

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO

MARCELO MIGUEL DE SOUZA

Os aspectos poético-musicais nas obras de Homero:  
multitextualidade e *performance* (Séc. VIII a.C).

Abril 2017



**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES  
E  
DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:** [ ] Dissertação [ X ] Tese

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

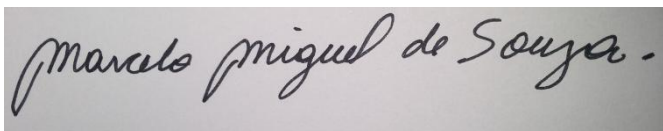
Nome completo do autor: Marcelo Miguel de Souza

Título do trabalho: Os aspectos poético-musicais nas obras de Homero: multitextualidade e *performance* (Séc. VIII a.C).

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Data: 10 / 03 / 2017.

Assinatura do (a) autor (a) <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

<sup>2</sup>A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO

MARCELO MIGUEL DE SOUZA

Os aspectos poético-musicais nas obras de Homero:  
multitextualidade e *performance* (Séc. VIII a.C).

Texto de defesa de Doutorado apresentado ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do grau de Doutor em História.

**Área de Concentração:** Culturas, Fronteiras e Identidades.

**Linha de Pesquisa:** História, Memória e Imaginários Sociais.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Teresa Marques Gonçalves.

Abril 2017

---

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Miguel de Souza, Marcelo

Os aspectos poético-musicais nas obras de Homero:  
multitextualidade e performance (Séc. VIII a.C). [manuscrito] /  
Marcelo Miguel de Souza. - 2017.  
X, 252 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2017.  
Bibliografia.


Inclui mapas, fotografias, símbolos, gráfico, tabelas.

1. Antiguidade Grega; 2. Epopéia; 3. Homero; 4. Música; 5.  
Performance.. I. Teresa Marques Gonçalves, Ana , orient. II. Título.

CDU 94( 100)



Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Marcelo Miguel de Souza**. Aos 07 (sete) dias do mês de abril de dois mil e dezessete (2017), com início às 14h30min, nas dependências da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Marcelo Miguel de Souza**, cujo título foi **“Os Aspectos Poético-Musicais nas Obras de Homero: Multitextualidade e Performance (Séc. VIII a.C.)”**. A Banca Examinadora foi composta, conforme Portaria nº020/17-PPGH, de 16 de março de 2017, pelos seguintes Professores Doutores: **Ana Teresa Marques Gonçalves (Presidente)**, **Fábio Vergara Cerqueira (UFPEL)**, **Thiago Eustáquio Araújo Mota (UPE)**, **Edson Arantes Junior (UEG)**, **Luciane Munhoz de Omena (UFG)** e, como suplentes, **Dulce Oliveira Amarante dos Santos (UFG)**, **Armênia Maria de Souza (UFG)**, **Noé Freire Sandes (UFG)** e **Margarida Maria de Carvalho (UNESP)**. Os Examinadores arguiram na ordem acima citada. Às 20:30 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido o candidato APROVADO.

Prof. Dr. **Fábio Vergara Cerqueira (UFPEL)** Ass.: 

Decisão (APROVADO)

Prof. Dr. **Thiago Eustáquio Araújo Mota (UPE)** Ass.: 

Decisão (APROVADO)

Prof. Dr. **Edson Arantes Junior (UEG)** Ass.: 

Decisão (APROVADO)

Prof.ª Dr.ª **Luciane Munhoz de Omena (UFG)** Ass.: 

Decisão (APROVADO)

Presidente da Banca Prof.ª Dr.ª **Ana Teresa Marques Gonçalves**, Ass.: 

Decisão (APROVADO)

Reaberta a Sessão Pública, a Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Héliida Carolinne Medeiros de Moraes Silva, secretária do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Coordenador: 

Prof. Dr. Marlon Jeison Salomon

Secretária: 

Héliida Carolinne Medeiros de Moraes Silva

## **Agradecimentos**

Sempre acho difícil escrever agradecimentos. São tantos os fatos, e tantas as pessoas envolvidas na conclusão de um trabalho como este que, com o perdão da citação, “nem tendo dez bocas, dez línguas, voz inquebrantável, peito brônzeo, eu saberia dizer (*Ilíada*, II, vv. 490 ) o nome de todos os que me ajudaram no término do mesmo. Desde já peço desculpas pelo provável esquecimento.

Até o final deste trabalho foram vários os anos de pesquisa, com suas idas e vindas, tanto na vida acadêmica quanto na vida pessoal. Afinal, é importante dizer que muito omeprazol foi gasto na escrita desta Tese, bem como foi necessário o enfrentamento de uma vesícula tomada pela fúria de Aquiles querendo se vingar. Também é interessante cantar a glória de uma cirurgia e um cateterismo que te relembram que a passagem para o Hades pode estar logo ali na esquina. Alergias alimentares mil, e um suprimento infinito de Alexofedrin também fizeram sua parte neste trabalho.

Depois de tudo, cá estamos a tecer uma lista de instituições e pessoas as mais variadas que contribuíram para o êxito desta pesquisa: quanto às instituições, cabe em primeiro lugar um agradecimento à Universidade Federal de Goiás. Já vão longos 17 anos de relacionamento com esta instituição, desde os idos do curso de licenciatura em música da EMAC, passando pelo falecido FCHF, com todos os degraus acadêmicos percorridos até hoje. Muitos casamentos não duram tanto. Também devo agradecer a CAPES que, de uma forma burocraticamente carinhosa, fomentou esta pesquisa de doutoramento. O que seria da vida acadêmica sem os infintos relatórios (sempre perdidos pelo departamento), os papéis e os comprovantes de produtividade? Certamente não haveria vida inteligente na academia sem essas pérolas da eficiência.

Devo igualmente agradecer ao LEIR, pelos convites de participação, bem como as Universidades em que comuniquei em eventos. A todos um obrigado.

Quanto às pessoas, primeiramente, devo agradecer a minha magnânima orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Teresa Marques Gonçalves. Sempre disposta e animada, contribuiu para este trabalho desde a graduação. O que Ana tem de milhas aeronáuticas ela têm de disposição e bom coração.

Devo meus sinceros agradecimentos igualmente aos membros desta banca. Ao Prof<sup>o</sup>. Dr. Fábio Vergara Cerqueira pelas brilhantes observações, a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Dulce Oliveira Amarante dos Santos pelos apontamentos, a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luciane Munhoz de Omena pelos debates na pós-graduação, ao Prof<sup>o</sup>. Dr Noé Freire Sandes e suas contribuições para minha formação. Ao Prof<sup>o</sup>. Dr Thiago Eustáquio de Araújo Mota devo agradecimentos específicos pelo litígio e beligerância nos assuntos relacionados aos estudos de épico na Antiguidade. São agradecimentos sinceros, pois sabemos que a leitura de trabalhos acadêmicos nem sempre é o melhor programa para um final de semana ensolarado.

Devo citar também um agradecimento formal aos colegas homeristas com quem tive a oportunidade de debater e discutir temas relacionados a este trabalho, a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Penha Gabrecht, e ao Prof<sup>o</sup>. Dr. Gustavo Junqueira Duarte Oliveira.

Devo mencionar igualmente as contribuições dos professores deste departamento de pós-graduação em história, especialmente a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Cristina de Cássia e a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Armênia, que muito me ajudaram durante os anos na pós-graduação. São pessoas que sempre se mostraram abertas ao diálogo e ao convívio.

Não poderia deixar de citar ao mesmo tempo os companheiros de caminhada, membros dos grupos de estudo e das aulas na pós-graduação, que não cito diretamente

por não ser capaz de elaborar um Catálogo das Naus no metro correto. A todos um obrigado.

A família resta às menções finais, mas não menos importantes. A papai e mamãe, que contribuíram dentro de suas possibilidades, e a esposa Sheilla Martins Rosa: Quem diria que ser casado não é como ser atirado ao Tártaro? Grata surpresa. A todos meus agradecimentos.

## Resumo

Propomos com esta Tese revisar as obras de Homero (Séc. VIII a.C), tendo em vista aspectos de sua composição poética que remetem aos elementos de multitextualidade e *performance*, bem como as temporalidades em que os mesmos foram compostos e concebidos. Partimos de pontos de vista que dialoguem com a arqueologia, a linguística e a musicologia e relacionem essas áreas e seus conhecimentos às técnicas de composição e improvisação do aedo. Temos por objetivo problematizar as relações entre as técnicas de composição em *performance* e o texto que possuímos contemporaneamente, sugerindo uma abordagem multitextual. Apontamos traços de sua construção, de sua forma, de seu estilo e procuramos com isso compreender melhor as interações na constituição poético-musical dos poemas.

**Palavras-Chave:** Antiguidade Grega; Epopeia; Homero; Música; Performance.

## **Abstract**

We propose in this thesis to revisit the works of Homer (8th century BC), taking into account aspects of his poetic composition that refer to the elements of multitextuality and performance, as well as the temporalities in which they were composed and conceived. We start from points of view that dialogue with archeology, linguistics and musicology and relate these areas and their knowledge to the techniques of composition and improvisation of aedo. We have as objective to discuss the relations between the techniques of composition in performance and the text that we have contemporarily, suggesting a multitextual approach. We point out traces of its construction, its form, its style and we try to understand better the interactions implied in the poetic-musical constitution of the poems.

**Key-Words:** Greek Antiquity; Epic, Homer, Music, Performance

*Para todos aqueles que  
contribuíram para o término  
deste trabalho, meu muito  
obrigado.*

## Sumário

<b>Agradecimentos</b> .....	03
<b>Resumo</b> .....	06
<b>Abstract</b> .....	07
<b>Prefácio</b> .....	11
<b>Capítulo 01 – Aspectos tipológicos da poética-musical de Homero: a abordagem da <i>Iliada</i> e da <i>Odisseia</i> como documentos musicais.</b>	
1.1 – Propondo uma interpretação musical de Homero: Os poemas como poética-musical e não como Literatura.....	30
1.2 - A problemática da documentação: composição, transcrição, edição e transmissão dos poemas.....	42
1.2.1 - Composição: abordando a poética-musical de Homero.....	43
1.2.2 - Transcrição: Homero e o alfabeto grego.....	51
1.2.3 - Edição e transmissão: Homero e os papiros e códices.....	69
1.3 - Métrica, ritmo, elementos agregados e performance.....	84
1.4 - Aspectos formais e poética musical: coesão temática e interpretação.....	100
<b>Capítulo 02 – Possibilidades de abordagem dos poemas homéricos: Arqueologia, Linguística e Organologia como “horizonte hermenêutico” das obras.</b>	
2.1 – O impacto da arqueologia de Heinrich Schieleman e Arthur Evans: a descoberta de dois mundos.....	108
2.2 – O Linear B e os poemas homéricos: entre o colapso do mundo micênico e a continuidade linguística.....	117
2.2.1 - O Linear B e os poemas homéricos: possibilidades de relação.....	118
2.2.2 - Nomes micênicos em Homero.....	130
2.2.3 - Relações entre os termos hititas e o grego homérico.....	135

2.3 – Performance musical e organologia: rupturas e continuidades.....	143
<b>Capítulo 03 – Aspectos musicais e performance na <i>Iliada</i> e na <i>Odisseia</i></b>	
3.1 – O papel do aedo na sociedade homérica.....	177
3.2 – O aedo em sua performance.....	193
3.3 – Performance e técnicas narrativas na <i>Iliada</i> e <i>Odisseia</i> : as figuras do aedo e do adivinho como flexão do tempo narrativo.....	214
3.4 – Os aedos e a constituição da “glória dos heróis”.....	223
<b>Considerações finais.....</b>	<b>231</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>235</b>

## Prefácio

Escrever sobre os chamados poemas homéricos requer uma certa quantidade de boa vontade. Não só pela extensão da pesquisa e pelo grau de complexidade, como pela dificuldade de responder certas questões sobre um passado do qual estamos separados quase três mil anos. Essas dificuldades se materializam, quando da feitura da pesquisa, numa plêiade de fatores algo dispersos no tempo e no espaço, mas que influenciam a operação historiográfica em graus variados. Operação essa que não pode prescindir de questões tão simples como: afinal, o que são esses tais poemas homéricos? São acaso produtos da ficção de um autor ou se remetem a um conteúdo histórico? Qual a importância da questão musical na compreensão interna dos poemas?

A forma singela das questões acima não deve, porém, enganar o neófito quanto à complexidade das respostas, que já fizeram correr muita tinta durante alguns milênios. Os “tais poemas homéricos” de que tratamos neste trabalho referem-se às obras *Iliada* e *Odisseia*, titulados posteriormente de “poemas” e ligados a uma figura autoral tradicional, suposto artífice dessas obras na Antiguidade, denominado pela alcunha de Homero.

As dúvidas sobre a existência de um autor único para esses poemas, bem como o debate acerca da forma de composição, e a própria estrutura das narrativas servem de base a nossa proposta de abordagem, que considera a multitextualidade e a performance das obras como “horizonte hermenêutico” para a problemática supra levantada.

Essa Multitextualidade, na forma sugerida pelo professor Graeme D. Bird<sup>1</sup> (2010), tende a considerar as variantes textuais como de interesse para se compreender o

---

<sup>1</sup> Graeme D. Bird é professor da Harvard University, e faz parte do *Center for Hellenic Studies* da mesma Universidade, que tem publicado vasto material on-line em estudos direcionados a especialistas. Este mesmo livro, existente somente no formato digital, pode ser encontrado no link <<http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4864>> Acessado em 15/06/2016.

processo de formalização posterior dos textos de Homero. Apesar do cerne de nossa abordagem prever a “composição em performance” como argumento de criação e norte de fundamentação, é impossível negar o suporte escrito como meio de transmissão posterior dessa poética-musical para a contemporaneidade, o que justifica a necessidade de consideração dessa pluralidade documental, pelo menos em relação à *vulgata*<sup>2</sup> do texto contemporâneo. Devemos observar que a ideia de multitextualidade é bem mais flexível frente à variação constatada no *corpus* documental papiroológico que nos chegou, bem como se coaduna melhor ao processo de transcrição dos poemas para o suporte escrito durante o *período Arcaico*. Longe do fetichismo autoral do século XIX, podemos conceber obras variadas e múltiplas, emendadas, realinhadas, reescritas, recopiadas, e que trazem em sua complexidade estratos temporais variados e múltiplos, com problemáticas também variadas e múltiplas. Enfim, um multitexto complexo, de um autor tradicional conhecido como Homero, de quem sequer conhecemos uma biografia fidedigna.

No que tange à utilização do conceito de performance, aqui aplicado em paralelo a uma abordagem musical dos textos, levamos em consideração as teorias propostas por Milman Parry quanto à gênese dos poemas em um âmbito musical e ágrafo. A proposta de análise da estrutura formular das epopeias em relação a uma abordagem musical, que tangencia áreas como a linguística e a musicologia, agrega essas perspectivas. Compreender as relações entre a técnica de composição em performance e a estrutura própria do texto que nos chegou permite uma crítica muito mais profunda no que tange propriamente à análise historiográfica. Em boa parte, é historicizar a performance enquanto arcabouço técnico de composição, cujo testemunho a *Ilíada* e a *Odisseia* representam.

---

<sup>2</sup> Pesquisadores e homeristas frequentemente usam o termo em latim *vulgata* (“comum”; “padrão”) para se referir aos escritos homéricos, principalmente os textos alexandrinos, medievais, renacentistas e os atuais. É importante observar que este termo não designa um texto em particular (JONG, 2012, p. 39).

Multitextualidade e *performance*, portanto, se complementam na consideração de obras que, como bem cita K. W. Grandsden, foram feitas para serem *ouvidas* e não *lidas* (1998, p. 96), e que possuem em sua estrutura vestígios de elementos performáticos nitidamente musicais, e em boa medida somente compreensíveis por este viés. Aliás, os gregos possuíam uma palavra específica para designar esse conjunto de relações ligadas à música. Essa palavra é o termo grego *mousiké* (μουσική), do qual descendem grande parte dos vocábulos modernos que definem esse fenômeno sonoro<sup>3</sup>. A palavra *mousiké*, da qual derivou-se o latim *musica*, e dele o nosso termo atual português – música – possui uma etimologia que a liga diretamente com as musas, de onde a palavra teria se originado, traduzindo algo como a “arte das musas”.

As obras de Homero são, dentre tudo e em boa parte, o início de toda uma documentação histórica de origem musical, que desembocará nessa citada μουσική posterior. O estudo dos aspectos poético-musicais nas obras de Homero se fundamenta justamente na necessidade de se compreender as relações entre a composição em performance utilizada como técnica musical e a posterior formatação escrita, numa base multitextual dessas mesmas obras.

### **Repensando uma poética musical em Homero:**

Apesar do termo épico estar ligado no grego à ideia de algo “grandioso”, os poemas *Ilíada* e *Odisseia*, em sua temática, tratam também de momentos comuns na Humanidade. Em suas narrativas, essas composições possuem períodos de puro cotidiano, onde um filho reclama a saudade de seu pai ausente a seu escravo leal, reuniões para a preparação de banquetes, jogos e comemorações. Onde estaria então essa grandiosidade imputada pelos antigos a *Ilíada* e a *Odisseia*? Com certeza não

---

<sup>3</sup> M. L. West no início de seu livro *Ancient Greek Music*, faz uma pequena relação dessas palavras, (Music, Musik, musique, muzsika, muzyka, musiikki, müzik, miwsig) como forma de argumentar sobre a importância do estudo da música grega (WEST, 1992, p. 01).

exclusivamente nos temas narrados, que giram em torno dos acontecimentos da guerra de Troia, mas na *forma como são narrados*.

Tanto os momentos das batalhas mais encarniçadas quanto a ocasião mais fugaz e trivial tem seu espaço na composição. Arranjam períodos contrastantes, estabelecendo a base de um espetáculo da narrativa cuja própria construção depende do favor divino. Não é a toa que ambos os poemas começam com a invocação divina. Na *Ilíada*, uma Deusa e na *Odisseia*, uma Musa:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,

(*Ilíada*, I, v. 01)<sup>4</sup>

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μουσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ  
Canta-me, ó musa, o multifacetado, que muitos males padeceu,]

(*Odisseia*, I, v. 01)<sup>5</sup>

Essa invocação serve de fiança à qualidade e à veracidade do que é narrado. Por meio desta invocação e do recurso ao canto, o que é vocalizado torna-se glória. Devemos enfatizar que a grandiosidade dos feitos imponentes dos heróis só se torna “glória” quando cantada através dos tempos, de forma a que esses feitos sejam sempre lembrados, e seu regozijo faça parte de lautos banquetes onde nomes e proezas são rememorados. A glória é, portanto, objetivo e causa desses feitos, mas só se manifesta de forma singular, através de uma figura nem tão destacada assim nos relatos: o *aedo*. É por meio dos cantos dos feitos dos heróis, de suas dificuldades e desafios, que essa glória é manifestada. A glória prometida pelo canto era imortal, pois inspirada pelas divindades a ecoar pela eternidade.

---

<sup>4</sup> Em uma Tradução de H. Campos.

<sup>5</sup> Em uma tradução de D. Schüller.

Quando Homero quer se referir a eventos como estes nos poemas, fará referência a termos como o verbo cantar (ᾄδω) ou ao cantor (ᾄδός), ou mesmo a canção (μέλος), ou o canto, termos relacionados à própria prática do aedo. H. G. Liddel e R. Scott chamam a atenção para o fato de que o verbo ᾄδω, do qual o termo aedo é derivado, é uma forma poética do dialeto jônico (1996, p. 26), bastante utilizado por Homero. O aedo, aquele que canta, *é o centro da grandiosidade do épico enquanto obra*, e seu talento forma, juntamente com o apoio da divindade, toda a razão de ser dos eventos. Nesse sentido os feitos dos heróis existem, e são justificados, para servir de tema aos cantos vindouros dos aedos. Helena, falando a Heitor, ressoa esta ideia:

[οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὥς καὶ ὀπίσσω  
Ἄνθρώποισι πελώμεθ' ᾄδιμοι ἔσσομένοισι.]

