixarão isso passar despercebido.

Entretanto, é preciso ainda acompanhar a quarta e última parte do voo das águias: a saída pela direita (δεξιῶ, II, 154), que confirma que o sinal, como resposta para Telêmaco, é positivo. Collins (2002, p. 27) observa que, nas leituras de voo de pássaro, as direções são consideradas a partir de uma orientação central voltada para o norte. Ele parte da seguinte fala de Heitor, em *Il.* XII, 239-40:

εἴτ' ἐπὶ δεξιῶ ἴωσι πρὸς ἠῶ τ' ἠέλιόν τε,
εἴτ' ἐπ' ἀριστερὰ τοί γε ποτὶ ζόφον ἠερόεντα.

Quer voem para a direita, para a Aurora e o Sol,
quer voem para a esquerda, para a escuridão sombria.

O pensamento básico parece ser a associação da luz (de onde o sol nasce) a tudo o que é positivo, e da escuridão (de onde o sol se põe) com tudo o que é negativo. Austin (1975, p. 102) observa como o espaço é organizado conforme essa dicotomia básica entre nascente e poente que, “investida de qualidade espiritual”, assume outras dicotomias: vida e morte, luz e escuridão, alegria e tristeza, subida e descida, mobilidade e repouso. Desse modo, o sinal, conforme o pensamento simbólico, estabelece relações analógicas entre a sociedade humana e a natureza, de modo que um pequeno evento represente o modelo para a ordem do mundo e que um intérprete possa analisar e sintetizar em termos humanos dados visuais complexos e relacionáveis de múltiplas formas (Austin, 1975, p. 118-9). Quanto às cenas de voo de pássaro, Collin (2002, p. 27) mesmo admite que a orientação pelo norte em geral não é mencionada, de modo que não é totalmente claro se o movimento era sempre avaliado com a orientação solar. Essa oposição definida entre direita-oriente e esquerda-ocidente parece razoável como norma geral subentendida, pensando a ornitomania enquanto saber técnico, mas não é nenhum absurdo pensar que essas direções possam ser avaliadas em relação aos observadores, pensando na interpretação de sinais menos como aplicação de normas tradicionais e mais como *performances* para sugerir determinada ação num momento específico. A fala de Heitor (*Il.* XII, 239-40) dá a entender mesmo algum tipo de associação técnica familiar e tradicional. Há, porém, uma imprecisão quando Collins (2002, p. 27) conclui que um pássaro que aparece na direita é favorável e, na esquerda, desfavorável. Heitor parece indicar os sentidos como destino, não origem: “para a direita, para a aurora e o

sol” e “para a esquerda, para a escuridão sombria”. No primeiro sinal interpretado da *Odisseia*, é precisamente o sentido final do movimento que é explicitado como “pela direita”. Os sinais positivos da *Odisseia* sempre trazem a marcação da “direita”, mas ora como origem do pássaro, ora como destino, de modo que, poeticamente, o mais relevante é a presença dessa direção nos versos que apresentam o movimento das aves.

As intervenções de Zeus, como essa em que dirige o sinal para a assembleia de Ítaca, são poucas na *Odisseia*. O acompanhamento da situação por Zeus indica que ele supervisiona o desenrolar dos acontecimentos com interesse em questões morais que concernem seus protegidos, mas, além disso, é também uma última sinalização aos pretendentes. É quase uma tentativa indireta de proteção, em termos de possibilidade, uma vez que, sobretudo após a interpretação pública, ele antecipa o sucesso de Telêmaco e o fracasso dos pretendentes. É a última chance que eles poderiam ter para escapar, desperdiçada deliberadamente.

A reação inicial dos pretendentes leva diretamente em consideração o voo dos pássaros como um sinal profético (II, 155-6):

θάμβησαν δ' ὄρνιθας, ἐπεὶ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν·
ὄρμηναν δ' ἀνὰ θυμὸν ἃ περ τελέεσθαι ἔμελλον.

Assim que as avistaram, todos pasmaram ao ver as águias,
e refletiram nos seus corações sobre o que estaria para vir.

O comportamento das aves não foi uma visão comum e o narrador confirma que os presentes não só se impressionaram, mas foram levados a pensar no futuro. O verbo ὄρμαίνω é mais um do vocabulário homérico de atividade interior, indicando o conflito mental (na sede das emoções e pensamentos, o θυμός). Tudo leva a crer que presenciaram um presságio e, nesses dois versos entre a descrição do voo e a interpretação, abalados pelo impacto da visão extraordinária, os pretendentes contemplam a incerteza. Pela breve indicação do narrador não é possível saber se os pretendentes repensam ou avaliam seus próprios atos na casa de Odisseu, mas, nesse momento de dúvida, ao menos está indicado que eles consideram qual poderia ser o resultado futuro desses atos, um resultado que agora pode ser diferente do esperado casamento.

Na *Odisseia*, entretanto, os augúrios não são apenas compreendidos ou considerados nesse silêncio introspectivo. Após a manifestação extraordinária, há

sempre uma interpretação que se dá em público e, nesse primeiro sinal, é Haliterses²⁷³ quem se prontifica à exegese (II, 157-60):

τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε γέρον ἦρωσ Ἀλιθέρσης
 Μαστορίδης· ὁ γὰρ οἶος ὀμηλικίην ἐκέκαστο
 ὄρνιθας γνῶναι καὶ ἐναίσιμα μυθήσασθαι·
 ὅ σφιν ἐϋ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπε·

Para eles falou então o velho herói Haliterses
 filho de Mastor; da sua geração era quem tinha mais perícia
 em compreender o voo das aves e dizer o que significavam.
 E foi assim que lhes falou, bem intencionado.

A característica mais importante de Haliterses em sua entrada na narrativa é o conhecimento sobre os pássaros, que lhe permite dizer o que é destinado ou apropriado (ἐναίσιμα). Entretanto, ele não é logo apresentado como um μάντις, um adivinho profissional, embora tenha um domínio da técnica sem igual entre seus coetâneos que já formam uma geração bem anterior à dos pretendentes, uma vez que ele é primeiramente descrito como um ancião (γέρον). A palavra ἦρωσ (a princípio, “herói”), que compõe ainda sua identidade no verso II, 157, pode ser entendida conforme o sentido mais geral de “guerreiro” (Cunliffe, 2013, p. 183), que, conforme a organização social grega arcaica indica a atividade bélica e também a posse de terras, o que possibilita a Beekes (2010, p. 526) lhe dar o sentido de “senhor”. É o mesmo estrato social de Aquiles, de Odisseu e mesmo de Egisto, que falha em seguir as orientações divinas.²⁷⁴ Antes de passar a palavra para o intérprete, o narrador ainda faz questão de salientar o seu pronunciamento bem intencionado (ἐϋ φρονέων) para com seus ouvintes, como o de quem fornece um serviço de utilidade pública pelo bem da comunidade. Sua leitura é a seguinte (II, 161-76):

²⁷³ S. West (Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 142) lê em seu nome algo como “coragem no mar” (seria por tomar partido de Odisseu, ou como um precursor de gerações anteriores, ou apenas um nome próprio possível?) e no de seu pai, Mastor, “o que busca”, “rastreador”, criado como caracterização de Haliterses.

²⁷⁴ Pensando no herói enquanto personagem principal de narrativas, Nagy (2013, p. 32) relaciona a palavra ἦρωσ a ὥρα (“porção do tempo”, “estação”) e Ἥρα (deusa da temporalidade e do equilíbrio, que faz as coisas acontecerem em seu tempo certo), concluindo com a ideia de que, para o herói, o momento em que todo se arranja e faz sentido é o da morte. Sua existência acontece numa temporalidade à parte tanto durante a vida quanto depois da morte, quando passa a ser cultuado (Nagy, 2013, p. 44). Essas relações parecem encaixar bem no modelo de herói que é Aquiles na *Iliada*, mas não parecem estar em jogo nesse uso para Haliterses.

“κέκλυτε δὴ νῦν μευ, Ἰθακήσιοι, ὅττι κεν εἶπω
 μνηστῆρσιν δὲ μάλιστα πιφραυσκόμενος τάδε εἶρω.
 τοῖσιν γὰρ μέγα πῆμα κυλίνδεται· οὐ γὰρ Ὀδυσσεύς
 δὴν ἀπάνευθε φίλων ὦν ἔσσειται, ἀλλὰ που ἤδη
 ἐγγυς ἐὼν τοῖσδεσσι φόνον καὶ κῆρα φυτεύει,
 πάντεσσιν· πολέσιν δὲ καὶ ἄλλοισιν κακὸν ἔσται,
 οἷ νεμόμεσθ' Ἰθάκην εὐδείελον. ἀλλὰ πολὺ πρὶν
 φραζώμεσθ' ὥς κεν καταπαύσομεν· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ
 παυέσθων· καὶ γὰρ σφιν ἄφαρ τόδε λωϊόν ἐστιν.
 οὐ γὰρ ἀπειρήτος μαντεύομαι, ἀλλ' εὖ εἰδώς·
 καὶ γὰρ κείνῳ φημί τελευτηθῆναι ἅπαντα,
 ὥς οἱ ἐμυθεόμην, ὅτε Ἴλιον εἰσανέβαινον
 Ἀργεῖοι, μετὰ δέ σφιν ἔβη πολύμητις Ὀδυσσεύς.
 φῆν κακὰ πολλὰ παθόντ', ὀλέσαντ' ἄπο πάντας ἑταίρους,
 ἄγνωστον πάντεσσιν ἔεικοστῶ ἐνιαυτῶ
 οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι· τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται.”

“Escutai, homens de Ítaca, o que tenho para vos dizer.
 Aos pretendentes em especial explico e declaro estas coisas:
 na vossa mira rola já uma enorme desgraça; pois *Odisseu*
 não permanecerá longe da família por muito tempo,
 mas segundo julgo está perto a semear o destino e a morte
 para todos os pretendentes — e será também um flagelo
 para muitos dos que habitam a ínsula Ítaca.
 Antes que tal aconteça, pensemos como detê-los;
 mas eles que desistam, pois para eles será isto o melhor.
 Não é sem experiência que vos dou esta profecia,
 Mas com seguro conhecimento; e a *Odisseu* declaro realizar-se
 tudo quanto lhe afirmei; quando embarcaram para Ílio
 os Argivos e com eles o astucioso *Odisseu*:
 disse-lhe que depois de muito sofrer, de ter perdido
 todos os companheiros, no vigésimo ano regressaria
 sem que ninguém o reconhecesse. É isto que está para acontecer.”

A *performance* é dedicada especialmente aos pretendentes. São eles o alvo do aviso divino de uma “grande desgraça” (μέγα πῆμα) que os ameaça. As informações que Haliterses extrai do sinal transmitem aos humanos o plano dos deuses desenvolvido no canto I, inclusive com algum adiantamento no que diz respeito ao desenvolvimento da história na narrativa: Odisseu está prestes a retornar e divindades já atuam para que isso aconteça, embora no momento ele ainda não esteja perto, e apto a planejar sua vingança. Na verdade, Odisseu ainda desconhece a situação em Ítaca e a possibilidade de retorno. O ancião ainda antecipa que a vingança sobre os pretendentes “causará o mal” (κακὸν ἔσται) para outros habitantes da ilha, pelos laços familiares com os pretendentes, que compõem a nobreza de Ítaca e das ilhas vizinhas. Interpretando diante da assembleia, Haliterses não deixa de pensar no impacto sobre a comunidade. Voltando-se para os

integrantes da assembleia como um todo, profere que é preciso deter os pretendentes, com algum tipo de ação coletiva, ou é preciso que eles mesmos desistam de cortejar Penélope, para que sejam salvos do fim terrível que terão se continuarem. A profecia de Haliterses tem acesso a informações privilegiadas sobre o futuro e tem uma sugestão prática para o presente.

Suas credenciais para a interpretação que oferece são sua experiência e seu conhecimento. Apesar de conseguir, com sucesso, acessar um conhecimento que não parece fazer parte das possibilidades humanas comuns, não há diretamente nenhuma ação divina, exceto a boa vontade de enviar sinais interpretáveis para quem for capaz de fazê-lo. Nesse sentido, o ancião seria ainda um facilitador para que os humanos evitassem sofrimentos ainda desnecessários e, apesar de não ser apresentado como μάντις, um adivinho profissional, anuncia sua *performance* com o verbo μαντεύομαι, “profetizar”, a atividade por excelência do adivinho, usado também na retórica de Atena atuando como Mentos. Haliterses comprova sua experiência lembrando e corroborando uma profecia sua de vinte anos antes, da época da partida para a Guerra de Troia. A sua profecia, de que Odisseu multi-astucioso (πολύμητις Ὀδυσσεύς) retornará, depois de sofrer muitos males (κακὰ πολλὰ παθόντα, jogo sonoro parecido com o μάλα πολλὰ πλάγχθη dos versos I, 1-2) e de perder todos os seus companheiros²⁷⁵, ecoa o próemio da *Odisseia* e contempla ainda a sua segunda metade, com o retorno a Ítaca sem ser reconhecido para enfim causar a grande desgraça aos pretendentes.

O sinal do voo das águias é relacionável ao massacre dos pretendentes, mas um detalhe final do pedido de Telêmaco não será contemplado na interpretação. A questão da possível retaliação pelas mortes retornará, sobretudo no canto XXIV, como o último suspense a ser resolvido no poema. Aqui há uma discreta antecipação, que passa facilmente despercebida, uma vez que a interpretação, seguindo o direcionamento dos elementos visuais que compõem o sinal, com a morte nos olhos das águias e a violência dos ataques, tem como foco a morte dos pretendentes e se estende ao retorno de Odisseu, talvez influenciada pela profecia já feita antes da guerra. Haliterses termina sua versão abreviada da *Odisseia*, levando a confiança em sua leitura também para sua *performance*, com a afirmação categórica de que tudo isso se cumprirá.

²⁷⁵ Posteriormente, Haliterses, junto com Mentor e Antifo, será caracterizado como companheiro da casa de Odisseu desde o início (XVII, 68-9).

Assim que o velho herói termina seu anúncio, Eurímaco, formalmente apresentado como filho de Polibo (II, 177), toma a palavra para um discurso em que avalia a interpretação (II, 178-207). A experiência de Haliterses não será o bastante para convencê-lo e sua fala começa já com insultos. Significativamente, o primeiro deles, em tom de escárnio ou mesmo de ameaça (“volta para casa e dá profecia para teus filhos”, / não vão eles sofrer algum mal nos dias que estão por vir”, II, 178-9), descredita o velho herói de exercer sua técnica e *performance* em público e sobre questões de interesse da comunidade. O segundo deles é tomar para si o direito de fazer uma profecia muito melhor (ταῦτα δ' ἐγὼ σέο πολλὸν ἀμείνων μαντεύεσθαι. II, 180), seguida de um comentário geral sobre a adivinhação (II, 181-2):

ὄρνιθες δέ τε πολλοὶ ὑπ' ἀγὰς ἡελίοιο
φοιτῶσ', οὐδέ τε πάντες ἐναίσιοι [...]

Não faltam pássaros a voar para lá e para cá sob os raios do sol:
nem todos são aves de agouro [...]

Esse argumento contra a interpretação do sinal reconhece o acaso nos animais tomados como objeto de interpretação que, pela incapacidade humana de controlá-los, são dados à adivinhação.²⁷⁶ O ouvinte ou leitor tem, antes da cena do voo, a confirmação de que se trata do desejo de Zeus, mas os personagens têm como referência apenas sua impressão inicial e os dois discursos antagônicos que a seguem. A observação de que nem todo pássaro é um comunicado divino pode ser, de modo geral, correta, mas não se aplica ao caso presente. Mesmo assim, será essa a base para o discurso que convencerá os pretendentes a manterem a invasão do palácio e o consumo dos bens. A desconfiança diante de voo de pássaros lembra o já mencionado discurso de Heitor a Polidamas (II, XII, 237-43):

τύνη δ' οἰωνοῖσι τανυπτερούγεσσι κελεύεις
πείθεσθαι, τῶν οὐ τι μετατρέπομ' οὐδ' ἀλεγίζω
εἴτ' ἐπὶ δεξί' ἴωσι πρὸς ἡῶ τ' ἡέλιόν τε,
εἴτ' ἐπ' ἀριστερὰ τοί γε ποτὶ ζόφον ἡερόεντα.
ἡμεῖς δὲ μέγαλοιο Διὸς πειθώμεθα βουλῆ,

²⁷⁶ Segundo Flower (2009, p. 119-120), o personagem que ignora ou ridiculariza a previsão do adivinho e sofre a desgraça, é um tema comum presente desde a épica babilônica. Burkert (1993, p. 228-230) observa que, embora os homens reconheçam sinais “fixados linguisticamente e transmitidos culturalmente” e os considerem meios privilegiados de contato com os deuses, falta uma teoria ou método para distinguir o “acaso” da “relação causal” (ou revelação causal). Para Austin (1975, p. 118) há algo de simbólico — poderia ser dito: há algo que convida um observador a propor relações — em toda coincidência.

ὅς πᾶσι θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἀνάσσει.
εἷς οἰωνὸς ἄριστος ἀμύνεσθαι περὶ πάτρης.

Tu dizes-me para obedecer a aves de longas asas,
a que não dou importância, quer voem para a Aurora e o sol,
quer voem para a esquerda, para a escuridão sombria.
Obedecemos antes à deliberação de Zeus,
ele que rege todos os mortais e imortais.
Há um portento que é o melhor: combater pela pátria.

Entretanto, Collins (2002, p. 38) identifica bem as diferenças: Heitor pode propor uma invalidação total dos voos interpretáveis como formas de acesso ao conhecimento privilegiado porque Zeus lhe havia enviado Íris como mensageira para lhe comunicar que, assim que Agamêmnon sair de combate, o troiano obterá vitória no campo de batalha e poderá alcançar os navios gregos até o pôr do sol (*Il.* XI, 186-95, mensagem repassada, como anúncio de Zeus, em *Il.* XI, 200-9). Heitor, comparando suas alternativas, prefere confiar no comunicado transmitido oralmente pela mensageira, embora sua forma de aparição não seja especificada na *Ilíada*. Esse comunicado, inclusive, serve melhor a seus propósitos no momento: continuar lutando.

A versão alternativa de Eurímaco é também a que sustenta a pressão dos pretendentes sobre Penélope, embora ele não possa invocar o respaldo de nenhum outro sinal: Odisseu morreu longe de casa (*II*, 182-3). A essa afirmação segue uma nova leva de insultos, primeiro com o desejo de que também Haliterses tivesse morrido (*II*, 183-4) e, em seguida, a acusação de que o velho guerreiro interpreta em busca de gratificações da parte dos familiares de Odisseu, aproveitando-se da fúria de Telêmaco. Eurímaco assim coloca Haliterses numa posição de quem, como formula Steinrück (2008, p. 67), “trabalha para o *establishment*”, inclusive pelo próprio enriquecimento. Assumindo mais uma vez o papel de profeta, o pretendente completa sua leitura paralela parodiando o modo de falar da *performance* dos intérpretes (*II*, 187-93):

ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται·
αἶ κε νεώτερον ἄνδρα παλαιά τε πολλά τε εἰδῶς
παρφάμενος ἐπέεσσιν ἐποτρύνῃς χαλεπαίνειν,
αὐτῷ μὲν οἱ πρῶτον ἀνηρέστερον ἔσται,
πρῆξι δ' ἔμπης οὐ τι δυνησεται εἵνεκα τῶνδε·
σοὶ δὲ, γέρον, θωγὴν ἐπιθήσομεν, ἦν κ' ἐνὶ θυμῷ
τίνων ἀσχάλλῃς· χαλεπὸν δέ τοι ἔσσεται ἄλγος.

Agora dir-te-ei uma coisa; coisa que se irá cumprir:
Se por saberes muitas coisas antigas incitares
Este jovem a sentir-se infeliz e prejudicado,

Será para ele em primeiro lugar que surgirão dificuldades;
 E pouco logrará alcançar por causa disso.
 A ti, ancião, infligiremos um tributo que a teu coração
 Oprimirá pagar; e amarga será a dor que sentirás.

O conhecimento de Haliterses é desmerecido como “coisas antigas” (παλαιά τε πολλά), em paralelo ao menosprezo por Telêmaco, como um homem mais novo (νεώτερον ἄνδρα). É como se esta fosse a hora e a vez dos pretendentes, que se veem como aqueles entre o jovem despreparado e o velho ultrapassado. A profecia, ou paródia de profecia, é na verdade uma ameaça a todos aqueles que ousaram falar publicamente contra o grupo. Como ameaça ou profecia, de todo modo, nunca será realizada por tão maus leitores de sinais e situações como são os pretendentes.

Após desmerecer a profecia e ameaçar o intérprete, Eurímaco sugere que Telêmaco envie Penélope para a casa do pai, para um casamento, conforme o que parece ser a tradição, porque eles não têm intenção de procurar outra mulher e continuarão devorando seus bens sem desagravo (II, 194-207). A declaração de continuidade da “corte ingrata” (μνηστύος ἀργαλέης) inclui ainda uma nova demonstração de desrespeito à fala de Telêmaco, embora pareça assumir que não esperava uma manifestação pública do jovem (Τηλέμαχον, μάλα περ πολύμυθον ἐόντα, II, 200), e a Haliterses, desprezando e odiando qualquer profecia que fizer (II, 201-2).

A estratégia retórica de Telêmaco para fazer esfriar os ânimos e repassar à assembleia o plano sugerido por Atenas como Mentis, que inclui a proposição de um novo pacto para estabelecimento da questão de Penélope (II, 212-23), é aceitar a falsa profecia de Eurímaco, o que está em conformidade com sua prática de sempre assumir publicamente o discurso de que Odisseu está morto, como algo indiscutível e de conhecimento geral de deuses e homens (II, 209-11). De todo modo, é o discurso de Eurímaco que resolve a hesitação inicial dos pretendentes perante o presságio, transformando a impressão inicial de dúvida e possível suspensão do assédio à casa de Odisseu numa reafirmação de suas pretensões, com a defesa de sua conduta, reconhecidamente repreensível e ofensiva do ponto de vista dos costumes sociais, como forma de pressionar Penélope. Basta um argumento com algo qualquer de razoável, no caso a observação geral de que nem todos os pássaros são guiados por deuses, para confirmar a opção dos pretendentes que corresponde às suas vontades momentâneas e à manutenção de uma situação confortável no presente. O destino da situação social de

Ítaca, portanto, é definido pela má recepção de uma interpretação pública de um sinal a respeito do retorno de Odisseu.

O sinal, de todo modo, é necessário para manter a ideia de que os deuses de algum modo zelam pelos humanos, balanceando a ira pessoal e a supervisão moral, sem deixá-los lidar sozinhos com a imprevisibilidade total de um mundo caótico incontrollável.²⁷⁷ Ao mesmo tempo, um sinal que precisa ser interpretado está muito distante da comunicação direta. É esse espaço aberto pela ausência de garantias autoritárias ou persuasivas de forma definitiva que faz da recepção da comunicação divina intermediada uma escolha diante de um mundo que, na perspectiva de um personagem humano, parece ainda indeterminado. Ser regido por uma lei que se desconhece não é tão diferente de lidar com o desconhecido e o aleatório.

5.2 Retorno: tempo e narrativa; visita de Atena

O canto XV aproxima o leitor ou ouvinte do ponto de encontro das linhas narrativas de Odisseu e Telêmaco e, pelo modo peculiar como acontece essa confluência, faz-se necessário um comentário, ainda que contido, sobre tempo e narrativa na *Odisseia*. A grande referência para a questão é o trabalho de Zielinski sobre o tratamento de eventos simultâneos na épica antiga, publicado originalmente em 1899-1901. Zielinski (1999, p. 320-1) parte de uma teoria sobre a percepção humana para formular uma teoria sobre uma das técnicas homéricas para a representação do tempo na narrativa. Para ele, planos múltiplos no espaço são perceptíveis só diante de um estado de repouso ou diante das ações entre o início e o fim de um “evento uniforme”. Isso porque a ação só é perceptível num plano único: “*na percepção humana, a dimensão de sequência temporal é incompatível com aquela de profundidade espacial. Segue daí que a ocorrência simultânea de diversas ações é incompatível com nossa faculdade visual*” (Zielinski, 1999, p. 320, com destaque dele). Ou seja, na experiência humana, para acompanhar a ação com detalhes, é preciso focar o olhar e, conseqüentemente, destacar o objeto da vista dos múltiplos planos do quadro geral. Entretanto, é possível perceber e entender ações dentro do quadro geral porque é possível comparar os detalhes na mente,

²⁷⁷ Dimock (1989, p. 28) observa que os deuses podem saber com antecedência quais serão as opções de uma pessoa, sem deixá-las menos livres, e ainda cita Knox (*apud* Dimock, p. 28): “predição não é predestinação”.

seja por reprodução e combinação, seja por alternância e análise simultânea (p. 320). Conforme essa teoria da percepção, Zielinski (1999, p. 321) propõe a técnica homérica:

Quando o poeta está lidando com duas ações que no curso normal de eventos consideraríamos paralelas e que qualquer poeta moderno assim as representaria, e não quer saltar nenhuma delas, ele relata as duas como sequenciais, não como ações simultâneas.

Quase como numa espécie de representação da própria limitação humana de lidar com a informação visual que capta do mundo, é preciso focar o detalhe de certa forma destacado do todo, e recompor esse todo pela representação sucessiva de detalhes a princípio concomitantes. Pensando mais especificamente na narrativa homérica, seria preciso considerar cada cena em relação a seu contexto narrativo para entender, conforme a conveniência para a história, se as cenas se articulam em sequências de fato ou se apenas são mostradas como sequenciais, apesar de acontecerem concomitantemente. Essa característica homérica passou a ser chamada pelos estudiosos de “lei de Zielinski”. Levando essa perspectiva para a macroescala da estrutura narrativa, seria viável propor que, na história, as linhas narrativas de Telêmaco e Odisseu, apesar de apresentadas em sequência, acontecem ao mesmo tempo.

Analisando especificamente o tempo na narrativa da *Odisseia*, Delebecque (1980) estabeleceu sua própria “lei cronológica”. O poema, que ele considera apenas até o verso XXIII, 293, cobre quarenta dias, com os cantos I a VIII correspondendo aos primeiros trinta e três dias; os cantos IX a XII, ao dia 33 (as histórias de Odisseu contadas aos feaces); os cantos XIII a XXIII, à noite do dia 33 até a noite do dia 40, de modo que os dias se desenvolvem na narrativa sempre cronologicamente e sempre com marcações precisas (Delebecque, 1980, p. 2-4 e p. 7). Nessa perspectiva, Telêmaco viaja de Ítaca a Esparta nos primeiros seis dias de *Odisseia*, enquanto Odisseu está inativo na ilha de Calipso. Depois, do dia 7 ao dia 35 e início do 36, Odisseu viaja de Ogígia a Ítaca, enquanto Telêmaco fica inativo em Esparta. As duas linhas são unidas para a vingança conjunta em Ítaca, do dia 36 ao 40 (Delebecque, 1980, p. 8). Conforme essa lei de sucessão, dois personagens não agem ao mesmo tempo em lugares diferentes e o narrador sempre se move de uma ação narrada para outra temporalmente posterior (p. 9-10). Assim, só existe um fluxo temporal unificado no presente da história contada na narrativa, de modo que o tempo sempre passe de forma igual para todos, sempre avançando. Isso faz com que exista um “tempo morto” para os personagens fora de cena. Embora o tempo da história esteja passando, eles não realizam nenhuma atividade

(ou ao menos nenhuma atividade importante para a narrativa). Nessa proposta de Delebecque, Telêmaco volta para Ítaca depois de um mês de viagem.

Quando Reece (1993), estudando a recepção de estrangeiros na *Odisseia*, se dedica à estadia de Telêmaco em Esparta, também não pode deixar de lado essa questão temporal, uma vez que é exatamente essa etapa da viagem que se divide entre os cantos IV e o XV. Reece (1993, p. 72-3) admite a representação homérica de eventos simultâneos como narrados sucessivamente, mas entende que a partida da casa de Menelau no canto XV acontece ao mesmo tempo em que os eventos envolvendo Odisseu em Ítaca. Ele aceita, portanto, a técnica de Zielinski e a estrutura temporal de Delebecque que exige a longa permanência de Telêmaco fora de casa — a viagem de Odisseu de Ogígia para Ítaca leva um mês entre os cantos V e XIV (Reece, 1993, p. 90). Para justificar essa interpretação, Reece lê toda a estadia em Esparta sob a perspectiva do desenvolvimento do tema da hospitalidade excessiva de Menelau e da detenção e atraso do hóspede.

Assim, ainda no canto IV, seriam os primeiros índices desse tema (1993, p. 74) “o escape da dura realidade de Ítaca”, a sedução do impressionante palácio de Menelau (IV, 43-7; 71-5; 164-7; 317-21) e o desejo de Telêmaco de permanecer por um ano escutando as histórias de Menelau (IV, 595-8), embora afirme sua intenção de não alongar sua estadia (IV, 587-8; 594; 598-9). No canto XV, Menelau, talvez compensando a perda da filha que vai embora após o casamento com a possibilidade de entreter um jovem hóspede, será incapaz de entender a urgência de Telêmaco, mesmo que o jovem insista recorrentemente na necessidade de um retorno rápido (XV, 65-6; 88-91) e fará questão de executar com detalhes “todos os rituais envolvidos na partida formal”: presentes, banquete, libação e discursos de adeus, além de uma proposta adicional de viagem em conjunto por outras terras (XV, 80-5). Nessa proposta, Odisseu e Telêmaco enfrentam os prazeres da hospitalidade como tentações que comprometem o retorno (Reece, 1993, p. 76). O filho, assim como o pai, agora também tem seu νόστος (XV, 3) a cumprir e, o próprio Reece observa (1993, p. 91), precisam ser lembrados dele para escapar de seus anfitriões. Essa necessidade de Telêmaco ser lembrado por Atena (ὑπομνήσουσα, XV, 13) assim como Odisseu precisou ser lembrado por sua tripulação (μυμνήσκεο, X, 472) faz com que Reece (1993, p. 91) expanda o paralelo, assumindo que, em ambos os casos, enfatiza-se a situação de passar um tempo longo

demais aproveitando a hospedagem em meio ao regresso.²⁷⁸ Essa ênfase seria reforçada pela repetição do aviso quanto ao atraso, dado por Nestor em III, 313-6 e repetido por Atena em XV, 10-3.

A leitura de Reece tenta tornar a armação narrativa de Delebecque conveniente para a história. Entretanto, não é a única possibilidade de interpretação. Olson (1995, p. 91-118), debruçando-se sobre o mesmo problema do tempo na narrativa da *Odisseia* e sobre esse mesmo momento decisivo da união das duas principais linhas narrativas, chega a conclusões opostas, pondo em questão a conveniência de ter Telêmaco quase um mês na casa de Menelau, apesar de obter as notícias que buscava já no primeiro dia completo que ali permanece (IV, 555-60; Olson, 1993, p. 91-2). Olson (1995, p. 96-7) abandona a cronologia de Delebecque, julgando-a impossível de se sustentar porque para as quatro noites que Telêmaco passa em seu retorno (uma em Esparta, uma em Feras, uma no navio e uma na cabana de Eumeu), Odisseu passa três noites: a da história de Odisseu em Troia (XIV, 457-33), a da história da vida de Eumeu (XV, 301-494) e a que fica com Eumeu e Telêmaco (XVI, 480-1). Nesse esquema não há espaço para a noite em Feras. A sucessão regular e unificada do tempo da história para todos os personagens não corresponde totalmente ao que a narrativa de fato apresenta. A conclusão de Olson (1995, p. 98) é que as duas linhas, que começam de forma independente nos cantos I e V, só fluem em conjunto no canto XVI.²⁷⁹

Portanto, quando Atena visita Telêmaco para incitar o retorno, o dia que se inicia não está um mês após o último dia em que o leitor ou ouvinte acompanhou Telêmaco, mas é apenas o dia seguinte, compondo uma estadia que dura apenas uma semana (Olson, 1995, p. 99). Essa é também a posição de Austin (1969, p. 49-51), que defende que a ausência de indicação direta do possível tempo perdido pelo narrador ou mesmo por Atena, a obtenção de informações sobre o pai, e ainda a aparente incompatibilidade de uma demora despreocupada no canto XV em comparação com a ansiedade constante de Telêmaco com o estado de suas posses mostrado no canto I, tornam inviáveis a longa estadia como chave interpretativa dessa passagem.

Olson (1995, p. 101) ainda propõe uma cronologia concorrente à de Delebecque, em que toda a aventura de Telêmaco acontece em dez dias: encontro com Atena atuando como Mentos (dia 1); assembleia de Ítaca e viagem noturna (dia 2); encontro com

²⁷⁸ Paralelo também observado e usado como argumento por Apthorp (1980, p. 5).

²⁷⁹ Hölscher (1939, *apud* Olson, 1995, p. 98) escreve o seguinte sobre a ligação entre os cantos IV e XV: “o que fica entre a primeira e a segunda cena com Menelau não é um mês, mas o retorno de Odisseu”.

Nestor em Pilos (dia 3); sacrifício e refeição em Pilos, seguido de viagem a Feras e pernoite no palácio de Diocles (dia 4); jornada a Esparta, banquete com Menelau e Helena (dia 5); história de Menelau (dia 6); saída de Esparta, viagem para Feras e pernoite no palácio de Diocles (dia 7); jornada a Pilos e partida para Ítaca, passando a noite no mar (dia 8); chegada em Ítaca e ida à cabana de Eumeu (dia 9); partida para o palácio (dia 10). Olson (1995, p. 115) propõe ainda que esses dez dias correspondem também à duração da viagem de Odisseu, ignorando explicitamente os quatro dias de construção da barca em Ogígia e os dezoito dias de navegação, o que é certamente problemático. De todo modo, Homero realinha as duas linhas gradualmente e a narrativa da *Odisseia* alterna entre ações simultâneas (apresentadas como subsequentes) e consecutivas, com linhas se separando e depois voltando (Olson, 1995, p. 108; p. 110-1; p.118). Quando o narrador retorna a Telêmaco no canto XV, ele está um dia atrás de Odisseu (Olson, 1995, p. 117).

Scodel (2008, p. 108) propõe entender o recurso narrativo identificado por Zielinski — a apresentação de ações simultâneas como sequenciais — não como uma “lei”, mais como uma “regra” com exceções. Talvez o melhor seja pensar nem como “lei” nem como “regra”, mas como mais uma dentre as técnicas narrativas que compõem o arsenal homérico. Scodel acerta quando observa que a incerteza quanto à relação cronológica de dois eventos mostra que a sequência e a organização na narrativa são mais importantes do que a sequência na história, de modo que o narrador pode sim avançar a narrativa voltando na história (2008, p. 109-11).

Entretanto, o que torna tudo um pouco nebuloso e possibilita toda essa discussão é a ausência de marcadores precisos concatenando com clareza a estrutura temporal. A interpretação fica, portanto, flutuante entre a possibilidade de o narrador retomar um personagem no momento seguinte àquele em que o havia deixado anteriormente e a possibilidade de que o tempo tenha passado sem ações relevantes para esse personagem fora de cena. Isso parece impedir o estabelecimento de uma cronologia totalmente rigorosa e abrir espaço para as conjecturas e hipóteses, a partir da seleção de diferentes detalhes do texto e do direcionamento da interpretação para questões de interesse do comentador.²⁸⁰ Por exemplo, conforme os temas importantes para determinada leitura

²⁸⁰ Essa economia nas indicações temporais e seu efeito são também observados por Graziosi (2016, p. 110), sempre pela perspectiva da fusão temporal na *performance* da poesia épica arcaica: “ainda assim, o fato de que sua chamada ‘lei’ [de Zielinski] tem estado na agenda homérica por bem mais de um século sugere-me que deve haver algo nela a ser considerado. Como já veio à tona, o poeta descreve eventos como se estivesse lá — presente, como as Musas. Referências explícitas à simultaneidade dissipariam a

da *Odisseia* como unidade, torna-se útil lidar com a eficiência ou com o atraso de Telêmaco em seguir planos; enfatizar o nível de excesso de Menelau como anfitrião etc. De certa forma, isso é parte do procedimento prático da análise literária. Talvez seja um risco contar com uma demasiada rigidez do narrador quando se lê uma narrativa que parece mais disposta a experimentos (com seus dublês, seus relatos em primeira pessoa, sua incorporação da tradição épica) do que a se contentar com estratégias confortáveis.

A pressa de Telêmaco é um elemento importante no canto XV, mas como resposta positiva a um direcionamento divino, não como resposta atrasada a um desleixo narrativamente conveniente. Ainda que o narrador da *Odisseia* não monte um quadro bem definido dos eventos no tempo da história, o leitor ou ouvinte pode se orientar sabendo que Odisseu e Telêmaco se deslocam no tempo e no espaço de forma mais ou menos concomitante, com a alternância de sequências narrativas, primeiramente longas (cantos I a IV, cantos V a XIV), depois curtas (canto XV e XVI). Durante esses deslocamentos, ambos são acompanhados por Atena, que, como observa Olson (1995, p. 117), se manifesta nas duas linhas narrativas.

O canto XV da *Odisseia* começa e termina com o retorno de Telêmaco a Ítaca. Intercala-se a essa narrativa a cena de Odisseu na cabana de Eumeu (XV, 301-494), que corresponde ao tempo de navegação de Telêmaco do anoitecer ao amanhecer e divide o retorno de Telêmaco em dois blocos: a partida e a chegada da viagem.²⁸¹ Nesse canto é introduzido o adivinho Teoclímeno, que acompanhará Telêmaco até Ítaca e fará previsões para Telêmaco, Penélope e pretendentes. Sua introdução na narrativa (XV, 222) acontece pouco depois do primeiro portento (XV, 160-5), interpretado por Helena, e antes do segundo (XV, 525-8), este sim interpretado pelo profissional.

Em sua passagem por Pilos e Esparta, além de se integrar à sociedade aristocrática helênica e escutar histórias sobre o pai, Telêmaco recebe de Menelau informações de que Odisseu estaria vivo, habitando uma ilha com a ninfa Calipso, impossibilitado de voltar, sem barco e sem tripulação (IV, 555-60). O canto e o retorno

impressão de que ele é uma testemunha direta: para dizer que um evento estava ocorrendo, enquanto outra coisa estava acontecendo em outro lugar, o poeta teria de ficar atrás de ambos os eventos, mesmo que brevemente, e se juntar à sua audiência para ver a ação à distância, ou em retrospectiva. Isso, em geral, ele não faz: muitas vezes ele se move de uma visão para outra — dando pouca orientação à sua audiência sobre a transição. Como resultado, não é claro se o poeta está descrevendo eventos simultâneos ou consecutivos, se mudou de lugar, mas ficou dentro do fluxo do tempo, ou se também voltou no tempo.”

²⁸¹ O canto XIV havia terminado com Odisseu indo dormir após a recepção por Eumeu. O reencontro de pai e filho no canto XVI é conduzido por alternâncias breves dos dois como objeto da narração, após os conjuntos mais extensos (a Telemaquia primeiro, seguida pelo retorno de Odisseu, de Ogígia a Ítaca) que se alternam na primeira parte do poema após o próêmio.

de Telêmaco têm início com as instruções de Atena (XV, 10-42) ao jovem que, preocupado com o pai, não consegue dormir (XV, 8). Odisseu também havia sido orientado por ela no canto XIII, ao chegar em Ítaca, e ainda o reencontro será diretamente comandado por ela (XVI, 167-171), mas com uma diferença: quando se encontra com o pai, Atena se identifica. Para o filho, ela não se identifica diretamente e também o narrador nada indica quanto a sua forma ou disfarce. Como observa De Jong (2001, p. 364-5), o formato básico dessa cena é o da cena típica de sonho, com algumas modificações por Telêmaco estar acordado. O narrador não menciona o disfarce da deusa, mas é uma rara honra (cf. XIII, 221-440) uma aparição a um humano de um deus como tal, e, como ela não se refere a si mesma como Atena como em XIII, 293-305, De Jong sugere que ela assumiu o disfarce de Mentor. Dimock, por sua vez, interpreta o fato de que o narrador não explicita a forma física assumida por Atena porque ela age sobre o pensamento de Telêmaco, fazendo-o pensar tudo aquilo. Isso a partir da possibilidade levantada por Nestor (III, 26-7) de que os humanos pensam algumas coisas por si mesmos e outras são os deuses que põem em suas mentes (Dimock, p. 199-200). De fato, pelo texto, Atena não precisa de uma forma física, entretanto, ela se dirige a Telêmaco em segunda pessoa, de modo que, mais uma vez, não é apenas a inserção de um pensamento na mente de um humano, como fará com Penélope no momento de buscar o arco para a prova (XXI, 1-4), mas uma manifestação enquanto discurso.

A fala da deusa contém elementos de instrução prática, de previsão do futuro e de teste do herói. O primeiro ponto é indicar a necessidade de retornar, lembrando a situação dos pretendentes consumindo os bens no palácio em Ítaca (XV, 10-4). Apthorp (1980, p. 5) enfatiza a reprovação moral com que Atena introduz o discurso (XV, 10): “Telêmaco, não te fica bem *errares* longe de casa por mais tempo” (Τηλέμαχ', οὐκέτι καλὰ δόμων ἄπο τῆλ' ἀλάλησαι) e a utiliza como marcação de uma estadia que já se estendeu muito além do razoável. Entretanto, a reprovação se aplica à estadia a partir do presente momento da narrativa em diante (οὐκέτι: “não mais”). Em seguida, Atena planta em Telêmaco uma desconfiança em relação a Penélope, que estaria sendo pressionada pelo pai e pelos irmãos a se casar com Eurímaco, pretendente que teria oferecido mais presentes, e que ainda levaria com ela bens do palácio (XV, 15-23). Essa desconfiança não é justificada por ações de Penélope (e a narrativa não apresenta contatos dela com seus irmãos ou com seu pai). Trata-se de um teste de prudência e uma

lição de desconfiança. Ainda quanto à possibilidade do casamento da mãe, mas de forma mais prática, recomenda deixar seus bens sob a guarda de uma serva confiável até se casar (XV, 24-6), o que não será necessário. Se a apresentação de uma possibilidade, o falso casamento de Penélope, é um teste que incita Telêmaco a agir com cautela e se preparar para o que vier, em sua orientação seguinte, Atena antecipa a emboscada dos pretendentes, algo que de fato ocorrerá e que um homem não poderia saber previamente sem a orientação de um deus (XV, 27-30). Como observa Clay (1997, p. 137), quando Atena antecipa informações sobre o futuro, isso impossibilita uma leitura dos deuses na *Odisseia* como pura explicação psicológica, uma projeção literária da atividade mental do personagem humano que toma decisões.²⁸²

Telêmaco poderia até desconfiar de uma tentativa de assassinato, mas dificilmente adivinharia que seria preparada entre Samos e Ítaca. A deusa pensa que a emboscada não se realizará e que antes que possam assassiná-lo, serão eles os mortos (XV, 31-2). Aqui possivelmente a deusa diz “penso”, οἶω, porque cabe a Telêmaco decidir o que fazer com as indicações que recebe. Na *Odisseia*, seguir corretamente essas indicações é decisivo para o sucesso do herói.²⁸³ Depois da antecipação, a deusa dá instruções específicas para a navegação segura evitando a armadilha: viajar à noite e longe das ilhas. Ela garante ainda o vento favorável (XV, 33-35).

A parte seguinte da fala de Atena é composta por instruções sobre a chegada em Ítaca, que preparam diretamente o encontro entre pai e filho na cabana de Eumeu (XV, 36-42). O roteiro é: (1) mandar a nau e a tripulação para cidade; (2) visitar e passar a noite com o porqueiro; (3) enviá-lo ao palácio para dar notícias de seu retorno a Penélope. É parte do teste que Telêmaco não obtenha nenhuma informação sobre Odisseu.²⁸⁴ A resposta de Telêmaco é imediata: a partir do verso 44 ele já acorda Pisístrato para preparar a partida. O filho de Nestor lhe recorda que, apesar de qualquer urgência, é melhor esperar a aurora para se despedir e levar, conforme o costume da hospitalidade, os presentes, que são valiosos por si só e também representam a amizade ou reciprocidade entre as famílias (XV, 49-55). A resposta instantânea de Telêmaco revela traços de sabedoria, pela boa vontade em seguir a indicação divina o mais rápido

²⁸² Posição insustentável adotada, por exemplo, por Delebecque (1980, p. 38 e p. 44).

²⁸³ Lembrando que o exemplo negativo do homem que ignora uma instrução divina direta é Egisto, avisado por Hermes a pedido dos deuses (I, 35-43).

²⁸⁴ A deusa também nunca antecipa a Penélope informações sobre Odisseu (cf. IV, 795-839). Nessa preparação do encontro com o pai, segundo Werner (2011b, p. 6), o receptor ainda não sabe se Odisseu revelará sua identidade ao filho. Essa proposta assume que a cooperação dos dois, com consciência do filho não é um dado essencial do mito.

possível, ao mesmo tempo em que revela algo de inexperiência na tentativa de abandonar de madrugada a casa de quem o hospeda. É a falta de tato de um jovem que viaja para fazer contatos sociais pela primeira vez. Com a fala de Atena em mente, ele espera a aurora para se despedir de Menelau. Nessa ocasião acontecerá o primeiro sinal.

5.3 Saída de Esparta: primeiro sinal do canto XV

Assim que amanhece, Menelau aparece no pátio, onde dormiam os dois filhos de seus antigos companheiros de guerra, e, após se vestir, Telêmaco anuncia seu desejo de ser enviado de volta para casa (XV, 64-6). Em sua resposta (XV, 68-85), Menelau reconhece como boa hospitalidade tanto não reter o hóspede além de sua vontade, quanto não expulsá-lo antes que ele queira ir embora (XV, 68-74). Entretanto, logo em seguida, faz três propostas que oferecem níveis crescentes de atraso. A primeira é, como Pisístrato já havia avisado a Telêmaco, a tradicional oferta de presentes (XV, 75-6), que será aceita. Os presentes, inclusive, são os mesmos prometidos no canto IV

Além dos presentes, Menelau oferece uma refeição para antes da partida (XV, 76-9) que também acontecerá (XV, 135-43). Por fim, oferece ainda uma viagem pela Hélade e pelo meio de Argos em sua companhia, para que possam obter ainda mais presentes (XV, 80-85). Reece (1993, p. 94) percebe aqui uma retomada do retorno de Menelau, com sua expedição para obter mais riquezas (IV, 81-91) e nota ainda que esse atraso de Menelau o impede de vingar seu irmão assassinado por Egisto. Essa última proposta é negada por Telêmaco com alguma irritação (XV, 87-91), lembrando que seus bens e sua vida correm risco.²⁸⁵ Reece (1994, p. 92-4) utiliza a pressa demonstrada por Telêmaco, sempre repetindo o advérbio ἤδη (XV, 65, 66, 88), como argumento para defender que ele teve estadia longa demais em Esparta. A repetição, entretanto, parece ecoar o uso de Atena para apressar o jovem (XVI, 16), de modo que essa agitação é menos uma marca da longa passagem do tempo e mais uma marca da eficácia de Telêmaco em seguir adequadamente as indicações divinas. Apesar da inconclusividade do argumento pela longa estadia, Menelau parece mesmo criar alguma tensão na

²⁸⁵ Reece (1994, p. 94) utiliza a pressa demonstrada por Telêmaco sempre repetindo o advérbio ἤδη (XV, 65, 66, 88) como argumento para defender a estadia dele por quase um mês em Esparta. A repetição, entretanto, parece ecoar o uso de Atena para apressar o jovem (XVI, 16), de modo que essa agitação é menos uma marca da longa passagem do tempo e mais uma marca da eficácia de Telêmaco em seguir adequadamente as indicações divinas.

tentativa de ser bom anfitrião, o que é excessivo para o hóspede apressado, culminando na proposta da viagem completamente inviável para Telêmaco (1994, p. 90-9).²⁸⁶

O tema do atraso já havia sido preparado no canto IV, quando, após dar notícias sobre o paradeiro de Odisseu, Menelau convida Telêmaco a permanecer em seu palácio por mais onze ou doze dias e oferece uma taça e cavalos como presentes (XV, 587-92). Telêmaco, muito razoável, pede que os cavalos, inadequados à geografia escarpada de Ítaca, sejam substituídos por outro presente e, antes disso, já pede: “Atrida, não me retenhas aqui durante muito tempo” (IV, 594), alegando em seguida o motivo de que sua tripulação o espera em Pilos e a demora pode deixá-la ansiosa. A reação do jovem, inicialmente atento a uma certa urgência da situação e posteriormente preocupado, mas sem fazer nada a respeito a não ser perder o sono, talvez revele a falta de iniciativa de quem é ainda inexperiente. O herói em iniciação não age até que Atena o incite e direcione, mas segue prontamente esses direcionamentos.

Após a entrega dos presentes e a refeição, os hóspedes saem do portão do pátio, mas Menelau vem atrás deles com vinho numa taça dourada para fazerem libações antes de zarpar.²⁸⁷ Conforme Reece (1994, p. 97-9), o esperado, segundo o roteiro básico das cenas de partida, seria, após atrelar os cavalos, narrar a partida rumo ao destino dos viajantes. Entretanto, ao antecipar a cena de atrelagem, o narrador enfatiza mais uma vez a tensão entre o hóspede apressado e o anfitrião que, sem entender isso, tenta agradar excessivamente, provocando certo desconforto. Menelau se despede com bons votos aos dois e manda um recado laudatório a Nestor (XV, 147-153). A resposta de Telêmaco a essa despedida é o gatilho para esse primeiro voo de pássaro do canto XV.

²⁸⁶ Cf. De Jong (2001, p. 367). Esse excesso, enquanto deslize na hospitalidade, faz lembrar a primeira gafe no canto IV, observada por Schmiel (1972), quando Etoneu, sem saber o que fazer com hóspedes que chegam em meio a uma festa, deixa Telêmaco e Pisítrato esperando do lado de fora. Considerando-o ou não como uma tentativa de compensação, esse atraso pelo excesso de cuidado acaba sendo mais um problema ou constrangimento que Telêmaco presencia em Esparta.

²⁸⁷ Hoekstra (Heubeck, Hoekstra, 1989) e De Jong (2001) chamam atenção para a semelhança desses versos 147-150 com os versos 284-6 do canto XXIV da *Ilíada*, uma cena típica. Em ambos os casos alguém se aproxima com uma taça para libação antes de uma partida e há um voo de pássaros interpretado como sinal. XV, 147-150: τὸς δὲ μετ' Ἀτρεΐδης ἔκιε ξανθὸς Μενέλαος, / οἶνον ἔχων ἐν χειρὶ μελίφρονα δεξιτερῆφι, / ἐν δέπαϊ χρυσέω, ὄφρα λείψαντε κιοίτην. / στή δ' ἵππων προπάροιθε, δεδισκόμενος δὲ προσηύδα: (“Atrás deles veio o loiro Menelau filho de Atreu; / trazia na mão direita uma taça dourada com vinho doce, / para verterem uma libação antes de partirem. / Diante dos cavalos brindou-os e disse:”). II. XXIV, 283-6: ἀγχίμολον δέ σφ' ἦλθ' Ἐκάβη τετιηότι θυμῶ / οἶνον ἔχουσ' ἐν χειρὶ μελίφρονα δεξιτερῆφι / χρυσέω ἐν δέπαϊ, ὄφρα λείψαντε κιοίτην· / στή δ' ἵππων προπάροιθεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε: (“Quando deles se aproximou Hécuba de ânimo dorido, / segurando na mão direita vinho doce como mel / numa taça dourada, para que vertesse uma libação à partida. / Postou-se a frente dos cavalos e falou, tratando-o pelo nome”). A comparação não se esgota com essa cena que antecede o voo interpretável, como se verá na sequência (nota 289, p. 192).

Na primeira parte de sua fala, ele responde que dará o recado (XV, 155-6) — a pressa o fará mudar de ideia e pedirá para Pisístrato o ajudar a evitar uma parada extra na casa de Nestor (XV, 195-201) — e, na segunda parte, expressa o desejo de que pudesse encontrar o pai em Ítaca, para que também pudesse contar a ele sobre sua recepção e sobre os presentes valiosos que recebeu de Menelau (XV, 156-9), o que não acontecerá na *Odisseia* durante a preparação para resolver a situação urgente de Ítaca. É esse o momento em que presenciam o voo da ave (XV, 160-5):

ὥς ἄρα οἱ εἰπόντι ἐπέπτατο δεξιὸς ὄρνις,
 αἰετὸς ἀργὴν χῆνα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον,
 ἥμερον ἔξ ἀυλῆς· οἱ δ' ἰύζοντες ἔποντο
 ἀνέρες ἠδὲ γυναῖκες· ὁ δὲ σφισιν ἐγγύθεν ἐλθῶν
 δεξιὸς ἦϊξε πρόσθ' ἵππων. οἱ δὲ ἰδόντες
 γήθησαν, καὶ πᾶσιν ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἰάνθη.

Enquanto falava voou do lado direito um pássaro:
 uma águia, segurando nas garras um ganso branco,
 ave amestrada do pátio; e seguiam atrás gritando
 homens e mulheres. A águia voou perto deles, mas depois
 foi para a direita, diante dos cavalos. E eles à sua vista
 se regozijaram; todos se alegraram no espírito.

Como no canto II, o voo acontece logo após a expressão verbal de um desejo (ὥς ἄρα οἱ εἰπόντι, “enquanto falava”), embora aqui não seja uma prece como no primeiro caso, já que não há menção a Zeus ou a qualquer deus. Também não há menção a nenhuma divindade como responsável direta pela manifestação do pássaro.²⁸⁸ O narrador aqui não dá, como havia dado no canto II, informações inacessíveis aos personagens humanos para o leitor ou ouvinte. Mesmo que não exista confirmação da procedência divina, o voo da águia mais uma vez responde diretamente à fala de Telêmaco e mais uma vez lhe dá uma confirmação positiva, embora novamente a questão da direção do movimento não seja totalmente transparente. O voo pela direita tradicionalmente caracteriza o bom augúrio e aqui aparece tanto como origem da ave

²⁸⁸ A menos que a expressão δεξιὸς ὄρνις, “ave [pela] direita”, já contenha em si o dado de que se trata de um sinal divino positivo. Algo semelhante acontecerá no canto XX: antes da matança, Anfínoo aborta uma última tentativa de assassinato de Telêmaco ao reparar uma águia levando um pombo aparecendo pelo lado esquerdo e interpretá-la como um presságio negativo (XX, 242-7). Esse sinal, o mais sintético (não antecedido por uma fala, com a imagem mínima do voo com apenas a direção e as aves envolvidas, a leitura imediata de que a tentativa não daria certo e a recepção positiva dos outros pretendentes também sem nenhuma fala), também não é confirmado pelo narrador, mas a ave é designada, de forma análoga ao primeiro sinal do canto 15, como ἀριστερὸς ὄρνις, “ave [pela] esquerda”, e o sinal é interpretado negativamente. Essa nomenclatura parece indicar não necessariamente a confirmação de uma procedência divina, mas o elemento que define o sinal como positivo ou negativo e direcionará a interpretação.

(XV, 160) quanto destino (XV, 164), depois de sua aparente mudança de sentido do movimento. Como não é totalmente claro se o fator decisivo para a interpretação positiva do sinal é a origem ou o destino, a simples menção à direita nos versos que descrevem o voo parece configurar a confirmação da “interpretabilidade” do sinal como positivo e a dupla menção nesse augúrio (pelo adjetivo δεξιός nas duas ocasiões) pode ser um reforço desse caráter positivo. “Interpretabilidade” porque, sem a confirmação do narrador, ainda que o sinal siga a estrutura da cena de auspício e pareça convincente para os personagens presentes, estes podem apenas se apropriar dos eventos observáveis para oferecer uma interpretação conforme suas limitações de conhecimento e sua experiência com augúrios segundo a sabedoria tradicional. Nesse caso, portanto, a recepção do ouvinte ou leitor depende desse filtro da representação humana.

A composição visual do sinal dessa vez tem dois tipos diferentes de pássaros, a águia e o ganso. São os mesmos que aparecerão no sonho relatado por Penélope em XIX, 535-50 (sem que o narrador confirme se foi um sonho mesmo ou uma invenção estratégica para testar a reação de Odisseu disfarçado). Em seu comentário sobre o sonho e a interpretação do sonho, Pratt (1994, p. 151) levanta indícios do ganso como animal associado à guarda da casa e, a partir disso, da fidelidade conjugal, de modo que os vinte gansos mortos pela grande águia que vem da montanha, representam os vinte anos de espera fiel que terminarão com o retorno de Odisseu, embora, conforme o relato de Penélope, a própria águia depois interprete o sonho, explicando que ela é Odisseu que retorna e os gansos são os pretendentes (χῆνες μὲν μνηστῆρες, ἐγὼ δέ τοι αἰετὸς ὄρνις, XIX, 548). O ganso no sinal do canto XV não parece atuar nesse campo de associações mentais possíveis para um grego, como será explicitado na interpretação de Helena. Nela os pássaros cumprirão papéis semelhantes àqueles que recebem na interpretação da própria águia no sonho relatado no canto XIX. Talvez a aparição da águia, associada a Zeus, sempre faça os observadores buscarem um sentido divino em sua presença e o texto mostra que é ela quem faz a cena que se desenrola ser interpretável como sinal, por ser o “pássaro pela direita” (δεξιὸς ὄρνις, II, 160) que é depois especificado como águia no verso seguinte (αἰετὸς, II, 161), caçadora bem sucedida que leva nas garras o ganso dominado. Esse ganso, por sua vez, tem suas características, que fazem dele um belo animal da criação de Menelau, explicitadas nos versos II, 161-2 com mais detalhes do que a águia: ele é branco (ἀργήν), enorme

(πέλωρον), doméstico (ἥμερον) e parte da propriedade de Menelau, já que é levado do pátio (ἐξ ἀύλης), onde poderia circular.

A recepção imediata do voo, antes da interpretação, passa por dois momentos. Primeiro, homens e mulheres, provavelmente que trabalham para Menelau em suas terras e palácio e enfrentam um contratempo prático no serviço, perseguem aos gritos a águia por ter capturado o ganso. Nisso, a ave completa seu voo, mudando de rumo e passando perto dos perseguidores (um voo rasante?) e pelos cavalos, com a segunda menção do voo pela direita (δεξιός, II, 164). A reação final dos espectadores — e eles aparecem aqui explicitamente definidos como tais (ιδόντες, II, 164), uma vez que os auspícios são espetáculos visuais — é de alegria geral (γήθησαν, καὶ πᾶσιν ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἰάνθη, II, 165). A impressão aqui é totalmente oposta à preocupação que sentem os pretendentes ao verem as águias no canto II, não só pela situação curiosa da águia que captura o ganso, voa pelo pátio passando perto do pessoal e depois vai embora, mas pela identificação da águia, a ave de Zeus, e do voo pela direita como sinais positivos.²⁸⁹

Dessa vez a interpretação do sinal não acontece como pronunciamento espontâneo de algum dos observadores. Pisístrato, apesar de prontamente atribuir ao voo do pássaro (ao qual ele se refere como τέρας, “prodígio”) uma origem divina, não se arrisca a decifrá-lo e, na posição de jovem aristocrata que revela sua experiência

²⁸⁹ Hoekstra (1989) e De Jong (2001) observam a correspondência entre os versos XV, 164-5: δεξιός ἦϊξε πρόσθ' ἵππων. οἱ δὲ ἰδόντες / γήθησαν, καὶ πᾶσιν ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἰάνθη e II. XXIV, 320-21: δεξιός αἴϊξας διὰ ἄστεος· οἱ δὲ ἰδόντες / γήθησαν, καὶ πᾶσιν ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἰάνθη. A reação inicial dos espectadores do sinal é a mesma, assim como é semelhante a introdução ao sinal, mas é preciso observar que, na *Ilíada*, Príamo pede um sinal, Zeus lhe concede e então todos se alegram. Aqui na *Odisseia* há a expressão de um desejo e de um sinal interpretável, sem procedência assegurada pelo narrador. Seria essa relação entre as duas cenas (um sinal confirmado e um não confirmado) um indício de que esse primeiro sinal do canto XV seria também um sinal divino interpretado corretamente ou apenas uma mostra da versatilidade das possibilidades de uso da cena típica (ou *composição temática*, conforme a nomenclatura de Lord)? Para West (2014, p. 75), a cena da *Odisseia* é criada a partir da adaptação da cena na *Ilíada*, mas má utilizada, com a alegria da recepção só fazendo sentido no canto XXIV iliádico, em que o voo do pássaro responde positivamente a um pedido de sinal divino, sendo, em sua versão odisséica, inapropriadamente antecipado à interpretação da previsão. Interpretação que ignora completamente a possibilidade de o narrador estar interessado em compor o sinal com a representação de pessoas lidando com atividades práticas, o que é inclusive um interesse recorrente na *Odisseia*. Considerando a cena da *Ilíada* como fonte específica para a composição dessa cena de sinal, não é absurdo pensar que o material de origem seja retrabalhado de forma a constituir uma nova cena com uma lógica própria a partir de elementos comuns ou tradicionais. Entretanto, também não é absurdo pensar que a cena típica de auspício faz parte do repertório geral de temas do compositor épico oral tradicional e, por isso, os elementos e estruturas são recorrentes.

limitada, pede uma opinião a Menelau, o aristocrata veterano e maior autoridade local (XV, 166-8):

τοῖσι δὲ Νεστορίδης Πεισίστρατος ἤρχετο μύθων·
 “φράζεο δὴ, Μενέλαε διοτρεφές, ὄρχαμε λαῶν,
 ἢ νῶϊν τόδ' ἔφηνε θεὸς τέρας ἦε σοὶ αὐτῶ.”

Para eles tomou a palavra Pisístrato, filho de Nestor:
 “Dize agora, ó Menelau criado por Zeus, condutor das hostes,
 se foi para ti, ou para nós dois, que o deus enviou o sinal.”

Não é uma pergunta quanto ao caráter positivo ou negativo do portento, porque isso aparentemente ficou claro para todos os observadores. Quando ele oferece essas duas possibilidades de direcionamento para o sinal — confirmação positiva para os dois que viajarão ou para quem fica —, o filho de Nestor considera apenas o contexto geral: ele e Telêmaco estão prontos para partir, Menelau veio atrás para finalmente se despedir e fazer libações. Ele não considera o sinal como resposta direta ao discurso de Telêmaco que antecede o voo. Se Pisístrato não tem a experiência de Haliterses em relacionar portento e discurso antecedente, Menelau também encontra dificuldades (XV, 169-70):

ὥς φάτο, μερμήριξε δ' ἀρηϊφίλος Μενέλαος,
 ὅπως οἱ κατὰ μοῖραν ὑποκρίναιτο νοήσας.

Assim falou; e Menelau, caro a Ares, refletiu sobre
 como poderia com compreensão interpretar o sinal.

Suas reflexões sobre o sinal são inconclusivas. O veterano nada tem a dizer. Em sua dúvida quanto à leitura correta (κατὰ μοῖραν, “adequada” ou “que corresponde ao que acontecerá”) do pássaro, é usado o verbo μερμήριξε, o mesmo usado quando um herói se divide entre escolhas de ações possíveis. Também o verbo ὑποκρίναιτο tem o valor fundamental de “pronunciar-se sobre uma questão ou sobre uma proposta”, exprimindo de forma definitiva um convencimento íntimo (Zucchelli, *apud* Hoekstra, Heubeck, 1989, p. 242). Durante a hesitação do indeciso Menelau, é Helena quem se antecipa, toma a palavra e oferece sua interpretação (XV, 171). Essa atitude de assumir a palavra diante de uma questão posta a seu marido não corresponde à visão de De Jong (2001, p. 386) e Werner (2011b, p. 4) de Menelau e Helena no canto XV funcionando como um casal harmonioso completamente diferente do casal desconfortável e ressentido que, no canto IV, transforma o momento de relembrar histórias de Odisseu na guerra de Troia

em um duelo de retórica diante de seus hóspedes.²⁹⁰ Sobretudo quando Helena apresenta com decisão uma leitura do sinal que Menelau não foi capaz de interpretar.

Apesar da ausência explícita de uma relação particular de Helena com a adivinhação, não se trata de uma intérprete qualquer. É relevante lembrar aqui, entretanto, a posição peculiar de Helena na tradição grega e na *Odisseia* conforme observada por Austin (1994, p. 71-89). Helena, como filha de Zeus, compartilha com Hércules certa indeterminação entre o caráter humano e divino (1994, p. 88). Bergren (1983, *apud* Austin, 1993) inclusive considera a duplicidade, de modo geral, a característica definidora de Helena. Se ela é, a rigor, uma humana, Austin (1994, p. 77) vê nela o poder mágico e o conhecimento medicinal (com seu φάρμακον νηπενθές, IV, 220-1) de uma δεινή θεός (“deusa terrível”, XI, 8) como Circe, embora domesticado. Seu maior poder é revelado por Proteu (IV, 561-9): por ser marido de Helena (e, portanto, “genro de Zeus”, γαμβρός Διός, IV, 569), Menelau poderá aproveitar a felicidade perene do campo elísio (Ἠλύσιον πεδίων, IV, 563) em vez do fim comum dos humanos nos domínios de Hades. Austin (1994, p. 73) observa que o destino de Helena não fica claro: se irá também para o Elísio com Menelau ou se se juntará a seus irmãos, os Dióscuros. De todo modo, o fim de Menelau é uma possibilidade de existência humana nunca sugerida, por exemplo, na *Ilíada*. Há ainda outra demonstração de uma habilidade fora do comum, que, embora possa ser também entendida como algum tipo de *performance* sustentada por algum conhecimento técnico, é interpretada por Austin (1994, p. 81-2) como poder mágico ou divino. No canto IV, depois que Helena conta a história em que reconhece Odisseu que havia entrado em Troia disfarçado, superando-o em sagacidade, Menelau rebate com a história em que Odisseu supera Helena em sua tentativa de pôr à prova o cavalo de madeira recheado de guerreiros. O expediente de Helena é chamar guerreiros gregos pelo nome imitando as vozes de suas esposas. Essa história dá prova de uma habilidade especial de Helena, filha de Zeus.

O procedimento de Helena aqui será diferente daquele da *performance* de Haliterses. A partir do discurso de Telêmaco e do movimento das aves, o herói experiente acessa as resoluções dos deuses para o mundo dos humanos. A leitura de Helena, também consciente do sinal como resposta ao discurso que acaba de ser proferido, é toda baseada nas informações visuais como signos que remetem a eventos

²⁹⁰ A situação no canto IV é bem apresentada por Schmiel (1972) e Olson (1989).

presentes e futuros, de modo que sua interpretação é a revelação desse código interpretável (XV, 172-8):

“κλυτέ μεν· αὐτὰρ ἐγὼ μαντεύσομαι, ὡς ἐνὶ θυμῷ
ἀθάνατοι βάλλουσι καὶ ὡς τελέεσθαι οἴω.
ὡς ὄδε χῆν' ἦρπαξ' ἀτιταλλομένην ἐνὶ οἴκῳ
ἐλθὼν ἐξ ὄρεος, ὅθι οἱ γενεή τε τόκος τε,
ὡς Ὀδυσσεὺς κακὰ πολλὰ παθὼν καὶ πόλλ' ἐπαληθεῖς
οἴκαδε νοστήσει καὶ τείσεται· ἦε καὶ ἤδη
οἴκοι, ἀτὰρ μνηστῆρσι κακὸν πάντεσσι φυτεύει.”

“Ouvi-me! Interpretarei o oráculo com a inspiração que no espírito me lançam os imortais, tal como penso vir a cumprir-se. Tal como a águia, vinda da montanha, onde nasceu e deixará descendência, arrebatou o ganso criado em casa – assim *Odisseu*, após muitos sofrimentos e erros, regressará para casa para lá se vingar; ou então já regressou para casa, onde semeia já a desgraça para todos os pretendentes.”

Após chamar a atenção para si, Helena se coloca como prestes a realizar a tarefa de adivinho (μαντεύσομαι, XV, 172), o que, a rigor, não exige mais do que a disposição para se expor e arriscar a própria credibilidade diante de algum público, mesmo que restrito em comparação à assembleia do canto II. Ainda que não seja uma profissional, Helena não abre mão de incluir na sua *performance* a exposição dessa interpretação como inspirada pelos deuses ao mesmo tempo em que fruto de seu pensamento, ou seja, um processo de reflexão racional que se valoriza pela invocação da autoridade divina, considerando que só há ação divina com total garantia quando o narrador a explicita como tal.

Os dois elementos principais, a águia e o ganso, representam Odisseu e os pretendentes. A águia da montanha e o ganso doméstico representam a oposição entre o conforto da civilização de que desfrutaram os pretendentes e o mundo selvagem de onde retorna Odisseu. Para aproximar ainda mais a águia de Odisseu e, principalmente, para fazer sua *performance* de interpretação de sinal ainda mais convincente para Telêmaco, Helena menciona a águia como animal que, além de habitar o mundo selvagem, tem lá sua descendência. O filho de Odisseu também deverá cruzar o mar mais uma vez antes de retornar para sua terra, espaço em que Odisseu, conforme o verso XV, 176, carregado de aliterações e assonâncias que reforçam a identidade entre o excesso de sofrimentos e de errâncias: ὡς Ὀδυσσεὺς κακὰ πολλὰ παθὼν καὶ πόλλ'

ἐπαληθεῖς (“assim Odisseu depois de sofrer muitos males e muito vagar”).²⁹¹ A fórmula κακὰ πολλὰ παθόντα (“depois de sofrer muitos males”) é usada para a viagem de Odisseu também na interpretação de Haliterses (II, 174) e é uma variação da multiplicidade de sofrimentos característica de Odisseu desde os primeiros versos do poema. Helena condensa toda a aventura de Odisseu de forma extremamente eficiente, com o verso XV, 176 sintetizando a parte marítima e o verso XV, 177 cobrindo a segunda parte da *Odisseia*, que agora se desenrola, com o retorno (νοστήσει) e a vingança (τείσεται) anunciados no futuro.

Essa parte final da interpretação, na verdade, traz duas possibilidades de futuro: Odisseu regressará para se vingar ou já regressou e planta o mal para os pretendentes. O leitor ou ouvinte sabe que a segunda possibilidade é a correta (Odisseu já está em Ítaca e já põe em prática um plano), mas os personagens humanos não. É a mesma previsão de Haliterses no canto II, quando Odisseu ainda não estava em Ítaca e ainda não tramava sua vingança, e o uso do vocabulário nas duas profecias reforça a consciência da adequação da *performance* divinatória ao público mesmo por parte de Helena. Ambos os intérpretes usam a imagem φυτεύει (“semeia”) para a ação preparatória de Odisseu, mas o que ele semeia é adaptado aos receptores da interpretação: para tentar fazer o aviso persuasivo para os pretendentes, Haliterses diz que Odisseu semeia φόνον καὶ κῆρα (“assassinato e o destino da morte”, II, 165), enquanto Helena, para tornar a mesma ação simpática aos ouvidos de Telêmaco, faz Odisseu plantar μνηστῆρσι κακὸν πάντεσσι (“o mal para todos os pretendentes”, XV, 178), um eufemismo que desvia a atenção para o alvo da vingança, tirando o peso da violência da vingança.

A interpretação de Helena, embora menos específica que a previsão de Haliterses, é também acertada. Sua leitura tem a estrutura do símile homérico, com os dois termos da comparação introduzidos por ὡς (“tal como... assim...”). A exposição de Helena revela a teoria que serve de fundamentação para a leitura, ou seja, a correspondência de elementos simbólicos compreendidos a partir dos elementos visuais que compõem o sinal com o contexto que subjaz ao discurso que, na perspectiva do observador, fez os deuses dispararem o sinal. O formato do símile, então, é adequado para operar essa transposição de sentidos, mas com seu uso transformado. Na narrativa,

²⁹¹ Ou, num jogo para recuperar correspondências sonoras: “assim Odisseu amargou muitos males, muito à mercê dos mares”.

ele amplifica o impacto poético de determinada ação com a sugestão de imagens, na maior parte das vezes, dinâmicas. Aqui, ele se revela como método de pensar e interpretar informações visuais. Por isso, talvez ele não seja tão estranho à dupla menção à direita como aparente sentido de chegada e de partida da ave (XV, 160 e 164), imaginando que esse movimento de retorno corresponderia simbolicamente ao movimento de retorno de Odisseu, uma vez que o segundo termo da comparação é exatamente uma versão mínima de sua *Odisseia*. A oposição entre a “civilização” ou “sociedade humana” e a natureza é, inclusive, um tema recorrente de símiles, como mostra Friedrich (1981, p. 123), em seu comentário sobre o símile em VI, 130-7, no qual Odisseu náufrago é comparado a um leão que, “exposto aos elementos naturais, é dirigido pela pura necessidade (γαστήρ, χρειώ) do mundo selvagem para as regiões civilizadas” e, posteriormente, após a cena de banho, em VI, 232-3 “tal como derrama ouro sobre prata um artífice” (ὡς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνήρ / ἴδρις). Essa sequência de símile de leão, cena de banho e símile do artista é repetida depois do fim da vingança de Odisseu de XXII, 401 a XXIII, 159 (Friedrich, 1981, p. 126-8), realizando em imagens a transição de Odisseu do estado de “natureza crua” para “vida civilizada”, transição também entre o que Friedrich (1981, p. 128) considera os temas narrativos básicos do poema e que constituem suas duas partes principais da trajetória de Odisseu: a errância (πλάνη) e o retorno (νόστος), que são também os elementos essenciais, junto com a vingança, da síntese que Helena faz da *Odisseia*.

Seguindo o roteiro da cena típica de auspício, após a interpretação do voo por quem se dispõe a se pronunciar, vem a recepção daqueles que presenciaram a *performance* do intérprete. Dessa vez, uma resposta concisa de Telêmaco, principal interessado na profecia de Helena (XV, 179-81):

τὴν δ' αὖ Τηλέμαχος πεπνυμένος ἀντίον ἠΰδα·
 “οὕτω νῦν Ζεὺς θεΐη, ἐρίγδουπος πόσις Ἥρης·
 τῶ κέν τοι καὶ κεῖθι θεῶ ὡς εὐχετοώμην.”

A ele deu resposta o prudente Telêmaco:
 “Que assim queira Zeus, o esposo tonitruante de Hera.
 Então eu te dirigia preces, como se fosses uma deusa.”

A resposta é introduzida com a qualificação de Telêmaco como πεπνυμένος (a princípio, “prudente”), o epíteto de Telêmaco que, conforme o estudo de Heath (2001, p. 130), é usado para marcar seu amadurecimento e que tem um sentido relacionado à

sabedoria que chega pela experiência e idade, conectada com a capacidade discursiva. É frequentemente usado para descrever alguém que falou ou falará com sabedoria e em oposição a *νήπιος* (“infantil”; cf. Heath, 2001, p. 133-4). O ponto principal dessa passagem para a vida adulta — de *νήπιος* para *πεπνυμένος* — seria, assim, o aprendizado de utilizar a linguagem de uma forma que Heath (2001, p. 131) chama de “odisseica”, ou seja, de forma habilidosa conforme suas intenções e necessidade e de forma que se transformem também em ações. Os próprios pretendentes, numa espécie de caminho inverso, serão, posteriormente, considerados *νήπιοι* pelo narrador e pelo arauto Médon (XXII, 32 e 37), depois de Antínoo e Eurímaco terem sido ironicamente considerados *πεπνυμένω* por Telêmaco (XVIII, 65). A recepção de Telêmaco à interpretação é, significativamente, completamente diferente daquela de Eurímaco no canto II. Há um contraste óbvio entre o respeito aos deuses e ao intérprete demonstrados pelo jovem e a arrogância dos pretendentes. Isso tudo além da diferença básica de que aqui se trata da recepção de alguém que seria beneficiado pelo oráculo, não um aviso de desgraça ou exortação a uma mudança de comportamento.

Curiosamente, como um observador humano não especializado não poderia com certeza distinguir o voo casual de pássaros dos voos enviados por deuses — a menos que algum deus assim o deseje —, caberia uma ressalva como a de Eurímaco (II, 180-1) de que o acaso pode ser lido por engano como sinal (aqui, pela ausência de confirmação do narrador, seria mais pertinente que no canto II). O discreto voto de Telêmaco pode não estar tão distante do ceticismo do pretendente, mas é uma manifestação de prudência, não de arrogância, e acompanha uma boa vontade social completamente diferente, incluindo reverência para com Zeus, como representante principal da ordem dos deuses, e agradecimento a Helena, com sua elevação a uma posição de divindade acompanhada pela menção a Hera, que lembra, portanto, que o governo de Zeus não é só dele: é o governo de um casal, como o que o acabou de receber, ainda que, eventualmente, também conflituoso.

Assim termina o segundo auspício da *Odisseia* e Telêmaco pega a estrada. O nível de transparência do narrador em oferecer informações ao leitor ou ouvinte, os elementos visuais, a recepção dos elementos visuais pelos observadores presentes, as circunstâncias de interpretação, o modelo de *performance* de interpretação e a recepção são todos diferentes daqueles do canto II. O fim que indicam, entretanto, é o mesmo.

5.4 Embarque em Pilos: Teoclímeneo

Já em Pilos, Telêmaco combina com Pisístrato de ir direto para o navio e não ao palácio de Nestor, para evitar um maior retardo em seu retorno. Como observa Clarke (1989, p. 39), agora ele pode dispensar as obrigações sociais, porque suas próprias obrigações são bem mais exigentes e urgentes. Sua preparação para a parte marítima do retorno inclui uma prece e um sacrifício a Atena, sua protetora, antes de embarcar (τὰ πονεῖτο καὶ εὐχετο, θῦε δ' Ἀθήνη, XV, 222), talvez por se lembrar de quando Nestor a identifica como sua companheira de viagem (III, 375). Durante a prece diante do barco, o narrador introduz um novo personagem (XV, 223-5):

[...] σχεδόθεν δέ οἱ ἦλυθεν ἀνὴρ
τηλεδαπός, φεύγων ἐξ Ἄργεος ἄνδρα κατακτάς,
μάντις· ἀτὰρ γενεήν γε Μελάμποδος ἔκγονος ἦεν

[...] aproximou-se dele um homem
de uma terra longínqua, fugitivo de Argos por ter morto outro.
Era vidente e descendia da linhagem de Melampo

Em sua introdução, ele aparece inicialmente como ἀνὴρ no último pé do verso 223, mas essa apresentação inicial continua até o primeiro pé do verso 225. Sobre esse homem o verso 224 acrescenta mais informações: ele “veio de longe” (τηλεδαπός) e “vem fugindo de Argos” (φεύγων ἐξ Ἄργεος) “por ter matado um homem” (ἄνδρα κατακτάς). Segal (1994, p. 175-6) observa o padrão iliádico de alguém que, por um assassinato, se torna temporariamente um pária social, como Fênix e Pátroclo (*Il.* IX, 447-84 e XXIII, 84-90). Na *Ilíada*, esses personagens têm a chance de se reinscreverem na sociedade associando-se a algum nobre. Na *Odisseia*, além dessa opção (que interessa a Teoclímeneo), há ainda a possibilidade considerada nas histórias mentirosas de Odisseu de se aventurar em empreendimentos comerciais, que podem ter resultados que oscilam entre a riqueza e a perda de tudo. Uma lista expandida de exilados, como personagens familiares na poesia épica, é dada por Fenik (1974, p. 169, nota 66): Tlepólemo (*Il.* II, 661-3, em que o verbo usado para “matou” é κατέκτα), Médon (*Il.* XIII, 694-697, com ação também indicada por ἄνδρα κατακτάς, “por ter morto um homem”), Licofron (“matou um homem” ἄνδρα κατέκτα, *Il.* XV, 430-2) e Epigeu (XVI, 570-6). Na Grécia Arcaica, em que o poder é exercido por aristocratas de influência local, essa fuga

da zona de influência de determinada família parece uma alternativa para escapar de qualquer tipo de punição ou vingança.