[Triste destino Zeus grande nos deu, para que nos celebrem,  
nas gerações porvindoiras, os cantos excelsos dos vates]  
(*Ilíada*, VI, vv. 357 – 358).<sup>6</sup>

Devemos observar que esse canto/poesia, que neste trabalho consideramos como poética-musical, se engrandecia igualmente devido à sua elaborada forma e estruturação, baseada em um enorme esforço, visto e reconhecido como tal. Os poemas imputados a Homero eram considerados na tradição “os melhores” (*Hino homérico a Apolo*, vv. 169 – 173), e essa ideia é o reconhecimento de uma performática estruturada por meio da figura do aedo e de sua *performance*.

Numa mescla de temática, elementos métricos formais, rebuscamento e performance poético-musical, essa tradição a que fazemos alusão é o conjunto de poemas que narram os grandes feitos dos heróis, contados e recontados pelos aedos durante séculos. A guerra de Troia, devemos ressaltar, serviu de argumento a todo um

---

<sup>6</sup> Tradução de C. A. Nunes.

ciclo épico de narrativas, chamado de “ciclo troiano”<sup>7</sup>. A *Ilíada* em si narra apenas uma pequena parte da guerra de Troia, que teria durado ao todo cerca de dez anos. Para que entendamos melhor, Pierre Carlier nos fornece um vislumbre didático interessante, pois segundo seus cálculos, a narrativa contida na *Ilíada* “estende-se apenas por cinquenta e seis dias” (CARLIER, 2008, p. 86). Observemos a cronologia proposta por ele:

- Dia 1: Agamêmnon recusa entregar Criseide.
- Dias 2-10: Peste no acampamento dos Aqueus.
- Dia 11: Querela entre Agamêmnon e Aquiles.
- Dia 12-22: Banquete dos deuses entre os Etíopes.
- Dia 23: Tétis, mães de Aquiles, obtém o apoio de Zeus.
- Noite 23-24: Sonho enganador de Agamêmnon.
- Dia 24: Primeiro dia de combate.
- Dia 25 e 26: Tréguas.
- Dia 27: Combates. Vitória dos Troianos.
- Noite 27-28: Embaixada junto de Aquiles; Dolonia.
- Dia 28: O “dia mais longo” d’*Ilíada*, de XI, 1, a XVIII, 240.  
Derrota dos Aqueus, feitos e morte de Pátroclo, combate em torno do corpo de Pátroclo.
- Dia 29: Feitos de Aquiles. Morte de Heitor.
- Dia 30: Exéquias de Pátroclo.
- Dia 31: Jogos fúnebres em honra de Pátroclo.
- Dia 32-43: Ultraje de Aquiles ao corpo de Heitor.
- Dia 44: Príamo junto a Aquiles.
- Dia 45-56: Exéquias de Heitor.

(CARLIER, 2008, p. 87).

Recorrendo à mesma interessante cronologia<sup>8</sup> de P. Carlier, a “ação da *Odisseia* dura no total quarenta e um dias” (CARLIER, 2008, p. 136), Observemos:

- Dia 1: Primeira assembleia dos deuses; Atena, em Ítaca, impele Telêmaco a opor-se aos Pretendentes (canto I).
- Dia 2: De manhã, assembleia em Ítaca na qual Telêmaco não consegue obter apoio do povo contra os pretendentes (II, 1-259); à tarde, partida de Telêmaco para Pilos.
- Dia 3 a 5: Estada de Telêmaco em Pilos; paragem em Feres; chegada a Esparta.
- Dia 6: Telêmaco em Esparta; os pretendentes, em Ítaca, preparam uma emboscada para matar Telêmaco quando este regressar (IV, 625-847).
- Dia 7: Segunda assembleia dos deuses (V, 1-42). Hermes em casa de Calipso (V, 43-227).
- Dia 8 a 11: Ulisses<sup>9</sup> constrói a sua jangada.

---

<sup>7</sup> O “ciclo troiano” refere-se ao conjunto de epopeias sobre a guerra de Troia e seus heróis, dos quais não restam raríssimos fragmentos. Eles foram editados por Martin L. West em uma interessante coletânea: WEST, M. L. *Greek epic fragments*. Harvard: Loeb, 2003.

<sup>8</sup> Essas cronologias de P. Carlier, apesar de atrativas, não devem extrapolar a intenção puramente didática que aqui temos assumido. Elas servem de resumo esquemático dos acontecimentos narrados e convém ao nosso objetivo de problematizar a documentação.

- Dia 12 a 28: Ulisses navega sem incidentes.  
 Dia 29 e 30: Tempestade (V, 279-389).  
 Dia 31: Ulisses acosta em Esquéria, entre os Feáces.  
 Noite 31-32: Sonho de Nausícaa (V, 1-47).  
 Dia 32: Encontro de Ulisses e Nausícaa (VI, 48-331). Primeiro serão em casa de Alcínoo (canto VII).  
 Dia 33: Festa dos Feáces (canto VIII). À tarde, grande recitação em casa de Alcínoo (cantos IX a XII).  
 Noite 34-35: Viagem noturna de Ulisses, do país dos Feáces até Ítaca (XIII, 70-95).  
 Dia 35: Ulisses em Ítaca. Encontro com Atena (XIII, 96-440). Início da estada em casa de Eumeu (XIV).  
 Noite 35-36: Atena insta Telêmaco a regressar a Ítaca (XV, 1-55).  
 Dias 36 e 37, noite 37-38: Viagem de Telêmaco até Ítaca.  
 Dia 38: Telêmaco e Ulisses em casa de Eumeu. O pai revela a sua identidade ao filho (XVI, 156-321). Penélope e, em seguida os pretendentes tomam conhecimento do regresso de Telêmaco.  
 Dia 39: Telêmaco e depois Ulisses disfarçado de mendigo em casa de Ulisses; insultos dos pretendentes (XVIII, 325-491); pugilato com o mendigo Iro (XVIII, 1-157); aparecimento de Penélope e censuras aos pretendentes (XVIII, 158-303). À tarde: Telêmaco e Ulisses escondem as armas do *megaron* (XIX, 1-50) Ulisses é reconhecido por Euricléia (XIX, 362-507); conversa entre Penélope e Ulisses, disfarçado de mendigo (XIX, 508-604).  
 Dia 40: Último festim dos pretendentes (XX, 248-396); jogo do arco (canto XXI); massacre dos pretendentes (canto XXII, 1-389); execução das servas infiéis e de Melanteu (XXII, 390-501); Penélope põe Ulisses de novo à prova antes de o reconhecer (XXIII, 1-204); noite do reencontro conjugal (XXIII, 205-296).  
 Dia 41: Descida aos Infernos (sic) dos pretendentes; Ulisses e Telêmaco na casa de campo de Laertes (XXIV, 205-412); assembleia de Ítaca; tentativa de vingança por parte dos pais dos pretendentes; reconciliação imposta por Atena (XXIV, 413-548).  
 (CARLIER, 2008, p. 136-138).

Essa tradição a qual nos referimos no ciclo troiano compõe um conjunto de narrativas que contam o restante dos acontecimentos ligados à guerra de Troia. A pretensão, portanto, de desvendar os elementos de performance contidos nesses atos de recitação passam necessariamente por uma análise mais formal dos dados contidos nos poemas, que nos fornecem a chave para desvendar o mecanismo de sua elaboração. Como temos tratado, o “cantar” é algo orgânico à própria composição dos poemas.

---

<sup>9</sup> O autor aqui preferiu utilizar o nome latino de Odisseu, ou seja, Ulisses. Para manter a citação como o original, preferimos manter a grafia.

Aparece relacionado ao aedo e forma com ele a base de nossas proposições.

Observemos os trechos narrados nos Cantos I e VIII da *Odisseia*:

[ αὐτίκα δὲ μνηστῆρας ἐπώχετο ἰσόθεος φώς.  
τοῖσι δ' αἰδοῦς ἄειδε τερικλιτός, οἳ δὲ σιωπῇ  
ἦατ' ἀκούοντες· ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε  
λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη.  
τοῦ δ' ὑπερωϊόθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν αἰδοῦν  
κούρη Ἰκαρίοιο, Περίφρων Πηνελόπεια· ]

[Buscou os pretendentes, símile divino.  
Calados, escutavam o **cantor** [cantar] notável,  
como Atena impusera ao contingente aqueu  
o retorno lutuoso das Ionjuras tróicas [canta].  
À câmara de cima chegou a voz do **aedo**,  
Ouvida por Penélope, filha de Icário]  
(*Odisseia*, I, vv. 324 – 329)<sup>10</sup> [grifos nossos].

[ ταῦτ' ἄρ' αἰδοῦς ἄειδε τερικλιτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς  
πορφύρεον μέγα φάρος ἔλων χερσὶ στιβαρῆσι  
κάκ κεφαλῆς εἴρυσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα· ]

[Era esse o **canto** do ínclito **cantor**. O herói  
Se aferra ao manto púrpura com mãos enérgicas  
E o traz à testa, encobre a expressão do rosto:]  
(*Odisseia*, VIII, vv. 83 – 85)<sup>11</sup> [grifos nossos].

Entretanto, existe a possibilidade de se ter acesso à base de composição dessa poética-musical sem o suporte de uma escrita musical propriamente dita? Podemos, pela análise estilística, aceitar a proposição de um autor único para estes poemas? Ou acaso imputamos às obras toda uma tradição de cantores?

### Milman Parry e Homero

As questões levantadas acima não são novas. Aliás, os debates sobre os fundamentos dessas questões são conhecidos pelos pesquisadores de Homero como a famosa “questão homérica”, e nenhum trabalho mais profundo sobre essas obras pôde se furtar a abordar este ponto em algum momento, e a se atrapalhar com seus meandros

<sup>10</sup> Em uma tradução de Trajano Vieira.

<sup>11</sup> *Ibidem*

e suas dificuldades. As variações sobre este tema vão desde a existência física de um “autor” histórico, até a completa aceitação dessas composições como fruto de temporalidades variadas, e de múltiplos autores ao longo de alguns séculos, cuja única fiança seria a análise mais pormenorizada das estruturas contidas no texto que nos chegou, bem como a formulação de uma hipótese por comparação, no modelo proposto por Milman Parry. Como bem observa Gregory Nagy, a questão homérica mantém suas discordâncias até hoje:

Hoje não há acordo sobre o que a questão Homérica poderia ser. Talvez a mais sucinta de muitas formulações possíveis é esta: "A questão homérica está principalmente preocupada com a composição, a autoria e a datação da *Ilíada* e da *Odisseia*." (NAGY, 1996, p. 01).

Segundo Carlos Alberto Nunes, a “questão homérica” é a “a célebre questão que há um século e meio domina soberana o campo da filologia clássica” (NUNES, 2009, p. 08). São pontos de querela dessa “questão” tanto a existência ou não de Homero, quanto a forma como os poemas foram compostos e o que se tem aventado sobre a maneira como se estruturam, tendo como norte a existência ou não de um autor único. Nesse quesito, existem duas correntes principais, elencadas por Nunes:

Sobre os pontos fundamentais da questão homérica, estão divididos os dois grupos, o dos unitários e o dos analistas, não aceitando seus componentes, insuladamente considerados, as conclusões do lado oposto, no que respeita a gênese dos poemas (NUNES, 2009, p. 09).

Colocando de forma simples, como explica Nunes, os autores se dividem em grupos: os que aceitam a existência de Homero como autor da *Ilíada* e da *Odisseia*; os que aceitam que alguém compilou diversas narrativas no que foi posteriormente chamado de poemas homéricos, e que além disso, esse poeta seria Homero, e o grupo que acredita que Homero não existiu como autor, nem como compilador, sendo a reunião dos textos que hoje fazem parte dos poemas, posterior, obra de algum anônimo. Esses autores, então, podem ser divididos em campos, o dos *unitários* e o dos *analistas*

(NUNES, 2009, p. 09). Ou seja, não existe consenso sobre a existência de Homero, nem o período em que teria vivido, menos ainda sobre a forma como os poemas vieram a ser compostos.

Contribui para esta discussão o fato de que Homero, ou o suposto autor ou autores da *Iliada* e da *Odisseia*, não falarem de si mesmos em nenhum momento dentro dos poemas. Daí a afirmação de P. Carlier de que “falar de Homero é falar dos poemas homéricos e só deles” (CARLIER, 2008, p. 11). Apesar de existirem biografias<sup>12</sup> de Homero<sup>13</sup>, que datam da Antiguidade, estas não trazem informações fiáveis. Em sua maioria, essas biografias são formadas “por narrativas cheias de humor que repetem com deleite as mesmas histórias pitorescas e sublinham as contradições existentes nas lendas sobre Homero” (CARLIER, 2008, p. 09). Esse conjunto de tradições é bastante vasto e difícil de ser mapeado com exatidão. Todavia, podemos aqui citar um trecho emblemático sobre a forma como Homero era pensado, contido nos chamados *Hinos homéricos*:

ὦ κοῦραί, τίς δ' ὑμῖν' ἀνὴρ ἤδιστος ἀοιδῶν  
ἐνθάδε τωλεῖται, καὶ τέω τέρπεσθε μάλιστα;  
ὕμεις δ' εὖ μάλα πᾶσαι ὑποκρίνασθ' ἀμφ' ἡμέων·  
τυφλὸς ἀνὴρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἐνὶ παιπαλοέσση,  
τοῦ πᾶσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἀοῖδαι.

[ Filhas, quem é para vós o mais suave dos aedos,  
o homem que vem aqui, e com o canto dele vos regozijais sobretudo?"  
E vós todas, de uma vez, respondi acerca de nós:  
“É um homem cego, que mora em Quios rochosa,  
todos os cantos que ele deixa para trás são os melhores. ]

<sup>12</sup> Apesar de termos notícias de inúmeras biografias de Homero na Antiguidade, somente doze chegaram até nós (CARLIER, 2008: 09), essas biografias encontram-se reunidas na obra: GIGANTE, G. E. V. *Le Vite di Omero*, Nápoles: s/Ed, 1996. Essas biografias são em sua esmagadora maioria, tardias, entre o século II d.C. e o século V d.C.

<sup>13</sup> Apenas para termos alguma noção do quanto essas tradições podem variar, “algumas lendas indicam que Homero era filho da musa Calíope, ou atribuem-lhe um pai divino, porém, a maior parte afirma que é filho bastardo de uma jovem seduzida e violada. Como o parto teria alegadamente ocorrido junto ao rio *Meles*, a criança teria inicialmente o nome de Melesiágenes” (CARLIER, 2008, p. 09), e que teria recebido o nome de Homero, “o cego” em dialeto eólico (CARLIER, 2008, p. 11), posteriormente.

(*Hino homérico a Apolo*<sup>14</sup>, vv. 169 – 173).

Esse conjunto de hinos imputados a Homero na Antiguidade são considerados, contemporaneamente, como sendo de autoria desconhecida. Porém este trecho, emblematicamente, mostra a imagem com a qual Homero passará à posteridade: um aedo cego e virtuoso em sua arte de narrar grandes feitos de heróis.

Se não existe acordo sobre as questões referentes à existência histórica de Homero, imaginemos sobre as respostas a essas questões. A depender da abordagem, e da aceitação de certas evidências, podemos ter, então, um “autor único” para a *Ilíada* e para a *Odisseia*, ou múltiplos e variáveis. Como resumir séculos de discussão sobre a *Ilíada* e a *Odisseia* e seus desdobramentos? Tarefa árdua e difícil. Para evitar, então, a prolixidade e o excesso, escolhemos nomear as principais linhas de interpretação das obras de Homero, bem como esclarecer a qual linha este trabalho se integra de forma mais cabal.

Como horizonte hermenêutico, este trabalho se liga à proposta de Milman Parry no que tange à estruturação formular dos poemas, bem como considera a chamada hipótese “Parry-Lord” como verossímil de um ponto de vista analítico. Apesar da ideia a ser desdobrada de uma poética-musical ligada à performance de estar em termos do que Parry considerava como uma “sociedade oral”, as premissas são, em boa parte, coincidentes, embora com resultantes algo diferenciadas.

Segundo os estudos de M. Parry<sup>15</sup> (1987) as repetições<sup>16</sup>, percebidas nos poemas homéricos, são a base da composição dos mesmos. Essas repetições, que ele

---

<sup>14</sup> É interessante observar que sobre a unidade do *Hino homérico a Apolo* pairam discussões parecidas com as levantadas quanto à *Ilíada* e *Odisseia*, ou seja, uma certa querela entre unitários e analistas. José Marcus Macedo nos informa que “Ruhnkenius foi o primeiro a sugerir, em 1782, que o *Hino homérico a Apolo* seria uma combinação de dois poemas originalmente separados: um hino délico, recitado em Delos tendo por tema o nascimento de Apolo na ilha, a par de uma viva descrição do festival ali realizado (...), e um hino pítico, que narra o advento do deus em Delfos e a posterior instauração do seu oráculo” (MACEDO, 2010, p. 27).

<sup>15</sup> Uma coletânea de artigos contidos no livro PARRY, Milman. *The making of Homeric verse*. New York: Oxford Press, 1987.

chama de fórmulas, ou de estilo formular por serem baseadas nelas, se adéquam à métrica e à ocasião de forma bastante rigorosa, e são a chave para se entender e explicar Homero como advindo de uma tradição oral/musical.

Há um ponto que sempre surpreende os leitores de Homero. Os personagens da epopeia não são citados simplesmente – Heitor, Nestor, Aquiles, Ulisses -, mas, pelo contrário, são sempre acompanhados por uma série de epítetos, constantemente repetidos. (...). Por vezes, versos inteiros e até grupos de versos são repetidos, e os eruditos chegaram a ficar tentados a declará-los “interpolados” (...). Chama-se hoje esse estilo de “estilo formular”. Quem descobriu o seu segredo foi um intelectual americano, morto muito jovem, que escrevia em francês e que se chamava Milman Parry (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 123 – 124).

A proposta de Parry, e a base de sua hipótese de que os poemas homéricos eram frutos de séculos de “oralidade”, foi construída a partir da comparação entre os textos imputados a Homero e o canto de bardos Iugoslavos iletrados. Parry viajou para a antiga Iugoslávia com o objetivo de gravar os cantos improvisados desses bardos, e acabou por perceber que compunham com base na repetição de elementos oriundos de um repertório “pré” organizado, que era utilizado durante as performances. Esses elementos, que ele chamou de fórmulas, serviam de base à composição em performance desses bardos, que por serem iletrados, não poderiam se servir do suporte textual para a composição anterior de seus cantos. Por analogia, relacionou tais elementos de repetição à necessidade de composição oral, projetando a ideia posteriormente nos poemas homéricos, na década de trinta do século XX. Esses estudos podem ser encontrados em seu livro *The making of Homeric verse*<sup>17</sup>, na verdade uma coletânea póstuma de vários

---

<sup>16</sup> Conforme as observações de Marcel Detienne, “os trabalhos de E. A. Havelock, dando continuidade às investigações de M. Parry sobre a produção épica e sobre as marcas da oralidade, mostraram de maneira decisiva que a epopeia homérica já não podia ser considerada como a última ilhota de uma antiga cultura oral, submersa, a partir do fim do século IX [a.C.], por uma civilização da escrita. Quando Platão, no começo do século IV [a.C.], em *A República*, incrimina a poesia em geral e Homero, investe não contra uma obra fixada num livro ou um texto escrito para filólogos, mas contra o fundador de uma *paidéia*, de um sistema cultural mais ou menos concebido como uma enciclopédia do saber coletivo, transmitido pela boca e pelo ouvido, executado musicalmente e memorizado com a ajuda de fórmulas ritmadas” (DETIENNE, 1998, p. 49).

<sup>17</sup> In; PARRY, Milman. *The making of Homeric verse*. New York: Oxford Press, 1987.

artigos publicados ao longo de sua vida, que aliás foi muito breve. Milman Parry, professor na Harvard University, morreu aos 33 anos de idade vítima de um desastre de carro.

Com a morte de M. Parry em 1935, seu assistente de pesquisas Albert Lord assumiu o cargo de ampliar e consolidar as observações de campo, a metodologia plural empregada e as implicações teóricas das performances culturais comparadas. Retornando ao campo de pesquisa na década de 50 e escrevendo sua Tese *Singer of Tales*, depois transformada no monumental *The Singer of Tales*, publicado em 1960, A. Lord possibilitou uma explosão de estudos de “Literatura oral”, estabelecendo vínculos com tradições culturais de diversos tempos e lugares do globo (MOTA, 2013, p. 28).

O pesquisador A. B. Lord, discípulo de Milman Parry e também associado à ideia da composição oral dos poemas,

retoma e amplia as interrompidas pesquisas de Parry. Partindo da constatação da performance como um evento único, específico e intrinsecamente vinculado à ocasião de sua execução, Lord oferece o ‘estudo do processo de composição da poesia oral narrativa’. Ao situar a composição não só a partir da performance como *na* performance, Lord coloca a própria atividade de execução dos cantos narrativos no centro das análises. É a composição em performance que controla a continuidade da poesia oral” (MOTA, 2008, p. 26).

Assim, a chamada hipótese “Parry-Lord”, encontrada bem desenvolvida no *The Singer of Tales* (1960), que vincula os textos atuais de Homero a performances do passado e a uma técnica de composição baseada em elementos musicais, serve neste trabalho de horizonte de interpretação dos poemas homéricos. Destarte, concordando com M. Mota, consideramos

A Hipótese Parry-Lord [como] uma pioneira abordagem que, a partir da comparação entre o texto homérico e o processo criativo dos cantores narrativos da extinta Iugoslávia, determinou uma explosão de estudos sobre a chamada “poesia oral”, e o impacto do conceito de performance na análise de obras elaboradas para contextos interativos imediatos (MOTA, 2013, p. 11).

Portanto, “Parry propõe que o texto homérico seja um registro de performances” (MOTA, 2008, p. 25). E A. B. Lord desenvolve essa ideia a partir de um ponto de vista

das “performances culturais comparadas”. O repertório de “composições” encontrado nos textos homéricos que nos chegaram, então, são abordados como elementos de performances passadas, baseadas em fórmulas e epítetos. Como observa P. Carlier,

consoante a cesura escolhida, Aquiles é o herói “dos pés ligeiros”, é “divino”, “divino dos pés velozes” ou “filho de Tétis da bela cabeleira”, no nominativo. É “semelhante aos deuses” no vocativo. No acusativo, é “saqueador de cidades” em final de verso. No genitivo, é “filho de Peleu” após a cesura e, no dativo, é “valoroso” em início de verso. A uma posição métrica e um caso gramatical corresponde em geral um único epíteto (CARLIER, 2008, p. 61).

Em nossa definição de abordagem, a performance, considerando o amplo escopo que o termo comporta em nosso léxico, engloba não só os aspectos ligados à técnica de composição e apresentação da poética-musical, mas também a relação do performer com o público que o cerca e as possibilidades de analogia plausíveis. Desde o caráter “visual” da performance até as limitações dadas pela reação imediata de um público ouvinte. É dessa forma que supressões, acréscimos, interpolações e compressões são abordadas e em boa parte explicadas:

Diante disso as variações encontradas nas canções – supressões, expansões, acréscimos – se devem à interação entre o *performer* e sua audiência, o papel ativo do cantor narrativo em mobilizar recursos diversos para enfrentar a situação de contato com seu público. Assim, chegamos à paradoxal conclusão que cada situação de performance é única, cada canção apresentada é singular, pois o que se dá é uma composição em performance, é uma performance das habilidades do cantor narrativo em manipular seu contato com a audiência. A canção performada é a exposição dessas habilidades. O que se canta e se narra não é apenas a história e sim o processo criativo do *performer* (MOTA, 2013, p. 23).

Tais levantamentos têm desdobramentos em áreas as mais diversas possíveis, como estudos comparativos na Linguística (como os realizados entre o Léxico do Linear B e o Grego dos textos homéricos que nos chegaram), a comparação possível entre a onomástica desses mesmos textos e os anais Hititas, a factibilidade comprovada pelo estudo arqueológico que fundamenta a existência de sociedades bastante complexas no período anterior ao da Idade do Ferro, bem como a análise estilística do texto e as

possibilidades historiográficas pertinentes a uma abordagem hermenêutica possível. Isso tendo como horizonte hermenêutico a performance dos poemas.

Então, com este panorama epistemológico como referência, e tendo por base as premissas apresentadas, no que tange à formatação deste trabalho, decidiu-se pela organização da Tese em três capítulos, de modo a abarcar a problemática citada, bem como as questões elaboradas previamente. Essas três questões, que orientaram a formulação desta Tese, e encontram-se apresentadas na primeira página deste Prefácio, são núcleos de problematização, cujo objetivo é o de serem respondidas, em boa medida, a cada capítulo.

### **Afinal, o que são esses tais poemas homéricos?**

O objetivo do primeiro capítulo é responder, dentro das possibilidades da documentação, a algumas das questões ligadas a esta pergunta, visto depender quaisquer interpretações posteriores dos pressupostos elencados destes levantamentos, e da validade que se resolva aceitar de certos pontos de vista sobre a poesia de Homero. Além da proposta de apresentar uma tipologia da documentação em questão, este capítulo tem por objetivo explicitar os principais conceitos utilizados e aclarar certas premissas dentro da investigação. Como problemática, então, este primeiro capítulo propõe um estudo de tipologia da *Ilíada* e da *Odisseia*, cotejada sempre que necessário pelo apoio da historiografia pertinente a cada assunto. Sejam os desdobramentos da hipótese Parry-Lord para a interpretação de Homero, seja o uso do conceito de performance agregado à ideia de uma poética-musical dos textos, passando por elementos de composição, transcrição e transmissão dos documentos até a contemporaneidade.

A plêiade de elementos se conecta, epistemologicamente, por essa via. Propondo uma inter-relação entre os pressupostos teóricos aceitos neste trabalho e o que pode ser aferido num *corpus* documental por vezes variado, mas que tem sua razão de uso para uma compreensão histórica dos poemas. Por exemplo, dificilmente uma pesquisa sobre Homero poderá se furtar de discutir elementos sobre a composição dos poemas - o que é parte da resposta a pergunta “o que são os poemas?” - bem como a problemática da documentação em si mesma, seu suporte material, suas evidências de composição, seus aspectos formais e elementos agregados, e a própria performance que se julga depender dos textos que nos chegaram.

Nesse sentido, optamos por separar este capítulo em quatro tópicos principais, que encontram sua razão de ser na necessidade de responder às questões anteriormente levantadas. Num primeiro momento, no Item 1.1, temos a apresentação e explanação da abordagem que propõe uma interpretação musical de Homero e seus desdobramentos, considerando a factibilidade da hipótese Parry-Lord e os aspectos de performance, utilizando a ideia de poética-musical como substituto à abordagem que coloca os poemas como, simplesmente, literatura. Daí passando ao Item 1.2, onde ficaram reservadas as observações e problematizações acerca da composição, transcrição, edição e transmissão dos poemas, ponderando os possíveis desdobramentos deste longo caminho até a construção de uma *vulgata* contemporânea. Prontamente, o Item 1.3 propõe a abordagem dos elementos formais de constituição do próprio texto. Sua métrica, seu ritmo e seus elementos agregados considerados como indícios de performance e em relação à própria performance dos poemas. No Item 1.4 fica, então, a discussão que coteja esses aspectos formais na construção da poética-musical do texto, no que poderia se referir à própria temática abordada, seus referenciais, sua lógica interna e sua coesão com a proposta de uma interpretação musical.

## **Os poemas homéricos são produtos da ficção de um autor ou se remetem a um conteúdo histórico?**

A proposta do segundo capítulo desta Tese é centrada na possibilidade de relação que podemos construir entre os poemas homéricos e um conteúdo histórico propriamente dito e em relação à factibilidade histórica de elementos dos poemas. Com vistas a estas relações, este capítulo mantém contato com áreas como a Arqueologia, no Item 2.1, no qual o impacto das descobertas de Heinrich Schieleman e Sir Arthur Evans são levados em consideração. A descoberta de dois mundos, a civilização minóica e a micênica, tem um impacto muito forte nos estudos da *Ilíada* e da *Odisseia*, sobretudo a partir do século XIX. Esse impacto tem como principal consequência a descoberta de que elementos das narrativas homéricas não eram mera ficção poética, mas possuíam uma existência histórica anterior, bem como um panorama civilizacional relacionado à própria guerra de Troia. A profundidade temporal dos poemas homéricos é, então, dilatada pelas descobertas arqueológicas, e passa a ser analisada em relação a elas.

No tópico 2.2, a linguística serve de apoio ao aprofundamento dessa análise. O Linear B, escrita do período micênico, é abordado em relação aos poemas homéricos numa perspectiva de colapso do mundo palaciano presente nos vestígios arqueológicos, em contrapartida a uma continuidade linguística passível de ser abordada através da perspectiva de uma apropriação poético-musical desses mesmos elementos, fato atestado nas fórmulas presentes nos textos, por exemplo. A musicologia, neste capítulo, auxilia a compreensão referente à continuidade de elementos de um dialeto tão recuado como o presente nas tabuinhas de Linear B, e de como conseguiram sobreviver a um período de cerca de quatrocentos anos sem a utilização de suportes escritos. Focando também nas possibilidades de estudo da conformação dos instrumentos, e da

probabilidade de certa continuidade da técnica musical envolvida na apropriação de um léxico poético, o socorro à musicologia se faz bastante conexo nesta conjuntura.

No Item 2.3, a relação entre performance musical e organologia é considerada, na perspectiva de suas rupturas e continuidades. O recurso à musicologia e ao estudo da organologia dos instrumentos é aqui bastante interessante como possibilidade de relação e suporte à continuidade do léxico apresentado. É a partir deste panorama que mistura arqueologia, linguística e organologia, que pretendemos fundamentar que boa parte dos elementos presentes nas narrativas homéricas tem uma factibilidade histórica bastante pertinente, e não são somente elementos de uma poética ficcional fruto da subjetividade de um autor desconhecido.

### **Qual a importância da questão musical na compreensão interna dos poemas?**

As questões relativas à performance musical permeiam todo o escopo estrutural dos poemas, mas são pertinentes também à própria constituição interna dos mesmos. A atuação de aedos, bem como momentos de narrativas de performance musicais estão presentes ao longo dos relatos, e são base de considerações neste terceiro capítulo.

O Item 3.1 deste capítulo propõe, então, um estudo sobre o papel do aedo na sociedade apresentada nos poemas homéricos, levando em consideração suas funções sociais, bem como suas relações e *status*. Ponderando que em boa medida, a *Ilíada* e a *Odisseia* são testemunhas de si mesmas, partimos da possibilidade de comparação destas narrativas com o que seria o papel social de musicistas como os que compunham as narrativas heróicas no mesmo período de composição dos poemas homéricos. A figura do aedo, compreendida dentro deste mote performático, permite a problematização de questões como o espaço de performance destes profissionais. O Item 3.2 se propõe a relacionar o espaço de performance do aedo e a composição de

seus cantos, incluindo o público como elemento problematizador. No Item 3.3 ficaram as discussões acerca da performance em conexão às técnicas narrativas na *Ilíada* e na *Odisseia*, focalizando os temas que podem ser elencados em torno das figuras do aedo e do adivinho como flexão do tempo narrativo.

No Item 3.4, os aedos aparecem relacionados à constituição de um *kléos* heróico. A “glória dos heróis” é motivo de canto dos aedos, ao mesmo tempo em que constrói essa mesma glória, possibilitando algo próximo à imortalidade do nome, sempre lembrado. As questões relativas aos aedos e aos heróis são, inclusive, utilizadas como justificativas para a existência das guerras narradas, que aconteceriam para servir de tema a cantos vindouros.

Relacionando todos esses elementos, conseguimos algo como um vislumbre das possibilidades performáticas dos textos homéricos, bem como da construção de uma poética-musical baseada nestes elementos. Multitextualidade e Performance, então, se congregam para a composição de um estudo sobre um Homero musical.

## Capítulo 01

### Aspectos tipológicos da poética-musical de Homero: a abordagem da *Ilíada* e da *Odisseia* como documentos musicais.

*Um músico culto estudará uma Madona de Rafael com tanto efeito quanto um pintor uma sinfonia de Mozart. Mais ainda: para um escultor, todo ator se torna uma estátua imóvel, para um pintor todo poema é um grande quadro, e o Músico transmuta todo quadro em sons*

*SCHUMANN, apud: HALBAWCS, 1990, p.184.*

#### 1.1 - Propondo uma interpretação musical de Homero: os poemas como poética-musical e não como Literatura.

Quando pensamos na forma como os antigos povos da região que chamamos hoje de Grécia se relacionavam com suas formas musicais, em toda a sua pluralidade e riqueza de manifestações, muitas coisas vêm à cabeça de um público contemporâneo: a lírica dos festivais, as grandes disputas *agonísticas* de Atenas, a composição musical do teatro, e mesmo as grandiosas festas a Dioniso. Dificilmente, ao leitor mais diletante de História da Antiguidade ocorreria colocar neste *roll* de grandes composições musicais as obras de Homero. Mesmo quando rastreamos todo o longo percurso destas grandiosas obras até os nossos dias, é difícil relacionar a fria letra das páginas numeradas das edições contemporâneas à vivacidade e ao colorido de uma apresentação musical. Essa relação, deste modo, está longe de ocorrer de forma natural também ao pesquisador.

Quando consideramos, por conseguinte, essas obras como sendo um dos testemunhos escritos mais antigos sobre a maneira como esses mesmos povos gregos se

relacionavam com a música de seu tempo, devemos ter o cuidado de explicitar as razões de tal abordagem, dada a extensão dessas obras, e mesmo seu aspecto fundacional para os helenos de períodos posteriores.

A *Ilíada* e a *Odisseia* constituem, em nossa abordagem, documentos de origem musical. Nessas obras é perceptível desde uma concepção das funções da prática musical, até o vislumbrar do colorido e emblemático labor do aedo nas cenas musicais que descreve. Testemunhas de si mesmas, tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* nos indicam muito da forma como os próprios poemas homéricos foram compostos e executados, e também da prática poético-musical ligada ao exercício profissional do aedo. Podemos mesmo dizer que, o que hoje são os textos homéricos, eram uma massa de narrativas que possuíam uma fluidez sonora bastante pertinente.

Para entendermos, deste modo, a gênese dessas composições é importante termos em vista que essas obras não podem ser tratadas como literatura<sup>18</sup> pura e simples, empregando-se um entendimento contemporâneo de leitura e composição que o seu formato atual de livro pode às vezes levar a inferir. Nas palavras de G. S. Kirk, “As canções de Homero são a *Ilíada* e a *Odisseia*” (KIRK, Prefácio, 1962, p. XIII), e para conseguirmos “ouvi-las”, temos que levar em consideração que são obras cuja construção perpassa aspectos nitidamente musicais, imiscuídos de maneira indissolúvel aos poéticos, relacionados de forma a que possamos invocar uma complexidade performática que é, em várias de suas faces, especificamente musical.

---

<sup>18</sup> Apesar das discussões bastante amplas em torno do conceito de literatura, suas perspectivas e problematizações, estamos nos referindo aqui, *grosso modo*, de uma concepção de literatura que atrela a composição escrita, tida como “obra” e decantada de qualquer suporte específico, e inexoravelmente à subjetividade de seu autor. Essa visão tende a olhar para o passado a procura de uma “gênese da literatura ocidental”, nos moldes do século XIX, retroprojetando concepções inexistentes na Antiguidade. Essa “literaturização” de obras performatizadas, cuja base vai muito além do suporte escrito, acontece também, por exemplo, com a lírica e com o teatro. Para uma diferenciação pertinente, preferimos utilizar o termo *literatura*, com este sentido, com letra minúscula. Para uma introdução a esta discussão, consultar LAJOLO, Marisa. *O que é Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Para tanto, devemos relativizar algumas tendências metodológicas que o historiador, por estar acostumado a trabalhar com documentos escritos de origem diferente, possa apresentar: *A primeira delas é a ilusão do acompanhamento musical.* Mesmo musicólogos e historiadores da música, como Roland Candé, podem construir expressões difusas, tais como “os textos homéricos eram acompanhados pela lira...” (CANDÉ, 2001, p. 67). Tal assertiva cria certa ilusão, ao mesmo tempo que aproxima erroneamente os poemas com práticas de leitura e recitação posteriores. A problemática da composição em performance é bem mais complexa do que seria um mero acompanhamento musical de um texto que já estivesse estabelecido. Como as obras homéricas possuem momentos de composição e momentos de fixação, a ideia do acompanhamento esconde parte do problema da composição. Destarte, seus elementos musicais, desta maneira, fazem pouco sentido. Ou dão, tendenciosamente, uma interpretação incompleta, pois texto e música formavam um todo orgânico, misto de métrica (*hexâmetro*<sup>19</sup> *dáctilo*), ritmo e melodia.

Colocando de forma simples, a poesia deve à música sua métrica e não o contrário<sup>20</sup>, e se tentarmos compreender as construções poético-musicais das obras homéricas sem que estes pontos tenham relevância na análise, certamente incorreremos num reducionismo empobrecedor da riqueza e complexidade da questão.

*A segunda dessas* tendências metodológicas que podem ser prejudiciais a compreensão dos poemas em sua complexidade *é a nossa concepção de literatura como texto escrito.*

Nossa concepção de literatura, aquela que se liga ao século XIX, e vê no transbordo subjetivante do autor sua maior realização, é a mesma literatura que olha para o passado procurando suas origens e grandes obras. Na eleição dessas obras

---

<sup>19</sup> A definição de hexâmetro é a de que “cada verso é formado por seis medidas (*hex* significa “seis, em grego, e *métron*, “medida”) (Vidal-Naquet, 2002, p. 19).

<sup>20</sup> Observemos que aqui se fala de métrica e não de ritmo.

primas, colecionadas desde o Renascimento, existe uma retroprojeção de uma concepção autoral incongruente com a abordagem histórica da *Iliada* e da *Odisseia*. Pior, a crueza de um texto decantado de sua melodia e acompanhamento musical, a coação de uma leitura silenciosa de “algo feito para ser ouvido e não lido” (GRANDSDEN, 1998, p. 96), encontra aqui um grande obstáculo para a compreensão. Aliás, como bem observa E. A. Havelock, é “apropriado que a palavra literatura se tenha forjado com base não no grego, mas no latim” (HAVELOCK, 1996, p. 19), e que essa ideia seja bastante alheia aos costumes dos períodos em que julgamos os poemas foram compostos. Como observa Marisa Lajolo:

Na compilação meramente escrita, as obras deixam de ser o que eram: música, dança e palavra, e passam a ostentar a frialdade e o afastamento do texto só escrito, das linhas secas e despidas de música. Distancia-se, assim, o registro que temos de nossas origens literárias, das apresentações musicais e movimentadas dos artistas que apresentavam simultaneamente a música, o canto e à dança (LAJOLO, 1982, p. 110).

Também não devemos buscar socorro na ideia de uma simples oralidade, como é comum a algumas linhas de estudos homéricos<sup>21</sup>. A existência de uma sociedade que não possui escrita, e que, assim sendo, transmite seus conhecimentos de forma “exclusivamente oral<sup>22</sup>” pode engendrar um sofisma difícil de eliminar: a dicotomia *oral x escrito*, onde a oralidade é vista como um estágio pré-escrita. Nessa perspectiva, portanto, a poética-musical de Homero é encarada como “poesia oral”, ou mesmo um

---

<sup>21</sup> Os estudos sobre a oralidade dos poemas homéricos possuem muitos vieses, e grandes variações, desde uma ênfase na linguística até o tratamento das poesias como “literatura oral”. M. L. West, em seu artigo *Homero: a transição da oralidade à escrita* (2001) trata de alguns aspectos dessa transição, dentro da ideia de “oralidade”. Este artigo está disponível em < <http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/82624> > Acesso 25/03/2015.