A informação essencial que caracteriza o personagem é dada no verso 225, que também inicia um relato genealógico para enfatizá-la: trata-se de um μάντις, um adivinho. Embora o exercício da função de adivinho dependa basicamente da capacidade de convencer os ouvintes (Flower, 2008, p. 63), essa é a primeira vez em que algum personagem é apresentado pelo narrador como um μάντις fora das aventuras marítimas narradas por Odisseu.²⁹² Isso marca esse homem como um profissional, numa situação que lembra a dos profissionais migrantes carismáticos de Burkert (1995), sobretudo pensando como, no canto XVII, 383-5, Eumeu inclui o adivinho, junto com o médico, o carpinteiro e o aedo, em sua lista de δημοεργοί, profissionais que “exercem atividades úteis à comunidade”.²⁹³ Entretanto, De Jong (2001) observa como Teoclímeno nunca revela seu nome e profissão para Telêmaco ou para qualquer outro personagem. Isso está presente desde sua entrada na narrativa, em que por dois versos ele é apenas o exilado e só depois o μάντις. Mesmo a apresentação de seu nome significativo, Θεοκλύμενος — “o que escuta os deuses” ou, menos provável, “o que é escutado pelos deuses” —, que indica a comunicação com os deuses,²⁹⁴ é retardada e acontece apenas no verso 256, após a narrativa genealógica. Na sequência da narrativa, ele será o exilado, o suplicante (como ele mesmo se apresenta a Telêmaco em XV, 272-8) e o hóspede estrangeiro, mas, mesmo realizando previsões, nunca será socialmente considerado como adivinho profissional. Ainda assim, após sua fuga pelo assassinato, ele encontrará certo conforto com o acolhimento em Ítaca.

A genealogia de Teoclímeno (XV, 225-257), que complementa sua introdução, já muito incomodou o senso estético de muitos comentadores da *Odisseia*. Para Reece (1994, p. 162), sua introdução (a maior introdução de um personagem em todo o poema) é desproporcional para seu papel insignificante. Reece, insatisfeito com a presença do adivinho no poema, recupera parte da história crítica dos trechos que o envolvem e dá crédito ao analista Kirckhoff (1879, *apud* Reece, 1994, p. 162) como o

²⁹² Apesar de ser o único μάντις a interpretar voo de pássaros no poema, não é o primeiro a aparecer no poema. Tirésias, que aparece no canto XI, faz um relato em forma de previsão sobre Odisseu após seu retorno. Outro adivinho mencionado especificamente como tal é Têlemo, (IX, 508) que prevê para Polifemo que ele será cegado por Odisseu.

²⁹³ Conforme tradução de Donaldo Schüler (cf. Homero, 2007).

²⁹⁴ Teoclímeno não é o único de sua genealogia com um nome relacionado à profissão de adivinho. Um exemplo mais claro seria Μάντιον (que ainda assim permite a dúvida: “profético”? “Pequeno adivinho?”).

primeiro a concluir que todas as passagens em que ele está presente (canto XV; XVII, 31-166; XX, 347-89) seriam adições posteriores à *Odisseia* original, opinião que, mesmo em níveis menos extremos, foi compartilhada pelos analistas, indicando que a participação do adivinho no poema era vista, sobretudo, como um problema ou uma estranheza. É a opinião que West (2014, p. 94) mantém, relacionando as passagens de Teoclímeno (XV, 222-88, 508-46; XVII, 45-106, 151-66 e XX, 347-89) entre as que considera adições posteriores do próprio autor do poema que, apesar de se relacionarem ao conjunto, não se integram bem ao contexto.²⁹⁵ Essas leituras, além de se basearem numa avaliação estética não necessariamente compartilhada pelos leitores e ouvintes antigos ou contemporâneos, menosprezam a participação de Teoclímeno como adivinho e como suplicante na *Odisseia*.²⁹⁶ Como argumenta Fenik (1974, p. 244), muitos personagens secundários são introduzidos no poema para cumprirem funções específicas ou mesmo pontuais. Mesmo a estrutura da digressão não é estranha à técnica narrativa do poema, como lembra Delebecque (1980, p. 80, nota 6), agrupando semelhantes parênteses sobre os retornos de Menelau e Helena (IV, 125-32), e o passado de Alcínoo (VI, 6-11, VII, 9-13, 55-74, VIII, 565-70, XIII, 172-81).

A função da genealogia é dar autoridade a Teoclímeno como adivinho e ela começa por estabelecê-lo na linhagem de Melampo (XV, 225). Isso faz lembrar que, no período clássico, um dos grupos mais famosos de adivinhos será aquele dos que se apresentam como descendentes de Melampo, os Melampodidas (Flower, 2008, p. 37). Aqui, entretanto, no uso narrativo dessa associação, a autoridade de Teoclímeno é estabelecida não para os demais personagens, que ao longo da narrativa nunca saberão que se trata de um adivinho de uma família de adivinhos, mas para o leitor ou ouvinte do poema. A maior parte da genealogia é a história de Melampo, o “adivinho arquetípico” (Flower, 2008, p. 28). Heubeck (1954, *apud* Fenik, 1974, p. 236) mostra

²⁹⁵ Assim como o programa de viagem de Telêmaco (I, 93-5, 279-92, II, 208-23, 252-6) e as passagens de Melântio (XVII, 212-60, 367-410; cf. West, 2014, p. 94).

²⁹⁶ Reece (1994, p. 160-5) tem uma teoria sobre a inclusão de Teoclímeno na *Odisseia*, considerando as questões que incomodam os comentadores do poema a respeito da introdução desse personagem. Segundo sua teoria, existiria outra versão do retorno de Odisseu, em que Telêmaco, em sua viagem, encontraria seu pai, disfarçado de Teoclímeno, na viagem em busca de notícias e voltaria com ele, talvez de Creta, para Ítaca. As mentiras cretenses, que Odisseu conta disfarçado, comporiam o roteiro dessa versão alternativa. As profecias que faz Teoclímeno, na versão conhecida da *Odisseia*, seriam feitas pelo próprio Odisseu nessa versão alternativa. Teoclímeno e Odisseu disfarçado, que nunca interagem um com o outro, compartilham, como estrangeiros, uma série de similaridades, que incluem serem tratados adequadamente por Telêmaco e desprezados pelos pretendentes, darem trabalho para Telêmaco quanto à recepção (um fica com Pireu, o outro com Eumeu), e ambos irem ao palácio e terem audiências com Penélope e preverem o retorno de Odisseu.

como a história de Melampo é contada ao leitor ao longo do poema em “estilo genuinamente odisseico”, em dois momentos distintos, de modo que uma visão geral de sua história, que faria parte do repertório mítico dos leitores ou ouvintes na Grécia Antiga, só emerge da combinação dos relatos do canto XI — quando Odisseu conta a história de Melampo ao ver, nos domínios de Hades, a ψυχή de Clóris, esposa de Neleu — e do canto XV — quando o narrador apresenta a genealogia de Teoclímeno. A história é assim reconstituída por Heubeck: (1) XI, 285-292: Pero, filha de Neleu, rei de Pilos, e de sua esposa Clóris, tem muitos pretendentes. Neleu, entretanto, dará sua filha apenas a quem puder levar o gado de Íficlo, filho de Filaco, de Filace. Finalmente, o μάντις ἀμύμων (“nobre adivinho”) se dispõe a tentar; (2) XV, 226 em diante, 233-237: Melampo vive em Pilos e é um homem rico, com muitas posses. Ele se arrisca à aventura para obter Pero como esposa para seu irmão; (3) XI, 292 em diante: Melampo é preso pelos boieiros (fica subentendido que isso ocorre depois de chegar a Filace); (4) XV, 230-32, 235: ele fica preso por um ano na casa de Filaco, enquanto Neleu se apodera de sua fortuna, até que consegue escapar. (5) XI, 294-7: Íficlo o liberou depois de um ano porque ele revelou θέσφατα πάντα (“todos os oráculos”); (6) XV, 235-8: ele leva o gado de Filace para Pilos, se vinga de Neleu e traz a esposa para seu irmão. Pode-se acrescentar o epílogo (7) XV, 239-42: depois de se mudar para Argos, lá se tornou rei, se casou e gerou uma descendência de adivinhos.

Essa descendência tem duas ramificações. A primeira culmina nos adivinhos do ciclo épico tebano, e a segunda, no da *Odisseia*. Os nomes dos filhos de Melampo, cujo nome significa “pé preto”, são significativos: Antífates e Mâncio. Mâncio, com seu nome derivado de μάντις (“adivinho”) traz em si a principal característica do pai e de sua linhagem. Antífates, com o nome derivado de φημί (“dizer”) a partir de φάτις (que pode ser “rumor”, mas é também “oráculo”) e o “ἀντί” que, segundo Peradotto (1990, p. 107, considerando o nome Antínoo e sua dupla possibilidade) confere um sentido de “proeminência”. A “proeminência em oráculos” é também característica do pai e de sua posterior descendência de adivinhos famosos. Outra interpretação do nome, talvez mais precisa para a função de adivinho é a de Casevitz (1992, p. 8): o “que fala em face ou, melhor, em lugar de” (subentende-se: de um deus).

O ramo de Antífates tem nomes conhecidos para o leitor ou ouvinte antigo: Oicleu, Anfiarau, Alcméon (e Anfíloco). Oicleu, pai de Anfiarau, que na *Odisseia* é mencionado apenas aqui, tem como feito marcante na tradição o auxílio no cerco de

Héracles a Troia, em que morre em combate, conforme a versão da *Biblioteca*, atribuída a Apolodoro (II, 6, 3). Já a história de Anfiarau, adivinho e guerreiro (λαοσσοός, “condutor de hostes”, XV, 244), é brevemente mencionada em meio ao catálogo de personalidades míticas célebres vistas por Odisseu nos domínios de Hades (XI, 326-7): “Vi também Mera e Clímene e a detestável Erífile [esposa de Anfiarau], que recebeu ouro em troca da vida do esposo”. Essa história também tem uma versão na *Biblioteca*, como parte do relato da conhecida história dos “Sete contra Tebas” (III, 6, 2):

Anfiarau, filho de Oicles, que era adivinho e previu que todos os que fossem para a guerra iriam morrer, exceto Adrasto, ficou hesitante em lutar e desencorajou os demais. Entretanto, Polinice, chegando a Ífis, filho de Álecto, pediu para aprender como obrigar Anfiarau a ir para a guerra. Ele disse: se Erífile receber um colar. Anfiarau, então, proibiu Erífile de receber presentes de Polinice, mas Polinice lhe deu o colar e pediu que convencesse Anfiarau a ir para a guerra. Dependia dela, porque depois de resolver um atrito com Adrasto, fez um pacto de que, se tivessem conflitos entre eles, Eurífile poderia decidi-los. Quando, então, era preciso ir à guerra contra Tebas, como Adrasto exortava ao combate e Anfiarau tentava desencorajá-lo, Erífile, que recebeu o colar, o convenceu a guerrear junto com Adrasto. Anfiarau, então, obrigado a ir à guerra, deu ordens a seus filhos para, quando se tornarem adultos, matarem a mãe e irem à guerra contra Tebas.²⁹⁷

Conforme as histórias tradicionais, Alcmeón cumprirá a demanda, participando da expedição dos epígonos contra Tebas e executando a mãe, em algumas versões, sozinho, em outras, com ajuda do irmão Anfíloco (*Biblioteca*, III, 7, 5). A *Biblioteca* traz ainda uma versão atribuída a Eurípides que une as famílias dos grandes adivinhos míticos relacionados ao ciclo tebano. Nela Alcmeón tem um filho e uma filha com Manto (Μαντώ, a partir de μάντις, “adivinho”), a filha do adivinho tebano Tirésias, o que profetiza para Odisseu no canto XI.

O ramo de Mâncio tem também dois personagens com relações especiais com os deuses, embora sejam irmãos de nomes com significados não relacionados à

²⁹⁷ Ἀμφιάραος δὲ ὁ Οὐκλέους, μάντις ὢν καὶ προειδώς ὅτι δεῖ πάντας τοὺς στρατευσαμένους χωρὶς Ἀδράστου τελευτῆσαι, αὐτὸς τε ὤκνει στρατεύεσθαι καὶ τοὺς λοιποὺς ἀπέτρεπε. Πολυνείκης δὲ ἀφικόμενος πρὸς Ἴφιν τὸν Ἀλέκτορος ἠξίου μαθεῖν πῶς ἂν Ἀμφιάραος ἀναγκασθεῖ στρατεύεσθαι: ὁ δὲ εἶπεν εἰ λάβοι τὸν ὄρμον Ἐριφύλη. Ἀμφιάραος μὲν οὖν ἀπεῖπεν Ἐριφύλη παρὰ Πολυνείκους δῶρα λαμβάνειν, Πολυνείκης δὲ δούς αὐτῇ τὸν ὄρμον ἠξίου τὸν Ἀμφιάραον πείσαι στρατεύειν. ἦν γὰρ ἐπὶ ταύτῃ: γενομένης γὰρ ταυτῆσπρος Ἀδράστον, διαλυσάμενος ὤμοσε, περὶ ὧν ἂν Ἀδράστῳ διαφέρηται, διακρίνειν Ἐριφύλη συγχωρῆσαι. ὅτε οὖν ἐπὶ Θήβας ἔδει στρατεύειν, Ἀδράστου μὲν παρακαλοῦντος Ἀμφιαράου δὲ ἀποτρέποντος, Ἐριφύλη τὸν ὄρμον λαβοῦσα ἔπεισεν αὐτὸν σὺν Ἀδράστῳ στρατεύειν. Ἀμφιάραος δὲ ἀνάγκην ἔχων στρατεύεσθαι τοῖς παισὶν ἐντολὰς ἔδωκε τελειωθεῖσι τήν τε μητέρα κτείνειν καὶ ἐπὶ Θήβας στρατεύειν. Edição de Frazer (cf. Apollodorus, 1921).

adivinhação: Clito (Κλειῖτος, “famoso”, a partir de κλέος, o “renome” ou “glória”), que por sua beleza é raptado pela Aurora para ser seu amante (XV, 250-1) e outro adivinho, Polifides (Πολυφειδής, a partir de πολύ “muito” e φείδομαι “poupar”, nome que Chantraine, 2000, p. 1185, citando Eustácio, traduz como “muito econômico”, mas que talvez, possa indicar algo como “muito misericordioso”, mas que é, de todo modo, uma avaliação moral positiva paralela à do nome do irmão). Polifides, pai de Teoclímeneo, era um adivinho apolíneo (μάντιν Ἀπόλλων, XV, 252). Detienne (1998, p. 51) observa que nas obras atribuídas a Hesíodo, Melampo oscila entre a influência de Apolo e de Dioniso. Na *Odisseia* sua linhagem é relacionada a Apolo, pelo que será sugerido na atuação de Teoclímeneo e pelo que fica explícito no caso de Polifides.²⁹⁸ Entre os adivinhos, este era, ainda, “o melhor de todos os mortais depois da morte de Anfiarau” (βροτῶν ὄχ' ἄριστον, ἐπεὶ θάνεν Ἀμφιάροος, XV, 253). Isso não o impediu de precisar viver, tal qual o filho, como um exilado (ou um profissional migrante carismático) após enfurecer o pai, embora tenha encontrado sucesso na Hiperésia, exercendo sua função de profetizar para todos os mortais (μαντεύετο πᾶσι βροτοῖσι, XV, 254).

Só então, com o recorrente atraso na apresentação do nome, característico da *Odisseia*, o narrador apresenta o nome do adivinho que herda o poder de seus antepassados, de Melampo até o pai: Teoclímeneo. Entretanto, as breves narrativas incluídas no poema sobre os antepassados do adivinho e as referências complementares a histórias tradicionais que provavelmente eram parte do repertório comum dos leitores e ouvintes da Antiguidade mostram que não é só o poder e o acesso especial aos deuses que Teoclímeneo compartilha com seus antecessores. A genealogia revela a continuidade das aventuras da família de adivinhos que são eles mesmos caracterizados pela impossibilidade de controlar o próprio destino no mundo das conflituosas relações humanas. São histórias que, inclusive, lembram as narrativas mentirosas que Odisseu disfarçado inventa e, assim, compõem a visão odisseica da experiência humana permeada pela variação e pelo inesperado.

Com o fim da genealogia de Teoclímeneo, o narrador retoma o ponto em que havia deixado a narrativa da história para entrar na digressão genealógica: Telêmaco

²⁹⁸ Na *Ilíada*, o adivinho Calcas, que compartilha com os deuses a capacidade de saber todas as coisas: “as que são, as que serão e as que já foram” (*Il.* I, 70), também recebe seus poderes de Apolo (*Il.* I, 72).

fazendo libações e preces junto do navio (XV, 257-8 e XV, 222-3). É o adivinho quem aborda Telêmaco (XV, 260-4):

“ὦ φίλ', ἐπεὶ σε θύοντα κιχάνω τῶδ' ἐνὶ χώρῳ,
 λίσσομ' ὑπὲρ θυέων καὶ δαίμονος, αὐτὰρ ἔπειτα
 σῆς τ' αὐτοῦ κεφαλῆς καὶ ἐταίρων, οἳ τοι ἔπονται,
 εἰπέ μοι εἰρομένῳ νημερτέα μηδ' ἐπικεύσης·
 τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆες;”

Amigo, visto que te encontro a sacrificar neste lugar,
 suplico-te pela oferta e pelo deus, e ainda pela tua cabeça
 e pela cabeça dos companheiros que te seguem!
 Diz-me com verdade o que te pergunto, sem nada ocultares:
 Quem és? Onde é a tua cidade? Quem são teus pais?

O detalhe da aproximação durante o sacrifício é sinal de que o adivinho está inclinado a confiar em alguém que respeita as divindades, sacrificando propriamente antes de navegar (Fenik, 1974, p. 235). Hoekstra (Heubeck, Hoekstra, 1989, p. 249), embora reconheça que a identidade do adivinho seja mantida em segredo para Telêmaco “intencionalmente”, comenta que os filólogos analistas desconfiavam da autenticidade dessa passagem por Teoclímene não se apresentar diretamente antes de interrogá-lo, conforme o que seria o “costume épico”. Entretanto, a *Odisseia*, além de cultivar o tema do atraso da identificação do estrangeiro, apresenta Teoclímene como um fugitivo que, conforme Fenik observa (1974, p. 235), precisa se certificar de que não se deparou com um parente ou amigo do homem que assassinou e que poderia executar um ato de vingança. Isso é perceptível pela segunda fala de Teoclímene (XV, 272-8). Por isso o tom desconfiado de quem, apesar de implorar, pede a identidade daquele a quem suplica.

A resposta de Telêmaco é antecedida por *πεπνυμένος*, o adjetivo que marca o desenvolvimento de suas habilidades com as palavras (XV, 265). Ele acata o pedido de uma apresentação sincera e responde, antes de um breve relatório sobre sua missão em Pilos, de onde é e de quem é filho. Também Telêmaco dispensa a apresentação do próprio nome nesse primeiro contato. Sua identidade ainda depende de sua relação com Odisseu, o que “pereceu com uma morte lúgubre” (*ἀπέφθιτο λυγρῶ ὀλέθρῳ*, XV, 268). Sobre esse posicionamento quanto ao destino do pai, De Jong (2001, p. 373) avalia que é característico da família de Odisseu se manter pessimista, mesmo quando as últimas notícias que recebeu foram de Odisseu ainda vivo (IV, 555-60). Mais do que

mero pessimismo, o que Telêmaco faz é assumir com o estranho a posição que assume socialmente em Ítaca de que o pai morreu em circunstâncias indeterminadas.

Em sua segunda fala, Teoclímeno, cujo epíteto é θεοειδής, “semelhante a um deus” (XV, 271), revela mais detalhes sobre sua história e os conflitos sociais que ela envolve (XV, 272-8):

“οὕτω τοι καὶ ἐγὼν ἐκ πατρίδος, ἄνδρα κατακτὰς
ἔμφυλον· πολλοὶ δὲ κασίγνητοὶ τε ἔται τε
Ἄργος ἀν' ἰππόβοτον, μέγα δὲ κρατέουσιν Ἀχαιῶν·
τῶν ὑπαλευάμενος θάνατον καὶ κῆρα μέλαιναν
φεύγω, ἐπεὶ νύ μοι αἴσα κατ' ἀνθρώπους ἀλάλησθαι.
ἀλλὰ με νηὸς ἔφεσσαι, ἐπεὶ σε φυγῶν ἰκέτευσσα,
μὴ με κατακτείνωσι· διωκέμεναι γὰρ οἴω.”

“De igual modo estou longe da pátria, porque matei um parente: muitos irmãos tem ele e familiares em Argos apascentadora de cavalos, eles que regem os aqueus. É para escapar da morte às suas mãos e à negra desgraça que fujo, uma vez que é meu destino errar entre os homens. Mas leva-me na tua nau, já que na minha fuga te supliquei, para que eles não me matem: julgo que estou a ser perseguido.”

De Jong (2001, p. 374) percebe que Teoclímeno chama a atenção para a similaridade entre seu próprio destino e aquele de Telêmaco e de Odisseu, vagando longe da própria terra. No caso de Teoclímeno, o destino (αἴσα) é viver como um adivinho itinerante até ser recebido em Ítaca. Sua introdução termina com o acolhimento por Telêmaco e o embarque (XV, 279-91). Para Austin (1975, p. 183-4) Teoclímeno funciona para Telêmaco como uma companhia com poderes mágicos, assim como os feaces para Odisseu. Suas funções, entretanto, são bem diferentes: inclusive, os feaces oferecem transporte a Odisseu, enquanto é Telêmaco quem oferece transporte a Teoclímeno. Na hora de zarpar, Telêmaco mesmo, tomando a iniciativa e mostrando seu desenvolvimento, embarca e lidera as preparações para a viagem sem a ajuda de Atena, oferecendo agora o lugar na proa, a seu lado, ao adivinho (De Jong, 2001, p. 347). Eles navegam à noite com as instruções e o vento favorável enviado por Atena (XV, 292), mas não sem apreensão e incerteza quanto à segurança da viagem (XV, 300).

5.5 Chegada em Ítaca: segundo sinal do canto XV

Depois da alternância para Odisseu na companhia de Eumeu (XV, 301-494), a narrativa retoma o desembarque de Telêmaco já durante o dia, ao que se segue uma refeição, o aviso da visita ao campo e a promessa de recompensa à tripulação que o acompanhou (XV, 495-507). Nesse momento, Teoclímeneo pergunta a Telêmaco para onde deve se dirigir para ser recebido, em busca de confirmação para sua recepção na casa do jovem (XV, 509-511):

“πῆ γὰρ ἐγώ, φίλε τέκνον, ἴω; τεῦ δῶμαθ' ἴκωμαι
ἀνδρῶν, οἱ κραναὴν Ἰθάκην κάτα κοιρανέουσιν;
ἢ ἰθὺς σῆς μητρὸς ἴω καὶ σοῖο δόμοιο;”

“E eu, querido filho, para onde irei? Em que palácio,
dos que regem Ítaca rochosa, deverei apresentar-me?
Irei para a casa que a ti e à tua mãe pertence?”

O adivinho, conforme o gosto homérico, não economiza nas aliterações em κ, aproximando sonoramente as palavras que indicam sua chegada (ἴκωμαι) e a estrutura do poder em Ítaca (κραναὴν Ἰθάκην κάτα κοιρανέουσιν). A resposta de Telêmaco, hábil no discurso (πεπνύμενος, XV, 512) é algo inesperada (XV, 513-524):

“ἄλλως μὲν σ' ἂν ἐγώ γε καὶ ἡμέτερόνδε κελοίμην
ἔρχεσθ'· οὐ γάρ τι ξενίων ποθή· ἀλλὰ σοὶ αὐτῷ
χεῖρον, ἐπεὶ τοι ἐγώ μὲν ἀπέσσομαι, οὐδέ σε μήτηρ
ᾔψεται· οὐ μὲν γάρ τι θαμὰ μνηστήρσ' ἐνὶ οἴκῳ
φαίνεται, ἀλλ' ἀπὸ τῶν ὑπερωῖω ἰστὸν ὑφαίνει.
ἀλλὰ τοι ἄλλον φῶτα πιφαύσκομαι, ὃν κεν ἴκοιο,
Εὐρύμαχον, Πολύβοιο δαΐφρονος ἀγλαὸν υἱόν,
τὸν νῦν ἴσα θεῶ Ἰθακήσιοι εἰσορόωσι·
καὶ γὰρ πολλὸν ἄριστος ἀνὴρ μέμονέν τε μάλιστα
μητέρ' ἐμὴν γαμέειν καὶ Ὀδυσσῆος γέρας ἔξειν.
ἀλλὰ τὰ γε Ζεὺς οἶδεν Ὀλύμπιος, αἰθέρι ναίων,
εἴ κέ σφιν πρὸ γάμοιο τελευτήσῃ κακὸν ἦμαρ.”

“Noutras circunstâncias, convidar-te-ia para a nossa casa,
pois lá não falta aquilo que um hóspede precisa. Mas para ti
seria pior, visto que estarei ausente; e minha mãe não te veria,
pois raramente aparece em casa à frente dos pretendentes,
mas prefere trabalhar, recolhida, ao seu tear.
Mas indicar-te-ei outro homem, para casa de quem poderás ir:
Eurímaco, filho glorioso do *habilidoso* Polibo,
que os homens de Ítaca consideram como um deus.
Pois ele é de longe o homem mais nobre e aquele que quer

desposar a minha mãe e receber as honras de *Odisseu*.
Mas Zeus Olímpico, que está no céu, sabe
se antes da boda não virá primeiro o dia da vingança.”

Essa é outra passagem que causa incômodo a intérpretes da *Odisseia*. Fenik (1974, p. 202) se impressiona com uma representação de Eurímaco que parece tão divergente do modo como ele aparece no resto do poema. Para ele, Telêmaco, com a mente cheia de dúvidas, imagina que Penélope pode estar prestes a se casar com o pretendente. Sua resposta revelaria o dilema e o pessimismo de quem volta para casa preocupado e sob uma grande pressão: apreensivo quanto às intenções da mãe, com medo dos pretendentes e sem planos claros para o futuro, em total insegurança quanto ao que fazer depois (Fenik, 1974, p. 238). Delebecque (1980, p. 53-4) interpreta que Telêmaco parece considerar que sua mãe possa aceitar um novo casamento e aposta na escolha de Eurímaco, o egoísta e dissimulado que ambiciona o poder se beneficiando de uma possível destruição mútua de Telêmaco e dos demais pretendentes que arriscam a vida na emboscada, liderados por Antínoo. Na verdade, a sugestão de Telêmaco não é resultado da total incerteza e a escolha de Eurímaco, um dos líderes dos pretendentes e seu principal adversário na disputa pelo patrimônio de Odisseu, não é nem uma aposta às cegas, nem algo tão misterioso. Telêmaco se ausentará (XV, 515) exatamente porque tem a intenção de seguir à risca o plano sugerido por Atena no início do canto (XV, 10-42): encontrar o porqueiro. Além disso, ele não tem condições de receber propriamente um hóspede por causa dos pretendentes (XV, 516), como dá sinal a recepção de Atena atuando como Mentis no canto I. Assim, é preciso dar outra direção ao estrangeiro. É também o discurso de Atena que o faz desconfiar da mãe e, quando avalia a situação de Ítaca, identificar em Eurímaco a melhor opção para o estrangeiro, reconhecendo o pretendente como o atual homem mais poderoso da ilha e, portanto, capaz de proporcionar a melhor recepção para Teoclímeno. Na fala de Atena, é Eurímaco o pretendente que se sobressai em relação aos outros e o mais ávido de se casar com sua mãe (XV, 17-8).²⁹⁹ Portanto, esse primeiro encaminhamento, que será logo em seguida

²⁹⁹ Sobre a classificação de Eurímaco como ἄριστος ἀνὴρ (“o melhor homem” ou “homem excelente”), Nagy (1979) observa que a supremacia em termos de excelência (ser “o melhor dos aqueus”, Ἀχαιῶν ὄς τις ἄριστος XVI, 76, XVIII, 289, XIX, 528 e ἄριστος ἀνὴρ também em XX, 335) está sempre relacionada à questão de quem se casará com Penélope, preparando o ouvinte para a ἀριστεία (a grande exibição de excelência com façanhas efetivas) de Odisseu. O sinal subsequente e a interpretação de Teoclímeno corrigirão a aplicação da expressão de Telêmaco: ἄριστος ἀνὴρ na *Odisseia* só pode ser aplicado corretamente a Odisseu. O adjetivo ἄριστος também é aplicado a Antínoo por Odisseu atuando como mendigo (XVII, 415-6) e pelos pretendentes após sua morte com a primeira flechada de Odisseu (XXII, 29-30), classificação irônica por seu comportamento indigno (Nagy, 1979).

corrigido, não é tanto um sinal de descaso — apesar das demandas atuais de Telêmaco serem tão urgentes —, e mais uma prova de que Telêmaco é um ouvinte atento e que confia nas indicações divinas, ainda que elas não tragam em si nenhum sinal definitivo de garantia ou procedência. A menção do pretendente e do casamento é o que introduz a prece discreta no fim do discurso, formulada mais como consideração de uma possibilidade do que como um pedido direto a Zeus (XV, 523-4). É esse o gatilho para o segundo voo de pássaro interpretado no canto XV (525-8):

ὥς ἄρα οἱ εἰπόντι ἐπέπτατο δεξιὸς ὄρνις,
κίρκος, Ἀπόλλωνος ταχὺς ἄγγελος· ἐν δὲ πόδεσσι
τίλλε πέλειαν ἔχων, κατὰ δὲ πτερὰ χεῦεν ἔραζε
μεσσηγὺς νηός τε καὶ αὐτοῦ Τηλεμάχοιο.

Enquanto falava voou do lado direito uma ave,
um falcão, o veloz mensageiro de Apolo. Nas garras
segurava uma pomba, que depenava, deixando cair as penas
no chão entre a nau e o lugar onde estava Telêmaco.

O verso XV, 525 é idêntico ao XV, 160, que introduz o primeiro voo do canto, também de um pássaro pela direita, interpretado positivamente. Dessa vez, entretanto, a cena de auspício não inclui a recepção dos observadores antes da interpretação. Também a ave que realiza o voo é, significativamente, outra: não é um voo de águia, padrão até então repetido, mas de um falcão (κίρκος). Aqui esse pássaro é relacionado a Apolo e essa relação é única para a *Odisseia* e também para a *Ilíada*. Em XIII, 86-7, ἰρηξ κίρκος aparece como ave que voa em alta velocidade, como comparação à nau dos feaces. Na *Ilíada*, XVII, 757, é “o falcão que às aves pequenas traz a morte”, num símile que compara Eneias e Heitor ao falcão e os aqueus em fuga às aves pequenas; já em *Il.* XXII, 139-40, é Aquiles que persegue Heitor “tal como o falcão das montanhas, mais célere das aves voadoras, / facilmente se abate sobre uma pávida pomba (πέλειαν) que foge à sua frente”. O κίρκος aparece nessas ocorrências como ave de rapina especialmente veloz. Quanto ao ἰρηξ, a denominação ἰρηξ κίρκος (XIII, 86-7) pode indicar que se trata de duas denominações para a mesma ave ou que ἰρηξ é uma denominação de um grupo de aves (sem muita precisão taxonômica) e κίρκος um tipo (uma espécie talvez) desse grupo. Johansson (2012, p. 219) estudando os pássaros na *Ilíada* identifica os dois como a mesma ave, o falcão peregrino. Levando isso em consideração, ἰρηξ, termo mais recorrente, com seis menções na *Ilíada* e duas na

Odisseia (além de XIII, 86, é citado em V, 66, em que é uma das aves pescadoras com ninho em Ogígia), é relacionado na *Ilíada* a Apolo uma vez, mas de forma diferente. Em todas as ocorrências nesse poema, o pássaro é relacionado ao movimento rápido (avanço de guerreiros, deslocamento de deuses e, em uma ocasião, *Il.* XIII, 181, como medida para a velocidade de cavalos numa prece de Ájax que antecede o voo de uma águia). Em um dos símiles, é Apolo quem se lança com velocidade das montanhas do Ida (*Il.* XV, 237). Entretanto, não é especialmente significativo como relação específica com Apolo por ser uma comparação. Outros deuses aparecem em símiles relacionados ao ἵκηξ: Possêidon (XIII, 62), Apolo (XV, 237), Tétis (XVIII, 616) e Ártemis, que foge de Hera como um pombo de um falcão (XXI, 494), além do guerreiro Pátroclo (XVI, 582). Pela expressão utilizada pelo narrador no canto XV da *Odisseia*, “veloz mensageiro de Apolo” (XV, 526), não é claro se o falcão é relacionado ao deus de modo geral ou se o pássaro específico que voa é um mensageiro enviado diretamente por Apolo. Para Hoekstra (Heubeck, Hoekstra, 1989, p. 263), como é uma atribuição única, só pode significar Apolo como deus dos pássaros de augúrio (em geral), uma vez que seu festival só é mencionado incidentalmente (XX, 276-8). Se não dos pássaros de augúrio todos, uma vez que a águia é relacionada aos portentos e a Zeus, ao menos do falcão como augúrio. Entretanto, Detienne (1998) mostra como a relação com Apolo é importante nessa segunda parte da *Odisseia* até a vingança contra os pretendentes. Como o voo no canto II é enviado por Zeus e o primeiro do canto XV é também uma águia, Apolo, o deus tradicionalmente associado à adivinhação, só é diretamente relacionado a uma leitura de sinal interpretável nessa ocasião, em que um dos componentes visuais (o falcão) e o intérprete (Teoclímeneo, conforme a exposição de sua genealogia) têm ligação com o deus. É o começo de uma etapa da *Odisseia*, a vingança, em que a presença desse deus se tornará mais relevante (cf. Capítulo 5).

A presa da ave caçadora é também outra. O pombo (πέλειαν) aparece quatro vezes na *Odisseia*, duas vezes como presa capturada em voo de pássaro interpretado (aqui e em XX, 243). As outras são: como aves que, capturadas por rede, se debatem no símile para as servas de Odisseu ao serem enforcadas (XXII, 468) e como parte da descrição das Rochas Errantes (Πλαγκτὰς), além das quais nem elas conseguem passar, arrebatadas pela pedra. Nessa passagem, em que são descritas como τρήρωνες (tímidas ou temerosas), o que corresponde à caracterização delas na *Ilíada* conforme

Johansson (2012, p. 218), elas têm, além da função recorrente como presa, a tarefa de levar ambrosia a Zeus.

A ave de rapina que captura uma menor é uma imagem facilmente relacionável à violência humana. O deparar, para a ave, pode facilitar a alimentação, mas como imagem para a violência humana remete à crueldade. Já o elemento das penas que caem entre Telêmaco e o barco não forma é uma imagem tão facilmente interpretável. Nesse caso, é preciso a ajuda de um profissional. Teoclímeno, por precaução pelo teor político da declaração que fará e para estreitar laços com Telêmaco pessoalmente — o narrador chama a atenção para o modo como o adivinho chama o jovem não pelo modo como este se apresentou “filho de Odisseu”, mas por seu nome próprio, talvez como reconhecimento de sua futura identidade de soberano de Ítaca —, cumprimenta o jovem e faz a interpretação em particular, longe dos ouvidos dos demais tripulantes do navio (XV, 529-30):

“Τηλέμαχ', οὐ τοι ἄνευ θεοῦ ἦλυθε δεξιὸς ὄρνις·
ἔγνων γάρ μιν ἐσάντα ἰδὼν οἰωνὸν ἔόντα.
ὑμετέρου δ' οὐκ ἔστι γένευσ βασιλεύτερον ἄλλο
ἐν δήμῳ Ἰθάκης, ἀλλ' ὑμεῖς καρτεροὶ αἰεὶ.”

“Telêmaco, não foi sem a ajuda de um deus que a ave voou
à nossa direita: percebi, assim que a vi, que era uma ave de agouro.
Não há linhagem em Ítaca com mais realeza que a tua:
sim, vós sereis poderosos para sempre.”

O narrador não confirma a procedência divina, mas aqui está presente Teoclímeno, que o leitor ou ouvinte sabe que é um adivinho, para confirmar. Sua capacidade de leitura parece ir além daquela de Helena, que associa as imagens que compõem o voo com a situação de Telêmaco, ou, ao menos, conhece um código que não é totalmente claro para os que se deparam com a configuração visual do sinal que lê. Ele também extrapola a mera leitura como sinal positivo para o contexto imediato (como resposta à possibilidade de se vingar dos pretendentes antes de um novo casamento de Penélope) e faz uma previsão que inclui o futuro próximo (não perder o reinado para um pretendente) e o distante (não perder o reinado nas gerações subsequentes), garantindo a perenidade do poder de sua linhagem em Ítaca. Como observa Marks (2008, p. 83), a previsão corresponde à fala de Atena em XXIV, 486-6: Odisseu reinará até o fim da vida em uma Ítaca em paz e prosperidade, o que sugere passar o reino de pai para filho sem incidentes. Werner (2011b, p. 19-20) acrescenta que

a interpretação anuncia para o leitor ou ouvinte que, como os personagens não sabem que Odisseu se revelará primeiro a Telêmaco, o filho participará da vingança e Odisseu permanecerá rei com Telêmaco como seu herdeiro, configurando assim o retorno do herói mais completo e bem sucedido possível. Se a leitura de Teoclímeno propriamente não afirma a participação direta de Telêmaco, ao menos ela direciona o tema da reunião entre pai e filho, e confirma que este, de fato, será herdeiro de Odisseu.

A recepção de Telêmaco à leitura é positiva: “prouvera que tal palavra se cumprisse!” (XV, 536), seguida da promessa de afeição e muitos presentes (XV, 537-8) caso a leitura esteja correta. Em seguida, Telêmaco decide mudar o encaminhamento de Teoclímeno. Embora permaneça sem condições de recebê-lo em sua própria casa, dirige-o para a casa de um amigo que o acompanhou na viagem, Pireu, filho de Clítio, o que mais tem sua confiança entre os demais habitantes de Ítaca, até que ele mesmo possa ir lá buscá-lo após resolver a questão dos pretendentes (XV, 540-3). Austin (1975, p. 191) interpreta a leitura do adivinho como um lembrete de que “Telêmaco é ainda mestre de sua casa”. Fenik (1974, p. 239) lê o gesto como um lampejo de otimismo e uma expressão de gratidão pelo encorajamento diante da situação ameaçadora que o espera. Fenik (1974, p. 240-1) ainda indica a simetria de ter um sinal na partida de Esparta e outro na chega a Ítaca com o mesmo conteúdo — embora as leituras dos intérpretes tenham detalhes bem diferentes, de modo que seus conteúdos são, na verdade, complementares — e seu uso narrativo em pontos de virada na ação, marcando mudanças importantes. As mudanças são a quebra da situação de inércia de Telêmaco em Ítaca e o início da vingança contra os pretendentes.

5.6 Entrada no palácio: o poder do adivinho

Teoclímeno se dirigirá para a casa de Pireu e não mais aparecerá no poema, mas só depois de se dirigir para o palácio de Odisseu onde, antes de ver sinais bizarros que revelam o fim dos pretendentes (comentado no próximo capítulo), apresentará a Penélope uma versão ampliada da leitura do segundo sinal do canto XV. A fala acontece após Telêmaco fazer para a mãe um relatório de viagem incluindo as informações sobre o pai retido por Calipso, obtidas de Menelau via Velho do Mar (XVII, 152-61):

“ὦ γύναι αἰδοίη Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος,
 ἦ τοι ὄ γ' οὐ σάφα οἶδεν, ἐμεῖο δὲ σύνθεο μῦθον·
 ἀτρεκέως γάρ τοι μαντεύσομαι οὐδ' ἐπικεύσω.
 ἴστω νῦν Ζεὺς πρῶτα θεῶν ξενίη τε τράπεζα
 ἰστίη τ' Ὀδυσῆος ἀμύμονος, ἦν ἀφικάνω,
 ὡς ἦ τοι Ὀδυσσεὺς ἤδη ἐν πατρίδι γαίῃ,
 ἦμενος ἦ ἔρπων, τάδε πευθόμενος κακὰ ἔργα,
 ἔστιν, ἀτὰρ μνηστῆρσι κακὸν πάντεσσι φυτεύει,
 οἷον ἐγῶν οἰωνὸν ἐϋσσέλμου ἐπὶ νηὸς
 ἦμενος ἐφρασάμην καὶ Τηλεμάχῳ ἐγεγώνευν.”

“Ó esposa veneranda de *Odisseu*, filho de Laertes!
 Isto é coisa que Menelau não sabe ao certo: ouve então
 as minhas palavras, pois agora profetizarei sem nada ocultar.
 Seja minha testemunha Zeus, acima de todos os deuses,
 e esta mesa hospitaleira e a lareira do irrepreensível *Odisseu*,
 a que cheguei: *Odisseu* encontra-se já na sua pátria,
 sentado ou a rastejar, e informa-se sobre todos os crimes,
 semeando a morte para todos os pretendentes:
 tal foi o prodígio que presenciei a bordo da nau
 bem construída, e logo o declarei a Telêmaco.”