<sup>22</sup> Para termos noção do quanto é escassa a referência escrita nos poemas homéricos, basta dizer que existe uma única citação de escrita em toda a *Iliada*, e nenhuma na *Odisseia*. Trata-se do trecho que narra os trabalhos de Belerofonte, que, levando “sinais funestos”, encomendaria com eles a própria morte. Antepassado de Glauco, é citado por este no trecho que narra a troca de armas com Diomedes (*Iliada*, VI, v. 168).

tipo de “literatura oral”<sup>23</sup> esperando ansiosamente o fortalecimento do uso da escrita para então se realizar plenamente.

Havelock chega a citar o termo “literatura oral”, de modo crítico, como contraponto à “literatura escrita” dentro do discurso de alguns autores, como M. McLuhan, em *The Gutenberg Galaxy* (1963), e a escritora R. Fínnegan<sup>24</sup>, que também parece adotar a concepção em algum momento de sua carreira, abandonando-o posteriormente (HAVELOCK, 1988, pp. 40-41; 63).

Pensar em uma “sociedade oral” como, meramente, uma sociedade que não domina a escrita e, deste modo, incapaz de registros mais pormenorizados aos moldes dos que os historiadores estão acostumados é desprezar todo o conhecimento *performático e musical* enquanto *técnica especializada*, e ignorar completamente o quanto estas técnicas especializadas podem alterar ou deixar suas marcas de composição nos textos que nos chegaram. *Falar não é cantar*. Recitar versos metrificados também não se assemelha a entoá-los em uma composição orgânica junto a um instrumento musical, onde ambos tem de se coadunar perfeitamente, e a técnica do instrumento, junto a perspicácia do executante, e a aprovação e/ou reprovação de um público específico são parâmetros de julgamento.

O termo “oral”<sup>25</sup> absolutamente não comporta estas variantes. Mais próprio poderia ser utilizarmos o termo *poesia vocal* para a *Ilíada* e a *Odisseia*, contemplando a ideia apresentada aqui de considerar os aspectos técnicos de composição e performance.

Como bem aponta M. Mota,

---

<sup>23</sup> Podemos citar alguns estudos que consideram como perspectiva a “Literatura Oral” abrangendo as obras homéricas. No Brasil, temos Schüler, Donald. *Carência/Plenitude – Uma análise das sequências narrativas na Ilíada*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976. p. 42. Em espanhol Adrados, Francisco R. *El Río de La Literatura – De Suméria y Homero a Shakespeare y Cervantes*. Barcelona: Ariel, 2014. p. 27.

<sup>24</sup> Como na obra *Oral Poetry In*; FÍNNEGAN, R. *Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

<sup>25</sup> O próprio E. A. Havelock usa bastante esse termo, tanto no seu livro *A Musa aprende a escrever* (1988), quanto no *A Revolução da Escrita na Grécia* (1996), para citarmos apenas um autor que estamos utilizando no momento.

a formação de jovens cantores a partir da observação de cantores mais experientes demanda a assimilação e compreensão de um repertório de estratégias de se transformar a canção em função da audiência. Não se trata de uma passividade mnemônica de se estocar canções e técnicas/fórmulas de agradar a plateia (MOTA, 2013, p. 30).

Pensar as obras de Homero levando em consideração os fatores de composição, interagindo com todas as complexidades que podem ser estabelecidas tanto à poesia, quanto à música e à performance, é o ponto adotado por este trabalho.

Deste modo, Homero não aparece como um simples autor, como na concepção do século XIX, mas suas obras são consideradas na perspectiva de executante e compositor, dentro de uma sociedade em que não predominava a palavra escrita, e cuja técnica se forja em um ambiente especificamente musical. É só neste sentido em que a “oralidade da poesia” de Homero pode ser considerada, incluso em uma visão que o localiza dentro da problemática da composição aédica . Como observa M. Mota

dentro de um contexto performativo competitivo, o cantor narrativo (performer) adquire excelência aprendendo novas canções e novos meios de torná-las novas. A constante recriação do material aprendido dentro de situações concretas de exposição de habilidades determina que a diferença resida no modo como os materiais são arrançados e disponibilizados para o público. Essa relação entre tradição e invenção se configura como horizonte da formação e maturidade do poeta narrativo. O *performer* tanto manifesta a canção de agora como sua versatilidade em rever e reorientar o repertório (MOTA, 2013, p. 30).

Essa mobilidade, absolutamente, não se conforma à ideia que cultivamos de literatura ligada à escrita, na qual somente o autor é senhor de seu texto durante a criação. Texto esse que, somente após sua concepção e término, é apresentado pronto a um público de leitores. A proposição de uma poética-musical performatizada do que são hoje para nós textos gráficos se choça com uma conformação de literatura como texto escrito. Pois,

o fator performance mobiliza a ultrapassagem dos limites de uma abordagem que dissocia texto e sua específica estética audiovisual. Não tendo um modelo textual fixo que sirva de norma-guia tanto para as performances quanto para a apreensão desses atos, o horizonte de compreensão posiciona-se no evento de sua realização (MOTA, 2008, p. 26).

Devemos então considerar que “o sentido musical, diversamente do verbal, não é separável ou, então, só em escassa medida, do fato sonoro. A composição, para se tornar musicalmente real, precisa da interpretação sonora.”(DAHLHAUS, 1991, p. 24). Ou como observa o Maestro Daniel Barenboim, “a música é diferente da palavra escrita porque só existe quando se cria o som” (BARENBOIM, 2003, p. 45). O Homero silencioso de hoje, em branco e preto, só existe nas estantes vetustas de pesquisadores e literatos que desconsiderem a gênese da poética-musical da *Ilíada* e da *Odisseia*.

Entretanto, devemos aceitar a necessidade de explicação que os leitores contemporâneos dessas obras possam demandar para aceitar este tipo de abordagem, que com certeza causa certa estranheza, pois “assim como o estudioso, o leitor comum de Homero sempre achará difícil aceitar a tese que situa a *Ilíada* e a *Odisseia* num meio exclusivamente oral” (HAVELOCK, 1996, p. 21), quiçá, em um meio musical. Essa necessidade de explicação aparece reforçada pela própria envergadura dos poemas, com seus milhares de versos. Afinal, não é simples a resposta a perguntas como: Eles então decoravam todos aqueles versos para então cantá-los? Cantavam sempre da mesma forma ou poderiam variar?

É para responder, pelo menos parcialmente, a este tipo de indagações que propomos uma abordagem que dialoga igualmente com os elementos poéticos, mas que também dá ênfase aos aspectos musicais que possam estar ligados a esses poemas, em seu formato atual. A ideia é desconstruir em parte essa concepção de “literatura oral”, contemplando aspectos um pouco diversos da análise literária, embora com nítidos pontos convergentes, como a própria métrica ligada ao ritmo. Por isso, neste trabalho,

adotamos o termo *composições poético-musicais* para nos referirmos aos poemas homéricos, termo esse que tenta sintetizar as observações estruturais e composicionais, ligadas tanto à musicalidade dos poemas quanto à sua ordenação poética, dentro do nosso objeto em questão.

Quando pensamos em poética-musical como parte da tradição vocal ligada aos poemas, estamos nos referindo a toda uma discussão que engloba não só uma abordagem propriamente musical, utilizando os elementos tais como o ritmo e a performance, como, do mesmo modo, os propriamente poéticos, ligados à métrica e à prosódia, todos em relação uns com os outros e se influenciando mutuamente. Esse é o ponto.

Preferimos utilizar aqui como parâmetro a tradição vocal, pois a ideia ligada ao termo “oral” remete demais à linguagem falada e não necessariamente cantada, e seu contraponto acaba por se tornar, epistemologicamente, exclusivamente o da escrita. Raciocinando deste modo, a abordagem do *oral* ao *escrito* sobrevém ao centro da discussão sem que nos apercebamos de que as técnicas musicais e composicionais envolvidas não têm necessariamente a mesma importância se tomarmos como referência somente a língua falada. No entanto, se levarmos em conta algo mais amplo e que absorva maior complexidade, como é o caso de uma abordagem que leve em conta a poética juntamente à musicalidade, conseguiremos entender melhor as complexidades da linguagem homérica e da documentação em questão.

No caso das obras de Homero, trata-se de uma língua, aliás, bastante artificial (como é abordado mais adiante). “Deste modo, ele (Homero) está lá, mas como executante, não como autor. Ele medeia entre a musa, quem quer que ela seja, e a sua audiência, como se os versos não fossem dele, mas derivados de uma fonte exterior a si próprio” (HAVELOCK, 1988, p. 32).

Mesmo atentando para as relações entre poética e performance, entre métrica e ritmo, entre composição e música, temos de levar em consideração o fato de que, da melodia dos poemas, nada nos tenha restado para uma apreciação direta. Não existem notações musicais que se liguem às obras de Homero. Nem nos manuscritos que nos chegaram, como o Venetus A ou o Venetus B, nem nos fragmentos acidentais tais como os de Oxyrhynchus. Sabemos que os gregos utilizavam grafia musical<sup>26</sup>, cujo exemplo mais famoso é, talvez, o Epitáfio de Seikilos<sup>27</sup>. Porém, dos poemas homéricos nada existe nesse formato. Os exemplos de notação musical que possuímos são bastante posteriores ao período estimado de composição da *Ilíada* e da *Odisseia*. Se existiram para essas obras, ou foi utilizado algum tipo diferente de notação para a parte melódica das narrativas, nada nos restou. Simplesmente nenhum exemplo. O que não é impeditivo de que tenham existido, permanecendo esta questão sem solução, ou somente no campo da probabilidade.

<sup>26</sup> Sobre a notação na Grécia Antiga, conforme observa a Lia Tomás, podemos observar que “a música grega empregava dois sistemas de notação melódica: o primeiro, composto de signos especiais, talvez derivados do alfabeto arcaico; o outro era constituído simplesmente pelas letras do alfabeto jônico (...) As letras do alfabeto jônico eram utilizadas para a notação do canto, e as outras para a notação instrumental” (TOMÁS, 2002, p. 76).

<sup>27</sup> O epitáfio de Seikilos é uma lápide funerária em pedra, de formato cilíndrico, datada do século I d.C. e originária de *Tralles* na Ásia menor. Contém versos em *dímetro iâmbico*, e uma pequena melodia completa em modo Frígio (MATHIESEN, 1999, p. 148). Abaixo, a transcrição de Reinach (REINACH, *apud*: CANDÉ, 2001, p. 78):

Ὀ-σον ζῆς φαί - - νου, μη-δὲν ὄ-λωσ σὺ λυπ - οῦ  
 προς'ο-λί- γονῆσ - τι τὸ ζῆν, τό τέ- λος ὁ χρόνος ἄ-παι - τεῖ.

Traduzido ficaria assim: “Enquanto viveres, brilha; não te aflijas com nada além da medida; a vida dura pouco; o tempo reclama seu tributo” (REINACH, 2011, p. 179). Conforme pode ser observado, não existem divisões de compasso tradicionais e a acentuação rítmica segue a fala em grande parte das divisões. Para que toda essa engenharia rítmica desse certo, os ritmos possuíam certas variações estáveis chamadas de *modos rítmicos* ou *pés*, que eram conjuntos de divisões rítmicas associadas à fala, à música e à dança, além da própria poesia. Eram usados nos improvisos musicais e para metrificar versos (como os da epopéia).

O que podemos então afirmar é que os documentos ou notações musicais que nos chegaram são muito tardios (CANDÉ, 2001, p. 77) e nenhum deles traz trechos dos poemas homéricos musicalizados para, contemporaneamente, termos a possibilidade de fazer um exame musicológico direto no que tange às melodias.

Devemos, todavia, salientar que esta deficiência não é impeditivo para uma análise formalista sobre a questão musical. Basta que recorramos aos elementos musicais imiscuídos à forma, tal como a métrica pensada como ritmo, e as fórmulas como elementos de composição poético-musical em performance. Uma abordagem que dialogue com esses fatores é possível e bastante interessante, e contempla os elementos musicais referentes à composição. Com um olhar musical, a lira não acompanha mais os poemas, mas é parte intrínseca de sua construção. A plausibilidade dessa abordagem que enfatiza também o aspecto musical e não meramente a poética se justifica ao encarmos a documentação de modo empírico.

Não se sustenta o argumento de que são as obras puramente poesia devido ao fato de não termos acesso à melodia original dos poemas, ou de que essa melodia não possa ser “recuperada” de alguma forma. Uma analogia interessante para ilustrar nosso argumento pode aqui ser evocada: Se tomássemos a *Ilíada* e a *Odisseia* simplesmente como poesia, por não termos acesso à melodia que era composta junto com a parte poética<sup>28</sup>, também teríamos de admitir que fragmentos de vasos helênicos foram feitos como nos chegaram, em cacos, devido ao fato de, muitas vezes, não possuímos o pedaço que falta. Essa proposta é em si absurda, como podem nos afirmar arqueólogos mais familiarizados com o trato e a reconstrução destas cerâmicas.

---

<sup>28</sup> O contrário também ocorre dentro de alguns tipos de abordagem musicológica. Existem tendências de análises musicais que só valorizam a notação musical, ou seja, a escrita musical tem papel primordial. Como observa Finnegan, exemplo disso são os estudos sobre gêneros eruditos de música (FINNEGAN, 2008, p. 21). Notemos que a ênfase continua no escrito, o que impede uma visão complexa do fenômeno musical.

Tratar as obras de Homero somente como poesia, como as que temos hoje, é tomar a parte pelo todo, o caco pelo vaso. As relações musicais aparecem ao longo das obras, seja na métrica característica dos poemas, na análise de seu “estilo formular<sup>29</sup>”, ou na própria evocação das performances narradas. Os aspectos musicais são, portanto, de suma importância para que entendamos a poética grega, pois a recitação pura e simples não era absolutamente a prática comum. Como observa A. M. Davies,

muitos dos poemas gregos dos períodos Arcaico e Clássico que agora lemos foram **escritos para ser cantados** e, às vezes, também para ser dançados, numa exibição diante de outros, para acompanhamento musical de lira e flauta, ou ambos (embora dessa música e dessa dança quase nada seja atualmente conhecido). Um poeta compunha palavras e música (DAVIES, 1998, p. 114) [grifo nosso].

Então, mesmo que recorramos à leitura do que seria o original em grego, no caso nossa *vulgata*, é esperado que os poemas percam “alguma coisa de sua força rítmica ou de sua sutileza” (DAVIES, 1998, p. 114). Basta que usemos uma leitura silenciosa. Devemos também observar que a maioria dos leitores têm seu acesso mediado por traduções. E. A. Havelock chama a atenção para a dificuldade de se traduzir a poesia grega:

A tradução da língua grega antiga para uma língua literária moderna, quando se compara o efeito com o original, exhibe a dinâmica oral e o que aconteceu na transferência para uma sintaxe literária (...). Demonstram que a oralidade clássica é intraduzível. É bastante mais fácil traduzir Platão (HAVELOCK, 1988, p. 114-115).

Afora certo exagero de Havelock, é fato que com as traduções muito pouco da métrica e do ritmo considerados como “originais” podem ser mantidos. Observando-se também que os poemas não possuem rima, a crueza do texto se acentua perdendo, para a leitura atual, ainda mais seu sentido musical. Advertindo sobre essa variação rítmica dos poemas, A. M. Davies observa, por exemplo, que

---

<sup>29</sup> Entende-se, segundo A. P. Castillo, que as fórmulas mencionadas são um “grupo de palavras que se emprega nas mesmas condições métricas para expressar uma ideia essencialmente determinada” (CASTILLO, 2005, p. 02).

os ritmos eram baseados não na acentuação, mas no tempo: no tempo musical (ou quantidade) de elementos longos e curtos (ou sílabas) – Um “longo” tinha normalmente duas vezes a extensão de um “curto”, embora talvez fosse permitido que o tempo variasse com a música no verso cantado, e a acentuação talvez desempenhasse um papel. Havia também a questão da altura do som. Os acentos para marcar essa altura – agudos, graves, circunflexos – começaram a ser usados nas palavras Gregas pelos alexandrinos, no século III a.C e registrou-se que a variação na altura do som entre uma sílaba acentuada e uma não acentuada podia ser igual ao intervalo musical de um quinto. Não temos certeza quanto à relação entre altura de som e acentuação em grego, o que mudou ao longo dos séculos, e esta é, em parte, a razão por que não somos inteiramente capazes de reagir ao som da poesia grega. Não há rima (DAVIES, 1998, p. 114 – 115).

Conseguimos perceber então que essa mediação do “oral” ao escrito deve também ser levada em conta e problematizada, quando da análise das obras homéricas. Levando-se em consideração o suporte pelo qual os poemas nos chegaram, ou seja, o suporte escrito, uma discussão sobre essa questão acaba por impôr sua necessidade, mesmo utilizando uma interpretação que leve em conta a musicalidade. Devemos compreender a forma como podemos percebê-la por meio desse suporte.

Um ponto importante já colocado é o de que as obras de Homero foram compostas para serem *ouvidas* e não *lidas*. E se assim nos chegaram, na forma de escrita fonética num suporte textual, é porque este era um saber bastante difundido<sup>30</sup> e acaba por ser, então, repositório de toda essa tradição poético-musical<sup>31</sup>, e não porque fossem intrínsecas à composição. Como observa J. P. Vernant,

as mais antigas inscrições em alfabeto grego que conhecíamos mostram que, desde o século VIII [a.C], não se trata mais de um saber especializado, reservado a escribas, mas de uma técnica de amplo uso, livremente difundida no público. Ao lado da recitação decorada de textos de Homero ou Hesíodo – que continua sendo

---

<sup>30</sup> Dizemos ser a escrita um saber bastante difundido, pensando na propagação de letrados na Grécia. Por exemplo, não chegou a existir na Hélade o emprego da figura do escriba nas *póleis*, pelo menos não de modo generalizado como ocorreu nas culturas mais orientais, a modelo das civilizações na Mesopotâmia e mesmo do Egito.

<sup>31</sup> Como observa E. A. Havelock, “na história da palavra escrita, o mais antigo texto grego composto cabalmente como um texto é, provavelmente, o de Hesíodo, e isso a despeito do fato de a sua linguagem ser basicamente homérica, retendo todo o caráter formular da poesia preservada oralmente” (HAVELOCK, 1988, p. 97).

tradicional – a escrita constituirá o elemento de base da *Paidéia* grega (VERNANT, 2003, p. 56).

Passemos, então, a uma abordagem da documentação propriamente dita, com vistas aos problemas específicos que possam apresentar quanto ao tema proposto, e as características intrínsecas, no caso dos poemas homéricos, de sua construção poético-musical e a sua transmissão até o suporte escrito.

## **1.2 – A problemática da documentação: composição, transcrição, edição e transmissão dos poemas.**

Para apreendermos o tipo de construção empregado na composição e transcrição da *Ilíada* e da *Odisseia*, bem como a relação que esta mesma composição irá firmar com nosso problema no que tange à estruturação dos aspectos poético-musicais, temos de levar em consideração todo o processo de arranjo que as obras sofreram ao longo dos séculos até fixarem-se em suas formas escritas mais ou menos estáveis. Nesse processo, mesmo as considerações relativas à maneira como foram sendo editadas e compiladas durante o passar do tempo, chegando até a forma livresca atual, tem seu grau de pertinência. A abordagem de uma obra que tem sua gênese num meio oral-musical que, pouco a pouco, é transicionada para suportes escritos variados.