Após uma abertura com alguma solenidade, em que Teoclímene invoca Zeus como o principal entre os deuses e protetor dos hóspedes, a interpretação transmitida no canto XVII traz uma revelação mais específica e trata do passado próximo: Odisseu está presente, se informa sobre a situação de Ítaca e prepara a morte dos pretendentes. Teoclímene, capaz de interpretar os sinais com habilidade especial, está atualizado sobre a situação de Odisseu. Sua exposição para Penélope não é idêntica à primeira, para Telêmaco. Scodel (2001, p. 311 nota 11) nota que para os analistas as duas interpretações diferentes para o mesmo sinal causavam incômodo, inclusive pelo lapso de Teoclímene, ao dizer ter avistado o sinal no navio, quando no momento eles já haviam desembarcado. Werner (2011a, p. 85) lê essa segunda leitura como uma “discrepância narrativa interna”, quando um evento é contado pelo narrador e por uma personagem de formas diferentes e, portanto, resulta em uma incoerência proposital e identificável entre as diversas vozes no poema (2011a, p. 85-8). Segundo Werner (2011a, p. 89) a crítica não é unânime em afirmar que a leitura se refere à mesma cena do canto XV ou a outra não mostrada pelo narrador (o que parece menos provável). De todo modo, na cena de interpretação o adivinho exilado tem o objetivo de firmar boas relações com Telêmaco e Penélope (2011a, p. 90-1). Para isso, sua estratégia é, apesar de dar um parecer positivo para a esposa, não revelar exatamente o paradeiro do herói

para não atrapalhar os planos de Odisseu e Telêmaco. Não é conveniente que todos os eventos sejam antecipados (Werner, 2011a, p. 90-8).

As leituras do adivinho são complementares e, considerando-as como conjunto, o que Teoclímeno tira do voo do pássaro é: Odisseu já está em Ítaca, prepara a vingança que terá sucesso e terá um reino de que Telêmaco será naturalmente o sucessor. Não há aqui espaço para dúvidas como na leitura de Helena (“regressará ou já regressou”, XV, 177). Ele anuncia que falará ou profetizará como adivinho (μάντεύσομαι), embora permaneça sem se apresentar como profissional (μάντις) ou como descendente de Melampo.

Os sinais do canto XV antecipam a Telêmaco o retorno de seu pai e preparam a reunião no canto XVI. A leitura, primeiro de Helena e depois do adivinho, constituem um crescendo de credibilidade, mas sempre mantendo um limite de segurança quanto à confirmação do retorno, uma vez que se trata de uma leitura amadora e de um estrangeiro parcialmente conhecido que não apresenta suas credenciais genealógicas. Incluindo na avaliação das interpretações de sinais aquela do canto II, é possível identificar que Haliterses e Helena apresentam versões sintéticas da própria *Odisseia* e Teoclímeno as complementa com a continuidade da história após a consumação do retorno. Na *Odisseia*, apenas uma divindade, como Atena, ou um μάντις como Teoclímeno ou Tirésias, em sua profecia sobre a posterior viagem de Odisseu (XI, 118-37), é capaz de transmitir informações sobre a continuidade da história do herói e de sua linhagem.

Teoclímeno ainda tem uma função no poema: a de oferecer, no canto XX, mesmo canto em que acontece uma última cena de voo de pássaro, interpretada pelo pretendente Anfíno (XX, 242-7), a profecia para os pretendentes, com autoridade divina, compondo outro crescendo que leva ao massacre no dia da festa de Apolo. Após a chegada em Ítaca, Teoclímeno não se revela a Penélope para preservar seu estado de incerteza quanto ao retorno de Odisseu e sucesso da vingança até o reconhecimento final (discutivelmente) ou, ao menos, até a prova do arco. Ela precisa se orientar pelos sinais e indícios, sem uma garantia definitiva como a que Odisseu recebe diretamente de Atena. Como reflexo dessa escolha de mantê-lo apenas como estrangeiro, talvez seja também mais conveniente que os pretendentes, mesmo caracterizados como um grupo pouco dado à reverência divina, dispensem a previsão de um estrangeiro desconhecido e não a de um adivinho profissional. Não existe um monopólio do exercício profissional

da adivinhação, como visto na atuação de Helena (ou mesmo de Haliterses), mas o adivinho profissional parece obter um prestígio maior pelos indícios de sua genealogia detalhada para o ouvinte ou leitor e da ocultação de sua identidade (profissional e genealógica) para os demais personagens.

Teoclímeno também faz parte do desenvolvimento de Telêmaco. As leituras de canto de pássaro dos cantos II e XV emolduram sua viagem guiada por Atena em busca de notícias sobre o pai e de reconhecimento (κλέος) entre os gregos. No primeiro momento, é parte da questão pública na assembleia de Ítaca e da demonstração de insensatez dos pretendentes. No segundo, parte da introdução de Telêmaco ao sistema social da aristocracia grega arcaica. Em ambos, é sinal de legitimação do poder de Odisseu em Ítaca em conformidade com a ordem humana e divina. Depois de conhecer os líderes de Pilos e Esparta, estabelecendo laços com os antigos companheiros de seu pai e seus descendentes, Telêmaco acolhe um estrangeiro suplicante como seu hóspede — provando, segundo Clarke (1989, p. 39), que já tem a autoridade para dar asilo a um assassino fugitivo e, mesmo no primeiro momento, segundo Gottesman (2014, p. 49), ao menos a de oferecer transporte para um suplicante —, isso após a indecisão, que até pode ser interpretada como ainda um traço de imaturidade social, mas que não é nada absurda, considerando a situação de sua casa e as indicações de Atena no início do canto XV. Essa acolhida fecha o ciclo de interações sociais externas de Telêmaco e conduz ao momento final de seu estabelecimento como adulto após a experiência do combate em que arrisca sua vida contra os pretendentes.

6. Fim da Festa

Sinto que o mês presente me assassina
 As aves atuais nasceram mudas
 E o tempo na verdade tem domínio
 Sobre homens nus ao sul de luas curvas.

(Mário Faustino, “Sinto que o mês presente me assassina”)

6.1 Odisseu, Telêmaco e os pretendentes

É no canto XVI que as duas linhas narrativas principais que até então se alternavam se fundirão. É também nesse canto que se configura a situação básica de Ítaca até o fim do poema: Odisseu, com sua identidade oculta sob roupas esfarrapadas e com a ajuda de seu filho, observa os pretendentes até o momento da vingança sangrenta. Mais uma vez, serão ressaltados o respeito e proximidade dos heróis em relação aos deuses, além de sua prudência, em contraste com o abandono dos pretendentes por essas divindades e, no caso de Antínoo, o mau entendimento sobre como as relações entre deuses e humanos funcionam.

Telêmaco mostra que não se esqueceu das orientações de Atena, dadas no início do canto XV, e continua seguindo aqueles direcionamentos divinos. Desconfiado de Penélope, quando é recebido na cabana de Eumeu, antes de qualquer outra coisa, pede que o porqueiro lhe diga se ela já se casou ou não (XVI, 31-5). Com a confirmação de que a situação da mãe permanece a mesma, Telêmaco, ainda sem conhecer o pai, trata com respeito o desconhecido que vê na casa de Eumeu, recusando-se a tomar o seu lugar (XVI, 44-5). A questão de ter um hóspede estrangeiro em Ítaca é, mais uma vez, problema para o jovem (XVI, 69-89). Isso porque, além de desconfiado da própria mãe, receia que os pretendentes possam desrespeitar seus eventuais hóspedes. Nessas condições, não pode receber o estranho propriamente, mas pode abastecê-lo materialmente — com roupas, calçado, uma espada, comida — e oferecer transporte.

Nesse breve diálogo que trava com o filho antes de se revelar (XVI, 91-111), Odisseu, de modo semelhante ao que havia feito Atena no canto I, aproveita para incitar a vingança, enfatizando o caráter extremamente ofensivo da conduta dos pretendentes aos olhos de qualquer pessoa razoável, mesmo para um estrangeiro em nada relacionado à situação. A partir do relato de Telêmaco, imagina a situação em sua casa, enumerando os crimes dos pretendentes: maltrato de hóspede, sexo com as servas (porque seus corpos fazem parte da propriedade do senhor) e consumo de bebida e comida “sem mais

nem menos, de forma ilimitada e interminável”, ou seja, com a despreocupação de quem pode se servir das reservas de outra pessoa sem nenhuma compensação. Odisseu, como também Atena, testa o jovem e finge saber menos do que realmente sabe sobre a situação em Ítaca. Pergunta criando alternativas que simulam uma tentativa de entender a situação: se é uma situação pela qual Telêmaco passa de bom grado, se é odiado pelo povo (em XVI, 96 o motivo imaginado para a indignação popular é “terem ouvido um oráculo de deus”: ἐχθαίρουσ' ἀνὰ δῆμον ἐπισπόμενοι θεοῦ ὀμφῆ), se é um conflito entre irmãos. É a oportunidade para que Telêmaco, negando que se trata puramente de uma revolta social ou de uma desavença familiar — não por acaso, um material recorrente de histórias gregas —, conte para o próprio pai a história de sua casa, terminando com a resolução prática de enviar Eumeu para informar Penélope de que chegou em segurança (XVI, 113-34). Tudo isso conforme a indicação de Atena (XV, 40-1) e ainda enfatizando que é para discretamente dar a notícia só para sua mãe, já que não se esqueceu de que a deusa havia lhe antecipado a cilada e o plano dos pretendentes que armaram seu assassinato (XV, 30).

Com a partida de Eumeu, está preparada a oportunidade para a revelação da identidade do pai a sós com seu filho. É Atena, em forma de mulher, que aparece na entrada da cabana, visível só para Odisseu. Depois de chamá-lo para fora com um sinal de sobrancelha, ordena que ele se apresente para o filho, e garante que estará ao seu lado na luta. Rejuvenescido e embelezado pela deusa, Odisseu está livre do disfarce (XVI, 167-76). A diferença de nível de proximidade entre o herói veterano e o novo protegido é aqui ressaltada pela escolha de fazer-se visível apenas para Odisseu (XVI, 161: “porque não é a todos que os deuses aparecem com evidência”, οὐ γὰρ πῶς πάντεσσι θεοὶ φαίνονται ἐναργεῖς). Nisso os cães, também capazes de enxergar Atena (XVI, 162-3), parecem naturalmente mais próximos dos deuses que um humano comum.

Assim que o homem volta transformado, a reação de Telêmaco, que vem presenciando fenômenos misteriosos já com alguma frequência, é considerar que está diante de um deus e demonstrar respeito para que nada de mau lhe aconteça (XVI, 181-5). O que segue é a revelação de Odisseu, com o jogo de palavras observado por Dimock (1989, p.211), em que apenas a aspiração da consoante difere θεός, “deus”, de τεός, “teu”, na expressão “teu pai” (XVI, 187-9):

“οὐ τίς τοι θεός εἰμι· τί μ' ἀθανάτοισιν εἴσκεις;
ἀλλὰ πατήρ τεός εἰμι, τοῦ εἵνεκα σὺ στεναχίζων
πάσχεις ἄλγεα πολλά, βίας ὑποδέγμενος ἀνδρῶν.”

Não sou um deus. Por que me assemelhas aos imortais?
Mas sou teu pai, aquele por causa de quem tanto gemeste
e tantas dores sofreste, subjugado pela violência daqueles homens.”

O pai, tantas vezes identificado na *Odisseia* como o herói que suportou muitos sofrimentos, atribui aqui ao filho essa característica que, então, compartilham. É seu recurso para tentar reforçar (ou mesmo criar) laços pessoais, ao mesmo tempo em que afirma sua humanidade com a consciência de quem recusou a oferta de imortalidade de Calipso para completar seu trajeto como herói humano.

Telêmaco, que nenhuma memória tem do pai, fica inicialmente receoso de que seja tudo uma armadilha dos deuses para que sofra ainda mais (XVI, 194-200), mas é convencido quando Odisseu explica a ação e o poder de Atena, capazes de alterar a condição de um homem para melhor ou para pior (XVI, 202-12). O momento em que pai e filho se conhecem ainda não é propício a relaxamentos, então Telêmaco logo apresenta sua contabilidade dos inimigos no palácio (XVI, 245-53: são no total 108, com a exclusão dos seis escudeiros que acompanham os nobres de Dulíquio; dos dois escudeiros que acompanham os nobres de Ítaca; de Médon, o arauto; e de Fêmio, o aedo), e a segurança que Odisseu pode lhe transmitir é a confiança no auxílio de Atena e de Zeus pai (XVI, 207 e 298) acompanhada de um primeiro plano para a vingança (XVI, 270-307).

Depois do reencontro, os pretendentes entristecidos se reúnem diante do portão de Odisseu para lidar com o revés do fracasso da emboscada. É o momento em que um novo personagem entra em cena, para complementar, ao lado de Antínoo e Eurímaco, o núcleo principal de pretendentes nomeados. O grupo recebe a notícia do retorno de Telêmaco através do arauto enviado por sua tripulação para avisar Penélope (XVI, 328-9). Eurímaco, como já havia feito Antínoo ao ficar sabendo da partida do jovem (IV, 663)³⁰⁰, reconhece a viagem, agora completada, como um grande feito (μέγα ἔργον, XVI, 346) e admite que foi um erro subestimar o garoto, embora tudo o que reste seja enviar um barco para chamar de volta para a ilha aqueles parceiros que embarcaram

³⁰⁰ Observa Fenik (1976, p. 163) que as cenas em que os pretendentes pensam em emboscar Telêmaco, IV, 658 e XVI, 342 (e uma terceira em XX, 241), começam quando eles são pegos de surpresa por um sucesso inesperado do jovem, primeiro arrumando o navio e zarpando, depois retornando a salvo.

para a emboscada (XVI, 357-8). Anfínomo, entretanto, avista a nau dos companheiros já de volta (XVI, 354-7):

ἦδὺ δ' ἄρ' ἐκγελάσας μετεφώνεεν οἷσ' ἑτάροισι·
 “μή τιν' ἔτ' ἀγγελίην ὀτρύνομεν· οἶδε γὰρ ἔνδον.
 ἢ τίς σφιν τόδ' ἔειπε θεῶν ἢ εἴσιδον αὐτοὶ
 νῆα παρερχομένην, τὴν δ' οὐκ ἐδύναντο κιχῆναι.”

Riu-se apazivelmente e assim disse aos companheiros:
 “Já não é preciso mandarmos recado: ali estão eles.
 Ou foi um deus que os avisou, ou então foram eles
 Que avistaram a nau de Telêmaco, mas sem conseguirem apanhá-la.”

Existe uma ideia de duplicidade presente no próprio nome de Anfínomo, Ἀμφίνομος, formado por ἀμφί, “dos dois lados” e νόμος, que contém em si ideias de “distribuição” e “costume” (e daí “lei”). O motivo de sua boa gargalhada pode ser simplesmente o fato de que a chegada torna a sugestão de Eurímaco supérflua. É a interpretação de De Jong (2001, p. 402), mas parece já uma demonstração de certo distanciamento da perspectiva geral dos pretendentes e do abatido estado de espírito dominante no momento. Ele é capaz de rir do fracasso dos que saíram para a emboscada em interceptar o navio de Telêmaco, que não deixa de ser seu próprio fracasso por fazer parte desse grupo que se arrisca coletivamente. Anfínomo imagina que o abandono da emboscada pode ter sido por aviso de um deus, e Antínoo, o líder da expedição, agora já reunido com todos os pretendentes no local onde se reúne a assembleia, imagina que a escapada e sobrevivência tenha sido por ação dos deuses (θεοί, XVI, 364 e “uma divindade”, δαίμων, XVI, 470) para furar o bloqueio com vigilância permanente. Isso não o impede de sugerir um novo plano de assassinato que seja imediato. Seria preciso pegar Telêmaco ainda no campo, a caminho de seu palácio, e depois dividir os seus bens entre todos, exceto pela casa, que ficaria para o novo marido escolhido por Penélope (XVI, 383-6). Seu receio é de que, furioso, Telêmaco exponha a emboscada à assembleia de Ítaca e provoque uma reação que poderia levar ao exílio dos pretendentes (XVI, 376-82). Como na viagem de volta em que evitou a armadilha, é exatamente a ajuda de uma divindade que faz com que uma denúncia pública não faça parte dos planos do filho de Odisseu. A situação agora é outra, embora os pretendentes ainda não percebam. Com uma conclusão que serve ao mesmo tempo como reconhecimento da audácia da proposta e incentivo retórico aos companheiros, Antínoo sugere a possibilidade de debandarem, pararem de consumir os bens de Telêmaco e cortejarem

Penélope enviando presentes de suas casas (XVI, 387-92), o modo tradicionalmente apropriado.

A reação dos pretendentes à proposta é o silêncio (XVI, 393). Não há nenhum entusiasmo em relação ao plano de Antínoo. Anfínoo, aqui em sua segunda intervenção, é apresentado formalmente como nobre de Dulíquio, filho de Niso, por sua vez filho de Arécias (XVI, 394-6) e como o pretendente preferido de Penélope (XVI, 397-9, diferentemente da sugestão de Atena a Telêmaco no início do canto XV, de que o pretendente predileto ou, ao menos, o favorito na disputa seria Eurímaco), por causa da excelência de seu discernimento (φορεσὶ ἀγαθῆσιν) e de sua benevolência (ἐὺ φρονέων). É uma avaliação moral e intelectual positiva da parte de um personagem que no poema é caracterizado precisamente pela capacidade mental e pela moralidade. A contraproposta de Anfínoo leva em consideração a vontade dos deuses: é algo terrível matar alguém de origem real, de modo que é necessário consultar os deuses e obter deles uma confirmação. Com essa confirmação, o próprio Anfínoo mataria Telêmaco (XVI, 400-5). É uma conduta ambígua. Por um lado, Anfínoo afirma que poderia matar Telêmaco, de modo que sua eliminação pela violência não seria algo além de seus limites morais, mesmo que o filho de Odisseu não tenha ultrapassado nenhum limite social especialmente ofensivo. Por outro, esse assassinato só seria aceitável com um indício de aceitação dos deuses, o que, em termos práticos, seria interpretado como uma declaração de que tal feito não seria um ato injusto, mas algo dentro do plano divino. Embora seja respeitoso em relação aos deuses, Anfínoo ainda é um pretendente. Talvez esse seja o limite de sua distinção moral.

A total imoralidade de Antínoo, por outro lado, é enfatizada quando Penélope resolve aparecer aos pretendentes, já tendo notícia, via Médon (o arauto), da tentativa de assassinato (XVI, 411-2). Ela acusa Antínoo, condena sua ὕβρις e questiona a reputação de ser ele o melhor em palavra em conselhos entre seus coetâneos (XVI, 418-20). Em sua opinião, mencionada já há pouco pelo narrador, esse posto seria de Anfínoo. A figura de Antínoo fica ainda pior com a revelação da história — mais uma história de inesperada variação da sorte e navegação — de seu pai, acolhido por Odisseu em Ítaca (XVI, 423-33). Eurímaco, hipócrita e bajulador, dará sua resposta, com sua garantia de proteger Telêmaco de qualquer mal. Termina com a constatação de que ele está a salvo da morte pelos pretendentes, sendo inescapável só aquela que vem da parte dos deuses (XVI, 446-7). Há um duplo nível de ironia, porque Antínoo havia (mesmo

que se considere simples modo de dizer ou retórica) creditado aos deuses a escapada de Telêmaco e porque, claro, é a própria morte dos pretendentes que já está encaminhada pelas divindades. Essa cena completa a nova configuração de pretendentes principais para a última parte da *Odisseia*. Quanto ao grupo de Odisseu, o dia termina com o relato de Eumeu (XVI, 473-5) ao retornar à cabana, de que avistou o que parecia ser os pretendentes armados desembarcando em Ítaca e, portanto, confirmando para Odisseu e Telêmaco a emboscada frustrada. Werner (2011a, p. 86) nota como o narrador apenas mostra o riso de Telêmaco e a sua olhada para o pai (XVI, 476-7), não mais do que sugerindo ao leitor ou ouvinte que, com o retorno do grupo e a consequente concentração de todos os inimigos no mesmo local, o jovem compreende que os dois poderão iniciar sua vingança. Na manhã seguinte, Odisseu, embora disfarçado, estará de volta em seu palácio depois de vinte anos.

6.2 De volta ao banquete

Para um comentário final sobre os presságios nos últimos cantos da *Odisseia*, que antecedem o massacre dos pretendentes, será retomada uma discussão já antes esboçada, sobre o modo como os pretendentes se comportam em relação aos deuses e, especificamente, sobre a representação do banquete criminoso no poema e dos ritos de sacrifício e libação, ou seja, as oferendas de comida e bebida às divindades, parte ritual do procedimento de partilha da alimentação entre os humanos.³⁰¹

Saïd (1979, p. 10-3) acerta quando observa que o banquete dos pretendentes permite aos leitores e ouvintes reconhecerem, pelos danos infligidos aos bens de Odisseu, o desrespeito tanto aos deuses quanto aos humanos. As violações principais seriam ao costume da hospitalidade e à propriedade de outra pessoa, como visto aqui na exposição sobre a apresentação dos pretendentes no canto I da *Odisseia*. Para Saïd (1979, p. 10-1) os crimes dos pretendentes se resumem à destruição da casa de Odisseu, cuja riqueza básica é o gado consumido sem permissão. No último terço do poema, contudo, o grupo antagonista acrescenta um item extra em sua ficha de feitos ofensivos: a tentativa de assassinar Telêmaco. De todo modo, a festa continua.

A comensalidade, organizada sobre uma parte básica compartilhada igualmente entre todos os convivas à qual se adicionam porções de honra, é o símbolo de

³⁰¹ Saïd (1979, p. 14) demonstra a associação do vocabulário do banquete com a partilha e o consumo.

pertencimento a uma comunidade, enquanto as libações e os sacrifícios são o reconhecimento da separação entre deuses e humanos, além da tentativa de estabelecer contato e comunicação entre as duas esferas (Saïd, 1979, p. 17-22). Saïd propõe que os pretendentes atropelam a exigência de uma oferta voluntária pressuposta pelo banquete, transformando aquela refeição em algo como uma divisão de butim da pilhagem da casa de Odisseu, para a qual o posterior massacre servirá de justa contrapartida (1979, p. 23-5). Defende ainda que eles não fazem libações e nem sacrifícios, argumentando que o verbo ἰερεῖω, que normalmente tem o sentido de “sacrificar”, é usado nas cenas dos pretendentes apenas com o sentido de “matar”, uma vez que não há a descrição dos ritos, presente nas cenas típicas de sacrifício (p. 32-7).

Opinião diversa é a de Pucci (2000, p. 287-9), que considera que o narrador homérico evita mencionar as práticas rituais que revelariam reverência aos deuses para manter a representação negativa dos pretendentes enquanto grupo e, assim, tornar o massacre mais facilmente justificável. Como nota Assunção (2006, p. 52), Pucci tenta reforçar sua posição com argumentos pouco válidos, mencionando a proposta de sacrifício a Apolo feita por Antínoo após tentar armar o arco que, na verdade, é feita com um atraso que demonstra a desconsideração do grupo com o dia de festa desse deus (tema que merecerá um comentário neste capítulo) e mencionando ainda a proposta de Anfínoo no fim do canto XVIII, que é parte da caracterização de um pretendente que se destaca do grupo (2006, p. 40). Entretanto, a presença no grupo de um sacerdote encarregado de leituras a partir de sacrifícios, Liodes, o θυοσκόος (Pucci, 2000, p. 288, que inclusive enumera suas aparições: XXI, 145; XXII, 318 e 321; XXII, 321-4) não deixa de subentender a possibilidade dessa prática. No poema, Liodes será o adivinho incompetente, em contraste com os demais leitores de sinais presentes no poema e sua aparição também receberá atenção ainda neste capítulo.

Considerando, então, a questão da realização ou não de sacrifícios pelos pretendentes, o cerne da argumentação de Saïd parece ser a aceitação da polissemia de ἰερεῖω. Isso porque a técnica de Homero lhe permite usar as cenas típicas com grande flexibilidade, em qualquer grau de detalhamento possível entre uma longa descrição minuciosa de cada etapa do procedimento em questão até uma brevíssima indicação de toda a ação em apenas um verso. O mais importante para a narrativa, entretanto, parece ser a escolha de minimizar as ocasiões em que poderia transparecer o respeito dos pretendentes em relação aos deuses — sem o exagero de um aberto desprezo aos rituais

religiosos —, com o expediente técnico de evitar as cenas típicas de sacrifício para deixá-los marcados negativamente como grupo. As vozes respeitadas, entre as quais se sobressai a de Anfínomo, aparecem assim como exceções que cumprem uma função de incluir humanidade e variação na representação dos pretendentes, ao mesmo tempo em que não abalam a construção geral desses jovens como malfeitores.

De volta a sua casa, depois de curta conversa com a mãe, Telêmaco irá mais uma vez ao espaço da assembleia, onde, diante dos pretendentes mal intencionados, se reencontrará com Pireu e Teoclímeneo, além de também encontrar seus outros aliados em Ítaca: Mentor, Antifo e Haliterses (XVII, 67-73). Para eles, Telêmaco explicita, sem mencionar a presença de Odisseu, a tensão que perpassa Ítaca entre dois projetos de morte: ou os pretendentes o matarão, ou ele os matará (XVII, 79-83). O resultado dessa tensão é ainda incerto ou, provavelmente, ainda não se deve expressar publicamente que terminará com a vitória de Odisseu e Telêmaco com o auxílio dos deuses (“Pireu, nós não sabemos como as coisas se passarão”, Πείρααι', οὐ γάρ τ' ἴδμεν, ὅπως ἔσται τάδε ἔργα, XVII, 78). Acompanhado de Haliterses, Telêmaco volta ao palácio e relata para sua mãe notícias de sua viagem (XVII, 108-149), e Teoclímeneo profere aquela segunda leitura do segundo sinal do canto XV, agora diante de Penélope (XVII, 151-61).

Por fim, o jovem está mais uma vez em meio ao banquete dos pretendentes e, depois que os pretendentes se divertiram com arremessos de disco e de dardo (XVII, 167-8) e fizeram sacrifícios sem que o narrador descreva o procedimento ritual (ἰέρευνον, XVII, 180), Atena incitará Odisseu a pedir esmola para os integrantes do grupo, para testar quem são os bons e os maus entre eles (XVII, 360-364). É, na verdade, um falso teste ou um teste das habilidades de Odisseu, uma vez que, qualquer que seja a reação de qualquer pretendente, Atena não mais permitiria que escapasse (“mesmo que o fossem [justos], ela não salvaria nenhum da sua desgraça”, XVII, 364). Os testes válidos já aconteceram. Os pretendentes já receberam os sinais que indicavam a vontade dos deuses enquanto ainda havia tempo de tomar decisões com impacto real no curso dos eventos. E eles não têm nenhum meio de saber disso por conta própria. Esse teste tem, portanto, mais um propósito de fazer Odisseu conhecer os pretendentes e sofrer pessoalmente com seu mau comportamento, proporcionando assim ao leitor ou ouvinte o entretenimento de acompanhar o dono da casa incógnito entre seus inimigos.

Quando começa a atuação de Odisseu como mendigo, estendendo a mão diante dos pretendentes, eles se compadecem (ἐλεαίροντες) e lhe oferecem (δίδοσσαν) provavelmente comida, além de se perguntarem sobre a identidade desse novo personagem do banquete (XVII, 364-6). Ninguém lhe oferecerá um assento — talvez por desprezo de classe, embora Atena, mesmo interpretando um nobre no canto I, não tenha despertado nenhum cuidado —, mas não é uma recepção inicial totalmente negativa. O grupo dos pretendentes até se mostra capaz de se importar com o outro para além dos interesses pessoais diretos. A situação muda depois da intervenção de Melântio. O servo encarregado da criação de cabras já havia repreendido Odisseu a caminho do palácio (XVII, 217-32), insultando-o com veemência, dando a entender que o que há de mais desprezível é a falta de recursos associada à vagabundagem, e predizendo (“será realizado”, τετελεσμένον ἔσται, XVII, 229) uma recepção violenta da parte dos pretendentes pela presença do mendigo no banquete, com o arremesso de bancos. De fato, isso antecipa as três rodadas de arremesso de objetos no mendigo, situação que o próprio Melântio se interessa em provocar, como servo integrado ao grupo dos pretendentes. Ele é o preferido de Eurímaco (XVII, 257), o irmão de Melanto, amante desse mesmo pretendente (XVIII, 325) e rival do servo fiel à família de Odisseu, Eumeu. Com a informação dada a todos de que foi Eumeu quem trouxe o mendigo para o palácio, Antínoo inicia as hostilidades, ironizando tanto os crimes dos pretendentes quanto a acusação dos aliados da casa de Odisseu e chamando a atenção para a suposta incongruência de trazer mais uma boca a ser alimentada quando se reclama do consumo do patrimônio (XVII, 378-9). Propositalmente, o pretendente, em sua piada ofensiva, ignora a diferença entre tomar sem consentimento e doar de bom grado.

Telêmaco repreenderá Antínoo (XVII, 397-404). Sarcasticamente, o filho de Odisseu observa o cuidado que o pretendente tem para com ele, como um pai que se preocupa com o filho, e assume uma posição de autoridade para lhe ordenar (κέλομαι γὰρ ἐγώ γε, XVII, 400) a também dar alguma coisa para o homem que pede. Obviamente, a ordem não será recebida em bom tom. Antínoo, mais uma vez, se colocará abertamente diante de Telêmaco como aquele que escracha as convenções da hospitalidade: “Se todos os pretendentes lhe derem / o que lhe darei, durante três meses manter-se-á longe da casa”, (“εἴ οἱ τόσον πάντες ὀρέξειαν μνηστήρες, / καί κέν μιν τρεῖς μῆνας ἀπόπροθεν οἶκος ἐρύκοι”, XVII, 407-8). O que ele fará é uma forma de escárnio da doação com o arremesso do banco, o escabelo em que apoiava os

pés (XVII, 409-10), conforme antecipado por Melântio. Antes da cena de violência, para reforçar o caráter especialmente negativo de Antínoo, o narrador se volta novamente aos demais pretendentes, que dão todos (ἄλλοι πάντες δίδουσαν, XVII, 411) carne e pão, enchendo o alforje de Odisseu. Odisseu, entretanto, irá diretamente pedir a Antínoo e discursar. É um tipo de duelo de moral entre o principal dos pretendentes e o dono da casa disfarçado.³⁰²

De Jong (2001, p. 427) decompõe a fala de Odisseu em três partes estruturais: (1) o pedido de doação motivado pela aparência de excelência e nobreza de Antínoo (XVII, 415-6); (2) o que faz com que dele se espere uma oferta de uma porção de comida ainda maior (XVII, 417-8); (3) a apresentação de sua história de sofrimento (XVII, 419-44). A narrativa inventada de Odisseu serve como recurso retórico para captar (ou testar) a benevolência de Antínoo e como um aviso. O mendigo se apresenta como alguém que também já foi rico, capaz de alimentar a quem o abordasse, e que, numa expedição ao Egito, acabou em desgraça (levado como escravo para Chipre), pela transgressão (ὑβρεῖ, XVII, 431) cometida pelos companheiros. É mais uma das histórias de variações extremas e inesperadas das condições de vida, de uma rica e feliz posição social para a pobreza lamentável, agora com o acréscimo da atitude excessiva que leva à própria destruição. O pretendente nem se comoverá com a história de mudanças do destino, nem refletirá sobre os próprios atos desrespeitosos. Em sua resposta (XVII, 446-52), Antínoo, em mais um breve momento de ironia de Homero, se pergunta qual deus (τίς δαίμων, XVII, 446) trouxe esse flagelo para estragar a festa. Odisseu e os leitores ou ouvintes sabem bem que foi Atena e que o banquete será, de fato, arruinado, mas não da forma como Antínoo considera. Suas ameaças ao mendigo terminam novamente retomando a dilapidação da riqueza da casa de Odisseu, com uma observação que coloca em perspectiva a boa vontade dos demais pretendentes de doarem alimento: são ofertas feitas com a riqueza que não lhes pertence (XVII, 432-3). Odisseu, abandonando a diplomacia, reverte a observação de Antínoo contra ele mesmo,

³⁰² Reece (1995, p. 207-21), a partir da ordem de interação de Odisseu disfarçado com os pretendentes, da ordem em que eles se apresentam para tentar armar o arco e da ordem em que são assassinados, propõe que o grupo se organiza espacialmente no banquete numa mesma disposição específica nas três ocasiões. Antínoo, como maior ameaça a Odisseu, é o último a ser abordado e o último a tentar o arco. Na matança, entretanto, será o primeiro. Leodes, o primeiro a tomar o arco, é o último a ser morto. Esse tipo de construção, para Reece, é uma manifestação do recurso estilístico chamado de *hýsteron-próteron*, em que uma série é retomada com seus elementos na ordem inversa (por exemplo, utilizado por Homero quando um personagem responde uma série de perguntas começando pela última e terminando com a primeira), de modo que a cena em que Odisseu arma o arco seria o pivô entre as duas séries de tentativas e mortes, enquanto a mendicância seria um dublê antecipatório.

indicando a mesquinha de quem não é capaz de uma doação nem diante da fartura alheia (XVII, 456-7), depois de observar a discrepância entre sua aparência física e seu caráter (XVII, 454).

O banquinho atirado por Antínoo, acompanhado de uma breve ameaça, é a primeira da série de três cenas de arremesso de coisas no mendigo, realizados por Antínoo (XVII, 462), Eurímaco (XVIII, 394) e Ctésipo (XX, 299). As cenas, segundo a leitura de Fenik (1974, p. 182), servem para estruturar a narrativa em larga escala, orientando o próprio poeta na condução do banquete dos pretendentes. Têm a sequência básica seguinte: o insulto, o lançamento de objeto, a reação de Telêmaco e a resposta conciliadora de um dos pretendentes.

Atingido no ombro, mas resistindo impassivelmente (XVII, 462-4), Odisseu dá um aviso mais explícito aos pretendentes. O aviso começa com uma afirmação da justiça de defender suas posses pela violência, ainda que acabe arriscando a própria integridade física, o que serve também como acusação ao banquete impróprio dos pretendentes (XVII, 470-2). Em seguida, a resposta violenta de Antínoo é considerada injustificada e motivada por um mau entendimento da condição humana, da necessidade material de meios de subsistência, sintetizada na imagem do “triste estômago destrutivo” (γαστέρος λυγρῆς οὐλομένης, XVII, 473-4), causa dos males da existência que às vezes foge ao controle pessoal humano. Por fim, o aviso (XVII, 475-6): “Mas se aos mendigos assistem deuses e Fúrias vingadoras, / que sobre Antínoo se abata o termo da morte, antes de casar!”. Como expressão de um desejo, Odisseu explicita para os pretendentes a relação direta entre o desrespeito ao hóspede e o desrespeito a Zeus e às Erínias, divindades vingadoras dos crimes cometidos. Antecipa, assim, a morte que impede a concretização dos planos de casamento.

Os pretendentes ficam indignados (XVII, 481) após a resposta de Antínoo. Ele ameaça o mendigo levantando a possibilidade de que os jovens o arrastem pelo palácio (XVII, 478-80). Aqui os pretendentes se opõem ao líder e não aceitam ser colocados na posição de meros subordinados que apenas cumprem ordens sem avaliar o conteúdo moral da ação comandada. É, no fim, o estabelecimento de um limite de imoralidade até onde os pretendentes se dispõem a avançar, mesmo já transgredindo aqueles que seriam os limites adequados. Quem se manifesta é um anônimo do grupo (XVII, 483-7), que lembra a Antínoo o tema da *teoxenia*: a possibilidade de que um deus apareça disfarçado entre os humanos para avaliar neles a imoral transgressão (ὕβρις) e a boa

ordem (εὐνομίην). A cena termina com a reação da família de Odisseu: Telêmaco, com sucesso, se controla para não reagir contra Antínoo (XVII, 489-91) e Penélope revela sua opinião de que Antínoo é o pior dos pretendentes (XVII, 500). Antecipando a matança no dia da festa de Apolo, ela ainda deseja “que também Antínoo seja atingido por Apolo do arco famoso” (XVII, 494).³⁰³ A preferência de Penélope corresponde ao resultado de uma espécie de campeonato de moralidade entre os pretendentes (uma disputa, no máximo, de segunda divisão). A contraposição entre Antínoo, o mais imoral dos pretendentes, e Anfínoo, o menos imoral, mostra como a *Odisseia* faz uma opção (questionável para um leitor contemporâneo) pela aplicação da pena extrema mesmo para níveis diversos de contravenção.

O espírito de Telêmaco (XVII, 541), logo após Penélope manifestar seu desejo pelo retorno do marido para evitar a ruína de sua casa, é interpretado pela rainha, entre risos (XVII, 542), como bom presságio e, num momento de otimismo, especificamente como anúncio da morte dos pretendentes (XVII, 545-7). Colakis (1986, p. 140-1) identifica nesse riso um primeiro momento em que a esposa cortejada expressa a esperança de que os pretendentes sejam destruídos. Propõe ainda que, a partir do canto XVII, o riso será usado como um tipo de presságio, fazendo parte das manifestações interpretáveis como possivelmente enviadas por deuses. Lateiner (2005, p. 91-104) sugere uma progressão entre este riso de Penélope e aquele em XVIII, 163 (que Colakis, 1986, p. 140, hesita em atribuir à tolice ou à confusão), como partes do processo de reconhecimento da chegada do marido. A leitura de Levaniouk (2011, p. 23) leva mais em consideração a prudência da rainha: uma vez que seria arriscado expressar esperança, já que a reação poderia despertar a desconfiança dos pretendentes, o riso oferece a Penélope a possibilidade de negar suas palavras e disfarçar a importância do que diz, ao mesmo tempo em que levanta a possibilidade de que o estrangeiro poderia ter mesmo notícias sobre Odisseu.

Uma série de presságios está presente por toda a preparação da vingança, mas Penélope permanece tendo que lidar apenas com sinais mais ou menos incertos e com ações divinas que nunca ficam para ela totalmente claras. Mesmo o espírito não é

³⁰³ Scodel (2008, p. 121) propõe que nesse momento a passagem sugere a possibilidade de que basta a morte de Antínoo para resolver a questão dos pretendentes, possibilidade negada com a antecipação de que Telêmaco matará Anfínoo (XVIII, 155-7) e com a visão de Teoclímeno, embora Eurímaco tente convencer Odisseu de que a morte dele já foi suficiente (XXII, 44-59).

comprovado pelo narrador como sinal divino.³⁰⁴ De todo modo, tomando esse espirro como resposta à prece pelo retorno de Odisseu, Penélope revela que também para ela o desfecho mais desejável é a destruição total dos pretendentes (e não só uma dispersão).

Pouco depois do riso de Penélope, será a vez dos pretendentes se deixarem levar por um riso um tanto cruel, que terminará com outra antecipação do massacre. Isso porque o grupo ri, como observa Colakis (1986, p. 140), por todo o episódio do miserável duelo entre Odisseu e o mendigo Arneu, apelidado de Iro, no início do canto XVIII. De fato, eles riem antes (XVIII, 40), durante (XVIII, 100)³⁰⁵ e depois (XVIII, 111) da surra que Iro toma. Pode-se incluir ainda a piada feita por um anônimo (τις, XVIII, 72) após Atena aumentar a força muscular de Odisseu, de que logo Iro (Ἴροος) se chamará Ἀἴρος (“Desaire”, na tradução de Frederico Lourenço, cf. Homero, 2011, “ex-Iro”, na de Christian Werner, cf. Homero, 2014). O elemento de crueldade e de má recepção do hóspede estará presente também em outra cena de riso dos pretendentes (XVIII, 346-355). Nela, os pretendentes riem da careca de Odisseu transformado. A fala é de Eurímaco: “Não foi à revelia dos deuses que este homem / Veio ter à casa de *Odisseu*. Parece-me que vem dele mesmo a luz das tochas. / Da careca, é claro! Pois ele não tem cabelo!” (XVIII, 353-5). Assunção (2010) observa que o riso é situado no contexto da provação da paciência de Odisseu, o modelo moral positivo, e da “criação de condições de justificação do massacre dos pretendentes”. A ridicularização da careca é uma desqualificação por sua idade aparente, uma vez que a velhice, acompanhada pela perda da vitalidade, da virilidade e da beleza, que são valores básicos valores para uma aristocracia guerreira, entretanto, utilizada na narrativa de um modo que ilumina sua própria inadequação, quando os jovens nobres (supostamente valorizados conforme essa mesma ideologia) são incapazes de observar o costume da hospitalidade (Assunção, 2010). Além da ignorância quanto à vontade dos deuses, um último elemento de ironia

³⁰⁴ Sua interpretação como sinal divino (a ptarmoscopia) faz parte do repertório da Antiguidade, entre as técnicas da palmomântica, a observação de movimentos involuntários do corpo, considerados, como todo fenômeno incontrolável, como efeito da ação de deuses (cf. Dasen e Wilgaux, 2013, p. 111-122). Dasen e Wilgaux (2013, p. 114) dão notícia de que o espirro não está presente no tratado de adivinhação dos movimentos involuntários do corpo, o *Περὶ παλμῶν μαντική* assinado com o nome de Melampo, que circularia desde os séculos III ou IV da Era Comum. Entretanto, sua presença é recorrente nos textos antigos e, inclusive, é comentado por Aristóteles em *Problemas*, XXXIII, 9, em que se explica a sacralidade do espirro em contraposição a outras emissões de gases (arroto e peido), pela cabeça ser mais sagrada que o tórax e a barriga, sendo assim considerado como bom presságio (Dasen e Wilgaux, 2013, p. 116-7).

³⁰⁵ Ocasão em que, pela imagem familiar para um leitor brasileiro contemporâneo: γέλω ἔκθρονον, “morreram de rir” ou, mais literalmente, “em riso” ou “com riso”, Colakis (1986, p. 140) identifica uma antecipação do riso no canto XX, 345, assim como Segal (1994, p.27), que chama a atenção para o contraste explícito entre a alegria dos pretendentes nesses momentos e o fim terrível que receberão.

na construção da cena é a própria imagem da careca que reflete: a luz (e especialmente a iluminação pelos deuses), como imagem da vitória aparecerá em XIX, 30-40 (Assunção, 2010).³⁰⁶

No episódio de Iro, em que os pretendentes exibem uma desumanidade que talvez seja reconhecível entre filhos da aristocracia de eras diversas, Antínoo tem um papel especialmente grotesco. Ele, em sua ignorância, ri e se entusiasma com o bate-boca inicial dos mendigos, que considera como um presente enviado pelos deuses (XVIII, 35-7, com a óbvia ironia: os leitores e ouvintes sabem o que os deuses lhe estão enviando) e organiza a luta, inclusive estabelecendo um prêmio (XVIII, 38-49). Depois das exibições de má recepção de hóspedes nos cantos I e XVII, é no momento de promover esse espetáculo da miséria humana que Antínoo assume a responsabilidade de anfitrião do banquete (ξεινοδόκος μὲν ἐγών, XVIII, 64). O que há de mais violento e cruel nas práticas humanas fica ainda explícito nas ameaças de enviar Iro, caso perca, para o rei Équeto, exemplo de maldade entre os humanos do poema. Essa figura sinistra mutila o nariz, orelhas e testículos de outros homens para dá-los crus aos cães (XVIII, 85-7 e 116). É um castigo semelhante ao que Telêmaco dará a Melântio, superando o rei Équeto em crueldade com o acréscimo da mutilação das mãos e pés (XXII, 475-7, logo após enforcar as servas que tiveram casos com os pretendentes, XXII, 462-73).

A brutalidade da execução de Melântio e das servas é notável e não passou despercebida para os leitores de Homero. Sobre o enforcamento das servas, Assunção lembra o comentário de Adorno e Horkheimer no “Excurso I: Ulisses ou mito e esclarecimento” do *Dialética do esclarecimento* (1985 *apud* Assunção, 2015) sobre o verso XXII, 473 (“convulsionaram com os pés, por pouco tempo, de fato não muito”): “Como um cidadão meditando sobre a execução, Homero consola-se a si mesmo e aos ouvintes (...), com a constatação tranquilizadora de que não durou muito: um instante e tudo se acabou. Mas após o “não por muito tempo”, o fluxo interno da narrativa estanca. Não por muito tempo? Pergunta o gesto do narrador e desmente sua serenidade. Interrompendo o relato, ele nos impede de esquecer as mulheres executadas e revela o inominável e eterno tormento daquele único segundo durante o qual as servas lutam com a morte.” Sobre a crueldade com Melântio, Assunção (2015) observa que a tortura à qual ele é submetido, suspenso por uma corda, com suas dores duradouras (XX, 187-

³⁰⁶ Dourado-Lopes (2013, p. 96-8) observa como o brilho é (junto com o corpo) uma das características principais dos deuses nos poemas homéricos, recorrentemente associado a suas manifestações. Amory (1963, p. 109) também chama a atenção para a luz como símbolo da vitória na cena em que Atena provê a iluminação para Odisseu e Telêmaco.

193), seria a primeira ocorrência de uma forma de execução lenta e dolorosa chamada de ἀποτυμπατισμός, embora nesse caso não ser levada até o fim, porque ele será trazido ao chão para ter suas extremidades brutalmente amputadas (XXII, 274-77), prática cruel chamada de ἀκρωτηριασμός, nunca incluída nas práticas legais entre os gregos e considerada bárbara pelos historiadores antigos.

Por fim, rindo com prazer (ήδὺ γελῶντες, XVIII, 111), a prece antecipatória: “Ó estrangeiro! Que Zeus e os outros deuses imortais / te deem aquilo que mais queres e mais desejas no coração!” (XVIII, 112-3). Mais uma vez, Homero joga ironicamente com a ignorância dos pretendentes. O narrador pode anunciar aos leitores e ouvintes, cientes de toda a situação, a alegria de Odisseu com o presságio (κληδόνι, XVIII, 117). Esse termo (cuja grafia alterna entre κληδών e κληδών) é usado, assim como φήμη, para falas que os gregos consideravam como sinais, sobretudo, quando as palavras podiam ser interpretadas de forma polivalente de acordo com o contexto em que eram pronunciadas, como em XVII, 240-53; XVIII, 112-7; XX, 199-225; XXI, 153-4, XXI, 402-3 (Amory, 1963, p. 109-15).

6.3 Anfínoo e Odisseu

Como prêmio, Odisseu receberá de Antínoo uma porção de bucho recheado de gordura e sangue (XVIII, 118-9), e também Anfínoo, o pretendente preferido de Penélope, completará a oferta com dois pães e uma taça de vinho (XVIII, 120-1), acompanhados de um segundo voto para o estrangeiro (XVIII, 122-3):

“χαῖρε, πάτερ ὦ ξεῖνε· γένοιτό τοι ἔς περ ὀπίσσω
ὄλβος· ἀτὰρ μὲν νῦν γε κακοῖσ' ἔχειαι πολέεσσι.”

“Sê feliz, ó pai estrangeiro! Que no futuro possas encontrar
a ventura, pois agora tens na verdade sofrimentos em demasia.”

Realmente, Odisseu completará na sequência da narrativa sua mudança da desgraça para a prosperidade, embora Anfínoo só possa supor que o sofrimento de seu interlocutor seja a pobreza que exige a mendicância e não imagine que seja a longa viagem, agora já superada, e o assédio dos pretendentes a sua casa, de modo que a ventura será encontrada por sua própria morte violenta. A resposta de Odisseu é mais um aviso aos pretendentes. É um recado de alguém que obtém dos deuses informações privilegiadas e, a partir da experiência e do contato que teve com os pretendentes desde

que chegou a Ítaca, pôde identificar em Anfínoμο uma figura que se distingue pela sensatez (embora ignore sua participação direta, ainda que como uma voz moderada, nos planos de assassinar seu filho). Este é o discurso de Odisseu para Anfínoμο (XVIII, 125-150):

“Αμφίνομο', ἤ μάλα μοι δοκέεις πεπνυμένος εἶναι 125
 τοίου γὰρ καὶ πατρός, ἐπεὶ κλέος ἐσθλὸν ἄκουον
 Νῆσον Δουλιχιῆα εἶν τ' ἔμεν ἀφνειόν τε·
 τοῦ σ' ἔκ φασι γενέσθαι, ἐπητῆ δ' ἀνδρὶ ἔοικας.
 τοῦνεκά τοι ἐρέω, σὺ δὲ σύνθεο καὶ μευ ἄκουσον·
 οὐδὲν ἀκιδνότερον γαῖα τρέφει ἀνθρώποιο 130
 πάντων, ὅσσα τε γαῖαν ἐπι πνεῖει τε καὶ ἔρπει.
 οὐ μὲν γὰρ ποτέ φησι κακὸν πείσεσθαι ὀπίσσω,
 ὄφρ' ἀρετὴν παρέχωσι θεοὶ καὶ γούνατ' ὀρώρη·
 ἀλλ' ὅτε δὴ καὶ λυγρὰ θεοὶ μάκαρες τελέωσι,
 καὶ τὰ φέρει ἀεκαζόμενος τετληότι θυμῷ. 135
 τοῖος γὰρ νόος ἐστὶν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων,
 οἷον ἐπ' ἤμαρ ἄγησι πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε.
 καὶ γὰρ ἐγὼ ποτ' ἔμελλον ἐν ἀνδράσιν ὄλβιος εἶναι,
 πολλὰ δ' ἀτάσθαλ' ἔρεξα βίη καὶ κάρτεϊ εἰκῶν,
 πατρί τ' ἐμῷ πίσυρος καὶ ἐμοῖσι κασιγνήτοισι. 140
 τῷ μὴ τίς ποτε πάμπαν ἀνὴρ ἀθεμίστιος εἶη,
 ἀλλ' ὅ γε σιγῆ δῶρα θεῶν ἔχοι, ὅττι διδοῖεν.
 οἷ' ὀρώω μνηστῆρας ἀτάσθαλα μηχανόωντας,
 κτήματα κείροντας καὶ ἀτιμάζοντας ἄκοιτιν
 ἀνδρός, ὃν οὐκέτι φημὶ φίλων καὶ πατρίδος αἴης 145
 δηρὸν ἀπέσσεσθαι· μάλα δὲ σχεδόν. ἀλλὰ σε δαίμων
 οἴκαδ' ὑπεξαγάγοι, μηδ' ἀντιάσειας ἐκεῖνω,
 ὅπποτε νοστήσειε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν·
 οὐ γὰρ ἀναιμωτὶ γε διακρινέεσθαι οἴω
 μνηστῆρας καὶ κείνον, ἐπεὶ κε μέλαθρον ὑπέλθη.” 150

Anfínoμο, parece-me que és um homem prudente. 125
 Assim já era também teu pai: da sua nobre fama ouvi falar.
 Era Niso de Dulíquio, um homem valente e abastado.
 Diz-se que por ele foste gerado. A mim pareces ser de trato gentil.
 Por isso dir-te-ei uma coisa: presta bem atenção e ouve.
 A Terra não alimenta nada de mais frágil que o homem, 130
 de tudo quanto na terra respira e rasteja.
 O homem não pensa vir a sofrer o mal no futuro,
 enquanto os deuses lhe concedem o valor e joelhos resistentes.
 Mas quando os deuses bem-aventurados lhe dão sofrimentos,
 também isso ele aguenta com tristeza e coração paciente. 135
 Pois o estado de espírito dos homens que habitam a terra depende
 do dia que lhes é trazido pelo pai dos homens e dos deuses.
 Outrora também eu estava para ser ditoso entre os homens;
 mas cometi más ações, cedendo à violência e à força,
 confiado no meu pai e nos meus irmãos. 140
 Por isso, que nenhum homem seja alguma vez injusto!

Que resguarde no silêncio o que os deuses lhe concederem.
 Que depravações vejo os pretendentes a querer praticar!
 Esbanjam a riqueza de outro homem e desrespeitam-lhe
 a mulher. Pois digo que esse homem não estará longe 145
 da pátria e dos familiares. Está muito perto. Mas que um deus
 te leve daqui para tua casa, para que não o encontres
 quando esse homem regressar à sua terra pátria amada.
 Pois não julgo que seja sem sangue que ele e os pretendentes
 se despedirão, quando ele estiver debaixo do seu teto. 150

Odisseu trata Anfíno como alguém πεπνυμένος, a palavra que indica a sabedoria e a capacidade de se expressar com a palavra (Heath, 2001, p. 130), o que corresponderia à gloriosa reputação (κλέος) de Niso, o pai, um aristocrata modelo (XVIII, 127). O reconhecimento da reputação da família de Anfíno é o recurso retórico para deixar bem clara a benevolência da advertência que segue, como uma isca para que o conselho seja fisgado com toda a atenção e com a mente aberta. Não parece fortuita a insistência em declarar que se trata de uma inferência baseada em aparências (δοκέεις e ἔοικας, XVIII, 125 e 128). Ela é adequada à impressão limitada pelo breve contato que teve com o pretendente e funciona também como uma indicação de Homero aos limites ou à ambiguidade da moralidade de Anfíno. Com essa introdução elogiosa, o suposto estrangeiro tem a atenção de seu interlocutor quando pronuncia a sentença gnômica do verso XVIII, 130.

A princípio, o ponto essencial é a fraqueza ou fragilidade do ser humano diante dos demais seres que vivem na Terra e que dela dependem.³⁰⁷ Entretanto, a inferioridade dos humanos é desdobrada não em termos de baixa potência ou vulnerabilidade física, mas mental: por sua capacidade de, em tempos favoráveis (de juventude, atividade e saúde, concentradas em ἀρετήν “excelência” e na imagem de enquanto “os joelhos se levantam”, γούνατ' ὀρώρη, XVIII, 133), serem facilmente iludidos de que essa condição pode ser contínua, quando, na verdade, de forma independente da vontade de qualquer pessoa (ἀεκαζόμενος, XVIII, 135), os deuses

³⁰⁷ Comparando o uso da imagem da Terra que alimenta (γαῖα τρέφει, XVIII, 130), Ésquilo fará o coro das *Coéforas* cantar: πολλὰ μὲν γὰρ τρέφει / δεινὰ δειμάτων ἄχη, “Terra nutre muitas terríveis dores de terrores” (*Coéforas*, 585-6), dores depois especificadas como “feras hostis”, “maléficos [...] fulgores de meteoros”, “cólera ventosa das procelas”, ou seja, todo tipo de ser ou fenômeno que ameaça a vida humana, embora o maior risco tenha origem na própria humanidade: “o soberbo pensamento” e os “ousados amores” (585-596), citando na tradução de Jaa Torrano (cf. Ésquilo, 2004). A posição do ser humano no mundo é outra no famoso coro da *Antígona* de Sófocles, que parece responder diretamente ao de Ésquilo: Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἄν- / θρώπου δεινότερον πέλει. (“Muitas as coisas terríveis, mas nada há mais terrível que gente”, *Antígona*, 332-3), seguido do reconhecimento da capacidade humana de dominar os diversos seres ou fenômenos ameaçadores, exceto a morte. São três distintas odes à humanidade.

decidem dar-lhes sofrimento, assim como resolveram, em momentos anteriores, proporcionar coisas boas (θεοί, XVIII, 133 e 134). Como resultado, a única alternativa possível é suportar (τετληότι, XVIII, 153). Isso tudo porque a situação muda por fatores além do controle humano, como o dia instável ao qual estão submetidos. Fränkel (1946) mostra como a imagem do dia relacionado à instabilidade e à imprevisibilidade é recorrente na poesia grega posterior, assim como o tema da variação das incontrolláveis e imprevisíveis variações da sorte. É claro que aqui, preparando sua vingança, Odisseu parte dessa condição geral concentrada nas imagens para a situação presente específica: os pretendentes são jovens na situação até então privilegiada do banquete impróprio, mas essa condição está a ponto de se tornar inviável. Essa transição do universal para o particular passa antes por uma sucinta história inventada, em que Odisseu, apresentando-se como alguém que já teve a mesma condição social que têm os pretendentes (XVIII, 138), avisa que sua vida de esperada prosperidade fora transformada por cometer atos insensatos (πολλὰ δ' ἀτάσθαλ' ἔρεξα, XVIII, 139) — e novamente é associada aos pretendentes a ἀτασθαλία, a insensatez, a tomada de decisões desfavoráveis que resulta de uma incapacidade de avaliar corretamente determinada situação —, que fora levado pela violência e pela força (βίη καὶ κάρτει, XVIII, 139). Como mais um toque de adaptação de seu discurso a seu interlocutor, essa insensatez teria sido cometida por ter sido persuadido por um grupo (no caso de Odisseu, de familiares, XVIII, 140).

É esta, como indica Rutherford (1986, p. 156), a base da moralidade odisseica. Aqui não é um deus, de sua posição superior, que julga o procedimento dos humanos, como no discurso de Zeus no canto I. É a exposição de um personagem humano que entende como funciona essa ordenação poética. Considerando a disputa social em Ítaca, sua fala funciona também como uma legitimação da estrutura do poder aristocrático idealizado como extensão da ordem divina. Nessa lógica, os bem-sucedidos detentores do poder são os que não cometem atos insensatos que os levam à ruína durante a mutável e imprevisível trajetória de uma vida humana. Têm, com isso, um respaldo divino para ocupar sua posição de prestígio especial. No aspecto político e privado, portanto, o discurso se propõe a justificar o modo como Odisseu recuperará e exercerá seu poder de forma violenta, dando fim ao banquete dos pretendentes.

Por isso, a exortação à justiça (XVIII, 141) e à conformação de qualquer um com o que quer que receba dos deuses, com qualquer que seja o resultado de suas ações

ou qualquer que seja sua situação de vida (XVIII, 142), como antecipação da futura punição, introduz o anúncio da proximidade do dono da casa (XVIII, 143-5). Esse aviso, em tom meio profético, é um dos poucos tipos de previsão confiável que dispensa a inspiração direta de um deus: aquela que já se sabe que é verdadeira no momento em que é dita. A influência dos deuses, de todo modo, não passa despercebida por Odisseu. Ele não simplesmente sugere que Anfínomo vá embora para sua casa, mas faz votos de que algum deus (δαίμων, XVIII, 146) o leve, impedindo de encontrar a morte no massacre sangrento que acontecerá quando o retorno finalmente se completar (XVIII, 147-50).

Anfínomo não responde a Odisseu, mas sai afetado pela conversa. O abalo é tanto que seu sofrimento será visível pelo abatimento com o qual cruza o palácio (XVIII, 153-4): uma tristeza motivada pela reflexão e pela imaginação antecipatória de algo ruim a acontecer (κακὸν ὄσσετο θυμῷ, XVIII, 154).³⁰⁸ A preocupação do pretendente com seu futuro é o gancho do narrador para adiantar para seus ouvintes ou leitores o fim de Anfínomo. A consideração pelo aviso vem tarde demais. Os pretendentes já ultrapassaram um limite que não permite saída nenhuma de conciliação. Os deuses garantirão que apenas a morte os espere como único e imediato futuro. É Atena quem o prende (πέδησε, XVIII, 155), fazendo-o voltar a tomar seu mesmo lugar no banquete inapropriado — e, a partir de agora, claramente amaldiçoado — para ser morto pelas mãos e pela lança de Telêmaco (XVIII, 154).³⁰⁹

Esse jogo continua pelo fim do canto XVIII. Atena age diretamente para impedir que os pretendentes se comportem de forma aceitável para, propositalmente, incitar em Odisseu um desejo de vingança (XVIII, 346-8) que corresponda ao plano extremo, desde o início desejado pela deusa. Anfínomo continua sendo um apoio possível de Odisseu disfarçado entre os pretendentes: é junto a ele que o mendigo se refugia do banco arremessado por Eurímaco (XVIII, 394-7), após uma nova rodada de insultos (XVIII, 351-64 e 389-93), e de um novo anúncio da chegada de Odisseu pelo próprio Odisseu, dessa vez como mera possibilidade que leva à dispersão do grupo de

³⁰⁸ Fenik (1974, p. 177) enfatiza o contraste entre Anfínomo que, movido pelo discurso e talvez ciente de sua culpa, tem um mau pressentimento, e Antínoo, que não se arrepende de nada e se impacienta com conselhos.

³⁰⁹ Para Fenik (1974, p. 179) Odisseu dificilmente poderia esperar que seu discurso filosófico convertesse um transgressor para o caminho da virtude, mas poderia esperar que o discurso o estabelecesse como um homem decente e consciente aos olhos Penélope. O discurso, entretanto, é internamente levado em consideração, embora a deusa tenha impedido que as reflexões do pretendente se transformassem em ações.

pretendentes (XVII, 384-6). O aviso a Anfínomo, oferecido por Odisseu como retribuição pela acolhida mais generosa, é mais sincero que a bravata a Eurímaco. Ali Odisseu está mais interessado em responder ao escárnio de sua careca e às acusações de vagabundagem, apontando no pretendente a fraqueza e a covardia, apesar da arrogância e violência.

O banquete do dia termina com essa bagunça. Ela fará com que Telêmaco repreenda os pretendentes por sua loucura e pelo exagero na comida e na bebida e os mande embora. O jovem acerta ainda em supor que tal comportamento é motivado pela incitação de um deus (XVIII, 406-9).³¹⁰ A ira dos pretendentes pela postura do jovem (XVIII, 410-1) será, entretanto, amainada por Anfínomo. Com um discurso moderado e persuasivo, ele defende que há justiça no que pede Telêmaco e que não se deve mais ofender o estrangeiro ou os servos do “divino Odisseu” (Ὀδυσσῆος θείοιο, XVIII, 414-21). Essa mesma fala respeitosa traz ainda mais uma diferença de Anfínomo em relação a seus comparsas: ele pode aparecer em cena propondo fazer libações, que serão executadas por seu escudeiro (XVIII, 423-6).³¹¹ A introdução desse personagem deixa evidente que a moralidade da *Odisseia* não se orienta apenas entre extremos ingênuos de pureza. Em certa medida, isso pode sugerir que o próprio poema dá mostras de que uma punição igual para todos os pretendentes, apesar de servir ao plano dos deuses, do ponto de vista humano é uma decisão que tem seus aspectos questionáveis e que só poderia ser executada e confirmada conforme uma moralidade e uma justiça sobre-humanas.³¹²

³¹⁰ Gottesman (2014, p. 51-2) identifica aqui e em XVIII, 62-5 momentos em que Telêmaco afirma sua autoridade, aplicando a instrução dada pelo pai de dissuadir os pretendentes com palavras. Com a ajuda de Anfínomo, o grupo fará exatamente o que Telêmaco havia comandado.

³¹¹ “A libação do fim do canto XVIII, proposta por Anfínomo e preparada por seu ajudante é [...] a única não só a corresponder integralmente ao esquema das fases da cena ritual típica, como também a conter uma referência explícita aos deuses a quem ela é destinada [...] Mas, como marcou Saïd (1979, p. 35) mesmo aqui há um pequeno desvio, pois, inversamente ao modelo, o verbo principal é beberam (πίον) enquanto a libação é indicada por um participio (λείψαντες, ‘tendo libado’).” (Assunção, 2006, p. 40).

³¹² Entretanto, o poema tenta construir a morte dos pretendentes como uma grande necessidade, prevista desde o primeiro dia, apoiada por personagens simpáticos (Penélope, IV, 684-5; Mentor, II, 235-8 e Nestor, III, 216) e prevista pelo narrador (XVII, 364, XVIII, 156; XXI, 98-100, cf. Delebecque, 1980, p. 43). Ao mesmo tempo, os efeitos da matança em Ítaca são considerados com preocupação, pelo caráter, a princípio, socialmente inaceitável (XX, 42-3; XXIII, 120).

6.4 Éton, Penélope e o λοκάβας

No canto XIX, Odisseu e Telêmaco, com a ajuda de Atena, começam a montar o cenário da vingança. A diferença entre o primeiro plano de remoção dos armamentos, ainda no canto XVI (295-8), sua preparação no canto XIX e a ação no canto XXII (99-202) já perturbou muito os comentadores da *Odisseia*. Olson (1995, p. 165-7) interpreta as divergências sob a perspectiva de falsas preparações, que brincam com a expectativa do ouvinte ou leitor. A análise de Scodel (1998, p. 1-2) é de que o narrador busca gerar suspense e dar um direcionamento falso para a audiência a respeito do papel dos deuses terão na ação, usando como recurso a não explicitação dos motivos que guiam as ações de Odisseu. Uma possível participação direta dos deuses no combate — que, apesar da manifestação de Atena (XXII, 205-240), não exatamente acontecerá — é sugerida ao leitor ou ouvinte pela confiança do herói na ajuda de Zeus e Atena contra os pretendentes (XVI, 267-8, cf. Scodel, 1998, p. 5-9). A prova do arco (em que Odisseu tem a oportunidade de estar armado entre adversários desarmados) e a integração dos aliados ao combate mudam o cenário e tornam mais possível (poderia até dizer: conveniente) uma vitória sem a presença direta e visível de divindades na luta (1998, p. 7-8). A narrativa, assim, enfatiza a complexidade dos eventos e a imprevisibilidade do divino (1998, p. 15).³¹³ O plano inicial supunha que, em algum momento, Odisseu faria um sinal com a cabeça para Telêmaco, que removeria do salão e trancaria as armas e armaduras, deixando apenas dois jogos para que os dois pudessem se armar e matar os pretendentes. Como Penélope faz questão de requisitar uma entrevista com o mendigo depois que os pretendentes deixam o palácio, pai e filho têm uma oportunidade de fazer essa movimentação juntos sem levantarem maiores suspeitas. Entretanto, se esquecem de deixar um par disponível (como observa Scodel, 1998, p. 4, Odisseu em XIX, 5-13 repete os versos XVI, 286-94, mas omite a referência a deixar o conjunto de armas para os dois, os versos XVI, 295-7). Telêmaco terá que buscar as armas no canto XXII e, por acabar não trancando a porta nesse momento, permitirá que alguns pretendentes também se armem. Isso também valoriza a batalha, fazendo dessa cena um pequeno combate épico, não só a execução de homens desarmados.³¹⁴

Quando Odisseu e Telêmaco vão guardar as armas, é Atena quem os conduz, iluminando os aposentos com uma lâmpada de ouro (XIX, 31-4). O narrador não

³¹³ Segundo De Jong (2001, p. 460-1) são personagens respondendo a mudanças inesperadas dos planos.

³¹⁴ Scodel (1998, p. 7): depois de tornar possível a vitória de Odisseu com o arco, o narrador providencia uma verdadeira luta, com armas para ambos os lados.

detalha o modo como Atena aparece, mas nos mostra como reagem os dois personagens humanos. Pela reação de Telêmaco, que se impressiona com a luminosidade dos aposentos “como se iluminados por fogo ardente” (XIX, 39), a deusa não está visível para eles, apenas a luz de sua lâmpada dourada se faz visível para os mortais. A deusa que guia os heróis com sua luz, embora perceptível apenas como efeito, não deixa de ser uma imagem sintética da relação entre heróis e deuses na concepção da poesia épica grega. Principalmente quando, pela resposta de Odisseu, a cena se torna para Telêmaco uma lição direta. O filho, embora perplexo diante do “grande prodígio” (μέγα θαῦμα, XIX, 36), deixa claro para o pai que entende que essa iluminação sobrenatural revela a presença de um deus ali dentro (τις θεός, XIX, 40). Odisseu lhe ensinará a lidar com esses eventos, a princípio inexplicáveis, com a naturalidade de um herói veterano: “Não digas nada. Não penses agora. Não faças pergunta. / Assim atuam os deuses” (XIX, 42-3). Simplesmente entender o sinal e agir discretamente: esse é o procedimento que Telêmaco precisa dominar e que, na verdade, tem executado bem até então.

Parte da preparação para a chacina é a sutil, mas recorrente, menção a Apolo. Somada à vontade dos deuses e à transgressão dos pretendentes, a festa desse deus é parte das estratégias de Homero para autorizar o massacre promovido por Odisseu e seus aliados. A presença progressiva da divindade inclui a introdução e toda a participação de Teoclímeno, o adivinho da família de videntes ligados a Apolo, o desejo de Penélope de que Antínoo seja alvejado pelo deus (XVII, 494), o de Telêmaco, invocando Zeus (a divindade central que confirma toda realização), Atena (sua guardiã particular) e Apolo (que presidirá a festa no dia do massacre), querendo que os pretendentes se enfraquecessem e fossem subjugados (XVIII, 235-8).

O deus estará novamente presente na fala de Odisseu, respondendo ao insulto e à ameaça da serva Melanto, amante de Eurímaco (XIX, 65-9). O falso estrangeiro começa com considerações sobre a necessidade que o obriga a mendigar sujo e em farrapos (XIX, 71-4), para depois contar mais uma versão de sua história de mudança inesperada de condição social proporcionada por Zeus, ressaltando o contraste entre a riqueza passada, que lhe permitia acolher pedintes, e a pobreza atual que o obriga a pedir (XIX, 75-80). Odisseu, antes de levantar a possibilidade de seu próprio retorno (XIX, 84), ainda faz uma espécie de prece que é também uma ameaça e um lembrete da natural degradação ao longo da vida, não da condição social, como em sua história inventada,

mas da forma física pelo envelhecimento, inclusive capaz de provocar uma perda sensível em qualidade de vida para uma serva submetida às vontades de senhores: “que nunca percas toda essa beleza / excepcional graças à qual te destacas das outras servas / não vá a tua senhora sentir nojo de ti e te encolerizar” (XIX, 81-3), sobretudo para uma serva que comete atos insensatos (XIX, 87-8). Como Penélope e Odisseu, caso retorne, são ameaças para Melanto, assim também é Telêmaco, assumindo seu papel de adulto (XIX, 88). Na hipótese de que o retorno não aconteça (XIX, 85), Telêmaco, semelhante ao pai, será capaz de se vingar das servas que se unem aos pretendentes (“existe um filho, que por vontade de Apolo é como ele”, ἀλλ' ἤδη παῖς τοῖος Ἀπόλλωνός γε ἔκητι, XIX, 86). Num primeiro nível, considerando o tom de ameaça da fala, a semelhança atribuída à vontade de Apolo sugere a potência e a vontade de causar a morte, compartilhada por pai e filho e também atributo desse deus. A associação entre Apolo e a morte é ainda reforçada pela similaridade sonora do verbo ἀπόλλωλε (nessa construção da condicional irreal, “tenha morrido”) e do nome do deus no verso seguinte (Ἀπόλλωνος). Precedida pela esperança do retorno de Odisseu é uma antecipação da chacina no dia da festa de Apolo e, além disso, um anúncio prévio do assassinato também dessas servas.

Na entrevista com Penélope, Odisseu repete a alusão a Apolo, ao retorno e ao massacre.³¹⁵ A rainha se apresenta ao hóspede como esposa que fielmente espera o marido e que despreza os pretendentes e a destruição que causam, mas sempre desconfiada daqueles que chegam com supostas notícias (XIX, 124-36). Apresenta ainda a história da trama da mortalha para Laertes, que enganou os pretendentes por três anos (XIX, 137-56), história que antes havia sido lembrada por Antínoo (II, 94-110). Esse momento proporciona aos leitores ou ouvintes se entreterem com a apresentação pessoal de Penélope. O modo como ela quer ser vista por um estrangeiro desconhecido tem como eixo sua lealdade ao marido ausente (mas que é exatamente seu interlocutor, informando-se a respeito da situação em Ítaca e da fidelidade da esposa). A conclusão é uma atualização sobre sua situação em que pesa a pouca autonomia que tinha uma mulher ainda jovem na sociedade grega arcaica, pressionada a se casar mesmo por seus

³¹⁵ O canto XIX e, especialmente, o primeiro encontro de Odisseu, ainda disfarçado, e Penélope é estudado com detalhes no livro de Levaniouk (2011) sob a perspectiva das evocações mitológicas que compõem todo o diálogo. Ela compreende que o retorno de Odisseu é trabalhado na *Odisseia* com a utilização de elementos do universo da iniciação, da renovação e do (re)nascimento, inclusive associáveis à festa de Apolo.

próprios pais (XIX, 157-9). Só então ela pergunta sobre a identidade do mendigo desconhecido.

Odisseu conta mais uma de suas histórias inventadas ou contos cretenses. Apresenta-se como Éton, Αἶθων, nome que significa o Ardente (a partir do verbo αἶθω, “queimar”). Haft (1984, p. 302) apresenta outra rede de conexões imagéticas para o nome escolhido por Odisseu: teria relação com sua inteligência, com a barriga esfomeada do mendigo e ainda, pela relação com o fogo, integraria o conjunto de imagens apolíneas na última parte da Odisseia.³¹⁶ Para Levaniouk (2011, p. 36-49) esse nome, pela imagem da ardência ou queimação, caracteriza o personagem inventado por Odisseu como o que deseja. No caso, seu desejo concentra a busca por reestabelecimento, por vingança e mesmo por satisfação de necessidades básicas, na posição de viajante. Essa última condição será, ainda segundo Levaniouk (2011, p. 62), reforçada pelo detalhe de que o estrangeiro se apresenta como irmão mais novo de Idomeneu. O irmão mais novo teria desvantagem na herança e seria, portanto, um personagem apto a protagonizar um mito de iniciação, chave de leitura com a qual Levaniouk interpreta as histórias de retorno. Éton, esse falso Meríones, o irmão caçula, seria o tipo social que, na ausência da riqueza garantida de uma herança substancial, poderia se aventurar em expedições que o levariam para longe de casa, vagando por cidades de homens e sofrendo (XIX, 169-70), situação, claro, compartilhada pelo próprio Odisseu perdido pelos mares do retorno.

O discurso do estrangeiro será dividido em três partes. Na primeira, sua apresentação introduz um encontro com Odisseu em Creta, na viagem de ida para Troia, enfrentando ventos tempestuosos que exigirão uma recepção que inclui um banquete, e uma estadia de treze dias (XIX, 185-202). Na segunda, para dar prova de que seu relato é verdadeiro, o estrangeiro descreve com detalhes as roupas que Odisseu vestia na ocasião (XIX, 220-48). São peças escolhidas para que Penélope as reconheça.³¹⁷ Mais do que como comprovação do encontro, servem como sinais. Isso é sugerido pelo próprio estrangeiro ao introduzir sua descrição com o verso “tentarei dizer-te como o

³¹⁶ Em sua nota 47, Haft dá notícia da presença do nome nas tabuinhas em linear B de Cnossos, em Creta (a região que Odisseu dá para sua identidade de Éton), remetendo ao artigo de McKay (McKay 1951, p. 199-203), que cataloga as diversas atribuições de αἶθων como adjetivo, incluindo a animais com fama de coragem ou inteligência, e a fome, conforme sua concepção da transmissão do verso 363 dos *Trabalhos e Dias* de Hesíodo (sua questão é o uso de αἶθων ou o possível sinônimo αἶθοψ).

³¹⁷ Para Malta (2016, p. 195) é um primeiro teste a Odisseu-mendigo que precede o último teste (a partir de XXIII, 174) que terá a cama fixa como “símbolo da permanência do casamento”, do reconhecimento definitivo e que reforçará “a harmonia com o marido”, ambos cautelosos e astuciosos.

imagino no meu coração” (αὐτὰρ τοὶ ἐρέω, ὥς μοι ἰνδάλλεται ἦτορ, XIX, 224). Penélope reconhece os sinais (σήματ' ἀναγνούση, XIX, 250) e chora comovida. O reencontro do casal é um processo que se desenvolve por etapas em que a esposa é mantida flutuando na incerteza. Como observa Malta (2012, p. 8-9), Penélope, divida e oscilante entre esperança e desespero, “vive na fronteira entre, viuvez e novas bodas”.

Na terceira parte do discurso, o tal Éton narra uma *Odisseia* alternativa (XIX, 271-284), em que após a perda dos companheiros na Trinácia — evento que o narrador escolhera como ponto essencial para iniciar sua *Odisseia* —, Odisseu, transportado pelos feaces e omitindo a estadia na ilha de Calipso, prefere não se dirigir direto para casa, mas para a Tesprócia, com a intenção de acumular ainda mais riquezas (os feaces já o haviam honrado com muitos presentes). Tal informação ele teria recebido de Fídon, rei dos tesprotos, que também garantiu que o transporte final de Odisseu para Ítaca estava garantido (XIX, 286-90). Entretanto, a *Odisseia* alternativa continua com mais uma parada antes de Ítaca: a visita de Odisseu ao oráculo de Dodona para saber se a decisão de Zeus (Διὸς βουλήν) era por um retorno às claras ou disfarçado (XIX, 296-9). É mais uma dica para a rainha. Essa hipótese de Odisseu chegar disfarçado em Ítaca é colocada no futuro próximo com a garantia de um juramento por Zeus (XIX, 300-4).

Para concluir seu anúncio, Odisseu-mendigo marca com precisão a data do retorno, previsão sobre si mesmo que já havia também feito para Eumeu em versos idênticos (XIV, 161-2): “Neste mesmo período interlunar chegará aqui Odisseu, / a lua minguando e depois crescendo”³¹⁸ (τοῦδ' αὐτοῦ λυκάβαντος ἐλεύσεται ἐνθάδ' Ὀδυσσεύς, / τοῦ μὲν φθίνοντος μηνός, τοῦ δ' ἴσταμένοιο. XIX, 306-7). A palavra λυκάβας é, por si só, misteriosa. Posteriormente, será usada com o sentido de “ano”. Beekes (2010, p. 876), que imagina que a palavra tem origem pré-grega, considera todas as hipóteses de etimologia improváveis e pouco convincentes: “círculo de luz”, a partir de λύκ- “luz” e ἄβα, “roda”; “senhor da Lícia” como Apolo e, elipticamente, seu festival; λύκα βάντα, “a luz que se foi” (*das weggegangene Licht*) indicando a noite sem lua. Chantraine (2000, p. 649) avaliava a palavra ainda em paralelo com outras possivelmente formadas a partir de βαίνω e mencionava uma tentativa de associação a λύκος, “lobo”. Beekes parece considerar todas essas

³¹⁸ Tradução de Christian Werner (cf. Homero, 2014). A versão de Frederico Lourenço para esses versos é: “No decurso deste mês chegará aqui Odisseu, / entre o quarto minguante e a lua nova”.

sugestões já descartadas. O verso XIX, 307 é quase sempre lido como uma explicação do próprio intervalo temporal que o termo explicita.³¹⁹ Austin (1975, p. 244-6), que observa que a solenidade do juramento de Odisseu prova que o momento em que ele revelará sua chegada corresponderá mesmo ao anunciado aqui, sugere dois sentidos possíveis: “este mês” e, mais específico, o tempo em que a lua nova ainda não é visível, o que ele chama de “*dark of the moon*”. Levaniouk (2011, p. 203-5) acrescenta que o festival de Apolo que ocorre no fim desse *interlunium* corresponde ao culto de Apolo *Neomênios*, Apolo da Lua Nova,³²⁰ e que, pela resposta do estrangeiro depois do anúncio da prova do arco, avisando que Odisseu chegará a tempo (XIX, 582-7), o *λυκάβας* terminaria no dia seguinte: o dia do festival. Bakker (2013, p. 97-8) ainda interpreta a Lua Nova depois do *λυκάβας* como marco do início do ano, com o fim do inverno e início da primavera.³²¹ No dia seguinte, acontecerá a procissão pela cidade com um sacrifício e uma reunião no bosque, santuário de Apolo (XX, 276-8).

O festival tem ainda uma relação com o tema do casamento. Segundo Austin (1975, p. 251-2 e p. 283), a conjunção mensal entre lua e sol era considerada um período propício para o casamento, incluindo a lua nova entre os últimos dias de inverno e os primeiros dias da primavera, tempo em que ocorre o retorno de Odisseu (e o retorno do sol). Levaniouk (2011, p. 280) observa que, na *Odisseia*, a festa de Apolo marca o fim do período de dissolução da casa de Odisseu e ainda articula a reunião do marido com sua mulher dentro do sistema do pensamento religioso (2011, p. 318). Ainda segundo Levaniouk (2011, p. 321-2) Apolo é o deus que se preocupa com a transição de homens jovens para a idade adulta, transição que teria como consequência o casamento, como os festivais do deus parecem indicar.

Mesmo com toda essa pretensa precisão que só poderá ser avaliada posteriormente, Penélope mantém a postura socialmente adotada também por seu filho a respeito dos anúncios, previsões e hipóteses sobre Odisseu: responde com a manifestação de desejo de que tudo isso se realizasse, mas mantém o discurso público

³¹⁹ Outra hipótese seria de que o verso XIX, 317 dá mais precisão a um intervalo temporal maior chamado de *λυκάβας*. Para o que está em jogo no anúncio de Odisseu e na relação entre o dia do massacre e a festa de Apolo, a diferença não é significativa, já que o ponto em questão é que a festa ocorre no intervalo temporal indicado pelo XIX, 317.

³²⁰ Suas fontes são o escólio a XX, 155, o escólio a Píndaro, *Nemeia* 3, 1, o escólio a Aristófanes, *Pluto*, 1126 e Heródoto, (VI, 57, cf. Levaniouk, 2011, p. 204, nota 16).