Para tanto, questões ligadas à autoria dos poemas devem ser consideradas dentro do fluxo de composição dos épicos, bem como pontos pertinentes não só à composição musical em si, como também à adaptação ao alfabeto grego e a um suporte escrito. A difusão de “versões” de narrativas ligadas a Homero ou a ele imputadas, bem como a própria adaptação dessa poética-musical devem ser revistos a partir daqui. Esses pontos, problematizados e considerados, estão longe de possuírem um enfoque unívoco dentre os pesquisadores da temática.

Decidimos então dividir esta sessão em três subitens de modo a clarificar melhor a argumentação, começando pela composição ou os momentos possíveis da composição dos poemas homéricos, passando posteriormente pela transcrição e edição e a ulterior transmissão desse conjunto de narrativas.

### **1.2.1 - Composição: abordando a poética-musical de Homero**

Nosso posicionamento, desde já realçado, é o de que, independente da existência ou não de um Homero histórico, a análise dos textos que nos chegaram mostram marcas de uma composição poético-musical amplamente baseada em aspectos *da performance do aedo*. As características históricas do que é narrado nos poemas, cuja mistura de diversos povos e influências com séculos de vocalidade iletrada, transformou-se nessa complexa e intrincada construção que conhecemos por poemas homéricos. As pressões da forma e do estilo também podem servir de elementos para a análise das obras, e se fazem sentir dentro de uma estrutura poética que possui ainda uma historicidade latente, que pode e deve ser avaliada e considerada para a compreensão da *Ilíada* e da *Odisseia*.

Esse núcleo histórico torna-se definível também com o socorro ao suporte arqueológico, que apesar de ser um complicador, enriquece ainda mais as possibilidades dos poemas. Notadamente, podemos ter acesso a elementos de sociedades que nos deixaram poucos vestígios escritos, como é o caso da civilização micênica<sup>32</sup> com seu linear B (FINLEY, 1963, p. 19), por exemplo. Apesar de observarmos que a sociedade narrada nos poemas homéricos não é uma cópia da civilização micênica, conseguimos encontrar nítidos pontos convergentes, seja na cultura material, seja na apropriação de

---

<sup>32</sup> Como nos explica M. Finley, por volta de 1200 a.C alguma catástrofe vai colocar fim à civilização micênica, “assinalado pela destruição dos palácios fortificados em muitas partes da Grécia” (FINLEY, 1963, p. 14). Essa catástrofe pode se referir tanto a uma invasão de povos dóricos na região, como a uma série de desastres naturais que se seguiriam. É um período obscuro e que torna qualquer afirmação peremptória passível de questionamento. Temos de ter isso em mente quando discutimos ou utilizamos esses termos.

parte do léxico micênico nas obras de Homero, sendo este considerado um interessante elemento de continuidade. Aliás, um primeiro ponto importante a ser destacado é o de que, claramente, “a *Ilíada* e a *Odisseia* não são mera ficção poética. A sociedade retratada e o pensamento são históricos, e isso acrescenta uma importante dimensão aos mudos resquícios materiais” (FINLEY, 1963, p. 22), considerando o período em que os poemas teriam sido produzidos.

Quando pensamos em uma cronologia aceitável para os poemas, a localização de sua composição pode regredir até a chamada Idade do Ferro<sup>33</sup>, e os temas abordados mesmo a períodos anteriores tais como o Micênico já citado. Quando recorremos a vestígios arqueológicos, os elementos de que dispomos para interpretações dos poemas são bastante fragmentários, e no caso da Idade do Ferro de nenhuma informação textual<sup>34</sup> para comparações. Se levarmos em conta somente a documentação escrita, observamos que

os textos mais recentes em Linear B<sup>35</sup> datam do final do século XIII a. C. e as primeiras inscrições alfabéticas de meados do século VIII a.C. Durante mais de quatro séculos e meio, o historiador não dispõe, portanto, de um único documento escrito. Para conhecer esse período, urge confrontar as tradições gregas posteriores e os dados arqueológicos (mais raros, menos referenciados e estudados do que os dados referentes à época micênica) (CARLIER, 2008, p. 47).

Durante a Idade do Ferro, esse período conturbado por invasões e desagregação social, a escrita havia declinado na região em questão. Portanto, até o século VIII a. C. essas composições irão se localizar somente e exclusivamente em uma sociedade oral

---

<sup>33</sup> Esse período também é chamado por alguns historiadores, como Cláude Mossé (1984) e o próprio P. Carlier (2008), de “Idade das Trevas”.

<sup>34</sup> A exceção que pode ser assinalada é o caso de uma espada Cipriota, do século XI a. C., com o nome do seu proprietário (*Olfetes*, um nome tipicamente grego), o que poderia servir de argumento à manutenção da escrita nessa localidade durante a Idade do Ferro (CARLIER, 2008, p. 38), mas que é algo frágil diante da singularidade da descoberta arqueológica.

<sup>35</sup> Dos períodos anteriores, seja o Minóico ou o Micênico, podemos elencar alguns tipos de escrita de desenvolvimento considerado autóctone. Podemos citar o “*minóico hieroglífico*, de caráter figurativo, o *Linear A* principalmente Cretense, o *Linear B*, o *Cipro-minoico* comprovado em Chipre entre 1500 a.C e 1200 a.C, derivado do Linear A e o *Silabário Cipriota Clássico*” (CARLIER, 2008, p. 38), este já tardio (século VIII a.C à III a.C). Embora essas notações sejam de temporalidades diferentes, servem de exemplos de notação e escrita.

(no sentido em que temos tratado) e em uma tradição poético-musical. Assim, devemos considerá-los como documentos *transcritos* e não propriamente escritos, no que tange à composição dos mesmos. Herdeiros dessa longa tradição constituída na prática cotidiana dos aedos, os poemas devem ser considerados dentro das técnicas de composição que podem ser percebidas em sua análise estrutural e nos remetem a uma conjuntura musical de transmissão, principalmente no período que pode ser considerado como sendo o de sua gênese.

Esses aspectos poético-musicais podem ser compreendidos pela abordagem, por exemplo, das fórmulas dos poemas ou dos epítetos como técnica de composição. O chamado *estilo formular* (que está melhor abordado à frente) de que o autor, ou autores dos poemas se utilizaram durante todo o longo período em que as epopeias não poderiam ter ligação a outro suporte que não fosse o sonoro para se propagar:

Os epítetos homéricos constituem um sistema coerente e rigoroso, estreitamente ligado à métrica, tal como o americano Milman Parry demonstrou nos anos 20. (...) Um tal repositório de fórmulas, utilizado com tanta “parcimônia”, não pôde ser criado num dia. Parry concluiu, assim, que as epopeias eram as herdeiras de uma longa tradição de improvisação oral (CARLIER, 2008, p. 61).

Devemos considerar, então, que o processo de composição das obras homéricas se arrasta durante séculos, de forma coletiva dentro da tradição aédica, se difundindo e disseminando ao longo de uma vasta região. Como nos informa J. Romilly,

a composição da *Ilíada* e da *Odisseia* é resultado de quatro ou cinco séculos de recordações transmitidas de forma oral (...). Esses poemas são o resultado de vários séculos de história; e podem refletir, segundo os casos, recordações antigas ou experiência recentes (ROMILLY, 2001, p. 13).

Se considerarmos a guerra de Troia como evento gerador das narrativas ligadas à *Ilíada*, poderíamos sugerir uma datação aproximada de 1200 a. C. (ROMILLY, 2001, p. 11), data normalmente aceita para este acontecimento, como a de origem das narrativas homéricas. Se ponderarmos o advento da escrita no século VIII a. C. como sendo o

início do processo de transcrição dos poemas, argumentaríamos sobre um Homero com quatrocentos anos de atraso dos acontecimentos cantados em seus versos.

Se considerarmos uma possível anterioridade ligada ao período micênico, esse arco temporal ainda seria mais dilatado. Acompanhando o relato de J. Romilly, “é pelo final [da] civilização micênica que se situa a expedição contra Troia, comandada por Agamêmnon, Rei de Micenas; e é sobre o seu reino que as tabuinhas<sup>36</sup> nos informam” (ROMILLY, 2001, p. 12). Porém, entre o mundo palaciano das tabuinhas de Linear B e a sociedade iletrada narrada nos poemas homéricos existe uma clivagem histórica na documentação escrita. Como observa M. I Finley, “os gregos posteriores não tinham qualquer memória de uma civilização micênica qualitativamente diferente da sua própria” (FINLEY, 1963, p. 21).

A ligação entre esses mundos, pela análise de documentação escrita, só se tornou possível em 1952, quando M. Ventris conseguiu decifrar o silabário contido nas tabuinhas de linear B e, para espanto geral, descobriu-se tratar de um tipo de grego. A ligação, então, entre a continuidade de partes do léxico micênico ao tipo de grego homérico não pôde mais ser ignorada. Em termos de continuidade, o fato de partes do léxico micênico permanecerem nas fórmulas utilizadas em Homero reforça a tese da composição poético-musical como repositório dessa apropriação poética enquanto técnica especializada.

Considerando o quadro exposto acima, os poemas homéricos guardam características muito próprias quanto à sua composição e construção. Dentro de nossa argumentação é relevante, para que possamos entender os desdobramentos na documentação e na forma de entendê-la, a própria dúvida da existência de um autor coeso para os poemas, no caso um poeta/aedo conhecido pelo nome de “Homero”, bem

---

<sup>36</sup> O autor refere-se como “tabuinhas” aos tabletes com escritos encontrados nas ruínas Minóicas e Micênicas, respectivamente o Linear A e o Linear B. Somente o Linear B foi traduzido, constatando-se que era um tipo ancestral de grego.

como as implicações de sua existência histórica propriamente dita. Esse conjunto de discussões engloba o que se tem aventado sobre a forma e a maneira como esses poemas se estruturam, tendo como norte a existência ou não de um autor único.

Possuímos pouca informação que possa ser considerada verossímil de um ponto de vista “biográfico”, por assim dizer. Já foi observado que as biografias de Homero eram obras em sua esmagadora maioria, tardias, entre o século II d.C, e o século V d.C<sup>37</sup>. Mesmo entre os biógrafos da vida de Homero, não existe consenso sobre o local de nascimento do aedo. “Várias cidades da costa da Anatólia e ilhas vizinhas – Cime, Esmirna, Cólofon e Quios em particular [como no verso] – reivindicam o estatuto de terra natal do poeta” (CARLIER, 2008, p. 09). Os gregos antigos pareciam não duvidar da existência histórica de Homero, considerando os limites que essa afirmação possa fazer sentido na Antiguidade. Grandes filósofos cujo círculo de atuação perpassa temas variados, tal como Platão e Aristóteles, dedicam parte de seus escritos a discutir Homero, seja na *República*<sup>38</sup> ou na *Poética*<sup>39</sup> respectivamente, e não duvidam de sua existência.

Devemos então ponderar: A existência histórica de Homero não é acaso uma falsa questão? Algo improvável ou impossível de se responder? Provavelmente sim. O importante é a luz que esse debate lançará sobre o tema considerado. Se pensarmos na questão sobre a existência histórica de Homero como um dos elementos que compõe a própria compreensão da estrutura poético-musical dos poemas, teremos um interessante

---

<sup>37</sup> Essas biografias encontram-se reunidas na obra de GIGANTE, G. E. V. *Le Vite di Omero*, Nápoles: s/Ed, 1996.

<sup>38</sup> Nas palavras de Platão: “Temos então a considerar, depois disto, a tragédia e o seu corifeu, Homero, uma vez que já ouvimos dizer que esses poetas sabem todos os ofícios, todas as coisas humanas referentes à virtude e ao vício, e as divinas” (*República*, 598e. Trad. M. H. R. Pereira).

<sup>39</sup> Como pode ser observado no trecho da obra de Aristóteles:

“Porém Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois ao compor a Odisseia não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo, o ter sido ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento em que se reuniu o exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verosimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma ação una a Odisseia - una, no sentido que damos a esta palavra - e de modo semelhante a *Ilíada*” (*Poética*, VIII, 1451a, 22 – 28. Trad. E. de Sousa).

ângulo de abordagem, observando como a composição, enquanto documentação, se constituiu.

Nesse caso, ambas as perspectivas levantadas sobre a existência ou não de Homero podem ser elucidativas, seja em relação às interpolações dos versos ou à própria estrutura narrativa. Esse enfoque de abordagem ajuda a compreender a perspectiva da poética-musical na *Ilíada* e na *Odisseia*, onde o debate sobre sua coesão textual e coerência do texto são bastante discutidos. Pierre Carlier, então, nos enumera as possibilidades de entendimento dos poemas homéricos, dentro das principais hipóteses trabalhadas pela secular<sup>40</sup> bibliografia sobre a questão da fixação, pela escrita, desses poemas com as seguintes hipóteses:

- 1) Foi o próprio “Homero” a fixar pela escrita os seus poemas;
- 2) “Homero” ditou os seus poemas a um ouvinte letrado (é a teoria dos “*oral dictated texts*” tão cara a A. B. Lord);
- 3) Um discípulo de “Homero”, ou um discípulo de um discípulo, terá ditado os poemas. Quanto maior o lapso de tempo entre a composição e a fixação escrita, mais importante é a fase precedente de transmissão puramente oral;
- 4) A compilação na época dos Pisistrátidas [que é discutida à frente] é a primeira fixação pela escrita dos poemas, que foram reunidos nessa altura (...) (CARLIER, 2008, p. 71).

Se considerarmos os poemas sem necessariamente vincularmos as questões de autoria, poderíamos seguir etapas segundo a cronologia proposta por Gregory Nagy, pela qual percebemos certa fluidez das obras Homéricas. Segundo a proposta deste autor, os períodos poderiam ser divididos de forma didática da seguinte maneira:

- 1) – Um período relativamente mais fluído, sem textos escritos, (2000 – 800 a. C.);
- 2) – Um período mais formativo ou ‘pan helênico’, ainda sem textos escritos (Da metade do século VIII a. C à metade do VI a.C).

---

<sup>40</sup> A bibliografia que trata de Homero pode remeter a própria Antiguidade, como já observamos com Platão e Aristóteles. Sobre a Unicidade dos poemas, ou sobre a existência histórica de Homero, os debates se fortalecem principalmente no século XIX, com a filologia Moderna, mas podem retroagir até o Iluminismo.

3) – Um período definitivo, centralizado em Atenas, com textos potenciais no sentido de transcrições (*Transcripts*), (metade do século VI a. C até fins do século IV a.C);

4) – Um período de padronização (*Standardizing*), com textos no sentido de transcrições ou roteiros (*Scripts*), (fins do IV a.C até metade do II a.C);

5) – Um período relativamente mais rígido, com textos como escritura (*Scripture*), (de metade do século II a.C para frente)<sup>41</sup>.

(NAGY, *Passim*, 1996).

Como podemos observar, “a sucessão dos tipos de textualidades aponta para alterações do contexto realizacional das obras” (MOTA, 2013, p. 33). Bem como a inferência ou não da existência de um autor, cujas hipóteses são elencadas por P. Carlier, pode alterar a forma de abordagem do texto atual de Homero.

Um dos pontos que devemos ressaltar se liga ao fato de que, devido a esse recuado espaço temporal da composição à transcrição, pensadas dentro da chamada questão homérica, foram incorporadas características de *temporalidades* diferentes dentro de um mesmo tempo narrativo. Como consequência desse processo difuso de composição e posterior transcrição, um amálgama de elementos de períodos diversos pode ser apontado dentro do tempo da narrativa dos poemas. Inclusive a existência de dialetos diferentes dentro do texto homérico que nos chegou. Tal como observa C. A. Nunes,

tanto a *Ilíada* como a *Odisseia* representam a fase última do movimento épico da Grécia, firmando-se ambos os poemas *em copioso material preexistente* [grifo nosso], isto é, em poemas de proporções menores, em sagas, lendas, mitos de origem variada, que iam sendo incorporados a conjuntos cada vez mais complexos (NUNES, 2009, p. 10).

O resultado são pontos divergentes, certos anacronismos, mas também uma interessante possibilidade de análise temporal dentro dos poemas. Afinal, eles “ostentam a marca de todos os séculos da sua longa gênese, do passado micênico – e até

---

<sup>41</sup> Esta formatação é citada em MOTA, 2013, p. 3.

pré-micênico – até aos séculos IX e VIII (a. C.), que assistiram à composição monumental das duas epopeias” (CARLIER, 2008, p. 228). Como observa Carlier,

o quadro traçado pelos poemas homéricos apresenta uma extraordinária coerência. Esta coerência não quer dizer que as sociedades que eles descrevem tenham um modelo histórico único, antigo ou recente: significa, isso sim, que as interpretações e reinterpretações de inúmeras gerações de aedos conseguiram criar uma amálgama quase perfeita (CARLIER, 2008, p. 228).

Essa compressão de temporalidades históricas diversas faz com que, se usarmos olhos modernos, tenhamos a tendência de vê-las como simples interpolações, incongruências, repetições, ou cópias de trechos anteriores. Essa percepção se mostra equivocada, pois todo esse processo de compressão temporal é resultado da própria técnica de composição dos poemas, que posteriormente serão afixados pela escrita em uma transcrição, que aliás, também tem suas variações. A questão homérica ajuda a compreender como as discussões contemporâneas podem induzir a certos erros, como o já levantado, de se tratar os poemas homéricos como simples literatura. As dúvidas sobre a existência de Homero obrigam a uma análise estilística da documentação, que, a nosso ver, corrobora a composição oral/musical dos poemas, nos complexos termos evocados por Milman Parry (1987).

Então, se podemos aceitar que esses poemas se compõem ao longo de muito tempo, e refletindo sobre as temporalidades que se agregam em uma mesma narrativa, seria bastante profícuo analisarmos o quadro geral em que esses vários escritos, de que fala. Nunes (2009, p. 10), acabam por serem ajustados em algo como uma *edição* dos poemas, bem como essa edição teria chegado à contemporaneidade. Esse é o ponto em discussão no próximo tópico em questão.

Já foi observado que, se levarmos em conta a possível cronologia da guerra de Troia narrada na *Iliada*, ela se situaria bem anteriormente ao momento em que os poemas homéricos começam a ser notados com o novo alfabeto. Essa defasagem

temporal, período em que as narrativas se localizam num meio exclusivamente poético-musical de transmissão, dão origem a toda uma tradição que servirá de base a essa transcrição posterior.

Como pudemos notar, tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* são poemas bastante longos em sua extensão. Essa extensão, que muitas vezes pode ser explicada pela compilação de vários poemas pré-existentes (NUNES, 2009, p. 10), chama a atenção pela complexidade, seja de temas ou de estrutura. Grande parte dessa complexa estruturação pode ser explicada pela tradição poético-musical, mas outra parte se explica pelo próprio processo de transcrição dos poemas e reunião das diversas variantes de textos que serão atribuídos a Homero. Então, resta-nos a questão: como os poemas homéricos nos chegaram de forma tão completa?

Para tentarmos abranger uma resposta a esta pergunta, cabe aqui traçar em grandes linhas uma pequena história do documento, ou seja, relacionar a apropriação desse material tradicional dos poemas com a forma como foram agrupados e compilados, ou reunidos, de maneira a que entendamos como se formaram os textos que conhecemos hoje.

### **1.2.2 - Transcrição: Homero e o alfabeto grego**

Barry Powell, em seu livro intitulado *Homer* (2004), chama a atenção para a dificuldade que, mesmo os leitores do texto em grego de uma *vulgata* da *Ilíada*, teriam ao vislumbrar fragmentos de texto de Homero concebidos no alfabeto arcaico<sup>42</sup>. A

---

<sup>42</sup> A divisão tradicional de períodos, no que se refere à Grécia Antiga, é utilizada apenas de forma didática para melhor ilustrar a argumentação, e não deve ser considerada de forma fixa e engessada. Optamos por seguir a datação utilizada por M. Finley, que separa os períodos como: *Idade do Bronze* (do início da ocupação humana, em cerca de 2200 a.C. até 1200 a.C., este período comporta a existência das sociedades Mínicas e Micênicas), *Idade do Ferro* (1200 a.C – 800 a.C), *Período Arcaico* (800 a.C – 500 a.C), e *Período Clássico* (englobando os séculos V a.C e IV a.C) (FINLEY, 1963). O período helenístico e o Romano não são referenciados na argumentação, motivo pelo qual sua datação não aparece neste quadro.

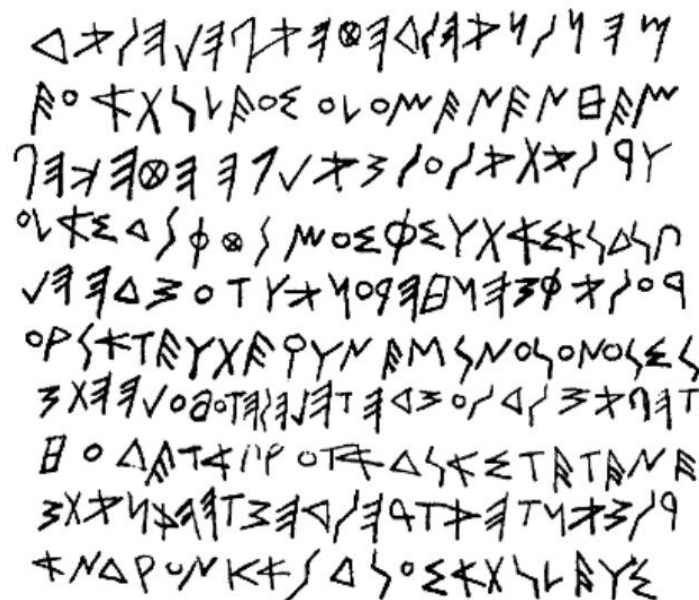
diferença marcante entre os modelos da escrita salta aos olhos, causando algum desconforto na própria identificação das letras. Como B. Powel observa, o tipo de grego que utilizamos nas *vulgatas* contém acentos diacríticos e indicações de leitura, palavras separadas, diferenças entre letras maiúsculas e minúsculas. Porém, essa ortografia/grafismo do grego que estudamos atualmente nunca existiu até o século XIX (POWEL, 2004, p.04), e é bem distinta do que pode ser encontrado como primeiras inscrições alfabéticas no século VIII a.C.

Quando pensamos então nesse alfabeto que se está desenvolvendo na Hélade, fruto provavelmente de importação dos Fenícios, devemos levar em consideração todas as adaptações que foram necessárias dentro deste panorama. Basta citar as experimentações dentro da fonética, por exemplo, para compreendermos o quanto a diferenciação das vogais longas e curtas é importante no desenvolvimento de uma escrita que permitisse a grafia da poética. Como aponta B. Powel “300 anos depois da invenção do alfabeto, não havia sido feita uma distinção consistente entre a representação longa e curta do ‘ε’ ” (POWEL, 2004, p. 06). Bem como não havia, a observar as primeiras inscrições legíveis na epigrafia, diferenças entre um *omicron* curto e um *omega* longo, entre um *épsilon* curto e um *eeta* longo.

Quando se pensa na importância da distinção entre longas e curtas para a contagem da métrica dos poemas em textos escritos, por exemplo, temos real dimensão da dificuldade e da necessidade desse aparelhamento no alfabeto. Ao contrário do alfabeto fenício, o alfabeto grego em desenvolvimento se esmera em grafar o som das vogais. Quando observamos esse esforço, de construção de um texto na língua grega do *período Arcaico*, escrito com letras diferentes e da direita para esquerda, não deixamos de nos espantar com o grafismo do alfabeto. Um texto que, em tese, só faria sentido quando lido em voz alta:

Aparentemente, o leitor grego do século VIII a.C. decodificava sua escrita *pelo ouvir* [grifo do autor]. Por esta razão, um grego deste período não sentia necessidade de divisões nas palavras, divisões de linha, sinais diacríticos, marcadores de parágrafo, ou aspas, porque para ele (e muito ocasionalmente ela) os sinais representavam um fluxo contínuo de sons. Mil anos após Homero os gregos ainda não dividiam suas palavras (no ato de escrever) (POWEL, 2004, pp. 05 - 06).

Observemos a proposta de reconstrução dos cinco primeiros versos da *Ilíada*, em alfabeto arcaico, escrito da direita para a esquerda na primeira linha, e da esquerda para a direita na segunda linha seguindo então alternadamente, segundo B. Powel (2004, p. 05).



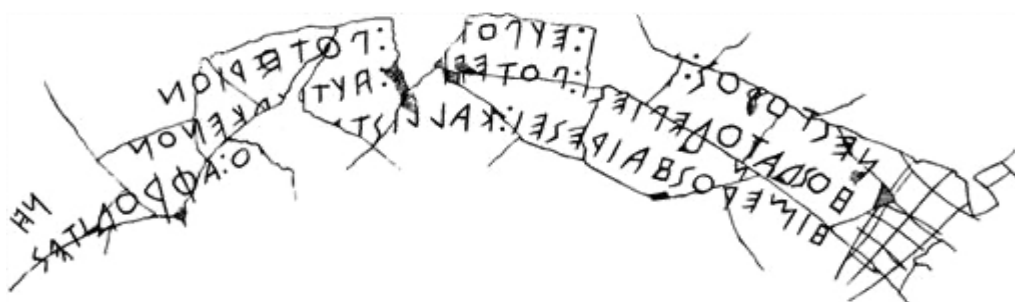
Por contraste, como aponta o autor, quando lemos em grego hoje, nós decodificamos o texto *pelo olho* (POWEL, 2004, p. 06). Nosso texto atual de Homero faz um sentido “semântico”, e não sonoro como se esperaria em um documento construído primeiramente com um alfabeto arcaico.

Essa observação é bastante interessante quando pensamos que as inscrições mais antigas que possuímos nesse alfabeto são, justamente, inscrições de caráter poético e metrificadas. Observemos que “as mais antigas inscrições alfabéticas são retrógradas,

ou seja, eles seguiram seus modelos semitas ao serem escritas e lidas da direita para a esquerda (ver imagens a seguir) (ARAPOPOULOU; CHRITE, 2007, p. 273)<sup>43</sup>.

É o caso da “Taça de Nestor” e da *Oinochoe* do Dypilon analisadas a seguir. Ou seja, inscrições que fazem sentido ao serem lidas em voz alta, talvez até vocalizadas ou cantadas. Mesmo possuindo um caráter casual, pois são inscrições grafadas de modo bem rudimentar na cerâmica, essas inscrições demonstram bem à atenção para com esses elementos sonoros, como os citados acima.

Lembremos o primeiro caso mencionado, o da chamada “Taça de Nestor”. Esta peça de origem funerária, provavelmente uma *Kotyle*<sup>44</sup> datada mais ou menos de 720 a. C, exibe um grafito de três versos, entre os quais dois hexâmetros, geralmente associados a uma alusão dos poemas homéricos. Autores como P. Carlier (2008, p. 58) mensuram, inclusive ser esta uma citação direta aos poemas homéricos:



45

Esta inscrição, transcrita para os caracteres utilizados para o grego atualmente, ficaria desta maneira:

Νέστορος: ε [--]ι: εὐποτ[ον]: ποτέριο[ν].

<sup>43</sup> “Mas logo a partir do início do século VII, os gregos começaram a escrever da esquerda para a direita, e também da maneira *boustrophedon*, ou seja, mudando de direção quando chegassem ao final de uma linha” (ARAPOPOULOU; CHRITE, 2007, p. 273). Se chamava *boustrophedon* pois sugeria o curso de bois arando um campo, e foi abandonado somente no fim do Período Arcaico (ARAPOPOULOU; CHRITE, 2007, p. 273). Esta é a maneira utilizada na reconstrução dos cinco primeiros versos da *Ilíada* por B. Powel, (2004, p. 05), citada acima.

<sup>44</sup> Existe na bibliografia sobre este vestígio arqueológico certa divergência sobre a classificação desta taça como uma *Kotyle* ou um *Skyphos*. Isso ocorre pelas escolhas dos autores por um termo mais genérico, como *Kotyle* ou um mais específico como *skyphos*. Ambos os termos guardam uma função de uso parecidas, que é a de servir vinho.

<sup>45</sup> Imagem disponível em < <http://www.codex99.com/typography/13.html> >, Acesso em 16 de março de 2015.

ὅς δ' ἄ [ν] τὸδε π[ί]εσι: ποτερί[ο]: , αὐτίκα κένον  
ἡμέρ[ος: χαίρ]έσει: καλλιστέ[φά]νο: ᾿ Αφροδίτες. (MYRES, 2014, p.  
*Plate of illustrations*).

“Eu<sup>46</sup> sou a taça de Nestor e é agradável beber por mim; aquele que me esvaziar  
será imediatamente tomado pelo desejo de Afrodite com a sua bela coroa”  
(CARLIER, 2008, p. 58).

Abaixo, imagens da taça, da posição e das condições do grafito:



“**Taça de Nestor**”, peça de origem funerária, datada de 720 a. C. É provavelmente uma *Kotyle*  
de origem Ródia, do sítio arqueológico de *Pithekoussai*, na baía de Nápoles.

Contradizendo em parte os apontamentos de B. Powell, esta taça contém uma  
das primeiras inscrições encontradas que fazem uma alusão direta aos poemas  
homéricos, e possui já as palavras separadas na escrita. Observemos os dois pontos que  
separam os vocábulos, encravados no corpo das inscrições, que provavelmente seriam  
para facilitar a leitura ou uma possível récita da inscrição. Pelo menos como  
possibilidade, essa récita não pode ser descartada, e é bastante interessante pensar em  
como alguém, num período tão recuado de tempo como a data normalmente imputada a  
este objeto (cerca de 720 a.C), fosse capaz de não só escrever em metro quanto recitar a  
escrita que acabara de fazer também lendo.

---

<sup>46</sup> Como esta parte do vaso é fragmentada, existe certa divergência na tradução. Pierre Carlier, traduz  
como “eu sou a taça de Nestor” (CARLIER, 2008, p. 58), o que pressupõe um ε[ι]μ[ί] na parte  
fragmentada. Outros autores, como W. A. Ribeiro Jr, escolhem um μ[έ]ν, o que transformaria a tradução  
para “a taça de Nestor”, Cf. RIBEIRO., W.A. *A taça de Nestor*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos.  
Disponível em <[www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0605](http://www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0605)>. Acessado em 15/07/2015.

Quando comparamos, então, os versos acima com o que existe em nossa versão da *Ilíada*, podemos ter mais elementos interessantes de aproximação. Vejamos o trecho onde a taça de Nestor é citada na *Ilíada*:

[πὰρ δὲ δέπας περικαλλές, ὃ οἴκοθεν ἦγ' ὁ γεραῖός,  
χρυσείοις ἦλοισι πεπαρμένον· οὐάτα δ' αὐτοῦ  
τέσσαρ' ἔσαν, δοιαὶ δὲ πελειάδες ἀμφὶς ἕκαστον  
χρύσειαι νεμέθοντο, δύω δ' ὑπὸ πυθμένεσσι ἦσαν.  
ἄλλος μὲν μογέων ἀποκινήσασκε τραπέζης  
πλεῖον ἔόν, Νεστωρ δ' ὁ γέρων ἀμογητὶ ἄειρεν. ]

[e uma belíssima copa que o velho de casa trouxera,  
com cravos de ouro adornada, munida, outrossim, de quatro alças,  
com duas pombas ao lado de cada uma delas, perfeitas,  
de ouro, a bicar; dois suportes por baixo da copa se viam.  
Cheia, ninguém, sem trabalho, podia da mesa movê-la;  
Mas levanta-a, sem custo, Nestor, o ancião de Gerena. ]

(*Ilíada*, XI, vv. 632 – 637).

A relação de alusão estabelecida entre estes versos e o vestígio arqueológico correspondente à taça encontrada em *Pithekoussai*<sup>47</sup> parece de razoável pertinência, porém, os versos e a “taça” encontrada estão longe de se equivaler em termos materiais. Antes disso, o efeito desejado pelo autor dos três versos epigráficos parece ser mesmo jocoso, comparando sua “magnífica” taça de barro com a “belíssima” taça do Herói Nestor (*Ilíada*, XI, vv. 632 – 637), narrada na *Ilíada*. Resta, porém, a possibilidade também que o dono da taça possuísse realmente o nome “Nestor” (Νέστωρος), o que absolutamente não invalidaria a comparação entre sua taça e a do Herói homérico.

Todavia, queremos aqui enfatizar, que a maior proximidade de nosso ponto de vista é a relação métrica que pode ser estabelecida entre esses versos contidos na *Kotyle* e o metro usado nos poemas homéricos. Como técnica de composição em performance,

---

<sup>47</sup>*Pithekoussai* é uma das primeiras colônias gregas a se estabelecer. Fazia parte da esfera Eubéia de interesses comerciais, que aliás polariza boa parte das primeiras inscrições alfabéticas, sendo que um desses exemplos é justamente a “Taça de Nestor”. A maior parte das outras inscrições iniciais foram encontradas em *Lefkandi* ou *Eretria*, ou ainda em regiões imediatamente adjacentes a Eubéia, tais como a Ática”. (WHITLEY, 2001, p. 132). J. Whitley ainda argumenta que, muito provavelmente, o alfabeto grego é adaptado pelos Eubeus por razões culturais e, posteriormente, difundido para outras regiões.

o metro tem uma função bastante importante na cadência rítmica impressa pelo performer ao canto dos poemas. No suporte escrito, que está sendo desenvolvido, essa função como técnica de composição não necessariamente possui o mesmo sentido. O ritmo dos poemas, então, se torna metro poético, mantendo uma cadência que não é desconhecida de um público que viesse a ler os versos da taça, ou a ouvir sua récita, o que possivelmente poderia ocorrer sem o aporte de instrumentos, se consideramos a possibilidade do autor não ser um instrumentista, o que é bem factível. Ou seja, a alusão entre a taça de *Pithekoussai* e as obras de Homero se fortalece quando comparamos o metro dos versos e percebemos o hexâmetro como ponto de ligação. Podemos então, estabelecer mais conexões entre esses elementos, ou alguma continuidade? Talvez sim. Quando observamos a questão ligada ao nome na taça, e ao nome do herói da *Ilíada*.

Νέστωρ, cuja etimologia do nome remete aquele “que retorna felizmente” ou “que felizmente traz de volta seu exército” (CHANTREINE, 1999, p. 745), citado na *Ilíada* como Νέστωρεος é derivado do verbo νέομαι, que em Homero guarda o significado de “voltar, retornar”. Conforme indicação de J. L. Ramón (2011), a onomástica do substantivo Nestor pode ser ligada ao antropônimo micênico *ne-ti-ja-no* /*Nesti-ānōr*/ equivalente a Νέσσανδρος, significando aquele “que salva seus homens”. O termo /*Nesti-ānōr*/ esconde em seu primeiro elemento “*Nes*” o sentido de “deixe voltar para casa” (RAMÓN, 2011, p. 225). O termo *ne-ti-ja-no* é encontrado em duas tabuinhas de duas localidades diferentes, uma de Tebas (TH Av 106 (304) r.1) e uma de Pilos (PY Cn 599. R. 1b), tendo como variante o dativo *ne-ti-ja-no-re*<sup>48</sup> (PY Cn 40 r.1), também de uma tabuinha de Pilos.

---

<sup>48</sup> Também *ne-e-ra-wo* (PY Fn 79) que equivale a Νεέλαφος, e poderia ser a origem do nome Νείλεως e até mesmo Νηλεύς. (CHANTREINE, 1999, p.745). Concorde com essa ligação (CHADWICK; BAUMBACH, 1963, p. 224). Observemos que Neleu é, nos relatos da *Ilíada* e da *Odisseia*, pai de Nestor, o que torna bastante interessante o fato de encontrarmos uma ligação para este nome justamente no sítio arqueológico de Pilos, o mesmo das tabuinhas PY Cn 599 e PY Cn 40.

Se observarmos com cuidado, perceberemos que o sítio micênico de Pilos é próximo da baía de Nápoles e do sítio de *Pithekoussai*, onde a “taça de Nestor” foi encontrada. Podemos inferir, portanto, que o nome “Nestor” permaneceu sendo utilizado na região do Mar Jônico desde períodos bem recuados, sendo apropriado pela poética como indicam as inscrições na *Kotyle* citada, e também na *Ilíada* e na *Odisseia* pelo menos. Como apropriação poética dentro de um léxico próprio que respeita as relações métricas entre os termos, essa continuidade é bastante interessante, bem como a relação mostrada entre a Taça e o verso da *Ilíada*.

A figura de Nestor na *Ilíada*, aliás, traz uma profundidade temporal bastante interessante à própria narrativa. Sendo já um ancião, que teria reinado sobre “três gerações” (*Ilíada*, I – v. 252), seus discursos servem como pretexto na récita do aedo para aprofundar e fazer alusão a fatos do passado, anteriores ao tempo da própria guerra de Troia. É na voz de Nestor que Homero cita elementos de outras narrativas, de outros ciclos épicos, espécie mesmo de irrupção de personagens pretéritos, citados na voz deste gerênio<sup>49</sup>. Observemos a fala de Nestor na *Ilíada*, iniciada após Aquiles colérico jogar o cetro ao chão:

[τοιῖσι δ' Νέστωρ  
 ἠδυπῆς ἀνόρουσε, λιγύς Πυλιον ἀγορητής,  
 τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκιῶν ῥέεμ ἀυδή·  
 τῶ δ' ἤδη δύο μὲν γενεαὶ μερόπων ἀνθρώπων  
 ἐφθίαθ', οἱ οἱ πρόσθεν ἅμα τράφεν ἢ δ' ἐγένοντο  
 ἐν Πύλῳ ἡγαθέν, μετὰ δὲ τριτάτοισιν ἀνάσσειν.]

[Entanto,  
 Alça-se o velho Nestor, o orador delicioso dos Pílios,  
 De cuja boca fluíam, mais doces que o mel, as palavras.  
 Gerações duas de seres de curta existência já vira  
 desaparecer que com ele nasceram no solo arenoso  
 da sacra Pilo; qual rei, na terceira, ora o mando exercia.]

(*Ilíada*, I, vv. 247 - 252).

Citando então, seus feitos passados junto aos heróis de outros tempos, Nestor afirma:

<sup>49</sup> Usado aqui como referência a sua origem, Gerênia, na Messênia (GRIMAL, 2011 p. 329).

[ἤδη γάρ ποτ' ἐγὼ καὶ ἀρείοσιν ἦέ περ ὑμῖν  
ἀνδράσιν ὠμίλησα, καὶ οὐ ποτέ μ' οἷ γ' ἀθέριζον.  
οὐ γάρ πω τοίους ἴδον ἀνέρας οὐδὲ ἴδωμαι,  
οἷον Πειρίθοόν τε Δρύαντά τε, ποιμένα λαῶν,  
Καινέα τ' Ἐξάδιόν τε καὶ ἀντίθεον Πολύθημον,  
Θησέα τ' Αἰγείδην, ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν·  
κάρτιστοι δὴ κείνοι ἐπιχθονίων τράθεν ἀνδρῶν·  
κάρτιστοι μὲν ἔσαν καὶ κάρτιστοισι ἐμάχοντο,  
φῆρσιν ὄρεακώοισι, καὶ ἐκπάγως ἀπόλεσσαν. ]

[Já convivi, noutros tempos, com mais vigorosos guerreiros  
do que vós ambos; no entanto, nenhum inferior me julgava.  
Não, nunca vi, nem presumo que possa ainda ver algum dia,  
homens do porte de Driante, pastor de guerreiros, Pirítoo,  
o grande Exádio, Ceneu, e o que aos deuses é igual, Polifemo,  
e ainda Teseu, que de Egeu descendia, de formas divinas.  
Esses, realmente, os mais fortes heróis que na terra viveram.  
Não foram fortes, somente: lutaram com fortes guerreiros,  
monstros alpestres, a todos matando por modo terrível.  
Fui companheiro de todos nas lutas de então, pois chamado  
por eles próprios me vira, de Pílo longínqua, arenosa.]