³²¹ Com o retorno de Odisseu simbolicamente associado ao retorno do sol e da luz. Essa transição de inverno para primavera é também a janela temporal em que Austin (1975, p. 247) já havia associado ao retorno de Odisseu e ao massacre dos pretendentes.

de que não haverá retorno (XIX, 309-13). Penélope voltará a conversar com o estrangeiro na cena que segue aquela em que Euricleia reconhece a cicatriz de Odisseu. Nessa ocasião, Penélope relata seu sonho peculiar (XIX, 535-50):

ἀλλ' ἄγε μοι τὸν ὄνειρον ὑπόκριναι καὶ ἄκουσον.
 χῆνες μοι κατὰ οἶκον ἑείκοσι πυρὸν ἔδουσιν
 ἐξ ὕδατος, καὶ τέ σφιν ἰαίνομαι εἰσορόωσα·
 ἐλθῶν δ' ἐξ ὄρεος μέγας αἰετὸς ἀγκυλοχῆλης
 πᾶσι κατ' αὐχένας ἦξε καὶ ἔκτανεν· οἱ δ' ἐκέχυντο
 ἀθρόοι ἐν μεγάροισ', ὁ δ' ἐς αἰθέρα διὰν ἀέρθη.
 αὐτὰρ ἐγὼ κλαῖον καὶ ἐκώκουν ἐν περὶ ὄνειρόω,
 ἀμφὶ δέ μ' ἠγερέθοντο ἐϋπλοκαμῖδες Ἀχαιαί,
 οἴκτρ' ὀλοφυρομένην, ὃ μοι αἰετὸς ἔκτανε χῆνας.
 ἄψ δ' ἐλθῶν κατ' ἄρ' ἔζετ' ἐπὶ προὔχοντι μελάθρῳ,
 φωνῆ δὲ βροτέῃ κατερήτυε φώνησέν τε·
 'θάρσει, Ἰκαρίου κούρη τηλεκλειτοῖο·
 οὐκ ὄναρ, ἀλλ' ὕπαρ ἐσθλόν, ὃ τοι τετελεσμένον ἔσται.
 χῆνες μὲν μνηστῆρες, ἐγὼ δέ τοι αἰετὸς ὄρνις
 ἦα πάρος, νῦν αὖτε τεὸς πόσις εἰλήλουθα,
 ὃς πᾶσι μνηστῆρσιν ἀεικέα πότμον ἐφήσω.'

Ouve agora este sonho e interpreta-o para mim!
 Cá em casa tenho vinte gansos que saem da água
 para comer trigo: com eles me alegro quando os vejo.
 Mas da montanha veio uma grande águia de bico recurvo,
 que se atirou ao pescoço dos gansos, matando-os a todos.
 Eles jaziam aos montes no palácio, mas a águia voltou
 para o éter divino. Eu chorava, embora estivesse a sonhar.
 À minha volta se reuniam as mulheres de belos cabelos dos Aqueus,
 enquanto eu chorava convulsivamente, porque uma águia matara
 os meus gansos. Mas a águia regressou; e pousada no alto
 de uma viga fez parar o meu choro com voz de homem mortal:
 'Anima-te, ó filha de Icário, cuja fama chega longe!
 Isto não é um sonho, mas uma visão verdadeira,
 que se cumprirá. Os gansos são os pretendentes,
 e eu, que antes fui a águia, agora regresso como marido,
 que fará que se abata sobre os pretendentes um terrível destino;'

A águia vinda da montanha e os gansos são elementos familiares dos auspícios na *Odisseia*. É a partir desse modelo de referenciais simbólicos que se constrói o sonho. Apesar das interpretações populares que, conforme a síntese de Levaniouk (2011, p. 231), explicam o lamento de Penélope pela morte dos gansos que representam os pretendentes como expressão de seu desejo inconsciente de permanecer cortejada por esses homens, é Pratt (1994, p. 149-151) quem propõe uma leitura que dá conta melhor das possibilidades imagéticas e de construção de personagem dessa cena. A

interpretação da águia se coloca como uma correção à primeira impressão de Penélope no sonho, que seria orientada não pela oposição entre a ave de rapina que vem do ambiente selvagem e as muitas aves domésticas, como presas da águia, mas pela importância do numeral vinte — número de anos que dura a ausência de Odisseu — no poema e pela possibilidade de que o número de presas pode ser lido como duração temporal, como na *Iliada*, II, 308-29, em que o adivinho Calcas interpreta que a Guerra de Troia terá nove anos de duração a partir do portento em que nove pardais são devorados por uma cobra. Nesse modelo, a morte dos vinte gansos poderia indicar o fim de um período de vinte anos. Pratt observa ainda a ambiguidade do momento de Penélope, uma vez que o fim desse ciclo pode acontecer pelo retorno ou pelo novo casamento, possibilidade que causaria seu sofrimento, sobretudo após toda essa espera.³²² A interpretação da águia dentro do próprio sonho é o que desfaz a indeterminação da leitura inicial, com uma chave de leitura que exclui a possibilidade negativa.

A estranheza do sonho que se interpreta em seu próprio conteúdo talvez se adeque mais à concepção grega do sonho como meio de captação de mensagens externas do que ao seu entendimento contemporâneo como atividade mental inconsciente. Na perspectiva grega, mais do que um meio de autoconhecimento, o sonho é um canal de obtenção de conhecimentos inacessíveis à capacidade humana.³²³ Foi, por exemplo, o que aconteceu no canto IV, quando Penélope recebe a informação do arauto sobre a viagem de Telêmaco, e Atena lhe envia uma mensagem em sonho (IV, 795-840). A deusa cria uma imagem (εἶδωλον, IV, 796) de Iftima, irmã de Penélope, e a primeira palavra que essa imagem dirige à rainha, que no sonho chora, é um aviso de que ela está dormindo (“dormes, Penélope”, εὕδεις, Πηνελόπεια, IV, 804), de modo que também este sonho se mostra autoconsciente. A mensagem transmitida é de que Telêmaco regressará a salvo e que viaja acompanhado por Atena, responsável também por enviar a imagem de Iftima. Significativamente, quando interrogada sobre Odisseu, Iftima se recusa a dizer qualquer coisa. A decisão, para a construção da narrativa da *Odisseia*, é manter Penélope num estado de incerteza quanto ao marido, tendo que lidar apenas com sinais. O sonho revela ao leitor ou ouvinte mais uma possibilidade que têm

³²² Pratt (1994, p. 151) ainda indica que os gansos são frequentemente associados a Afrodite e Eros na arte, o que poderia indicar uma relação com a ideia de fidelidade conjugal. Em Aristóteles, eles têm o caráter de guardiões da casa (*História dos Animais*, 488b20).

³²³ O sonho é também uma mídia manipulável na ficção do século XX e XXI. Cf. Crary, 2014, p. 106-7.

as divindades para manipular e testar os humanos em diferentes níveis de proximidade e dosando de formas distintas as informações privilegiadas que podem dar às pessoas — e é impossível não se lembrar do canto II da *Ilíada*, em que a informação enviada por Zeus em sonho para Agamêmnon é propositalmente falsa. Considerando os personagens em Ítaca e suas relações pessoais com os deuses, a *Odisseia* traz a seguinte gradação: a apresentação direta diante de Odisseu, o disfarce e os prodígios diante de Telêmaco, o sonho para Penélope e os sinais interpretáveis para os pretendentes.

Um detalhe de técnica narrativa, entretanto, não pode ser ignorado. É que, ao contrário do que acontece no canto IV, em que o narrador anuncia a ação de Atena sobre o sono de Penélope, no canto XIX o leitor ou ouvinte só tem a palavra de Penélope, que relata o sonho e pede a opinião do estrangeiro. Portanto, não há uma confirmação do narrador de que o sonho, tal como descrito, ocorreu. Ao mesmo tempo, não há confirmação de que seja uma história inventada estrategicamente para testar ou dar um sinal para o estrangeiro de que suas dicas foram captadas. Com as duas possibilidades, mantém-se sempre esse jogo de sinais e alusões que ainda não culminam no reconhecimento público — algo que seria perigoso antes da consumação da vingança. Odisseu disfarçado concordará com Odisseu águia e anunciará a morte de todos os pretendentes (XIX, 555-8). Como resposta, escutará primeiro um comentário sobre o caráter incerto dos sonhos (XIX, 560-69), mais uma vez em conformidade com a posição pública oficial da casa de Odisseu. Depois, escutará de Penélope a proposta de estabelecer o concurso do arco para decidir com quem irá se casar (XIX, 570-81) e concordará satisfeito. A vingança está encaminhada.

Amory (1963, p. 102-6) considera o pedido de interpretação do sonho um tipo de adivinhação (como o pedido por um sinal, embora aqui não haja contato com divindades, apenas Odisseu profetizando sobre si mesmo), para testar suas intuições sobre o estrangeiro.³²⁴ Penélope não menciona a profecia de Teoclímeno nem o espírito de Telêmaco, mas os sinais vão se acumulando. Ainda para Amory, a intuição (e não a razão) é o que guia Penélope diante de sonhos e sinais que podem estar errados. Quando sugere a prova do arco, o estrangeiro poderia refutá-la caso não fosse Odisseu, ou aceitar, caso fosse. Se os sinais trazem sempre esse risco, não é necessário atribuir a Penélope um tipo de comportamento mais intuitivo que racional: a incerteza, que

³²⁴ Amory (1963, p. 119) também considera o reconhecimento final de Odisseu por Penélope como um teste divinatório. Embora seja um reconhecimento de sinais, parece ser outro tipo de processo, que apenas envolve signos compartilhados por dois humanos.

mantém presente a possibilidade do erro, é exatamente o resultado dessa atmosfera de indicações mais ou menos nebulosas.

No canto seguinte (XX, 83-90), Penélope relata outro sonho em sua prece a Ártemis, deusa à qual se atribui a morte indolor durante o sono. Nesse sonho ela dorme com Odisseu, que aparece com o aspecto que tinha ao partir de Ítaca. Embora Penélope considere que teve um pesadelo e o atribua aos deuses, aqui o sonho parece um produto do desejo da personagem utilizado como antecipação do reencontro.

6.5 Últimos sinais

Reconhecida por Odisseu, Atena garante o sucesso de sua vingança (XX, 45-53). Porém, isso não é o bastante para o herói. Ele sai do palácio e faz uma prece a Zeus, tentando pedir dos deuses uma confirmação que seja à prova do acaso e da coincidência: uma mensagem de alguém vindo de dentro da casa (φήμην) e um prodígio ou portento (τέρας) de fora (XX, 98-101). A resposta de Zeus é imediata e seu raio provoca o instantâneo sorriso de Odisseu (XX, 102-4). A parte restante do pedido é realizada logo depois (XX, 105-19): uma moleira, que faz parte das servas fiéis a Odisseu, percebe o trovão sob um céu sem nuvens e, reconhecendo que se trata de um portento (τέρας), faz uma prece para que este seja o último dia do banquete dos pretendentes. Amory (1963, p. 110) observa que o presságio da moleira não é o mais dramático ou significativo, mas tem um toque de simpatia humana que está ausente nos outros, um toque, para além da questão da justiça quanto à casa de Odisseu, de protesto do fraco contra o forte. Agora, além da confirmação de Atena, sua guardiã, Odisseu tem também a de Zeus, o poder central.

Disso nada sabem os pretendentes que retomam a adiada proposta de assassinar Telêmaco. É a ocasião da mais concisa cena de interpretação de voo de pássaro na *Odisseia* (XX, 241-7):

μνηστῆρες δ' ἄρα Τηλεμάχῳ θάνατόν τε μόρον τε
ἦρτυον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀριστερὸς ἤλυθεν ὄρνις,
αἰετὸς ὑψιπέτης, ἔχε δὲ τρήρωνα πέλειαν.
τοῖσιν δ' Ἀμφίνομος ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
“ὦ φίλοι, οὐχ ἡμῖν συνθεύσεται ἦδε γε βουλή,
Τηλεμάχιο φόνος· ἀλλὰ μνησώμεθα δαιτός.”
ὡς ἔφατ' Ἀμφίνομος, τοῖσιν δ' ἐπιήνδανε μῦθος.

Porém os pretendentes estavam reunidos para assassinar Telêmaco.
 Mas uma *ave* apareceu do lado esquerdo,
 uma águia que voava alto, segurando uma tímida pomba.
 Então entre eles tomou Anfínoo a palavra e disse:
 “Amigos, este nosso plano — a matança de Telêmaco —
 não reverterá a nosso favor. *Pensem* antes *no festim*.”
 Assim falou Anfínoo; e a todos agradaram as suas palavras.

A águia carregando a pomba e voando pela esquerda serve como o sinal que Anfínoo aguardava para se decidir definitivamente sobre o assassinato. Ao contrário da cena da prece de Odisseu, entretanto, não há confirmação do narrador de que Zeus ou qualquer divindade é responsável por enviar o voo da ave como aviso. De todo modo, os pretendentes não são mais representados como personagens humanos diante de possibilidades de ação e alternativas em aberto, embora eles continuem em cena, tomando decisões e agindo, individualmente ou em grupo, inconscientes de sua situação aos olhos dos deuses. Essa conduta dos pretendentes articula o dado da experiência humana, vivida e representada, da indeterminação com uma concepção de realidade e de funcionamento do mundo conforme um destino determinado, transportada para a execução poética como uma narrativa que antecipa parcialmente seu próprio desfecho.

Atena continuará incitando o que há de pior nos pretendentes para manter acesa a fúria de Odisseu (XX, 284-6). Mais um pretendente, especialmente ultrajante, será nomeado e individualizado. É Ctésipo, um “homem conhecedor daquilo que é contra a lei” (ἄνηρ ἀθεμίστια εἰδώς, XX, 287-8), que ofenderá Odisseu atirando-lhe um pé de boi, na última das três cenas de arremesso de coisas no estrangeiro (XX, 299). Odisseu se esquiva do pé de boi — e, novamente, o arremesso de comida é um escárnio da doação e da recepção do hóspede —, mas Telêmaco repreende Ctésipo de forma ousada, imaginando que, se tivesse acertado, ele mesmo o mataria com a espada, substituindo o desejado casamento pelo funeral (XX, 304-10).³²⁵ No fim, será esse o resultado do cortejo para todos os pretendentes (que respondem à fala de Telêmaco com o silêncio geral XX, 320) e o que é apresentado pelo jovem como uma preocupação familiar se tornará, pela proporção da mortandade, uma questão social para toda a

³²⁵ Clarke (1989, p. 76) reúne os momentos em que aparece essa imagem da festa de casamento que se torna um funeral, além do concurso do arco e da falsa comemoração de um casamento para encobrir temporariamente a matança dos pretendentes (XXIII, 133-6): I, 265-6, IV, 345-6, XVII, 136-7 e 476, XXI, 295-304. Gottesman (2014, p. 53) observa como muda a postura de Telêmaco em resposta a cada agressão. Na primeira, tenta fazer com que Eurímaco e Antínoo sejam responsáveis pela segurança do estrangeiro; na segunda, ele manda os pretendentes irem dormir, porque estão bêbados; na terceira, ele manifesta sua vontade de matá-los.

comunidade da ilha. Conforme o gosto odisséico e o estilo oral, as cenas de arremesso, em que Antínoo (XVII, 462), Eurímaco (XVIII, 394) e Ctésipo (XX, 299) agem de forma especialmente ofensiva e reprovável, trazem, cada uma, sua voz moderada dentre os pretendentes, que se levanta para criticar esse comportamento. Primeiro, algum membro anônimo do grupo (XVII, 482), depois Anfínoo (XVIII, 412), agora Agelau (XX, 321).³²⁶

A repreensão de Agelau, inclusive, tem a mesma introdução daquela de Anfínoo (XVIII, 415-8 = XX, 323-6). A violência física direta exercida sobre o hóspede é um limite que só os pretendentes mais imorais ultrapassam sem receios. Diplomáticamente, Agelau defende que a espera era justificada enquanto havia esperança do retorno, mas que isso já é claramente impossível. Penélope deve escolher um novo marido entre os pretendentes e assim Telêmaco poderá ter o controle de sua herança e iniciar de fato sua vida como adulto proprietário de terras (XX, 327-37). Telêmaco concorda, diz que não atrasará o casamento e que, inclusive, dará presentes, mas apenas com a condição de que seja tudo conforme a vontade da mãe (XX, 339-44). O filho de Odisseu reivindica mais uma vez sua autoridade.

É nesse momento que Atena, que já havia garantido que os pretendentes insultassem Odisseu, provoca nos jovens um riso fora do comum (XX, 345-9):

ὥς φάτο Τηλέμαχος· μνηστῆρσι δὲ Παλλὰς Ἀθήνη
 ἄσβεστον γέλω ὤρσε, παρέπλαγξεν δὲ νόημα.
 οἱ δ' ἤδη γναθμοῖσι γελῶν ἀλλοτρίοισιν,
 αἰμοφόρυκτα δὲ δὴ κρέα ἦσθιον· ὅσσε δ' ἄρα σφέων
 δακρυόφιν πίμπλαντο, γόον δ' ὤϊετο θυμός.

Assim falou Telêmaco. E entre os pretendentes provocou
 Palas Atena um riso inexaurível, desviando-lhes o espírito.
 E não era com as próprias bocas que se riam, mas com outras.
 E a carne que comiam estava alagada de sangue, e de lágrimas
 se encheram os seus olhos e no seu íntimo chorava o coração.

É uma cena de terror com imagens bizarras. Como identifica Assunção (2005, p. 49), existe uma marca de alienação e perda de identidade no pensamento extraviado e

³²⁶ Fenik (1974, p. 180) entende essas repetições ou dublês como um ponto central da técnica do poeta. É um recurso útil para que o compositor oral organize uma narrativa longa e complexa, como uma série de marcos que o orientam, ao mesmo tempo em que enfatizam as mais importantes ideias morais da história. Fenik (1974, p. 184) esquematiza a organização dessas cenas de arremesso como uma sequência de insulto e arremesso; reação de Telêmaco e resposta conciliadora de um dos pretendentes. Esquematiza também (1974, p. 182) a sequência que prepara as entradas em cena de Penélope, antecedidas pelas cenas de abuso de Melantio, Melanto (ou pela cena com Iro), seguidas de sermões aos pretendentes (na última sequência essa função é cumprida pelo anúncio de Teoclímeno, XX, 351).

no riso com bocas alheias. O adjetivo ἄσβεστον (“inextinguível”) que determina o riso também parece inadequado aos estados de espírito humanos, sendo aplicado, sobretudo, à glória ou reputação (κλέος) desejada pelo herói (IV, 584; VII, 333) e ao riso dos deuses na canção de Demódoco (VIII, 326).³²⁷ Aqui o “inextinguível” indica a continuidade do riso independente da vontade de quem ri, ao mesmo tempo em que o choro, como reação do interior, alaga os olhos. É o descompasso entre o corpo e a alma — ou ação e vontade — de que fala Bakker (2013, p. 93), diante da boca que continua rindo e comendo enquanto o coração pesa diante do prodígio mal agourento. Entretanto, não é apenas o desprendimento da vontade humana em relação à ação que compõe as imagens dessa cena sobrenatural. O caráter proibido do consumo da carne no banquete sacrílego e criminoso e a morte, como antecipação do massacre (ao qual também se atribuirá a imagem do banquete, XX, 390-394), se fazem presentes no sangue das carnes que eles comem, uma relação dupla observada por Assunção (2006, p. 49). Essa associação entre o consumo do alimento proibido e uma manifestação bizarra de vida na porção preparada aparece também no banquete da tripulação de Odisseu com o gado do Sol, em que o couro rasteja e a carne já no espeto muge (XII, 394-6). É como uma lição de moral sobre a insatisfação e a punição pelos crimes cometidos com imagens desagradáveis que, ao mesmo tempo, vê os limites do prazer e da repugnância, da civilização e da barbárie sintetizados na refeição que, na *Odisseia*, condensa por sua vez as relações pessoais e sociais.

Teoclímeno, o adivinho, anunciará aos presentes a visão que sua relação especial com o sobre-humano lhe permite ver. Nesse momento, sua habilidade vai além da interpretação de sinais de voo de pássaros que já havia executado e se manifesta de forma sensorial, perceptível apenas para si (XX, 351-7):

“ἄ δειλοί, τί κακὸν τόδε πάσχετε; νυκτὶ μὲν ὑμέων
εἰλύαται κεφαλαί τε πρόσωπά τε νέρθε τε γοῦνα,
οἰμωγὴ δὲ δέδηε, δεδάκρυνται δὲ παρειαί,
αἶματι δ' ἔρράδαται τοῖχοι καλαί τε μεσόδμαι·
εἰδώλων δὲ πλέον πρόθυρον, πλείη δὲ καὶ αὐλή,
ἰεμένων Ἐρεβόσδε ὑπὸ ζόφον· ἠέλιος δὲ
οὐρανοῦ ἔξαπόλωλε, κακὴ δ' ἐπιδέδρομεν ἀχλύς.”

³²⁷ Na *Ilíada*, o adjetivo também é usado para o riso dos deuses (*Il.*, I, 599) e ainda repetidas vezes para qualificar o grito (βοή) do exército e, em *Il.* XXII, 96, para descrever o estado de ânimo de Heitor prestes a duelar com Aquiles: Ἐκτωρ ἄσβεστον ἔχων μένος (“Heitor com sua inextinguível força”).

“Ah, desgraçados! Que mal sofreis? A noite encobre as vossas cabeças, os vossos rostos, e até os vossos joelhos por baixo! Ardem os gritos de dor, cheias de lágrimas estão as vossas faces, e manchadas de sangue as paredes e o teto. O adro está repleto de fantasmas; repleto está o pátio; para a escuridão do Érebo se precipitam e o sol desapareceu do céu e tudo cobre a bruma do mal.”

A noite em pleno dia é, por si só, uma imagem de morte, conforme a representação tradicional em que a luz corresponde à vida, e a escuridão, à morte. Mas aqui essa imagem geral parece também adequada ao contexto específico do assassinato em plena noite cuja escuridão é acentuada pela invisibilidade da lua nova. Parece acertada a associação que Austin (1975, p. 246) e Bakker (2013, p. 98) fazem entre essa visão de um eclipse e o *λυκάβας*. As imagens de sofrimento (gritos e lágrimas) são potencializadas e amplificadas pela violência extrema: elas ardem. Mesmo o sangue, como uma das imagens mais básicas para a morte, é maximizado: não corre pelo chão, mas respinga pelas paredes e pelo teto, como marcas de uma violência fora do comum, como será o massacre dos pretendentes. O espaço que aparece repleto de sangue na imagem e no fim do massacre é o mesmo em que os pretendentes mantinham seu banquete impróprio. Esse mesmo espaço que o adivinho já vê ocupado pelos fantasmas sem vida lançados à escuridão da morte, já se dirigindo ao Érebo sob a embaçada paisagem sem sol. O adivinho pode ver bem que esse futuro já está presente.

Os pretendentes riem (XX, 358) e essa recepção mistura o riso forçado por Atena com sua já bem conhecida insensatez, uma vez que riem com prazer (ήδύ). Eurímaco responde incitando seus companheiros a expulsar o estrangeiro maluco que acha que é noite (XX, 360-2). A resposta de Teoclímeno e os versos seguintes encerram sua participação na *Odisseia* (XX, 364-72):

“Εὐρύμαχ', οὐ τί σ' ἄνωγα ἐμοὶ πομπῆας ὀπάζειν.
εἰσὶ μοι ὀφθαλμοὶ τε καὶ οὐατα καὶ πόδες ἄμφω
καὶ νόος ἐν στήθεσσι τετυγμένος, οὐδὲν ἀεικίης·
τοῖσ' ἔξειμι θύραζε, ἐπεὶ νοέω κακὸν ὑμῖν
ἐρχόμενον, τό κεν οὐ τις ὑπεκφύγοι οὐδ' ἀλέαιτο
μνηστήρων, οἳ δῶμα κατ' ἀντιθέου Ὀδυσῆος
ἀνέρας ὑβρίζοντες ἀτάσθαλα μηχανάσθε.”
ὥς εἰπὼν ἐξῆλθε δόμων ἐνὶ ναιεταόντων,
ἵκετο δ' ἐς Πείραιον, ὃ μιν πρόφρων ὑπέδεκτο.

“Eurímaco, não me dês guias para o meu caminho. Tenho olhos e ouvidos e dois bons pés; e no peito tenho um espírito que não foi criado de qualquer maneira.

Será com esses que irei para fora desta casa, pois antevejo a desgraça que vem ao vosso encontro: a ela não escapará nenhum de vós, pretendentes, que no palácio de *Odisseu* praticais tais violências na arrogância e na loucura.” Assim dizendo, saiu da bem construída sala de banquetes e foi ter na casa de Pireu, que com gentileza o acolheu.

Teoclímeno sai de cena sem nunca revelar sua genealogia e sua ligação ancestral com Apolo para nenhum personagem. O adivinho se garante confiando em suas *performances*. O ponto principal dessa estratégia narrativa é mostrar a reação de seus interlocutores como exemplos de seu comportamento moral geral, ou seja, contrastar a gentileza e prudência de Telêmaco com a falta de noção dos pretendentes diante de avisos de um estrangeiro sem o peso da autoridade divina. Considerando os avisos que os pretendentes já receberam, esse aqui não é mais uma incitação à mudança de rumo, mas apenas um informe sobre a morte que se aproxima, motivada por sua transgressão (ὕβρις) e sua insensatez (ἀτασθαλία). Mesmo com o anúncio da morte geral, os pretendentes continuam só provocando Telêmaco. Ainda rindo, ofendem seus dois hóspedes (o que pede comida e o que faz profecias) e sugerem que deveriam vendê-los como escravos (XX, 373-83). Telêmaco não se abala. Agora sabe que pode se dar ao luxo de esperar. Até o fim do canto, o riso dos pretendentes é mesmo incessante. Em meio ao riso e ao prazer, continuam o banquete, que o narrador contrapõe a outro banquete “mais desgraçado” (ἀχαρίστερον ἄλλο) que “uma deusa e um homem forte” (θεὰ καὶ καρτερός ἀνὴρ) oferecerão para eles, enfim, como contrapartida (XX, 390-4).

6.6 A Festa de Apolo

Amory (1963, p. 115-6) considera o concurso do arco um tipo de teste de divinação, opinião compartilhada por Austin (1975, p. 235).³²⁸ Talvez esteja mais para uma espécie de aposta, embora os deuses de fato atuem sobre toda a resolução da

³²⁸ Amory (1963, p. 115-6) desenvolve a ideia: “se os sinais estão certos, se o estrangeiro tinha boas razões para seus conselhos, então ela está fazendo exatamente o que Odisseu quer que ela faça. Se, por outro lado, os sinais estão errados e sua confiança no estrangeiro é resultado de um auto-engano, então ela irá ao menos se casar com o homem menos inferior a Odisseu. Isso se algum deles conseguir, o que tem boas chances de acontecer, de modo que o concurso seria mais uma estratégia de atraso, como a tecer a mortalha.” Para Malta (2012, p. 18) as ações de Penélope vão reafirmando sua fidelidade ao mesmo tempo em que a coloca em risco, de modo que a prova é o estratagema decisivo para o desfecho favorável, mas que arrisca comprometê-la com um novo e desagradável casamento.

questão em Ítaca e sinais diversos tenham precedido a resolução. Penélope chora quando tem nas mãos o arco que fora de Êurito e Ífito para iniciar o concurso (XXI, 56). A técnica narrativa aqui é mostrar apenas a ação, o choro, sem entrar na mente da personagem para revelar suas motivações e seu estado interior. Assim, o próprio ouvinte ou leitor que avalie se Penélope se comove por antecipação pela chegada do marido, ou pelo abandono da espera e a aceitação de se comprometer com um novo casamento, ou pela angústia diante da incerteza do que pode acontecer. Que segurança ela poderia ter sem o nível de proximidade dos deuses que tem seu marido? Diante de todos, ela se coloca como prêmio para quem conseguir melhor armar o arco e atirar uma flecha pelo meio das lâminas de doze machados. Entretanto, não desperdiça a chance de mais uma vez repreender o banquete sem retribuição (XXI, 68-79). Irritado com o choro do boieiro Filício e de Eumeu enquanto leva o arco para que as tentativas comecem, Antínoo os critica (XXI, 85-95) pela rusticidade (ἀγροϊῶται), em comparação ao suposto refinamento dos pretendentes, a tolice infantil (νήπιοι) e a incapacidade de fazer planos para o futuro (“que só pensais no dia de hoje” ἐφημέρια φρονέοντες). É mais um momento de ironia homérica. Antínoo lembra a todos que Odisseu está morto — Penélope havia se referido ao marido apenas como o “homem longe de casa” (XXI, 70) —, mas encerra sua fala bajulando Penélope por seu sofrimento pelo finado marido e elogiando Odisseu por sua força, como um reconhecimento do desafio que é armar seu arco. Aqui o narrador revela o interior mental daquele que age em cena: ele tem a esperança de conseguir armar o arco e atravessar os machados com a flecha (XXI, 96-7), mas por um erro na avaliação de si mesmo. Como o narrador já antecipa (XXI, 98-100), será ele o primeiro a ser morto por Odisseu. Como líder do banquete, a imagem para sua morte nessa antecipação é relacionada ao paladar: “o primeiro a provar a flecha” (ὀϊστοῦ γε πρῶτος γεύσασθαι ἔμελλον, XXI, 98), assim como será sua morte, alvejado no pescoço enquanto bebe vinho (XXII, 9-16).

Telêmaco mal consegue conter sua animação com o desfecho que se aproxima. O riso lhe escapa, justificado (em uma inversão que finge o reconhecimento de um comportamento insólito) como uma reação louca enviada por Zeus (XXI, 102-5). A força de Telêmaco e Odisseu em contraste com a fraqueza dos pretendentes, acompanhando a avaliação moral dos dois grupos, fica clara na demonstração da potência do filho, que cumpriria sua intenção de se mostrar tão capaz quanto o pai, se não fosse pelo sinal de Odisseu para que não armasse o arco em sua quarta tentativa

(XXI, 117 e 129-30). Com sua fala irônica em que reconhece sua fraqueza e a superioridade dos pretendentes (XXI, 131-5), Telêmaco mostra seu potencial físico para ocupar o posto de herói e seu potencial mental para ser um herói do ardil e da mentira. Falta-lhe, contudo, a experiência de combate que virá na chacina.

Antínoo estabelece a ordem de tentativas (XXI, 141-2)³²⁹ e o primeiro a tentar a prova do arco é um personagem que aqui interessa particularmente. Liodes é primeiro apresentado como o filho de Énops (XXI, 144), nome que na tradição manuscrita alterna entre Ἦνοψ (impresso na edição de van Thiel) e Οἶνοψ, que Reece (1995, p. 224) lê como “Cara de Vinho”. A relação de Liodes com o vinho é explícita em XXI, 145-6: ele se senta no extremo do salão, perto da cratera, o recipiente, para misturar o vinho. Isso porque ele é um *θυοσκοός* — etimologicamente, o observador de sacrifícios (Beekes, 2010, p. 585) — responsável, portanto, pelos sacrifícios e possivelmente pela adivinhação a partir de sacrifícios, prática popular na Grécia Clássica, mas que não é mostrada em cena nos poemas homéricos. Além de ser ter essa provável função sacrificial e essa possível função mântica, Liodes é caracterizado como outro pretendente com características positivas. Segundo o narrador, é o mais correto, porque “só para ele os atos insensatos / eram odiosos e se indignava com todos os pretendentes” (*ἀτασθαλίαι δέ οἱ οἴω / ἐχθραὶ ἔσαν, πᾶσιν δὲ νεμέσσα μνηστήρεσσιν*, XXI, 146-7). Entretanto, consciente da moralidade ignorada pelos demais pretendentes, Liodes não passa sem um ponto fraco na perspectiva da ideologia aristocrática guerreira: ele tem “mãos macias, não calejadas” (*χειρῶας [...] ἀτρίπτους ἀπαλάς*, XXI, 150-1), sinal de que falta o treinamento marcial (ou, numa perspectiva aristocrática, o vigor físico natural) que o tornaria apto a ser uma figura respeitável de poder ou a armar o arco.³³⁰ Liodes é, sobretudo, um áugure inábil, ao contrário de Teoclímeno e Haliterses. Isso é demonstrado em sua fala após tentar o arco e na conversa com Odisseu antes de sua morte. Na primeira, ele realiza uma previsão correta, porém involuntária (XXI, 152-62):

³²⁹ Sobre a ordem, cf. nota 302, p. 225, a partir de Reece (1995, p. 207-21).

³³⁰ A moleza de Liodes e sua associação com o vinho fazem com que Loudon (1999, 32-45, propondo ainda uma transposição do lugar perto da cratera como índice de um consumo excessivo, o que é uma extrapolação) o aproxime de Elpenor, personagens inofensivos que servem de contraste para Euríloco e Eurímaco, que se destacam – o primeiro entre os tripulantes, e o segundo entre os pretendentes – como antagonistas de Odisseu. Elpenor também terá uma relação com a atividade mântica: no Hades, prevê para Odisseu seu retorno à Eeia e suas aparições emolduram a descida ao Hades e a matança dos pretendentes.

“ὦ φίλοι, οὐ μὲν ἐγὼ τανύω, λαβέτω δὲ καὶ ἄλλος.
πολλοὺς γὰρ τόδε τόξον ἀριστήας κεκαδήσει
θυμοῦ καὶ ψυχῆς, ἐπεὶ ἢ πολὺ φέρτερόν ἐστι
τεθνάμεν ἢ ζῶοντας ἀμαρτεῖν, οὐ θ' ἔνεκ' αἰεὶ
ἐνθάδ' ὀμιλέομεν, ποτιδέγμενοι ἤματα πάντα.
νῦν μὲν τις καὶ ἔλπετ' ἐνὶ φρεσὶν ἠδὲ μενοιῶ
γῆμαι Πηνελόπειαν, Ὀδυσσῆος παράκοιτιν·
αὐτὰρ ἐπὴν τόξου πειρήσεται ἠδὲ ἴδεται, –
ἄλλην δὴ τιν' ἔπειτα Ἀχαιϊάδων εὐπέπλων
μνάσθω ἐέδνοισιν διζήμενος· ἢ δέ κ' ἔπειτα
γῆμαιθ' ὅς κε πλεῖστα πόροι καὶ μόρσιμος ἔλθοι.”

“Meus amigos, não serei eu a armar este arco; que outro o tome.
Mas muitos serão os príncipes a quem este arco roubará
o coração e a vida, uma vez que é de longe preferível
morrermos a ficarmos vivos e falharmos naquilo que sempre
aqui nos reuniu, quando ficávamos na expectativa dia após dia.
Neste momento qualquer um acalenta no espírito a esperança
de casar com Penélope, a esposa de *Odisseu*.
Mas depois de ter visto e experimentado o arco,
Que vá fazer a corte a outras das mulheres de belos vestidos,
oferecendo presentes nupciais; então deverá Penélope desposar
quem mais oferecer e quem se lhe afigurar o noivo destinado.”

A autoridade da linguagem profética é tradicionalmente relacionada à autoridade da linguagem poética e aqui há exatamente um jogo entre o uso poético da imagem e o uso profético. Na fala de Liodes, aquele arco causará para muitos o sofrimento (ou mesmo a fúnebre lamentação) no coração e na vida ou alma (κεκαδήσει / θυμοῦ καὶ ψυχῆς, XXI, 153-4). Para o personagem, são imagens para o abatimento do fracasso na prova, porque não sabe que será aquela a arma a provocar a morte de todos, depois de passar pelas mãos de cada um. Isso talvez seja especialmente ridículo para um θεοσκοός, embora seja impossível saber exatamente qual a sua função e suas habilidades esperadas em Homero. Sua posição poderia significar uma relação especial com os deuses na medida em que tem a responsabilidade social de cumprir ritos que dizem respeito à relação entre deuses e humanos. Significativamente, ao mesmo tempo em que aproveita para repreender a pressão dos pretendentes, sugerindo uma corte normal com presentes, ele se inclui no grupo esperançoso de se casar com Penélope. Mesmo essa previsão involuntária recebe uma resposta furiosa de Antínoo (XXI, 168-74), ainda crente na sua própria força e na dos demais jovens. O pretendente rebate especificamente a imagem do arco, repetida em seu discurso para ser negada (e enfatizada).

Durante o massacre, será a morte de Liodes que levantará a questão da punição, junto com o resto do bando, de um homem que também condena a imoralidade de seus parceiros. Ele se coloca como quem não cometeu os atos insensatos e desrespeitosos dos pretendentes e mesmo como quem tentava impedi-los (XXII, 310-19). Esse maior entendimento dos valores morais de sua sociedade não será o bastante para alguém que também estava presente no banquete e também se dispôs a tentar ser o novo marido de Penélope. A reflexão ou a boa disposição nada vale se não resulta na ação adequada que, no caso, seria não participar da festa.³³¹ Odisseu não terá nenhuma piedade com esse sacerdote. Ele será morto, ao contrário de outros dois profissionais que atendiam os pretendentes: o cantor Fêmio e o arauto Médon, pelos quais Telêmaco intervém (XXII, 330-80).³³² Eis a justificativa de Odisseu para a execução de Liodes (XXII, 321-4): “Se declaras na verdade ter sido o sacerdote (θυοσκόος) / então muitas vezes terás pedido aos deuses aqui no palácio / que me fosse sonogada a possibilidade de um doce regresso / e que fosse a ti que se oferecesse, e desse filho, a minha mulher”. Provavelmente Odisseu imagina essas supostas preces, por Liodes ser o θυοσκόος, atuando em nome do grupo. Como um último dado significativo, Odisseu o mata com a espada que era de Agelau. Liodes, Anfíno e Agelau compõem uma gradação de pretendentes que, apesar de seus momentos de gentileza ou inteligência, são punidos pela mesma pena máxima que os líderes, Antínoo e Eurímaco, e seus comparsas, como Liócrito, Ctésipo e todo o resto do grupo.

Com o fracasso geral, os pretendentes precisam admitir que não estão à altura do herói da geração anterior também no quesito potência física. Eurímaco se angustia especialmente com a opinião pública das pessoas do futuro a respeito da fraqueza dos pretendentes incapazes de se igualarem a Odisseu (XXI, 254-5). A força demonstrada por aquele que armasse o arco seria o bastante para justificar todos os excessos dos pretendentes, como critério definitivo da autoridade e da legitimidade. Essa preocupação com a reputação (κλέος) e a comparação com Odisseu, retomada por Eurímaco (XXI, 321-9), será desmerecida por Penélope como uma ambição completamente incompatível com homens que desonram e consomem o patrimônio de outra pessoa melhor (XXI, 331-3). Antínoo se mostra menos abalado e repreende o tom

³³¹ Para Fenik (1974, p. 195), Liodes é um duplo de Anfíno como “o bom pretendente”. Anfíno com mais atenção no início e Liodes com a atenção final.

³³² Segundo Assunção (2015), Odisseu desconsidera a posição moral de Liodes e considera apenas seu serviço aos pretendentes “hiperbolizado, algo abusiva e paranoicamente, pela suposição de um desejo direto” por Penélope.

derrotista de Eurímaco. Lembrando-se, só agora, que é dia da festa de Apolo, dá a desculpa de que não é um momento apropriado para se armar um arco. Sugere fazer libações e encomendar, para o dia seguinte, sacrifícios para Apolo (XXI, 257-68). A preocupação vem tarde demais. A ordem no tempo e no espaço são importantes para os rituais de culto na Grécia Antiga (é o que observa Durant, 1989, p. 121, estudando os ritos gregos e seus procedimentos) e as cerimônias religiosas periódicas marcam o ritmo do ano (Rudhardt, 1992, p. 265). A ideia de que, após os sacrifícios, uma nova rodada de tentativas poderia resultar em um vencedor é sinal de que a consideração atrasada pela festa é mais uma desculpa para a falha do que uma reconsideração quanto à conduta na casa de Odisseu. Só no fim os pretendentes perceberão que a festa de Apolo é sim um dia propício para a prova do arco, embora eles sejam a vítima maior do sacrifício.