(*Ilíada*, I, vv. 260 – 268).

Afora o fato de ser Nestor o rei de Pilos, e filho de Neleu, tornando factível a antiguidade dos nomes e a possibilidade de sua apropriação e transmissão pela via poética-musical do aedo, esse arranjo parece estar cotejado pela narrativa demonstrada na *Ilíada* e na *Odisseia*, que imputa mesmo uma antiguidade maior ao herói Nestor. Essa ideia se adéqua bem com o depoimento das tabuinhas micênicas e o achado arqueológico da “taça de Nestor”.

Ressaltemos que não se trata, absolutamente, de pensar que a menção do nome se refere a uma mesma pessoa. A questão a se reforçar é a da possibilidade de existência de uma relação onomástica entre estes diversos suportes, cuja base de analogia é justamente a apropriação poética de um léxico que demonstra, por essas relações, sua antiguidade e continuidade.

A introdução e desenvolvimento de um alfabeto grego a partir do século VIII a.C. contribui no que aqui estamos chamando de processo de transcrição dos poemas homéricos para o suporte textual. O próprio desenvolvimento deste alfabeto, segundo o testemunho epigráfico citado, parece acompanhar este processo de textualização da

poética-musical de Homero, e serve de apoio para que compreendamos pelo menos em parte esse evento. Como podemos observar,

as primeiras inscrições gregas alfabéticas datam da segunda metade do século VIII a.C. As primeiras inscrições, pertencentes ao período compreendido entre 750 a.C. e 650 a.C., são por vezes pintadas em peças de olaria, mais frequentemente grafitos, principalmente em vasos e mais raramente em pedra (CARLIER, 2008, p. 58).

Esse desenvolvimento, adaptação do alfabeto fenício<sup>50</sup> para a língua grega, está ligado à própria questão dessa transcrição, e se conecta oportunamente ao desenvolvimento do alfabeto.

Não devemos, porém, exagerar a ideia de transcrição aqui proposta. O que demonstra a epigrafia é um conhecimento das narrativas homéricas, citadas em alusão a situações que podem ser relacionadas aos poemas. Dessas primeiras inscrições alfabéticas, nenhuma é *ipsis litteris* dos poemas que nos chegaram. Interessante é observar a questão do uso do metro: segundo o que estamos apontando, a métrica é a base de composição em performance da poética musical, e como tal, possui raízes recuadas, anteriores a esse processo de adaptação do alfabeto à língua grega. Pois bem, o que a epigrafia mostra é uma maturidade métrica bastante estabelecida, o que reforça a proposição apresentada.

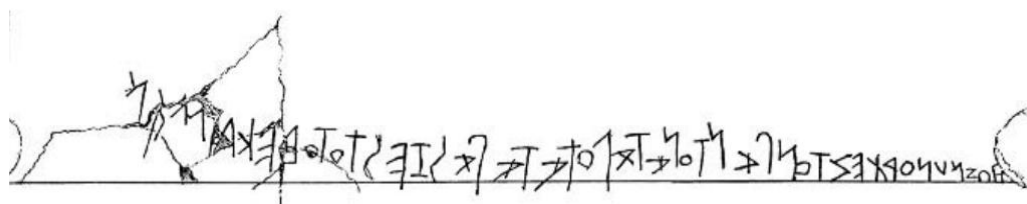
Para endossar ainda mais essa ideia, podemos apelar a mais um vestígio para compreendermos a relação que se está estabelecendo entre uma composição poético-musical, que remete pelo menos ao período micênico, e o alfabeto que se está desenvolvendo, em boa parte em relação à “vontade” de se grafar esses poemas<sup>51</sup>. Estamos falando da famosa *Oinochoe* do Dypilon (datada de 740 a. C. - 730 a.C.

---

<sup>50</sup> Segundo P. Carlier. “é incontestável que o alfabeto grego deriva dessas escritas semíticas ocidentais, principalmente, se não mesmo exclusivamente, da escrita fenícia: isso é comprovado pela forma dos signos, pelo seu valor fonético e pela ordem nos abecedários” (CARLIER, 2008, p. 57).

<sup>51</sup> Obviamente não se desprezando as necessidades práticas de desenvolvimento de um alfabeto, que podem remeter a variadas necessidades, tais como comércio, religião etc. O foco, porém, aqui se manteve na epigrafia de versos utilizados para datar os poemas homéricos como sendo do século VIII a.C.

segundo CARLIER, 2008, p. 58), e sua inscrição, que mostra o seguinte grafito em hexâmetro:



O verso presente na *Oinochoe* do Dypilon é o seguinte:

HOΣNYNOPXECΣTONΠANTONATAΛOTATAΠAIZEI[TO TO ΔEKAMIN]  
ὅς νῦν ὀρχηστῶν πάντων ἀταλώτατά παίζει [το(ν)το δεκαν μιν]

Traduzido seria:

“Esta bilha é para aquele que dançar com mais agilidade entre os dançarinos...”  
(CARLIER, 2008, p. 58).

Abaixo, imagen da *Oinochoe* do Dypilon, mostrando a posição e as condições do grafito:



***Oinochoe do Dypilon***, contendo grafito em hexâmetro, datada de 720 a.C (ROBB, 1994, p. 24). Esta peça localiza-se no Museu Nacional em Atenas.

<sup>52</sup> Imagem disponível em B. Powell (2004, p. 32).

<sup>53</sup> Imagem retirada de <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Dipylon\\_Inscription.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Dipylon_Inscription.JPG)> Acesso em 20 de agosto de 2015. O Link para o museu Nacional de Atenas para esta peça é <<http://www.namuseum.gr/collections/vases/geom/geometrical01-en.html>> Acesso em 20 de agosto de 2015.

Percebamos a semelhança entre o alfa deste alfabeto Iônico Arcaico ( α ) e a letra conhecida como *aleph* ( א ) do alfabeto fenício. É perceptível o caráter de adaptação. Como podemos observar,

Os gregos imitaram as formas em geral, os nomes, e a sequência das letras fenícias. O fenício א *aleph*, (“um boi”) tornou-se o grego Α e foi renomeada *alpha*, o fenício ב *bayt* (“uma casa”) tornou-se o grego β *beta*, Β, e assim por diante. Todas as letras fenícias representavam sons consonantais, e a maioria delas foram retidas pelos gregos - o grego Β imita o som do “b” do fenício ב *bayt*, por exemplo. Mas os gregos mudaram o significado de sete letras, de modo a fornecer vogais. Assim o grego Α representando o som da vogal “a” substituiu a súbita parada da glote” (SACKS; MURRAY, 1995, p. 19) que o *aleph* representava para os fenícios.

Também pode-se notar a leitura da direita para a esquerda da inscrição notabilizando possivelmente um modelo semítico de escrita, que em geral era feita da direita para a esquerda e lida da direita para a esquerda (ARAPOPOULOU; CHRITE, 2007, p. 273).

Quanto à inscrição da *oinochoe* em si, não é difícil a vinculação ao texto homérico, seja na questão gramatical, seja mesmo na factibilidade da relação entre a dança, a música e o próprio vinho, companheiro de jantares e comemorações. Essa íntima relação entre a musicalidade, a dança e a poesia pode ser rastreada nos poemas homéricos com certa facilidade, e confirma a forma prematura com que essa concepção mais ampla se liga às práticas sonoro-musicais.

Se considerarmos que os próprios poemas homéricos eram cantados, observamos que diversas cenas narradas pelos poemas colocam no mesmo espaço os elementos do canto, da dança e da música/poesia. Para observarmos em parte esses relatos contidos na *Ilíada*, comparemos esta cena, que ocorre depois de Odisseu entregar Criseida a seu pai, na qual os Aqueus fazem um banquete em honra a Apolo, quando são citados dança e música:

[κῶροι μὲν κρητῆρας ἐπεστέψαντο ποτοῖο,  
νώμησαν δ' ἄρα πᾶσιν ἐπαρξάμενοι δεπάεσσιν·  
οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο  
καλὸν αἰείδοντες παιήονα κῶροι Ἰαχαιῶν,  
μέλποντες ἑκάεργον· ὁ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων.]

[Agora acodem moços com crateras plenas  
de vinho que as coroa, e as primícias em copas  
à roda distribuem. E por todo o dia cantam  
os Dânaos, aplacando o deus - peã belíssimo! –  
Dança de jovens para o arqueiro, alegre a ouvi-los]<sup>54</sup>

(*Ilíada*, I, vv. 470 - 474).

Outros quadros contidos na *Ilíada* são bastante interessantes por seu conteúdo musical ligado à dança, como estes do Canto XVIII, quando Homero descreve os pormenores do escudo de Aquiles. Na primeira cena aparecem dançarinos e acrobatas e na outra, um casamento, onde elementos musicais fazem parte do contexto festivo:

[ ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίκας ἀλλήλοισι.  
πολλὸς δ' ἡμερόεντα χορὸν περιστάθ' ὄμιλος  
τερπόμενοι· δόιῳ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτὸς  
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνευον κατὰ μέσσους. ]

[Muita gente, à volta, apreciava a dança, enquanto um aedo  
divino entoava um canto aos acordes da lira.  
Dois acrobatas, com piruetas, iam seguindo  
o ritmo, em meio a turba.]<sup>55</sup>

(*Ilíada*, XVIII, vv. 603 - 606).

[ Ἐν δὲ δύω ποίησε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων  
καλάς. ἐν τῇ μὲν ῥα γαμοὶ τ' ἔσαν εἰλαπίνας τε,  
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων  
ἠγίνεον ἀνὰ ἄστῳ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·  
κῶροι δ' ὀρχηστῆες ἐδίνευον, εἰ δ' ἄρα τοῖσιν  
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες  
ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη. ]

[Duas urbes  
de mortais gravou, belas. Numa, celebravam-se  
festas nupciais; as noivas entre lampadóforos,  
saem do tálamo; pela cidade as conduzem,  
entoando sem cessar os hinos himenêicos;  
rapazes dançarinos evoluem ao som  
de flautas e de cítaras. Às portas, param

<sup>54</sup> Tradução de Haroldo de Campos.

<sup>55</sup> *Ibidem*

mulheres admiradas]<sup>56</sup>

(*Iliada*, XVIII, vv. 489 - 496).

A ligação entre o canto/música e a dança ocorre de maneira a fluir todo o ritmo da métrica para o corpo do dançarino, que acompanha o desenrolar dos arranjos musicais dentro do espaço em que os convivas estejam. Se observarmos o que é descrito ainda no escudo de Aquiles, podemos perceber uma cena gravada por Hefesto, que demonstra de forma bem interessante essa relação entre música e dança:

[ Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,  
τῷ ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶ εὐρείῃ  
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.  
ἔνθα μὲν ἦίθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιοι  
ὠρχεῦντ' , ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶ χειρὰς ἔχοντες.  
τῶν δ' αἰ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας  
εἶατ' εὐνήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ·  
καὶ ῥ' αἰ μὲν καλάς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας  
εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.  
οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι  
ῥεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν  
ἐζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν·  
ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.  
πολλὸς δ' ἡμερόεντα χορὸν περιστάθ' ὄμιλος  
τερπόμενοι· δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς  
μολτῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσους.]

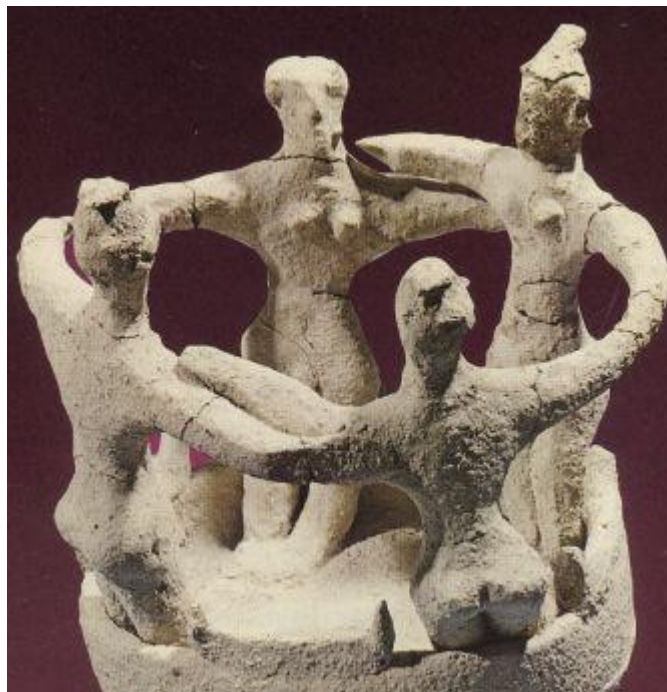
[Gravou ainda o multi-  
celebrado um recinto de dança no escudo,  
à imagem do que Dédalo fizera em Cnosso  
ampliformosa, para Ariadne, lindas tranças.  
Nele dançavam moços e gráceis donzelas,  
prendendo-se uns aos outros pelas mãos nos pulsos.  
Elas vestiam finíssimo linho; eles, túnicas  
bem tecidas, brilhantes como óleo-de-oliva.  
Elas coroadas de grinalda; eles de espada  
de ouro e talim de prata. E giravam, com pés  
destros, qual roda, quando o oleiro que a maneja,  
sentado, prova como corre. Corriam todos,  
eles também, em fila, uns para os outros. Muita  
gente, à volta, apreciava a dança, enquanto um aedo  
divino entoava um canto aos acordes da lira.  
Dois acrobatas, com piruetas, iam seguindo  
O ritmo, em meio à turba. ]

(*Iliada*, XVIII, vv. 590 – 606)<sup>5758</sup>.

<sup>56</sup> *Ibidem*

<sup>57</sup> *Ibidem*

Geralmente, essa associação entre música e dança é de caráter festivo, como pudemos observar na cena gravada no escudo. Sobre este trecho, ainda, é possível fazer uma interessante analogia com a cultura material. Observemos este artefato:



**Dançarinos de Kamilarí**<sup>60</sup> (Tumba próxima a *Phaistos*) de origem minóica. Datação aproximada MM II – IIIB (CHOUNTASI, 2015, p. 288) (cerca de 1700 – 1650 a.C) (McENROE, 2010, p. 06).

---

<sup>58</sup>Essas festividades, com canto, dança e poesia não aparecem na documentação como privilégio somente dos mortais. Os banquetes e festividades também são descritos em meio à convivência dos numes, que se alegram com a presença musical de Apolo e das Musas em seus jantares. É o que mostra esta cena na qual, depois da briga de Hera e Zeus, após Hefestos tentar aconselhar a mãe, o banquete é encerrado com a música do deus arqueiro:

[ Ὡς τότε μὲν πρόπαν ἡμᾶρ ἐς ἥλιον καταδύντα  
δαίνυντ' οὐδέ τι θυμός ἐδεύετο δαιτὸς εἴσης,  
οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος, ἣν ἔχ' Ἀπόλλων,  
Μουσάων θ', αἱ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὀπιὶ καλῆ. ]

[Por todo o dia então, até o pôr do sol,  
juntos banquetearavam-se; de seu quinhão  
nenhum privou-se, nem da lira multilinda  
de Apolo, nem das Musas, alternando vozes]<sup>58</sup>

(*Ilíada*, I, vv. 601 – 604. Trad. Haroldo

de Campos.).

<sup>59</sup> Imagem encontrada em

<[http://www.megalithic.co.uk/a558/a312/gallery/Mediterranean\\_Islands/Crete/954965954955953954972962\\_967959961972962\\_95394.jpg](http://www.megalithic.co.uk/a558/a312/gallery/Mediterranean_Islands/Crete/954965954955953954972962_967959961972962_95394.jpg)>

<sup>60</sup> Cena parecida pode ser encontrada em um grupo de figuras em terracota, originárias de *Palaikastro*, Creta. Nela, um grupo de mulheres dança em torno de uma lrista, que segura o respectivo instrumento. É datada do período pós-palaciano (CARTER; MORRIS, 1995, p. 293).

Se compararmos este grupo escultório conhecido como dançarinos de *Kamilari*, teremos uma feliz coincidência quanto à citação na *Iliada*. Não só a datação deste grupo de dançarinos é compatível com o período palaciano minóico (como na citação da *Iliada* que menciona um “recinto de dança em Cnosso”), como seu bailado apresenta a peculiar característica circular em que os dançarinos não seguram as mãos, mas parecem segurar os braços uns dos outros. Se observarmos com atenção, chifres também aparecem no círculo (CASTLEDEAN, 1990, p. 139). Comparemos a escultura à citação:

[ Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,  
τῷ ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ  
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.  
ἔνθα μὲν ἦίθει καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιαι  
ὠρχεῦντ', ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες.  
τῶν δ' αἰ μὲν λεπτάς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας ]

[Gravou ainda o multi-  
celebrado um recinto de dança no escudo,  
à imagem do que Dédalo fizera em Cnosso  
ampliformosa, para Ariadne, lindas tranças.  
Nele dançavam moços e gráceis donzelas,  
prendendo-se uns aos outros pelas mãos nos pulsos.]

(*Iliada*, XVIII, vv. 592 – 595).

A coincidência é imprecionante. Observemos que, segundo J. B. Carter e S. P. Morris “A justaposição de homens e mulheres na dança minoana não é proibida. Os dançarinos no modelo de dança em forma de anel de *Kamilari* têm características de ambos os sexos”<sup>61</sup> (CARTER; MORRIS; 1995 p. 283). Seria esta uma reminiscência resguardada na poesia homérica por meio da poética musical? Difícil descartar essa hipótese peremptoriamente. O que se pode perceber é que essa relação entre dança e música, no que tange até mesmo à forma, parece permanecer nos meandros da estrutura dos poemas. Reforça essa ideia cena parecida que pode ser encontrada em um conjunto de

---

<sup>61</sup> Devemos observar que o grupo escultório de dançarinos de *Kamilari* não possui um sexo claramente definido. Apesar de pouco visível na foto apresentada, os dançarinos possuem seios e protuberâncias no formato de pênis, sendo o seu sexo, portanto, indeterminado (HAMILTON, 2000, p. 24).

figuras de *Palaikastro*, em Creta. Nela, um grupo de mulheres dança em torno de uma lirista (a acreditar na reconstituição do artefato), com o respectivo instrumento em mãos. É datada do Período Pós-palaciano (PM III) (CARTER; MORRIS, 1995, p. 293).



*Dançarinas de Palaikastro*, em Creta. Período Pós-palaciano (PM III) (CARTER; MORRIS, 1995, p. 293).

Também neste testemunho arqueológico as figuras de terracota mantêm uma posição circular, como que segurando-se umas as outras, de modo bastante próximo ao narrado na citação da *Iliada* (XVIII, vv. 590 – 595), corroborando de maneira razoável esta associação.

Apesar de a música também servir a outros fins<sup>63</sup>, como a lamentação, reflexões pessimistas ou a narração de mitos terríveis, era, de modo geral, constantemente associada à ideia de celebração (WEST, 1992, p. 14). Como nos propõe M. L. West,

<sup>62</sup> Figura retirada de <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/d3/37/cb/d337cb41a7fad6e76b49de3e7c6186f9.jpg>> em 12/05/2016.

<sup>63</sup> O uso da música é bastante extenso dentro dos períodos que citamos. Um aspecto interessante dentro de uma concepção ampla de musicalidade é o seu uso também militar. Nos poemas homéricos esse uso, porém, não se verifica, pois os soldados marcham para a batalha em silêncio (*Iliada*, III, v. 8), como nos referencia F. V. Cerqueira: “Um notável aspecto da cultura musical grega na esfera pública é a sua valorização no contexto militar. (...) Provavelmente não seja um traço de origem indo-europeia, apesar de sua influência na formação das tradições militares gregas. No mundo homérico, os Aqueus avançavam ‘em silêncio, respirando a cólera, os corações ardendo para se defender uns aos outros’ (*Iliada*, III, v. 8)”

em geral, a música e a dança associadas com cerimônias religiosas eram destinadas ao prazer dos expectadores. [E que] somente no momento de clímax do sacrifício, um humor solene e reverente prevalecia. Para o resto a atmosfera era festiva (WEST, 1992, p. 18).