Apolo continuará presente até o início da chacina. Na prece críptica de Odisseu, “de manhã dará o Deus a força (κράτος), a quem entender” (XXI, 280) está em jogo a diferença entre aquele que prevalece — conforme Benveniste (1969, p. 71) a ideia primeira de κράτος, é a de superioridade em disputas, seja na assembleia ou no combate — e aqueles que não, a diferença entre aqueles apoiados pelos deuses e aqueles desprezados. São os fatos que definem e legitimam o poder em Ítaca. A possibilidade de o estrangeiro armar o arco é mencionada por Penélope como uma “honra” ou “triumfo” (εὔχος) concedida por Apolo (XXI, 338). Apolo está também na maldição ou ameaça que os pretendentes fazem ao porqueiro, como aquele que pode definir o resultado do concurso: “Em breve, sozinho no meio dos porcos, longe dos homens, / os rápidos cães te devorarão, cães que tu criaste, se Apolo / e os outros deuses imortais nos forem favoráveis” (XXI, 363-5). O arco e a lira representam os atributos do deus e estarão juntos na imagem que compõe o momento em que Odisseu toma sua antiga arma: “após ter levantado o grande arco e o ter examinado, / tal como um homem conhecedor da lira e do canto / facilmente estica uma corda a partir de uma cravelha nova, / atando bem a tripa torcida de ovelha de um lado e de outro — / assim sem qualquer esforço *Odisseu* armou o grande arco. / Pegando nele com a mão direita, experimentou a corda, / que logo cantou com belo som, como se fosse uma andorinha” (XXI, 405-11).

O canto da andorinha é aqui uma imagem importante. Segundo Frazer (1891, p. 1-2), o retorno da andorinha como marca da volta da primavera era celebrada na “canção da andorinha” de Rodes, que crianças cantavam de porta em porta, para dar

boas vindas à primavera e convidá-las a fazer ninhos em suas casas, o que seria sinal de boa sorte. A canção é registrada por Ateneu (VIII, parágrafo Kaibel 60) e começa assim: ἦλθ', ἦλθε χελιδῶν / καλὰς ὥρας ἄγουσα, / καλοὺς ἐνιαυτοὺς (Veio, veio andorinha / trazendo a boa estação, / os anos bons). Austin (1975, p. 248) menciona outra canção popular de Samos, registrada na biografia de Homero atribuída a Heródoto (*Vita homeri herodotea*), em que Homero, acompanhado por crianças cantaria diante das portas das casas mais ricas, exatamente no festival da Lua Nova em honra a Apolo, que incluem os seguintes versos (*Vita homeri herodotea*, linhas 476-7): νεῦμαί τοι νεῦμαι ἐνιαύσιος ὥστε χελιδῶν / ἔστηκ' ἐν προθύροις (volto, volto todo ano, como a andorinha / pousa no portão). Essas canções populares mostram que há uma clara relação entre a andorinha (e seu canto) e a chegada da estação no pensamento grego, mas essa relação está também explicitada no próprio repertório da poesia grega arcaica, nos versos de Hesíodo (*Trabalhos e Dias*, 569-70): “Pandíonis vero-pranto, a andorinha, se lança / à luz para os homens, quando a primavera de novo se inicia”³³³.

A primavera, através da andorinha, se faz presente também quando Atena, no meio do massacre, se manifesta primeiramente como Mentor e depois na forma desse pássaro (XXII, 240) e quando o pânico dos pretendentes é pintado com a seguinte comparação (XXII, 299-301): “precipitaram-se através da sala como gado enlouquecido / por um esvoaçante moscardo, que espicaça os bois a correr em frente / na época primaveril, quando os dias começam a aumentar”; assim, o som da corda do arco de Odisseu, como o canto da andorinha, marca o começo da primavera e o início do massacre (Austin, 1975, p. 247). A chegada de Odisseu é também o fim da desintegração e o ponto inicial da reconstrução de Ítaca. É a renovação da vida como um todo. Losada (1985, p. 33-4) também indica o canto da andorinha, marca de seu retorno na primavera após a migração durante o inverno, como uma metáfora essencial para a ideia de retorno e do anúncio que confirma esse retorno. Por fim, Borthwick (1988, p. 15-7) menciona uma associação tradicional na poesia grega entre a andorinha e a unidade familiar, como ave que gosta dos filhos, uma ideia em diversos textos literários de períodos diversos da andorinha como símbolo da felicidade doméstica e também o comentário de Artemidoro (II, 66) de que o sonhar com andorinha é especialmente bom para o casamento, porque indica que a mulher será fiel. É o caso de Penélope na *Odisseia*. Borthwick ainda inclui o som do arco na série de sinais sonoros

³³³ Tradução de Christian Werner (cf. Hesíodo, 2013) modificada.

que confirmam o iminente retorno de Odisseu.³³⁴ Ele retoma um comentário de Eustácio, que estranhava o canto da andorinha, na comparação, ser καλόν, “belo” (XXI, 411), quando era, em geral, depreciado como melodia. Sua proposta é de que, no caso, o adjetivo pode ter o sentido de “favorável”, como quando aplicado às entranhas de vítimas sacrificiais usadas para adivinhação (Borthwick, 1988, p. 15-6).

A lira, por sua vez, estará também na última fala de Odisseu antes de tirar seus farrapos de mendigo, retomada assim como a ideia do massacre como um banquete em retribuição àquele dos pretendentes: “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, 428-30). Odisseu fala em aproveitar a luz motivado pela escuridão da noite sem lua do λυκάβας e faz uma prece direta a Apolo antes de disparar sua primeira flecha: “Agora noutra alvo, que nunca antes foi atingido, verei / se consigo acertar, se Apolo der cumprimento à minha prece” (XXII, 6-7).³³⁵ É Antínoo, homem sem experiência de combate, o primeiro a cair com o copo na mão e uma flecha na garganta, como líder do banquete e prato de entrada no massacre.

A chacina, assim, é cancelada pelos deuses em duas instâncias. Primeiro, pela assembleia em que o plano de Atena, confirmado por Zeus, direciona o que acontece no mundo; depois, pelo ritual de Apolo, que transforma decisões divinas extremas em atos humanos não passíveis de punição e que representam algum tipo de justiça social. Essa justiça é insuficiente para os parentes dos pretendentes e só é confirmada por uma manifestação, clara para todos, do poder divino no canto XXIV. Com todo esse aparato de legitimação, Odisseu escapa sem que um novo ciclo de vingança se inicie, mesmo tendo cometido um ato a princípio inadmissível pela sociedade de Ítaca.

Os pretendentes permanecem com suas expectativas de sucesso até o momento final, assim como na mencionada ameaça ao porqueiro, em que imaginam que Apolo ou os demais deuses ainda podem lhes ser favoráveis (XXI, 363-5). O narrador já havia anunciado que, ao contrário de seus adversários, o filho de Odisseu conseguiria armar o

³³⁴ Ele retoma um comentário de Eustácio, que estranhava o canto da andorinha, na comparação, ser qualificado como καλόν, “belo”, quando era, em geral, depreciado como canto. Sua proposta é de que, no caso, o adjetivo pode ter o sentido de “favorável”, como quando aplicado às entranhas de vítimas sacrificiais usadas para adivinhação.

³³⁵ Para Levaniouk (2011, p. 317), isso sugere que Apolo é o poder que controla o caminho para a reunião de Odisseu e Penélope.

arco, mas os pretendentes riem quando Telêmaco manifesta seu desejo de ser mais forte que eles (XXI, 372-3) para poder expulsá-los da casa (XXI, 374-5). Esse já foi seu desejo, inicialmente, mas agora deu lugar ao plano de assassinato. A ironia homérica tem seus momentos de mais alta intensidade quando Antínoo compara o estrangeiro com Eurítion, o centauro. Pelo consumo excessivo de álcool, essa figura mítica comete atos absurdos no banquete dos lápitas (XXI, 288-310). Claro, são os próprios pretendentes que desrespeitam a hospitalidade e a prática do banquete. Outro pretendente anônimo, antes de Odisseu armar seu arco, deseja: “oxalá ele obtenha vantagem na medida em que / se revelar capaz de armar aquele arco” (XXI, 402-3). O receio de que o estrangeiro consiga (XXI, 286) se transforma em mudança de cor pelo total espanto (XXI, 412-3) ainda antes de Zeus enviar um trovão como sinal de confirmação do massacre (XXI, 413). Odisseu imediatamente compreende.

Antínoo cai bebendo, estragando a comida (XXII, 19-21) e ainda, como todos os outros convivas, sem esperar que poderia morrer naquele dia (XXII, 11-4). Inclusive, o narrador informa que eles acham que o estrangeiro acabou matando Antínoo por acaso, sem querer (οὐκ ἐθέλοντα, XXII, 31). Eles só entendem o que está acontecendo por Odisseu lhes explicar. Finalmente, este revela sua identidade de dono da casa e enumera os crimes dos pretendentes: desperdiçar seu patrimônio, deitar-se com suas escravas e cortejar sua mulher, desrespeitando os deuses e os costumes humanos (XXII, 35-41). Como contraste à morte do desprevenido Antínoo, Eurímaco terá tempo de tentar barganhar com Odisseu (XXII, 45-59). Ele reconhece que sua indignação é adequada aos muitos atos insensatos (ἀτάσθαλα) cometidos naquela casa. O pretendente tenta resolver a situação jogando sobre Antínoo toda a articulação da pressão sobre Penélope. Entrega, inclusive, o plano de assassinar Telêmaco como parte de um projeto pessoal de poder. Eurímaco chega a propor a restituição da riqueza consumida, mas diante da resposta negativa de Odisseu e do anúncio de que todos serão mortos (XXII, 61-7), será ele o primeiro pretendente a incitar os companheiros à luta, antes de morrer com a espada na mão, flechado no peito (XXII, 70-8). Sua queda, como a de Antínoo, é acompanhada pela descrição de um banquete arruinado (XXII, 84-8). O terceiro pretendente mais importante, Anfínomo, é o terceiro a morrer. Embora tenha se destacado por ser menos insensato e maligno do que os outros dois, ele morre, como o narrador antecipou, acertado por Telêmaco. O que não estava antecipado é que morre

por um golpe de lança nas costas, enquanto tentava, atacando com sua espada, tirar Odisseu da porta (XXII, 89-94). Não havia outra saída.

A última má leitura de um sinal feita por um pretendente fica por conta de Agelau durante a chacina. Com a morte dos três principais, este é o pretendente que toma a dianteira para pensar numa saída e contatar o povo em busca de ajuda (XXII, 132-4 e 241, em que aparece como o primeiro dos que restaram). Odisseu tem seu momento de desânimo ao ver os pretendentes armados, depois que suas flechas acabam, quando percebe que Melântio trouxe as armas do quarto que Telêmaco se esqueceu de trancar (XXII, 147-9). Mas, em XXII, 205-7, Atena aparece, com a forma de Mentor, para encorajar Odisseu e seus aliados. O herói a reconhece (XXII, 210), mas mesmo assim se dirige a ela pedindo ajuda como se fosse Mentor (XXII, 208-9). Agelau não tem a mesma percepção nem a mesma relação com Atena. Sem saber que está diante de uma divindade, ameaça Mentor de morte (e de ter seus bens apreendidos e sua mulher e suas filhas escravizadas), caso auxilie o lado menos numeroso da luta, sem saber que ameaça uma divindade (XXII, 213-23). A resposta de Atena atuando como Mentor é um elogio de Odisseu por sua coragem, força e inteligência, que inclui o lembrete de que, mesmo mais velhos, ainda é possível demonstrar valor em combate, coisa que Mentor se prontifica a fazer como exemplo (XXII, 226-35). Na verdade, é mais um teste de Atena para Odisseu e Telêmaco (XXII, 236-8). A deusa não participa do combate como Mentor, mas voa para o teto e pousa numa viga semelhante a uma andorinha (XXII, 239-40). Agelau não percebe o prodígio. Ao contrário de Odisseu e mesmo de Médon, o arauto: justificando o massacre diante dos habitantes de Ítaca reunidos (XXIV, 443-9), Médon admite que percebeu a presença divina, embora não reconheça o deus que se manifestou na forma de Mentor. Agelau, numa leitura completamente invertida, se anima ao perceber que Mentor não está mais presente e julga que Odisseu foi abandonado pelo aliado. Por fim, pensará em táticas de combate com a esperança de que Zeus lhe conceda κῦδος, o “momento de glória” (XXII, 248-54). Seu plano, de que não atirassem todos suas lanças ao mesmo tempo e mirassem sempre em Odisseu, é frustrado por Atena, que desvia os tiros (XXII, 256 e 273). O herói e seus aliados, por sua vez, mantêm o espírito de combate e revidam com sucesso.

A etapa final do massacre é a cena das súplicas dos três prestadores de serviços. Antes disso, porém, com a morte de Liócrita (XXII, 294), o combate propriamente dito tem seu momento final com o extermínio da massa de pretendentes anônimos. Isso

acontece depois de mais uma intervenção prodigiosa de Atena: a deusa provocará o terror entre esses últimos remanescentes ao levantar até o teto sua “égide, flagelo dos mortais” (φθισίμβροτον αἰγίδ' ἀνέσχευ, XXII, 297). Sob a insígnia da deusa e da carnificina humana, os homens desesperados são abatidos sem defesa. Como o massacre havia sido apresentado como um banquete terrível (e como agora são eles os sacrificados), na hora do pânico eles são comparados ao gado em correria, atizado por um ferrão (XXII, 299-300). Eles são também como pássaros atacados por abutres (XXII, 302-3), papel semelhante ao que já tiveram na interpretação que Helena dá do voo que (como um prodígio) se manifesta em Esparta, quando as pessoas também se alegraram ao ver o movimento dos pássaros (XXII, 306 e XV, 165), embora agora essa alegria seja a felicidade algo sinistra pelo sucesso do massacre. Certificando-se de que todos estão mortos (em XXII, 381-9 os cadáveres dos pretendentes são como peixes expostos ao sol), Odisseu ainda impede a serva Euricleia de comemorar abertamente a morte de outras pessoas. O herói lembra a todos que eles foram subjugados pelos deuses e por seus atos de insensatez e desrespeito (XXII, 411-8). O ritual sombrio termina com a purificação da casa com fogo e enxofre (XXII, 480-94). A violência descomunal, observa Assunção (2015) está presente também no sangue de todos os pretendentes que suja (material e religiosamente) todo o salão do palácio e, portanto, exige essa purificação. Não há impiedade. O massacre foi legitimado.

Os crimes dos pretendentes e a sua punição pelos próprios atos de insensatez, embora justifiquem os assassinatos no plano divino e na perspectiva da casa de Odisseu, não são satisfatórios para a sociedade de Ítaca. Svenbro (1984, p. 47-51) investiga a vingança como uma instituição da sociedade grega arcaica representada nos poemas homéricos. O comportamento típico transmitido pela cultura oral pré-jurídica inclui o dever de vingar o assassino ou um parente de um assassino com a morte, porque este pode fugir. O próprio Odisseu cogita a fuga (XX, 42-3), Eupites teme que ele escape (XXIV, 430-1) e Teoclímeneo (XV, 223-5) passa por essa situação que também aparece nas suposições dos pretendentes tramando a morte de Telêmaco (XVI, 376-82), uma espécie de costume que Odisseu expõe a Telêmaco em XXIII, 118-23. Por isso, Odisseu teme os parentes dos pretendentes que vêm em busca de vingança (XXIV, 353-5). É um tipo de sistema de dom e contra-dom, o que parece indicado (com alguma ironia), por exemplo, quando Filécio mata Ctésipo em solidária contrapartida ao lançamento do pé

de boi em Odisseu (XXII, 290-1, cf. Svenbro, 1984, p. 54). Svenbro também lembra que no *Epítome da Biblioteca* atribuída a Apolodoro (VII, 38), estão registrados outros finais para o retorno de Odisseu (1984, p. 52): Penélope não resiste aos pretendentes e tem como filho Pan, um filho de Hermes ou, em outra tradição, do conjunto dos pretendentes. Outros dizem que Odisseu a mata ao descobrir que foi seduzida por Anfínoo (exatamente seu pretendente preferido na *Odisseia*). Ou mesmo que Odisseu, acusado da matança dos pretendentes pelos parentes deles, submete seu caso à arbitragem de Neoptólemo, que condena Odisseu ao exílio. Segundo Plutarco (*Questões Gregas*, 14/29 c-d.), com uma compensação material anual da parte dos parentes dos pretendentes. Para Svenbro (1984, p. 53) essas versões diferentes revelam “o trabalho progressivo de um pensamento jurídico que se descobre”, que teria como ponto máximo a versão da *Odisseia*, em que toda a infidelidade de Penélope e toda a culpabilidade de Odisseu são expurgadas, em contradição com o sistema de vingança pré-existente, de modo que Odisseu se transforma numa espécie de sobrevivente que se adapta a novas condições para além da vingança tradicional do passado. Por fim, é a vingança que permite que “atores se reconheçam como membros de um grupo, que tomem lugar na ordem social de seus grupos respectivos”, para que grupos familiares se reconheçam como tais e para que uma cidade, “formação supra-familiar”, se defina e se mobilize como unidade diante de seus adversários de guerra (Svenbro, 1984, p. 55-7).

A fala do velho herói Haliterses, conhecedor do passado e do futuro, para os habitantes de Ítaca reunidos diante do palácio (XXIV, 451-62), não surte nenhum efeito em impedir a tentativa de um reativo ataque dos familiares dos pretendentes. O intérprete de sinais coloca nesses parentes uma parte da responsabilidade pelo acontecido. Eles poderiam ter impedido seus filhos como havia recomendado Mentor. Parece uma estratégia discursiva para justificar a última morte do poema: a de Eupites, pai de Antínoo, que liderava o ataque dos familiares à casa de Odisseu. Ele é atingido pela lança arremessada por Laertes sob o comando de Atena. A deusa, com seu grito, ordena o fim da guerra (XXIV, 530-2). Ainda o trovão de Zeus (XXIV, 539) impede que Odisseu persiga o povo que se dispersa. É, como observa Assunção (2015), o estabelecimento de um novo pacto (ὄρκια) entre os dois lados (XXIV, 539-46), mas numa condição idealizada.

O final da *Odisseia*, com a situação em Ítaca resolvida pela conveniente intervenção de Atena e de Zeus, mostra como a ideia de justiça divina desenvolvida no

próprio poema não se conforma totalmente à ideia de justiça social da sociedade grega arcaica. Se a única saída para um ciclo de vingança interminável (ou que só teria fim com um extermínio total da família de Odisseu ou dos pretendentes) é a intervenção divina depois de uma chacina, o poema parece deliberadamente lidar com os limites da justiça e da organização social grega arcaica. Além desses limites, o costume, a retórica e a política dos humanos não dão mais conta de resolver as questões de forma satisfatória. É como se a autoridade do líder local, o βασιλεὺς, resultado da vontade de Zeus e dos demais deuses, lhe conferisse o poder de resolver as demandas pelo exercício de sua violência desproporcional e com o respaldo dessas divindades superiores. Para o problema do ciclo violento de vinganças (que poderia ser considerado uma espécie de justiça humana grega arcaica), a *Odisseia* e seus deuses dão uma resposta também violenta. Talvez também a questão da justiça e de sua crônica insuficiência passe pela dificuldade perene de administrar as más decisões, as sortes desigualmente distribuídas e todos os eventos decisivos perceptíveis na interseção entre expectativa, destino e acaso.

7. Conclusão: A experiência da indeterminação do futuro na *Odisseia*

Que pode um homem
 ao alvorecer
 — gosto de derrota
 na boca e no ar —
 ou a qualquer momento
 em qualquer país?

(Carlos Drummond de Andrade, “Rua da Madrugada”)

A ideia inicial da tese aqui apresentada era de que, na má interpretação dos sinais pelos pretendentes e no nível de insegurança que Atena mantém enquanto guia Telêmaco, fica demonstrado o efeito da indeterminação do futuro na ação humana como característica essencial da representação humana na poesia, mesmo num poema em que o futuro é parcialmente determinado pelos deuses e pode ser antecipado aos humanos na forma de informações diretas ou de sinais interpretáveis que as divindades transmitem aos mortais. As questões centrais quanto a ter acesso ou não ao futuro dependem, então, da própria capacidade de percepção e do relacionamento pessoal entre o indivíduo e os deuses. As diferentes maneiras de interação entre humanos e divindades estão aqui rastreadas, assim como os diferentes modos de se receber esses contatos e o uso da adivinhação na narrativa da *Odisseia*.

A *Odisseia* é um poema de aventura dedicado ao retorno de Odisseu, o mais memorável dentre os tradicionais retornos dos heróis gregos após a guerra de Tróia. Quer, entretanto, ser ainda bem mais do que isso. Como obra ambiciosa, se dispõe a lidar com as grandes questões da vida e com a complexidade da experiência humana. Por isso, é um poema atento aos limites, sejam eles da civilização, da moralidade ou da capacidade de realização dos seres mortais, limites ora expostos abertamente, ora perceptíveis entremeados às grandes obsessões temáticas da obra, como a narração de histórias, a ocultação da identidade, a hospitalidade (como grande parâmetro de civilização da sociedade grega) e a vingança.

O tema da indeterminação do futuro ou da contingência — o que pode ser de outra maneira — é recorrente na poesia grega arcaica e clássica.³³⁶ É, portanto, um tema tradicional e trabalhado poeticamente na construção de imagens e na formulação sintética de sentenças gnômicas. A leitura dos poemas narrativos arcaicos, entretanto,

³³⁶ Cf. Frade (2012) para um panorama do tema na épica, na lírica arcaica e em cinco odes triunfais de Píndaro (*Píticas* 8 e 10, na *Olímpica* 12 e nas *Nemeias* 6 e 11).

sugere um nível extra, atuando em conjunto com aqueles elementos poéticos. Qualquer assunto ou questão importante para os produtos de uma cultura pode ser abordado a partir de seu uso e desenvolvimento na construção de uma narrativa. Por exemplo, na criação, apresentação e desenvolvimento de personagens ou ainda como tema (tratado diretamente ou atuando colateralmente) nos eventos encadeados na trama do texto. As experiências da indeterminação e da incerteza fazem parte do que há de mais básico na experiência humana e serão também aproveitados como matéria fundamental do trabalho artístico.

No primeiro momento, vem à mente a diferença de tratamento do tema da indeterminação do futuro na *Iliada* e na *Odisseia*. No poema de Tróia, a determinação de um desígnio de Zeus emoldura um campo de batalha aberto para o acaso e para a ação conflituosa das divindades conforme seus interesses próprios, manipulando a percepção humana e os eventos de formas diversas. É o poema em que essa moldura determinada parece fina para todo o quadro de indeterminação. É o poema em que Zeus aparece, na fala de Aquiles (XXIV, 527-33), distribuindo aleatoriamente as porções de coisas boas e ruins que cada um recebe ao longo de sua existência: ou uma porção mista de bens e males, em proporções variadas, ou uma porção pura de males, mas nunca só de bens. No poema de Odisseu, os deuses controlam o mundo (os eventos que ocorrem sucessivamente) de forma que as divergências, embora existentes, sejam amenizadas para o estabelecimento de uma ordem determinada à qual resta aos humanos se adequarem como puderem. É o poema em que Zeus, em sua própria fala (I, 32-43), estabelece critérios para que a distribuição de males não seja só aleatória, admitindo na equação, ainda que parcialmente, também os resultados das escolhas de cada um. Entre a escolha e a ação, em quase toda representação atenta à experiência humana, estará presente o indeterminado.

A tensão entre determinação e indeterminação é uma questão não de todo resolvida conforme a visão de mundo grega arcaica, o que permite essas diferentes abordagens possíveis na poesia épica. Os limites se tornam mais turvos quando, entre a perspectiva teológica de um mundo ordenado e a perspectiva da experiência comum da vida humana, em que eventos imprevisíveis e mudanças de todo tipo são recorrentes, sintetiza-se uma perspectiva de que existe alguma ordem determinante — para os gregos, Zeus e as divindades que o circundam e habitam o mundo —, mas que o acesso humano a essa ordem é parcial ou, na melhor das hipóteses, dependente do desejo dos próprios deuses ordenadores. Esse esforço intelectual em conformar a experiência

empírica do acaso com a vontade de que haja algum tipo de sentido no mundo por si só ou ao menos alguma explicação para o estado das coisas tais como foram, são e serão, resulta numa teologia em que os deuses, numa espécie de realismo peculiar do politeísmo de divindades antropomórficas, podem se interessar pelos humanos e por seus assuntos de formas benéficas ou destrutivas. Essas ideias, claro, são hoje acessíveis apenas mediadas pela criação artística, em que aparecem utilizadas de forma que se adequem às necessidades e propostas de cada obra. Já a experiência, enquanto conhecimento prático acumulável sobre todo tipo de questão humana, faz parte dessa criação como sabedoria transmissível, como assunto de uma narrativa e ainda como parte do próprio procedimento básico da composição de uma obra de arte.

As diferentes possibilidades, conforme a concepção grega arcaica, de relação entre humanos e deuses agem sobre a representação dos personagens humanos. Seja nos momentos em que o narrador revela suas atividades mentais, seja no modo como as falas das personagens são construídas, seja no modo como agem, convém que a incerteza esteja presente de alguma forma, trazendo para essa representação ficcional algo que se pode reconhecer da experiência humana e, portanto, da forma como as pessoas falam, pensam e agem ou ao menos como consideram que fazem tudo isso. As curtas, mas não raras, incursões do narrador homérico no interior da mente de seus personagens já foram em tempos passados muito ignoradas por leitores que viam seus personagens como meros agentes no mundo físico. Se a ideologia aristocrática arcaica, assim como posteriormente a ética aristotélica, tem como base de sua moralidade a ação (e a ação percebida em seu contexto social), isso não elimina o nível interior dos personagens representados. Parte da representação desses personagens está em seus pensamentos ou na diferença entre pensamentos e ações.

Isso se manifesta, por exemplo, no retorno de Odisseu imaginado por Telêmaco ainda no canto I, mas, estrategicamente, nunca admitido socialmente como ainda uma esperança viva. Também nos silêncios dos pretendentes em situações que os levam a reconsiderar sua própria conduta, até que algum discurso violento e carregado de falsas certezas restabeleça a confiança do grupo, uma massa altamente influenciável. Mesmo nas recorrentes histórias sobre planos frustrados e mudanças de itinerários, que são transposições da própria aventura errática de Odisseu adaptadas ao mundo geográfico e social conhecido pelos gregos, a indeterminação e a variação fazem parte do repertório de possibilidades de vida conforme o imaginário grego, compondo o disfarce de Odisseu, a história de Eumeu e a atuação de Atena como um homem.

Como já dito, na própria construção das falas dos personagens estão presentes essas marcas da indeterminação. Lidar com o incerto, com o desconhecido e com as alternativas são elementos integrantes da própria fala humana comum, que serve de base para sua representação ficcional, seja na fala de personagens mortais, seja na de deuses se passando por mortais ou mesmo, eventualmente, de deuses interagindo entre si. Nesse caso, pelo modelo antropomórfico, eles têm vontades individuais e distintas, de modo que a ordem divina é definida por um consenso que tem Zeus como moderador central. Cada um dos deuses, embora capaz de influenciar a decisão do conjunto, não tem um conhecimento prévio do que será decidido e não pode decidir, em assuntos que envolvem interesses de outras divindades, apenas conforme a sua própria vontade. No contato com humanos, entretanto, a diferença de poder faz com que os deuses, detentores do conhecimento de suas decisões centrais, possam agir como conhecedores do futuro e apresentem indeterminações e alternativas apenas como caminhos possíveis que dependem de decisões humanas subordinadas à inteligência e ao autocontrole dos envolvidos.

Podemos brevemente recapitular as maneiras diversas como a experiência da indeterminação se faz presente na *Odisseia*. A apresentação dos pretendentes por meio de paralelos com os companheiros de Odisseu e com Egisto inicia sua caracterização como insensatos que tomam decisões ruins e desrespeitam limites sociais e religiosos por fazerem más leituras de suas situações e dos avisos (ou sinais) que recebem. O futuro fracasso do grupo está ali refletido na morte da tripulação e do pretendente de Clitemnestra. As más leituras são um tipo de descompasso entre a expectativa e a realidade ou entre o plano dos deuses e sua percepção do ponto de vista humano, de modo que a experiência da indeterminação está relacionada com o modo como alguém utiliza as informações (ou indicações) que obtém. Ainda no canto I, o desdém dos pretendentes pelo mundo à sua volta aparece na recepção de Atena atuando como Mentis. A deusa é ignorada até ser vista e acolhida por Telêmaco, cujo respeito pelo costume da hospitalidade serve de contraste para o banquete inadequado e ofensivo dos pretendentes. Se a possibilidade da má leitura ajuda a sempre manter algo de indeterminado no futuro segundo a perspectiva humana, a capacidade de bem interpretar e bem reagir aos sinais (sempre com cautela) é uma das qualidades (como a capacidade de se portar de forma moralmente adequada em relação aos deuses e à sociedade, a coragem, a astúcia e o autocontrole) que distingue os heróis de seus antagonistas na *Odisseia*.

Antes de sair voando como um pássaro e deixar para Telêmaco a impressão de ter sido visitado por um deus, Atena se passa por um humano e sustenta um diálogo que acaba revelando quais seriam as marcas características da comunicação humana e divina, uma vez que todo o direcionamento verbal é feito durante a atuação como Mentis, que exige que tudo o que for dito seja conveniente quando dito pelo homem. Além de incluir em suas falas algumas marcas das atividades sociais e econômicas do mundo humano, a estratégia básica da deusa é transmitir suas informações de forma apenas parcial, simulando a limitação do conhecimento humano e ignorando sua capacidade de produzir efeito sobre aquilo que deseja (recurso utilizado também para testar os mortais). Em sua seleção das informações transmitidas, a deusa pode selecionar o que deve ser dito e o que não deve. Pode também passar informações (falsas ou verdadeiras) como boatos de fonte indeterminada (algo que simplesmente circula oralmente) e mencionar a ação de divindades de forma genérica, como os humanos que, em geral, não identificam o deus que age realizando algum evento qualquer. De forma especialmente importante aqui, ao dar recomendações para o futuro, a deusa leva em consideração o que há de indeterminado ao pensar nas possibilidades e alternativas de forma um pouco diferente daquela como Tirésias e Circe profetizam para Odisseu. Todos consideram possibilidades e alternativas no que diz respeito à deliberação e à ação dos humanos, mas Atena-Mentis precisa ainda considerar outros eventos que escapam à alçada da escolha humana, eventos que os deuses (ou aqueles em contato direto com o conhecimento divino) poderiam conhecer com antecedência. O direcionamento de Atena desperta em Telêmaco o cuidado com seu comportamento e com suas palavras. Também ele precisa saber controlar a informação, regulando aquilo que expõe para os pretendentes e para sua mãe. Nos dois confrontos retóricos com os adversários antes da viagem (em sua casa e na assembleia de Ítaca), Telêmaco os adverte sobre a transgressão que cometem e sobre a possibilidade de uma vingança sem retribuição (assim como é sem retribuição o banquete). Ignorando a razão, os avisos, os sinais e a presença divina (confiando apenas na conveniente morte de Odisseu, nunca confirmada), os pretendentes seguem seu percurso de péssimas decisões, que se tornam um destino irreversível (antecipado aos ouvintes e leitores, mas nunca percebido como tal pelos personagens) com o planejamento do assassinato de Telêmaco no canto IV.

Não faltaram oportunidades, mas o silêncio pelo mau pressentimento diante dos sinais foi sempre atropelado pelas violentas incitações ao erro. O voo das águias sobre a assembleia de Ítaca mostra que ainda havia uma possibilidade para escapar do final

mais terrível. Qualquer bom observador consciente poderia já ter uma ideia da vontade dos deuses por meio dessa indicação e a primeira reação não foi de indiferença. Mesmo na falta de atenção aos sinais e de respeito religioso, a interpretação de Haliterses, como adivinho e como ancião, trazia a orientação correta que poderia evitar o massacre. Nem todos os pássaros são enviados pelos deuses, mas aqueles eram palavras aladas que, apesar do voo, não obtiveram pouso na mente dos pretendentes, espantadas pela exortação insensata da continuidade da pressão sobre Penélope e sua casa. Nos detalhes, a *Odisseia* explora o tema da oportunidade perdida. O mundo é múltiplo e confuso, mas, ao menos, é sinalizado. A efetividade da sinalização, entretanto, depende da atenção e do conhecimento do navegador. Os deuses se interessam pelos assuntos humanos e dão suas orientações, mas entre o sinal e o entendimento (entre a sugestão mais ou menos velada e a ação) existe sempre um espaço aberto preenchido pela experiência da indeterminação e pela incerteza. Telêmaco, que segue as instruções da deusa em sua partida e em seu retorno, ainda que preocupado com o que pode acontecer, não terá problemas para — já introduzido à sociedade aristocrática grega — desembarcar em Ítaca evitando a emboscada dos pretendentes, conhecer o pai e começar os preparativos para a vingança.

Telêmaco terá ainda outros contatos divinatórios. O voo de pássaros interpretado por Helena no canto XV não é confirmado pelo narrador como procedente dos deuses, mas a leitura será acertada. A comparação entre a técnica de Haliterses (e Teoclímeno) e a de Helena parece revelar uma pequena diferença de procedimento. Os adivinhos parecem, a partir dos pássaros, ter acesso à vontade dos deuses de um modo que não parece totalmente apreensível a partir do movimento desses animais. Helena se baseia nas informações visuais da cena interpretada como sinal para propor uma espécie de interpretação semiótica que revela a vontade dos deuses. Todos acertam suas previsões, mesmo com um uso diferente das informações visuais e com *performances* distintas recebidas em situações diversas. O único exemplo de adivinho incompetente na *Odisseia* é Liodes, que parece encarregado de realizar os sacrifícios e as leituras divinatórias para os pretendentes, mas é pego desprevenido pela vingança de Odisseu. A previsão de Teoclímeno, que nunca se apresenta como adivinho de linhagem apolínea para os demais personagens, incorpora à *Odisseia* um dado que extrapola os limites da cronologia de seu enredo (a continuidade da família de Odisseu no poder em Ítaca, com a futura predominância de seu herdeiro Telêmaco), assim como a previsão de Tirésias, no canto XI, inclui no poema a futura viagem de Odisseu por terra. Teoclímeno, ciente

da sucessão do poder em Ítaca, estabelece boas relações com a casa de Odisseu e garante sua inserção no círculo social da realeza. Isso complementa a introdução de Telêmaco nas relações sociais do mundo aristocrático. O jovem, que foi um hóspede recebido em Pilos e Esparta, é agora um anfitrião que recebe um estrangeiro em sua casa. Os sinais e suas interpretações são precisamente indicadores de que esse poder em Ítaca está em conformidade com a vontade dos deuses. Uma comparação entre as reações diante das interpretações de sinais revela como a sensatez e gentileza de Telêmaco se distingue da arrogância e violência dos pretendentes, como partes dessa oposição geral entre o grupo de heróis moralmente exemplares e seus antagonistas imorais.

A partir do canto XVI, as relações dos pretendentes entre si ficam mais diversificadas, com a introdução de personagens com diferentes nuances morais. O mais importante, certamente, é Anfínoo, o preferido de Penélope. Como uma voz de relativa sensatez em meio a seus pares, ele sugere a necessidade de consultar a vontade dos deuses antes de articular uma segunda tentativa de assassinar Telêmaco, embora disposto a participar, caso eles obtenham sinais favoráveis. Anfínoo será sensato o bastante para que Odisseu, atuando como o velho mendigo e reconhecendo a generosidade especial deste pretendente, lhe aconselhe, com sinceridade, a não mais se juntar ao grupo para escapar da vingança, sem saber que Atena já age diretamente para que nenhum deles seja poupado. Quando os pretendentes são individualizados como agentes morais e passam a ser representados de forma mais refinada do que apenas como puro mal, a punição comum a todos (conforme a vontade dos deuses) passa a ser uma questão relevante. A resposta do poema é extrema. Apesar das gradações de moralidade que o grupo internamente demonstra, todos receberão o mesmo tipo de fim de Antínoo e Eurímaco, os dois pretendentes mais imorais e os primeiros a serem abatidos no massacre. Os demais pretendentes (talvez com a exceção de Liodes, cuja moralidade também não será suficiente para a clemência de Odisseu) continuam se divertindo, ignorando que vivem seus últimos momentos. Depois do fracasso geral em tentar armar o arco, Antínoo chega a fazer planos para o dia seguinte: a atrasada ideia de fazer sacrifícios para a até então esquecida festa de Apolo. Não haverá esse dia para os pretendentes e serão eles os animais imolados num sacrifício mais sangrento que o habitual como retribuição ao banquete imoral. Toda uma sequência de sinais e prodígios irá preparar o ouvinte ou leitor para a vingança definitiva. Penélope, entretanto, é mantida sempre mais ou menos no escuro, flutuando num jogo de incertezas e alusões.

A mudança das estações, que seguem seu ciclo de variação e repetição, anuncia também a mudança e o retorno em Ítaca: é o fim da festa dos pretendentes e a volta ao domínio de Odisseu, escolhido pelos deuses como detentor do poder local.

A ordem divina representada na *Odisseia*, em que deuses a partir de seus interesses e afinidades individuais se interessam pelos afazeres humanos e agem sobre o mundo, faz com que os meios de contato entre imortais e mortais sejam especialmente relevantes para compor a caracterização e o desenvolvimento dos heróis e dos vilões. Considerando a recepção antiga do poema, o aspecto estético, ou seja, do prazer e do bom entretenimento, compartilhado pelo leitor contemporâneo, é acompanhado por um aspecto educativo moral, que é também um aspecto religioso. Diferente do possível aspecto educativo de hoje (como a curiosidade a respeito de manifestações culturais de outros tempos e espaços ou a respeito da Grécia Antiga), esse aspecto moral e religioso tanto fornece formas para os deuses e modos de pensá-los, quanto oferece modelos de comportamento respeitoso e desrespeitoso para com as divindades. Considerando a questão da relação entre os humanos e a vontade dos deuses, a *Odisseia* dá o exemplo de uma necessidade de se manter aberto e atento aos diversos sinais possíveis que podem indicar os desígnios dos seres superiores, confirmadores da realização de tudo aquilo que de fato acontece, e, portanto, que podem direcionar seus ouvintes (aqueles que estiverem também abertos e atentos aos temas e sentidos do poema narrativo que escutam) para um modo de vida de maior conexão com o mundo em que vivem. Isso, especialmente, em toda tomada de decisão, sobretudo em situações (e a experiência da vida humana mostra como elas são recorrentes, ainda que nem sempre tão decisivas) em que toda decisão traz em si um elemento indeterminado, uma insegurança intrínseca, de modo que todo tipo de auxílio acaba sendo racionalmente significativo e efetivo: um critério válido. A validade dos procedimentos divinatórios é especialmente notável nessas situações em que transformam a dúvida ou o impasse em ação (seja ela positiva ou negativa, ou seja, decidir fazer ou decidir não fazer). Se a aventura humana se dá sempre diante de uma incerteza, o mundo ao menos é preenchido por sinais da vontade divina, que compartilham algo do conhecimento divino, como um mapa ou um texto decifrável e legível para um observador experiente.

A ação humana tem sempre algo de aposta. A certeza, por isso, aparece menos apropriada à conduta humana do que a desconfiança, o reconhecimento de certos limites e a paciência. A certeza dos pretendentes de que Odisseu está morto e de que isso autoriza todas as suas ações é a falsa confiança mais fundamental de sua conduta. Essa

certeza, que nada mais é que assumir que os acontecimentos se adequem à própria expectativa de poder, quando não pode ser quebrada pelo que poderíamos chamar de fatos ou de verdade e que, no caso dos pretendentes, é uma revelação do adivinho — um dos humanos em contato com os deuses, assim como os heróis — de que Odisseu está vivo e retornará. Mas esse tipo de discurso de sensatez, sabedoria ou autoridade não é o bastante para romper a armação concreta de certeza e de ambição, que leva à destruição de si mesmo, da sociedade ou de ambos (na *Odisseia*, a única saída para evitar esse cenário é a intervenção de Zeus e Atena para estabelecer um novo “pacto social” em Ítaca). Mesmo Odisseu, após o cabo da Maleia, precisa aprender a lidar com a zona desconhecida por onde navegava. Aprende, pela experiência, a deixar de ser o ingênuo convicto de que o mundo funciona conforme seus costumes e sua ideologia grega aristocrática. Essa certeza destrutiva será substituída pela aceitação do imprevisível e do potencial de inesperado que todo contato com o desconhecido proporciona.

A aceitação do imprevisível, entretanto, não é, de modo algum, uma visão negativa a respeito da ação humana. Embora o potencial humano tenha seus limites e embora o controle sobre os acontecimentos seja reduzido, a ausência de ação é a mais indigna e angustiante das possibilidades. O herói só se torna herói pela ação. São os grandes feitos que fazem do guerreiro aristocrata assunto de cantos e de histórias que circularão para além de sua curta vida. Por isso, Odisseu prefere tentar retornar para casa, um grande feito coroando seus grandes feitos de guerra, e assim tentar ter sua fama eternizada entre os gregos. Por isso, ao saber que seus companheiros foram transformados em animais na ilha de Circe, Odisseu se dispõe a encarar o desconhecido, sem nenhum plano e nenhuma certeza, mas aceitando sua responsabilidade de capitão. Essa coragem para agir, característica fundamental do herói, será potencializada por outra característica essencial: seu contato privilegiado com os deuses. São os deuses que proporcionam aos homens um controle mínimo do imprevisível. Com suas informações privilegiadas, seus itens mágicos e, eventualmente, a ação direta.

Na *Odisseia*, os personagens principais têm níveis diferentes de contato com os deuses, o que não os exime de ter que tomar suas próprias decisões. Odisseu, quando recebe a ajuda de Hermes, de Circe, de Leucoteia e de Atena, tem contato direto com deuses que se apresentam como deuses. Ainda assim, nos momentos que antecedem o massacre dos pretendentes, ele faz questão de pedir novos sinais que comprovem que o auxílio que obteve de um deus está de acordo com o plano geral de Zeus. Telêmaco, num segundo nível, tem o contato intermediado pelo disfarce ou pelo sono. Ele sabe que

os deuses estão atuando, porque Atena faz questão de romper seu disfarce e sair voando depois das conversas. Não consegue, entretanto, descobrir sozinho quem exatamente é seu guia. É Nestor, o mais experiente dos guerreiros gregos, quem lhe indica que era Atena se manifestando na forma de homem. Penélope, usada por Atena como teste para que Odisseu e Telêmaco permaneçam desconfiados, tem contato com a deusa, mas é mantida numa redoma de incerteza. Quando Atena envia em sonho a imagem de sua irmã para lhe assegurar que Telêmaco voltará da viagem a salvo, não lhe confia nenhuma informação adicional sobre o retorno do marido. Ela também está sendo testada e sua situação é de insegurança, orientando-se por sinais, até o momento em que pega o arco para o concurso. Aos pretendentes, o contato possível é sempre intermediado pelos sinais interpretáveis ou pela percepção aguçada de um homem inteligente como Noêmon, que percebe algo fora do comum nas preparações de viagem de Telêmaco. Como representações máximas da insensatez, ignorarão essas indicações e, mesmo quando já abandonados, ridicularizarão o adivinho que vê a morte que já se aproxima. São o exemplo moral negativo e a prova de que a ordem social está em conformidade com a ordem divina.

A conexão direta entre a ordem divina e a ordem social humana fica estabelecida pela construção do herói acompanhado e protegido pelos deuses como uma figura máxima da excelência aristocrática — e na *Odisseia*, essa excelência seria composta pela coragem, a inteligência, a habilidade e o autocontrole. A posição de prestígio de Odisseu, βασιλεύς de Ítaca, se justifica materialmente por sua riqueza superior à dos demais proprietários e moralmente por sua excelência incontestável, mas tem ainda essa autorização metafísica proporcionada por seu contato privilegiado com os deuses. Sua riqueza pode ser aos poucos consumida e sua excelência pode ser testada em combate, mas não há como seus adversários no jogo político de Ítaca se insurgirem contra a proteção divina sem se arriscarem a uma destruição instantânea. Nisso, se Aquiles encarna o poder que causa uma destruição desproporcional e com isso se consome, permanecendo apenas na memória, Odisseu é o poder não apenas como exercício imediato no momento de crise, mas como instância que tem como objetivo principal, mais do que qualquer outra função prática, judiciária ou administrativa, garantir sua manutenção e continuidade.

Na *Odisseia*, isso será assegurado pela profecia de Teoclímeno sobre o futuro reinado de Telêmaco. Esse é o campo do determinado. Mais do que a experiência de

vida retrabalhada e transformada em arte em seu processo de criação, através da disposição das palavras que a compõem e mesmo que os personagens desconfiem ou ignorem, a narrativa é a profecia de sua própria realização.

8. Referências Bibliográficas

Referências Bibliográficas

1. Edições de textos gregos

APOLLODORUS. *The Library*, with an English Translation by Sir James George Frazer, 2 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1921.

ARISTOTE. *La poétique*. le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot; préface de Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

DIELS, Hermann (ed.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*: Griechisch und Deutsch von Hermann Diels; Zehnte Auflage herausgegeben Von Walter Kranz. 10. Aufl. 3 vols. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchandlung, 1960-61.

DIOGENES LAERTIUS. *Lives of Eminent Philosophers*. Edited with Introduction by Tiziano Dorandi. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

DRACHMANN, A. B (ed.). *Scholia vetera in Pindari carmina*. 3 vols. Leipzig: Teubner, 1903-27.

HOMERI *Ilias*. (3 vols.) edidit T. W. Allen. Oxford: Clarendon Press, 1931.

HOMERI *Odysea*. Recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1991.

HESIODI. *Theogonia, Opera et Dies, Scutum*. Friedrich Solmsen (ed.); *Fragmenta Selecta*. R. Merkelbach et M. L. West (eds.). Oxford: Oxford University Press, 1970.

HUMBERT, J (ed.). *Hymnes Homériques*. Paris: Les Belles Lettres, 1936.

PINDARI. *Carmina cum fragmentis*. Editado por H. Maehler (post B. Snell). Leipzig: Teubner, 1971.

PLATON. *Oeuvres complètes*. Texte établi et traduit par Maurice Croiset et al. 4 ed. rev. et cor. Paris: Les Belles Lettres. 19-.

STRABON. *Geographie*. Texte établi et traduit par Germaine Aujac. 9 vol. Paris: Les Belles Lettres, 1966-.

TUCYDIDE. *La guerre du Peloponnese*. Texte établi et traduit par Jacqueline de Romilly. 5 vols. Paris: Les Belles Lettres, 1968-.

WEST, Martin Litchfield (ed.). *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*/ edidit M. L. West. 2. ed. aucta atque emendata. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 1992.

_____. *Greek Epic Fragments*. Edited and translated by Martin L. West. Cambridge: Loeb Classical Library, 2003.

XENOPHON. *Anabase*. Texte établi et traduit par Paul Masqueray. 2 vols. Paris: Les Belles Lettres, 1949-1954.

_____. *Banquet; Apologie de Socrate*. Texte établi et traduit par François Ollier. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

2. Traduções de textos gregos

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *Iliada de Homero*. Introdução e organização de Trajano Vieira. 5ª edição. São Paulo: Arx, 2003.

ÉSQUILO. *Coéforas*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. *Tragédias*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Trabalhos e Dias*. Tradução e introdução: Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMERO. *Iliada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e apêndices de Peter Jones; introdução à edição de 1950 E.V. Rieu. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. *Odisseia*; tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. *Odisseia* (3 vols.); tradução do grego, introdução e análise de Donald Schüler. Porto Alegre, L&PM, 2007.

_____. *Iliada*. Tradução de Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. *Odisseia*. Tradução, pós-fácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Ítalo Calvino. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

_____. *Odisseia e Iliada – Box*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

RIBEIRO Jr., Wilson Alves (org.). *Hinos Homéricos. Tradução, notas e estudo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

3. Dicionários, gramáticas e estudos lexicais

CHANTRAINE, Pierre. *Grammaire Homérique. Tome II: Syntaxe*. Paris: Klincksieck, 1986.

_____. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1999.

CUNLIFFE, Richard John. *A Lexicon of the Homeric Lexicon* expanded edition with a new preface by James H. Dee. Norman: University of Oklahoma Press, 2013.

LIDELL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES, Henry Stuart; MCKENZIE, Roderick; GLARE, P.G. *A Greek-English Lexicon Ninth Edition with Revised Supplement*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

SMYTH, Herbert Weir. *Greek Grammar*. Revised by Gordon M. Messing. Cambridge: Harvard University Press, 1956.

4. Comentários

DE JONG, Irene J. F. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HEUBECK, Alfred; WEST, Stephanie; HAINSWORTH, John Byan. *A Commentary on Homer's Odyssey vol. I, Books I-VIII*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

HEUBECK, Alfred; HOEKSTRA Arie. *A Commentary on Homer's Odyssey vol. II, Books IX-XVI*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

5. Estudos e coletâneas

ABRAMS, Meyer Howard. *O Espelho e a Lâmpada*. Teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ADKINS, Arthur W. H. *Moral Values and Political Behaviour in Ancient Greece From Homer to the End of the Fifth Century*. Londres: Chatto & Windus, 1972.

AHL, Frederic. ROISMAN, Hanna M. *The Odyssey Re-formed*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

ALLEN, James. "Greek Philosophy and Signs". In: ANNUS, Amar (ed.) *Divination and Interpretation of Signs in the Ancient World*. Chicago: The University of Chicago, 2010, p. 29-42.

AMORY, Anne. "The Reunion of Odysseus and Penelope." In: TAYLOR Jr., Charles, H. (ed.) *Essays on the Odyssey: Selected Modern Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1963, p. 100-21.

AMORY-PARRY, Anne. *Blameless Aegisthus. A Study of AMYMON and Other Homeric Epithets*. Leiden: Brill, 1973.

ANNUS, Amar. "On the beginnings and continuities of omen sciences in the Ancient World". In: ANNUS, Amar (ed.) *Divination and Interpretation of Signs in the Ancient World*. Chicago: The University of Chicago, 2010, p. 1-18.

APTHORP, M. J. "The Obstacles to Telemachus' Return". *The Classical Quarterly*, New Series, v. 30, n. 1, 1980, p. 1-22.

AREND, W. *Die typische Szenen bei Homer*. Berlin: Weidmann, 1933.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. "Os banquetes transgressivos dos pretendentes na *Odisséia*". In: SANTOS, Marcos Martinho dos (org.) *1º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 35-56.

_____. *La nourriture dans l'Odyssee*. 128p. Monografia (Pós-Doutorado) - École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2009.

_____. "Um discurso de insulto e ridicularização na *Odisséia* (XVIII, 346-355)". (Comunicação oral no I Congresso Brasileiro de Retórica). Ouro Preto: Centro de Convenções, 2010.

_____. "A refutação de Telêmaco a Penélope (*Odisséia* I, 345-359)" (comunicação oral no II Congresso Brasileiro de Retórica). Belo Horizonte: UFMG, 2012.

_____. "A vingança na *Odisseia*: emboscada, tortura e matança" (palestra no VII Congresso Internacional Filosofia e Ficção). Ouro Preto: UFOP, 2015.

ATHANASSIADI, Polymnia. "Dreams, Theurgy and Freelance Divination: The Testimony of Iamblichus". *The Journal of Roman Studies*, v. 83, 1993, p. 115-130.

AUSTIN, Norman. "Telemachos Polymechnos". *California Studies in Classical Antiquity*, v. 2, 1969, p. 45-63.

_____. "Name Magic in the 'Odyssey'". *California Studies in Classical Antiquity*, v. 5, 1972, p. 1-19.

_____. *Archery at the Dark of the Moon*. Berkeley: University of California Press, 1975.

_____. *Helen of Troy and Her Shameless Phatom*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

BAKKER, Egbert J. "The Study of Homeric Discourse". In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.) *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, 284-304.

_____. "Introduction: Homer and Oral Poetry Research". In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments vol. I – The Creation of the Poems*. London: Routledge, 1999, p. 163-180.

_____. "Homer, Odysseus, and the Narratology of Performance". In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (orgs.) *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, p. 117-136.

_____. *The Meaning of Meat and the Structure on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BARTHES, Roland. "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa". In: BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 19-60.

BASSETT, Samuel Eliot. "The Suitors of Penelope". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 49, 1918, p. 41-52.

_____. "The Proems of the Iliad and the Odyssey". *The American Journal of Philology*, v. 44, n. 4, 1923, p. 339-348.

_____. "ὕστερον πρότερον Ὀμηρικῶς (Cicero, Att. I, 16, 1)". *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 31, 1920, p. 39-62.

BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. Tradução de Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.

BECK, Deborah. *Homeric Conversation*. London: Harvard University Press, 2005.

_____. "Speech Act Types, Conversational Exchange, and the Speech Representational Spectrum in Homer". In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (orgs.) *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, p. 137-51.

BENVENISTE, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 2. pouvoir, droit, religion*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

BIRD, Graeme D. "The Ptolemaic Papyri of the Iliad: Evidence of Eccentricity or Multitextuality?". In: *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*. Hellenic Studies Series 43. Washington: Center for Hellenic Studies, 2010.

BLOCK, Elizabeth. "Clothing Makes the Man: A Pattern in the Odyssey". *Transactions of the American Philological Association*, v. 115, 1985, p. 1-11.

BONNECHERE, Pierre Bonnechere. "Oracles et mentalités grecques: La confirmation d'un oracle par une seconde consultation au même sanctuaire". *Kernos*, v. 26, 2013, p. 73-94.

- BORTHWICK, E. K. "Odysseus and the Return of the Swallow". *Greece & Rome*, Second Series, v. 35, n. 1, 1988, p. 14-22.
- BOWRA. "Tradition and Design". In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments vol. I – The Creation of the Poems*. London: Routledge, 1999, p. 47-66.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005a.
- _____. *Antiga musa: (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005b.
- _____. "O Canto Novíssimo". In: *Antiga Musa (arqueologia da ficção)*. 2a. edição revista e ampliada. Belo Horizonte: Relicário, 2015, p. 163-177.
- BRISSON, Luc. "Du bon usage du dérèglement". In: VERNANT, Jean-Pierre et al. *Divination et Rationalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1974, p. 220-248.
- BURKERT, Walter. *Greek Religion*. Translated by John Raffan. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- _____. *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Translated by Margaret E. Pinder and Walter Burket. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- _____. "Signs, commands and knowledge: Ancient divination between enigma and epiphany". In: JOHNSTON, Sarah Iles; STRUCK, Peter T. *Mantikê: Studies in Ancient Divination*. Leiden: Brill, 2005, p. 29-49.
- CARLIER, Jeannie. "Du bon usage du dérèglement". In: VERNANT, Jean-Pierre et al. *Divination et Rationalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1974, p. 249-263.
- CASEVITZ, Michel. "Mantis: Le vrai sens". *Revue des Études Grecques*, t. 105, f. 500-501, 1992, p. 1-18.
- CHRISTENSEN, Joel P. "First-Person Futures in Homer". *American Journal of Philology*, v. 131, n. 4, 2010, p. 543-571.
- CLARKE, Howard C. *The Art of the Odyssey*. London: Bristol Classical Press, 1989.
- CLAY, Jenny Strauss. *The Wrath of Athena*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 1997.
- COLAKIS, Marianthe. "The Laughter of the Suitors in Odyssey 20". *The Classical World*, v. 79, n. 3, 1986, p. 137-141.
- COLLINS, Derek. "Reading the Birds: Oionomanteia in Early Epic". *Colby Quarterly*, v. 38, i. 1, 2002, p. 17-41.

COOK, Erwin. *The Odyssey in Athens. Myths of Cultural Origins*. London and Ithaca: Cornell University Press, 1995.

CORRÊA, P. da C. *Armas e Varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

CORREIA, Beatriz Cristina de Paoli. *A adivinhação na Tragédia de Ésquilo*. 407 p. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015.

CRAHAY, Roland. "La bouche de la verité". *Divination et Racionalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1974, p. 201-219.

CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CROSBY, Nicholas E. "Odyssey δ 536-37". *Classical Philology*, v. 18, n. 1, 1923, p. 72-73.

CURRIE, Bruno. *Pindar and the Cult of Heroes*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

D'ARMS Edward F.; HULLEY Karl K. "The Oresteia-Story in the Odyssey". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 77, 1946, p. 207-13.

DASEN, Véronique; WILGAUX, Jérôme. "De la palmomantique à l'éternuement, lectures divinatoires des mouvements du corps". *Kernos*, v. 26, 2013, p. 111-122.

DE JONG, Irene. "Homer and Narratology". In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.) *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, p. 305-325.

_____. "Introduction: Homer and Literary Criticism". In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments vol. III – Literary Interpretation*. London: Routledge, 1999a, p. 1-24.

_____. "The Voice of Anonymity: tis-Speeches in the Iliad". In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments vol. III – Literary Interpretation*. London: Routledge, 1999b, p. 258-273.

_____. "Metalepsis in Ancient Greek Literature". In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (orgs.) *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, p. 87-115.

DELEBECQUE, Édouard. *Construction de l' "Odyssée"*. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1980.

DETIENNE, Marcel. "Culinary Practices and the Spirit of Sacrifice". In: DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre (org.) *The Cuisine of Sacrifice among the Greek*. Translated by Paula Wissing. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, p. 1-20.

_____. "Une fête pure, et du sang sur la table". *Apollon le couteau à la main: une approche expérimental du polythéisme grec*. Paris: Gallimard, 1998, p. 41-61.

_____. *Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DIETRICH, B. C. "The Spinning of Fate in Homer". *Phoenix*, v. 16, n. 2, 1962, p. 86-101.

_____. "Divine Epiphanies in Homer". *Numen*, v. 30, n. 1, 1983, p. 53-79.

DILLERY, John. "Chresmologues and manteis: independent diviners and the problem of authority". In: JOHNSTON, Sarah Iles; STRUCK, Peter T. *Mantikê: Studies in Ancient Divination*. Leiden: Brill, 2005, p. 167-231.

DIMOCK, George E. "The Name of Odysseus". *The Hudson Review*, v. 9, n. 1, 1956, p. 52-70.

_____. *The Unity of the Odyssey*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989.

DIRLMEIER, Franz. *Die Vogelgestalt Homerischer Götter*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1967.

DODDS, Eric Robertson. "Introduction: Homer". In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments vol. I – The Creation of the Poems*. London: Routledge, 1999, p. 3-16.

_____. *Os gregos e o irracional*. Tradução de Paulo Domenuch Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

DOURADO-LOPES, Antonio Orlando O. "A força e o antropomorfismo dos deuses gregos". *Aletria*, v. 20, p. 1-18, 2009a.

_____. "A inutilidade dos homens. Considerações sobre a condição humana nos poemas homéricos e nos de Hesíodo". *Phaos*, v. 9, p. 97-115, 2009b.

_____. "Natureza dos deuses e divindade da natureza: reflexões sobre a recepção antiga e moderna do antropomorfismo divino grego". *Kriterion*, v. 51, p. 377-397, 2010.

_____. "A imagem dos deuses nos poemas homéricos". *Artefilosofia*, v. 14, 2013, p. 96-104.

DURANT, Jean-Louis. "Ritual as Instrumentality". In: DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre (org.) *The Cuisine of Sacrifice among the Greek*. Translated by Paula Wissing. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, p. 119-129.

EDWARDS, Mark W. "Type-Scenes and Homeric Hospitality." *Transactions of the American Philological Association*. v. 105, 1975, p. 51-72.

_____. "Homer and Oral Tradition: The Type-Scene". *Oral Tradition*, v. 7, n. 2, 1992, p. 284-330.

_____. "Homeric Style and Oral Poetics". In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.). *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, 261-283.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Edição resumida e introdução: Eva Gillies. Tradução: Eduardo Viveiro de Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

FENIK, Bernard. *Studies in the Odyssey*. (Hermes Einzelschriften 30) Wiesbaden: F. Steiner, 1974.

FINKELBERG, Margalit. "Patterns of Human Error in Homer". *The Journal of Hellenic Studies*, v. 115, 1995, p. 15-28.

_____. "Oral Formulaic Theory and the Individual Poet". In: MONTANARI, F.; REGAKOS, A.; TSAGALIS, C. (eds.) *Homeric Contexts. Neoanalysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin: De Gruyter, 2012, p. 73-82.

FINLEY, Moses. *O mundo de Ulisses*. Lisboa, Editorial Presença, 1988.

FLOWER, Michael. *The seer in Ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 2008.

FOLEY, John Miles. 'Reading' Homer though Oral Tradition". *College Literature*, v. 34, n. 2, 2007, p. 1-28.

FORD, Andrew. "Epic as Genre". In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.). *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, p. 396-414.

FRADE, Gustavo, H. M.. *Contingência em Píndaro: Olímpica 12, Píticas 8 e 10, Nemeias 6 e 11*. 169 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

FRAME, Douglas. *Hippota Nestor*. *Hellenic Studies* 37. Washington: Center for Hellenic Studies, 2009.

FRÄNKEL H. "Man's 'Ephemeros' Nature According to Pindar and Others". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 77, 1946, p. 131-145.

FRAZER, James George. "Swallows in the House". *The Classical Review*, v. 5, n. 1/2, 1891, p. 1-3.

FRIEDRICH, Rainer. "On the Compositional Use of Similes in the Odyssey". *The American Journal of Philology*, v. 102, n. 2, 1981, p. 120-137.

_____. "Thrinakia and Zeus's Ways to Men in the Odyssey". *Greek, Roman and Byzantine Studies*, v. 28, 1987, p. 375-400.

FUQUA, Charles. "Proper Behavior in the Odyssey". *Illinois Classical Studies*, v. 16, n. 1/2, 1991, p. 49-58.

GABRECHT, Ana Penha. "A relação entre a identidade helênica e o espaço ocupado: Telêmaco em Ítaca". *Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos*, n. 2, 2013, p. 115-133.

GAGARIN, Michael. "Morality in Homer". *Classical Philology*, v. 82, n. 4, 1987, p. 285-306.

GAGNÉ, Renaud. "Poétiques de la chrèsmodie: L'oracle de Glaukos (Hérodote, VI, 86)". *Kernos*, v. 26, 2013, p. 95-109.

GASPARRO, Giulia Sfamini. "Oracoli e teologia: praxisoracolare e riflessioni". *Kernos*, v. 26, 2013, p. 139-156.

GENETTE, Gérard. "Discours du récit". In: *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GOLDHILL, Simon. *The poet's voice: essays on poetics and Greek literature*. New York: Cambridge University Press, 1991.

GOTTESMAN, Alex. "The Authority of Telemachus". *Classical Antiquity*, v. 33, n. 1, 2014, p. 31-60.

GOUVÊA Jr., Márcio Meirelles. "Ostomachion: Ausônio e a métrica dos centões latinos". *Scientia Traductionis*, n. 10, 2011, p. 179-200.

GRAF, Fritz. "Rolling the dice for an answer". In: JOHNSTON, Sarah Iles; STRUCK, Peter T. *Mantikê: Studies in Ancient Divination*. Leiden: Brill, 2005, p. 51-97.

GRATTI, Beatriz Ribeiro. *Sobre a adivinhação, de Marco Túlio Cícero*. 239 p. Dissertação (Mestrado). Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2009.

GRAZIOSI, Barbara. "Inspiração divina e técnica narrativa na *Ilíada*". *Revista Classica*, v. 29, n. 1, 2016, p. 103-123.

GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios. "Introduction". In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (orgs.) *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, p. 1-11.

HAFT, Adele J. "Odysseus, Idomeneus and Meriones: The Cretan Lies of 'Odyssey' 13-19". *The Classical Journal*, v. 79, n. 4, 1984, p. 289-306.

HALLIWELL, Stephen. "The Theory and Practice of Narrative in Plato". In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (orgs.) *Narratology and Interpretation*.

The Content of Narrative Form in Ancient Literature. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, p. 15-41.

HALVERSON, John. "Social Order in the Odyssey". *Hermes*, v. 113, 1985, p. 129-145.

_____. "The sucession issue in the Odyssey". *Greece & Rome*, v. 33, n. 2, 1986, p. 119-128.

HARRISON, Thomas. *Divinity and History: The Religion of Herodotus*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HASLAM, Michael. "Homeric Papyri and the Transmission of the Text". In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.) *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, p. 55-100.

HEATH, John. "Telemachus ΠΕΙΝΥΜΕΝΟΣ: Growing into an Epithet". *Mnemosyne*, Fourth Series, v. 54, f. 2, 2001, p. 129-157.

HOEKSTRA, A. *Epic Verse Before Homer*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1981.

HÖLSCHER, Uvo. "The Atreid Story in the *Odyssey*" in DE JONG, J. F. (ed.). *Homer: Critical Assessments vol. III – Literary Interpretation*. London: Routledge, 1999, p. 419-430.

ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". In: LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da Literatura em suas Fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-85.

JANKO, Richard. "The Homeric Poems as Oral Dictated Texts". *Classical Quarterly*, v. 48, n. 1, 1998, p. 135-167.

JONES, Peter V. "The Kleos of Telemachus: Odyssey 1.95". *The American Journal of Philology*, v. 109, n. 4, 1988, p. 496-506.

KAHANE, Ahuvia. "The First Word of the Odyssey". *Transactions of the American Philological Association*, v. 122, 1992, p. 115-131.

KEARNS, Emily. "The Return of Odysseus: A Homeric Theoxeny". *The Quassical Quarterly*, v. 32, n. 1, 1982, p. 2-8.

KIRK, G. S. "The Circunstances of Monumental Composition". In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments vol. I – The Creation of the Poems*. London: Routledge, 1999, p. 256-272.

KOULAKIOTIS, Elias. "Aspects de la divination das la monarchie macédonienne". *Kernos*, v. 26, 2013, p. 123-138.

KULLMANN, Wolfgang. "Oral Poetry and Neoanalysis in Homeric Research". In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments vol. I – The Creation of the Poems*. London: Routledge, 1999, p. 145-160.

_____. "Neoanalysis between Orality and Literacy: Some Remarks Concerning the Development of Greek Myth Including the Legend of the Capture of Troy". In: MONTANARI, F.; REGAKOS, A.; TSAGALIS, C. (eds.). *Homeric Contexts. Neoanalysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin: De Gruyter, 2012, p. 13-26.

LATEINER, D. "Telemachos' one sneeze and Penelope's two laughs (*Odyssey* 17.541-50, 18.158-68)". In: RABEL R.J. (ed.) *Approaches to Homer, ancient & modern*, Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 91-104.

LOSADA, Luis A. "*Odyssey* 21. 411: The Swallow's Call". *Classical Philology*, v. 80, n. 1, 1985, p. 33-34.

MORRISON, James V. *Homeric Misdirection: False Predictions in the Iliad*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992.

MURAKAWA, Kentarô. "Demiurgos". *Zeitschrift für Alte Geschichte*, Bd. 6, H. 4, 1957, p. 385-415.

JOHNSTON, Sarah Iles. *Ancient Greek Divination*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

KURKE, Leslie. "Ancient Greek Board Games and How to Play Them". *Classical Philology*, v. 94, n. 3, 1999, p. 247-67.

LAMBERTON, Robert. "Homer in Antiquity". In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.) *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, p. 33-54.

LEVY, Harry L. "The Odyssean Suitors and the Host-Guest Relationship". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 94, 1963, p. 145-53.

LLOYD-JONES, Hugh. *The Justice of Zeus*. Berkeley: University of California Press, 1971.

LONG, A. A. "Morals and Values in Homer". *The Journal of Hellenic Studies*, v. 90, 1970, p. 121-139.

LORD, Albert. "Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos". *Transactions of American Philology Association*, v. 82, 1951, p. 71-80.

LOUDEN, Bruce. *The Odyssey: Structure, Narration and Meaning*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

_____. *Homer's Odyssey and the Near East*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

MAHLER, Anthony. "Did Philologists write the Iliad?: Friedrich August Wolf's criteria of style and the demonstrative power of citation". *Möglichkeiten und Grenzen der Philologie: Tagungsband; 1. – 3. Juli 2010, Freie Universität Berlin, Internationale Arbeitstagung*. Berlin: Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien, 2013, p. 185-194.

MALTA, André. "Polú pollá pollôn: multiplicidade no proêmio da Odisséia". *Synthesis*, vol. 14, 2007, p. 53-70.

_____. *Homero Múltiplo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. "Penélope e a arte da indecisão na Odisseia". *Nuntius Antiquus*, v. 8, n. 1, 2012, p. 7-28.

_____. "Por que Penélope menciona Helena? Relendo *Odisseia*, XXIII, 209-230". *Revista Classica*, v. 29, n. 1, 2016, p. 193-203.

MARKS, Jim. "Alternative Odysseys: The Case of Thoas and Odysseus". *Transactions of the American Philological Association*, v. 133, n.2, 2003, p. 209-226.

_____. *Zeus in the Odyssey*. Cambridge: Harvard University press, 2008.

MOORE, Clifford Herschel. "Prophecy in the Ancient Epic". *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 32, 1921, p. 99-175.

MOTTE, André. "Qu'entendait-on par prophètes dans la Grèce ancienne". *Kernos*, v. 26, 2013, p. 9-23.

McKAY, K. J. "Studies in *AITHON*". *Mnemosyne*, s. 4, v. 12, f. 3, 1959, p. 198-203.

MURNAGHAN, Sheila. *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

MURRIN, Michael. "Athena and Telemachus". *International Journal of the Classical Tradition*, v. 13, n.4, 2007, p. 499-514.

MARTIN, Richard P. "Epic as Genre". In: FOLEY, John Miles (ed.) *A Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 9-19.

NAGLER, Michael N. "Odysseus: The Proem and the Problem". *Classical Antiquity*, v. 9, n.2, 1990, p. 335-356.

NAGY, Gregory. *The best of the Achaeans: concepts of the hero in archaic Greek poetry*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1979.

_____. "Homeric Questions". *Transactions of the American Philological Association*, v. 122, 1992, p. 17-60.

_____. *Poetry as Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- _____. *Homer's Text and Language*. Urbana: University of Illinois Press, 2004.
- _____. *The Ancient Greek Hero*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- _____. "Signs of Hero Cult in Homeric Poetry". In: MONTANARI, Franco; RENGAKOS, Antonios; TSAGALIS, Christos (orgs.) *Homeric Contexts: Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*. Berlin: De Gruyter, 2012, p. 27-71.
- NISSINEN, Martti. "Prophecy and Omen Divination: Two Sides of the Same Coin". In: ANNUS, Amar (ed.) *Divination and Interpretation of Signs in the Ancient World*. Chicago: The University of Chicago, 2010, p. 341-351.
- NÜNLIST, René. "Narratological Concepts in Greek Scholia". In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (orgs.) *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, p. 63-83.
- OLSON, S. Douglas. "The Stories of Helen and Menelaus (*Odyssey* 4.240-89) and the Return of Odysseus". *The American Journal of Philology*, v. 110, n. 3, 1989, p. 387-394.
- _____. "The Stories of Agamemnon in Homer's *Odyssey*". *Transactions of the American Philological Association*, v. 120, 1990, p. 57-71.
- _____. *Blood and Iron: Stories and Storytelling in Homer's *Odyssey**. Leiden: Brill, 1995.
- PARRY, Milman. *The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry*. Edited by Adam Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- PEDRICK, Victoria. "The Muse corrects: the opening of the *Odyssey*". In: *Beginnings in Classical Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 39-62
- PERADOTTO, John. *Man in the middle voice: name and narration in the *Odyssey**. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- PESARE, Mimmo. "La metafora dei Proci. Esperienza del limite ed etica della jouissance". *H-ermes Journal of Communication*, n. 1, 2013, p. 71-80.
- PETROPOULOS, Joannis C.B. *Kleos in a Minor Key: the Homeric Education of a Little Prince*. Washington: Center for Hellenic Studies, 2011.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PRATT, Louise. "*Odyssey* 19.535-50 On the Interpretation of Dreams and Signs in Homer". *Classical Philology*, v. 89, n. 2, 1994, p. 147-152.
- PUCCI, Pietro. "Honor and Glory in the *Iliad*". In: *The Song of Sirens. Essays on Homer*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1988, p. 179-230.

_____. "The Proem of the *Odyssey*". *The Song of the Sirens*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1998, p. 11-29.

_____. "Entre mythe et poésie: le tissage du chant de Pénélope. (notes critiques). *Revue de l'histoire des religions*, n. 217, p. 279-92, 2000.

RACE, William H. "First Appearances in the *Odyssey*". *Transactions of the American Philological Association* v. 123, 1993, p. 79-107.

REECE, Steve. *Stranger's Welcome, The: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.

_____. "The Cretan *Odyssey*: A Lie Truer Than Truth". *The American Journal of Philology*, v. 115, n. 2, 1994, p. 157-173.

_____. "The Three Circuit of the Suitors: A Ring Composition in *Odyssey* 17-22". *Oral Tradition*, v. 10, n. 1, 1995, p. 207-229.

REINHARDT, Karl. "The Adventures in the *Odyssey*". In: SCHEIN, S. L. (org.) *Reading the Odyssey. Selected interpretative essays. Edited with an Introduction by Seth L. Schein*. Princeton: Princeton University Press, 1995, p. 63-132.

RICHARDSON, Nicholas J. "Homeric Professors in the Age of the Sophists". *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, v. 21, 1975, p. 65-81.

RICHARDSON, Scott Douglas. *The Homeric Narrator*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1990.

_____. "Conversation in the *Odyssey*". *College Literature*, n. 34, v. 2, 2007, p. 132-149.

RIJKSBARON, Albert. "Why Is the Incident on Thrinacia Mentioned in "*Od.*" 1, 7-9?". *Mnemosyne, Fourth Series*, v. 46, fasc. 4, 1993, p. 528-529.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo 1. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

ROUGEMONT, Georges. "L'oracle de Delphes: quelques mises au point". *Kernos*, v. 26, 2013, p. 45-58.

ROSE, Gilbert P. "The Quest of Telemachus". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 98, 1967, p. 391-8.

ROTH, Paul. "The Derivation and Significance of the Term θεοπρόπος". *Glotta*, n. 62, v. 3/4, 1984, p. 150-152.

ROUSSEAU, Philippe. "L'intrigue de Zeus". *Europe*, v. 79, n. 865, 2001, p. 120-158.

RUDHARDT, J. *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce Classique*. Paris: Picard, 1992.

RUIJGH, C.J. "D'Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique. Analyse dialectologique du langage homérique, avec un *excursus* sur la création de l'alphabet grec". In: CRIELAARD, J. P. (ed.) *Homeric Questions: Essays in Philology, Ancient History and Archaeology*. Amsterdam: Brill, 1995, p. 1-96.

RUSSO, Joseph. "The Formula". In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.) *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, p. 238-260.

RÜTER, Karl. "Zeus' Speech: Odyssey 1. 28-43" (trad. H. M. Harvey). In DE JONG, J. F. (ed.). *Homer: Critical Assessments vol. III – Literary Interpretation*. London: Routledge, 1999, p. 145-162.

RUTHERFORD, Richard, B. "The philosophy of the ODYSSEY". *The Journal of Hellenic Studies*, v. 106, 1986, p. 145-162.

SAÏD, Suzanne. "Les crimes des prétendants, la maison d'Ulysse et les festins de l'Odyssee". In: SAÏD, S.; DESBORDES, F.; BOUFARTIGUE, J.; MOREAU, A. *Études de Littérature Ancienne*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, p. 9-49.

SCHADEWALDT, Wolfgang. "Book 11 and the Iliad as 'Anticipation'" Translated from the German by H.M. Harvey. In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments vol. I – The Creation of the Poems*. London: Routledge, 1999, p. 67-95.

SCHMIEL, R. "Telemachus in Sparta" in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* v. 103, 1972, p. 463-472.

SCODEL, Ruth. "The removal of the arms, the recognition with Laertes, and narrative tension in the *Odyssey*". *Classical Philology*, v. 93, 1998, p. 1-17.

_____. "The Suitors' Games". *American Journal of Philology*, v. 122, n.3, 2001, p. 307-327.

_____. "Zielinski's Law Reconsidered". *Transactions of the American Philological Association* (1974-), v. 138, n. 1, 2008, p. 107-25.

SCULLY, Stephen P. "The Bard as Custodian of Homeric Society: *Odyssey* 3, 263-272". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series*, v. 8, 1981, p. 67-83.

SCURLOCK, Joann. "Prophecy as a Form of Divination; Divination as a Form of Prophecy". In: ANNUS, Amar (ed.) *Divination and Interpretation of Signs in the Ancient World*. Chicago: The University of Chicago, 2010, p. 277-316.

SEGAL, Charles. *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

_____. "Arcaic Choral Lyric". In: EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. *The Cambridge History of Classical Literature. Volume 1 Part 1: Early Greek Poetry*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1989.

SHAUGHNESSY, Edward. "Arousing Images: THE Poetry of Divination and the Divination of Poetry". In: ANNUS, Amar (ed.) *Divination and Interpretation of Signs in the Ancient World*. Chicago: The University of Chicago, 2010, p. 61-75.

STEINRÜCK, Martin. *The Suitor in the Odyssey: The Clash between Homer and Archilochus*. New York: Peter Lang Publishing, 2008.

STRUCK, Peter T. "Divination and Literary Criticism?". In: JOHNSTON, Sarah Iles; STRUCK, Peter T. *Mantikê: Studies in Ancient Divination*. Leiden: Brill, 2005, p. 147-165.

SVENBRO, Jesper, "Vengeance et société archaïque en Grèce archaïque - À propos de la fin de l'*Odyssée* (1)" In: VERDIER, L.; POLY, J.-P. (eds.) *La vengeance. Études d'éthnologie, d'histoire et de philosophie*, vol. 3. Paris: Cujas, 1984, p. 47-63.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TORRE, Emilio Suárez de la. "Divination et magie: Remarques sur les papyrus grecs de l'Égypte gréco-romaine". *Kernos*, v. 26, 2013, p. 157-172.

USTINOVA, Yulia. "Modes of Prophecy, or Modern Arguments in Support of the Ancient Approach". *Kernos*, v. 26, 2013, p. 25-44.

VAN GRONINGEN, Bernard Abraham. "The poems of the *Iliad* and the *Odyssey*". In: DE JONG, Irene J. F. (org.) *Homer: Critical Assessments*, 1999, p. 109-118.

VERNANT, Jean-Pierre. "Parole et signes muets". *Divination et Racionalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1974, p. 9-25.

_____. "At Man's Table: Hesiod's Foundation Myth of Sacrifice". In: DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre (org.) *The Cuisine of Sacrifice among the Greek*. Translated by Paula Wissing. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, p. 21-86.

_____. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VISSER, E. "Formulae or Single Words? Towards a New Theory on Homeric Verse-Making". In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments vol. I – The Creation of the Poems*. London: Routledge, 1999, p. 364-381.

VOLKER, Camila Bylaardt. *As Palavras do Oráculo de Delfos: Um estudo sobre o De Pythiae Oraculis de Plutarco*. 143 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

WALSH, Thomas R. "'Odyssey' 1.6-9: A Little More than Kine". *Mnemosyne*, Fourth Series, v. 48, fasc. 4, 1995, p. 385-410.

WATKINS, Calvert. *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

WERNER, Christian. "A deusa compõe um 'mito': o jovem Odisseu em busca de veneno (Odisseia I, 255-68)". *Nuntius Antiquus*, n.6, 2010, p. 7-27.

_____. "Discrepâncias narrativas internas em Homero: Teoclímeno 'corrige' Telêmaco (Odisseia 15, 152-65)". *Phaos*, v. 11, 2011a, p. 83-104.

_____. "O mito do retorno dos heróis de Troia e as funções narrativas dos presságios na Odisseia de Homero". *História, imagem e narrativas*, n.12, 2011b, p. 1-23.

WEST, Martin L. "The Rise of Greek Epic". *Journal of Hellenic Studies*, v. 108, 1988, p. 151-172.

_____. *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997

_____. "The Invention of Homer". *Classical Quarterly*, v. 49, n. 2, 1999, p. 364-382.

_____. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____. *The Making of the Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

WILFORD, F. A. "ΔΑΙΜΩΝ in Homer". *Numen*, v. 12, fasc. 3, 1965, p. 217-32.

WILLIAMS, B. A. *Shame and Necessity*. Berkeley: University of California Press, 1993.

WOLF, F. A. "Prolegomena to Homer" (capítulos XVIII a XXII). In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments vol. I – The Creation of the Poems*. London: Routledge, 1999, p. 23-34.

WOOD, R. "An Essay on the Original Genius of Homer". In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments vol. I – The Creation of the Poems*. London: Routledge, 1999, p. 17-22.

ZAJDMAN, Louise Bruit. "Xénophon, l'oracle de Delphes et la divination". *Kernos*, v. 26, 2013, p. 59-72.

ZIELINSKI, T. "The Treatment of Simultaneous Events in Ancient Epic". In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments vol. IV – Homer's Art*. London: Routledge, 1999, p. 317-27.

ZOGRAFOU, Athanassia. "Un oracle homérique de l'Antiquité tardive: Un livre-miniature à usage oraculaire". *Kernos*, v. 26, 2013, p. 173-90.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.