Os trechos citados mostram, então, a associação entre canto e dança que havia sido destacada no que se refere à música. Relacionando esses aspectos e o público nas festividades, L. S. Krausz chega a afirmar que “o material apresentado e o ritmo cadenciado da canção reflete[m]-se no corpo físico da audiência” (KRAUSZ, 2001, p. 18), e, citando Charles Segal, conclui:

Nas audiências não-alfabetizadas, este efeito mimético é percebido como uma espécie de magia. Quando os poetas da antiga Grécia tentam descrever tais feitos (...) eles recorrem, sempre, à linguagem da magia e do encantamento. Homero refere-se repetidas vezes à canção dos poetas como *Thelxis*, um poder encantatório capaz de enfeitiçar o ouvinte até mesmo contra sua vontade consciente (KRAUSZ, 2001, p. 19).

A prática da dança ligava-se a todos esses acontecimentos de grande público, imiscuída que estava nos eventos musicais, fazendo parte da concepção mais ampla de musicalidade. Ritmo e dança estavam unidos de forma a produzir espetáculo.

Do texto como fala para o texto como coreografia: a determinação performativa do antigo verso grego extrapola atos de leitura. Para além da voz e da palavra, por meio da palavra escrita e lida em voz alta, somente assim se compreende a complexa textualidade e a tradição compositiva na Antiguidade (MOTA, 2013, p. 41).

Percebemos, pois, certa coesão entre esses exemplos dos primeiros escritos encontrados na Grécia Arcaica, segundo os dados oferecidos por P. Carlier, e que fazem alusão, direta ou indiretamente, à tradição épica. A bilha de vinho (*oinochóē*) geométrica do Dipylon de Atenas (datada de 740 a. C. - 730 a. C), e que começa por um hexâmetro, e a famosa “taça de Nestor” encontrada numa necrópole de Ísquia (cerca de 720 a. C.) (CARLIER, 2008, p. 58), prêmio para o melhor dançarino são, portanto, uma

---

(Cerqueira, 2002, p. 134). Ou seja, “os Aqueus, segundo Homero, combatiam sem o acompanhamento de *Lyræi* e *Auloi*” (CERQUEIRA, 2002, p. 134).

aberta alusão às narrativas contidas na *Ilíada*, fazendo com que possamos inferir que os autores dos grafitos conheciam possivelmente temas relacionados aos poemas homéricos, bem como sua estruturação rítmica.

É importante ressaltar que “a composição dos poemas homéricos foi certamente precedida por séculos de poesia oral” (CARLIER, 2008, p. 62), como parece também fundamentar a relação que se pode estabelecer entre os dançarinos de *Palaikastro* e *Kamilari* e o trecho contido na *Ilíada* (XVIII, vv. 590 – 595). E sua transcrição se dará ao longo dos séculos posteriores ao surgimento e desenvolvimento do alfabeto na Grécia, também de forma gradativa.

Como observa E. A. Havelock, a “escrita não substitui o oral de um golpe, como o termo “revolução” [que é o título de um de seus livros] pode sugerir, mas coexiste, e muitas vezes concorre com a própria escrita” (HAVELOCK, 1988, p. 35).

Então, os poemas homéricos (*Ilíada* e *Odisseia*, com cerca de quatorze mil e doze mil versos, respectivamente) podem ser datados como as primeiras obras “escritas” (no sentido que temos adotado) do período Arcaico, e marcam o ressurgimento dessa arte no continente helênico, após a sua decadência na chamada Idade do Ferro. Homero, nesse contexto, influenciou grandemente os escritores posteriores, bem como as práticas musicais pertinentes. Observemos adiante, então, a continuidade desse processo da “transcrição” à edição e transmissão dos poemas.

### **1.2.3 - Edição e transmissão: Homero e os papiros e códices**

Quando nos propomos a analisar as obras homéricas, devemos ter o cuidado de considerar não só os aspectos relativos à poética musical de sua composição, embora sejam de extrema importância. Devemos considerar também a relação com o suporte posterior que as obras acabaram por estabelecer. Seja o processo de adaptação à escrita

e posterior transcrição, já mencionado, seja a forma como essa composição transcrita circula durante a Antiguidade até os documentos que remanesceram até os dias de hoje.

É importante observar que não possuímos nada que se assemelhe a um “texto original” a que filólogos contemporâneos possam recorrer. Em termos de documentação, a edição que possuímos dos poemas homéricos é uma reconstrução filológica, que, a depender da edição escolhida, tem por proposta emular, com maior ou menor sucesso, o que teria sido uma coletânea de papiros compostos/reunidos no período dos Pisistrátidas (560 a.C a 510 a.C) em Atenas. Seria nesse período que toda essa tradição teria sido organizada, e algo como uma edição canônica da *Ilíada* e da *Odisseia* teria se estabelecido, em algum grau. Antes, poemas de menor monta circulariam de forma semi-independente uns dos outros, narrando diversos aspectos do chamado “ciclo troiano”, desde a guerra em si, até o posterior retorno dos diversos heróis que nela batalharam. Como observa Carlier,

A extensão [dos poemas] foi muitas vezes explicad[a] como o resultado de uma compilação tardia de pequenos poemas, antes dispersos, por instigação dos Pisistrátidas, tiranos de Atenas entre 560 e 510 a. C. (...) Certos helenistas contemporâneos afirmam que a ideia de um “autor” no domínio da poesia oral não faz sentido e que, portanto, não se deve falar de Homero, mas sim de uma longa cadeia de “composições em representação” que permaneceu extremamente “fluída” até ao tempo dos Pisistrátidas e à compilação escrita dessas composições orais (CARLIER, 2008, p. 65- 66).

Mais do que pressupor que a *vulgata* dos textos Homéricos seja um “original”, ou algo do tipo, temos com esta discussão condições de compreender o que o professor Graeme D. Bird chega a chamar de “Multitextualidade” de Homero (BIRD, 2010). Ou seja, o conjunto de variações, repetições e omissões dos textos, bem como as possíveis escolhas feitas ao longo dos séculos na edição desses escritos. Ao contrário do que um leitor iniciante poderia pensar tendo uma *vulgata* em mãos, o quadro geral no que tange à documentação papiroológica é o de uma tradição muito “aberta e dinâmica”

(HASLAM, 1997, p. 55), cuja variação textual só vai diminuir ao longo do tempo, mas que é compensada em certa medida por novas variantes, geralmente de curta duração.

Conforme apontamentos anteriores, pudemos notar que uma das particularidades que podem ser apontadas tanto à *Iliada* quanto à *Odisseia* é a extensão. Essa extensão pode ser explicada por um processo ligado às características de sua composição, na qual fragmentos e partes de poemas iriam se agregando (NUNES, 2009, p. 10), por um processo de adição, e mesmo de rebuscamento em formas cada vez mais complexas, seja de temas ou de estrutura. Grande parte dessa complexa estruturação pode ser explicada pela tradição poético-musical, mas outra parte se explica pelo próprio processo de transcrição dos poemas e reunião das diversas variantes de textos que serão atribuídos a Homero.

Ou seja, quando olhamos para toda essa problemática ligada à composição e à transcrição posterior dos poemas para um suporte escrito, devemos pensar também em toda uma *tradição de difusão dos textos homéricos*, que possui por si mesma bastante complexidade devido não só a sua variação, mas também ao arco temporal de sua abrangência.

Precisamos igualmente fundamentar a importância de se observar diretamente essa tradição quando possível, pois os papiros, como observa M. Haslam, nos dão uma visão “fragmentada”, porém direta da transmissão dos textos homéricos na Antiguidade. Afinal, “os papiros nos mostram o processo de transmissão em ação” (HASLAM, 1997, p. 55). Como historiadores, pensar nesse “Homero multitexto” com vistas às suas variações e conformações, nos dá maiores condições de problematizar historicamente seus vários momentos, bem como compreender as marcas da *composição em performance* acomodadas aos textos que nos chegaram. Ou seja, nesse sentido, os papiros nos mostram o “texto como realmente existiu para seus ouvintes e executores, seus escribas e leitores” (HASLAM, 1997, p. 55).

Mesmo se aceitarmos a existência desta versão dos Pisistrátidas, não temos como mensurar seu alcance em termos de padronização dos textos homéricos, pois não possuímos senão informações sobre a existência desta versão, e nada para comparar diretamente<sup>64</sup>. Contudo, sabemos existir uma base de escritos de origem variada.

Podem ser rastreadas pelo menos três fontes de edições dos poemas homéricos na Antiguidade: as *edições das cidades*, como a já citada e organizada em Atenas, as *edições pessoais*, cujo exemplo mais famoso é a edição preparada por Aristóteles a Alexandre, o Grande, conhecida como *edição do cofre*, pois esta seria levada pelo próprio Alexandre aos lugares aonde ia (AUBRETON, 1968, p. 17), e as *edições vulgares*, provavelmente destinadas à venda. Como observa R. Aubreton, “os comentadores alexandrinos ou bizantinos dos textos homéricos conheceram essas edições; mencionando-as, [e] dão algumas de suas variantes e comentários” (AUBRETON, 1968, p. 17).

Sabemos que essas origens diversas de organização de edições mantêm-se em atividade mesmo após a dita versão ateniense, e a documentação papirológica fundamenta essa observação. O que os manuscritos refletem, em suas esplêndidas diferenças, “é uma série de variantes simultâneas disputando a preferência” (HASLAM, 1997. p. 64). Portanto, no que tange aos poemas homéricos, não podemos falar de um texto “original” no sentido que usamos hoje em dia, e isso em geral pouco faria sentido para essa tradição.

Devemos observar que os textos eram “coletados” em suas variações e “juntados” posteriormente, em arquivos pessoais ou em bibliotecas quando estas passaram a existir. Essas edições variavam entre si por estas razões, além de possíveis erros e adições de copistas de última hora. Essa padronização dos textos homéricos

---

<sup>64</sup> Barry Powell (2004) cita notícias sobre essa versão pisistrátida mencionando Cícero (*De oratore*, 3. 137) e Pseudo-Platão (*Hipparchus* 228 B) (POWELL, 2004, pp. 14 – 15).

observada a partir de 150 a. C está “evidentemente ligad[a] a constituição de grandes bibliotecas que permitem confrontar várias edições das epopeias” (CARLIER, 2008, p. 73), e sua conseqüente correção. Ou seja, somente após o século II a. C essas mudanças apresentarão menos volatilidade e acréscimos menores, geralmente de uma ou poucas linhas e perdas de verso efêmeras (HASLAM, 1997, p. 56).

Como exemplos de bibliotecas de envergadura, temos a de Alexandria, cuja fundação remete ao Egito Ptolomaico<sup>65</sup>, e que foi destruída pelo fogo em 48 a. C, fazendo com que se perdesse grande parte de sua tradição (AUBRETON, 1968, p. 21), e a de Pérgamo<sup>66</sup>, fundada no ano de 196 a. C (CANFORA, 1990, p. VIII). Contudo, não devemos aqui supervalorizar a influência dessas bibliotecas na composição dos textos. Variações ainda são perceptíveis em períodos posteriores a este, o que mostra a persistência de um “Homero multitexto”, por assim dizer. O que se percebe é uma tradição fluída, onde os textos dos papiros continuam a se mover.

A tradição dos papiros se mantém algo heterogênea, nesse sentido. Mesmo se aceitarmos a opinião de R. Aubreton, que observa que “a Antiguidade legou-nos uma tradição bastante heterogênea, todavia sem variantes muito importantes, e que parece originar-se dum texto único, o de Pisístrato” (AUBRETON, 1968, p. 19), ainda devemos dimensionar o que é uma “variante menos importante”, que possivelmente seria gerada a partir dessa edição Pisistrátida. Como podemos observar, já existiam cópias e escritos dos poemas homéricos circulando desde o período Arcaico. Como não possuímos essa edição ateniense, e mesmo que ela tivesse realmente existido, é difícil

---

<sup>65</sup> A fundação da Biblioteca de Alexandria remete ao período Ptolomaico, e é imputada pela tradição a *Ptolomeu I Soter* (MACLEOD, 2010, p. 02). É difícil a aceitação desta data tão recuada, que remeteria ao final do século IV a. C. e metade do III a. C. Roy Macleod observa que “a história da grande Biblioteca de Alexandria é parte história, parte mito” (MACLEOD, 2010, p. 01), o que ajuda a explicar a confusão em torno desta datação.

<sup>66</sup> Em conexão com o desenvolvimento da Biblioteca, Pérgamo também era famosa pela produção de Pergaminhos, nome aliás, advindo da tradição que a cidade ostentava neste artefato. Eventualmente recopiavam papiros neste material na antiguidade (WILSON, 2013, p. 551). Devemos observar que o pergaminho, feito da pele de ovelha, era muito mais caro que as folhas de papiro, embora estas últimas também não constituíssem um material corriqueiramente barato na Grécia, pois eram importadas. O uso deste dois suportes permanece de forma paralela durante longo tempo, a depender da área considerada.

mensurar o quanto ela poderia ser diferente de outras versões paralelas ou concorrentes, ou mesmo o quanto seria discrepante das vulgatas que consideramos na forma dos textos contemporâneos. Daí a dificuldade de julgarmos variações “menos importantes” ou “mais importantes”.

Embora esse julgamento para nós, contemporaneamente, seja desconfortável, isso não significa que na Antiguidade ele não foi feito e praticado. Na crítica textual perceptível nos escólios de Homero, cujo exemplo maior são os eruditos alexandrinos, é patente a necessidade de estabilizar melhor as versões dos papiros, o que implica em escolhas sobre versões diferentes.

Trabalhos sobre Homero que poderiam ser descritos como eruditos remontam pelo menos ao período clássico, e provavelmente ao século VI a. C, e editar o texto de Homero era uma das principais tarefas dos primeiros estudiosos alexandrinos. Zenodotus, Aristófanes de Bizâncio e Aristarco, provavelmente todos, produziram edições da *Ilíada* e da *Odisseia*, (DICKY, 2007, p. 18).

Por exemplo, é bastante conhecida a versão de Aristarco de Samotrácia (cerca de 217 a. C.-145 a. C.), cujas *atêteses* corrigiam os versos que ele considerava interpolados ou indignos de terem sido escritos por Homero. Os conhecidos “filólogos de Alexandria” Zénodo de Éfeso (final do século IV a. C - início do século III a. C), Aristófanes de Bizâncio (257 a. C - 180 a. C) e Aristarco de Samotrácia (Cerca de 217 a. C - 145 a. C) são também responsáveis por correções e críticas ao texto homérico. Para citarmos um dos tipos de intervenção, foram os alexandrinos os responsáveis pela divisão das epopeias em 24 cantos, seguindo a ordem do alfabeto grego, e de fixarem o número de verso de cada canto (CARLIER, 2008, p. 73). Em torno de 180 a. C Aristarco publicava sua edição de Homero, dividindo a *Ilíada* e a *Odisseia* em 24 partes (CANFORA, 1990, p. VIII), divisão seguida até hoje pelos textos modernos.

Exemplo da natureza prática de certas intervenções, a divisão dos cantos em 24 “livros” da *Ilíada* e 24 da *Odisseia* se explica igualmente pela necessidade de manuseio

dos rolos de papiros contendo os textos. Qual seria o tamanho de uma *Iliada* completa? Certamente algo vultoso, caro, e bastante difícil de manipular, com metros e metros de papiro. Como comparação, podemos utilizar uma estimativa de Frederic G. Kenyon , sobre um papiro da *Odisseia* que contém trinta e quatro versos do Terceiro Canto (*British Museum Pap.* 271), e que ocuparia uma extensão de aproximadamente dois metros e dez centímetros se estivesse em sua integridade. Caso contivesse todos os quatro cantos da Telemaquia, chegaria a mais ou menos seis metros (KENYON, 1951, p. 50)<sup>67</sup>.

Sem extrapolar a função puramente didática da citação acima, podemos avaliar em grande medida o processo relativo à constituição da própria documentação. Ou seja, se considerarmos as diversas fontes mais completas dos textos homéricos, poderemos considerar pelo menos quatro principais: os *papiros*, fontes relativamente diretas, mas comumente bastante danificadas<sup>68</sup>; os *escólios*, que são comentários sobre as obras, via de regra grafados nos próprios textos com os versos, mostrando interpolações, irregularidades etc.; a *tradição indireta*, ou seja, as citações dos versos

---

<sup>67</sup> Frederic G. Kenyon em seu livro *Books and Readers in Ancient Greece And Rome*, propõe algumas referências quanto aos tamanhos dos rolos de papiro. Este ponto de relação tem sido alvo de discussões e investigações junto ao Grupo de Estudos *As formas da Tradição épica entre Homero e Virgílio: As relações entre Performance, Sociedade, Oralidade e Escrita* constituído pelo presente autor e colegas de Doutorado. Por exemplo, quanto ao tamanho aproximado dos rolos de papiro de épicos na Antiguidade, Thiago E. A. Mota propõe que “a evidência mais próxima para conjecturarmos o que seria um *volumen* especializado da *Eneida* foi resgatada das cinzas do Vesúvio no Século XVIII. Um papiro de Herculano, terrivelmente mutilado e apenas parcialmente legível, contém trechos de um poema que narra o desfecho trágico de Antônio e Cleópatra, denominado *Carmen de Bello Actiaco* ou *Carmen de Bello Aegyptiaco*. Os fragmentos deste poema foram descobertos em meio a uma coleção de mais de 1800 rolos de papiro na biblioteca de uma suntuosa Villa nos arredores de Herculano. (...) Em comparação com outros papiros em hexâmetro latino, a coluna do *Carmen de Bello Actiaco* é ligeiramente maior: com uma média de dezenove centímetros e meio de largura. (...) Considerando que uma coluna em verso comporta por volta de vinte hexâmetros, teríamos os seguintes valores para os livros da *Eneida*, caso estes seguissem uma formatação similar a do *PapHerc 817*: Livro I - 8,12 m; Livro II - 8,64 m; Livro III - 7,70 m; Livro IV - 7,57 m; Livro V - 9,36 m; Livro VI - 9,68 m; Livro VII - 8,78 m; Livro VIII - 7,85 m; Livro IX - 8,79 m; Livro X - 9,76 m; Livro XI; 9,83 m; Livro XII - 10,23 m. In; (MOTA, 2015, p. 87; 95 ). Guardadas as devidas proporções quanto à adaptação do hexâmetro ao verso latino, podemos inferir qual seria uma boa média de tamanho de rolos de papiro em circulação, pelo menos no período romano e na península itálica, no que tange a épicos, geralmente de maior envergadura. Rolos de papiros contendo cantos da *Iliada* e da *Odisseia* poderiam ser levemente menores, considerando a esticometria no grego, do que estes mencionados por Mota quanto à *Eneida*.

<sup>68</sup> Esses papiros começaram a ser escavados por volta do século XVII ou pelo menos levados em consideração quando encontrados. São geralmente escavados no Egito e seu estado é sempre de razoável danificação (AUBRETON, 1968, p. 24).

homéricos em obras de outros autores (AUBRETON, 1968, p. 21-26) e os chamados *códices*, geralmente medievais, já bastante numerosos, cujos mais antigos não são anteriores ao século X d.C. (AUBRETON, 1968, p. 20). Embora tenhamos usado também a epigrafia nesta tese, e considerado seu apoio para a datação mais tradicional dos poemas, devemos observar que as *vulgatas* geralmente utilizadas em academias e como texto base para traduções nas mais diversas línguas, tanto da *Ilíada* quanto da *Odisseia*, se baseiam nestas quatro fontes principais.

A procedência dos papiros é tremendamente variada. Considerando a sigla numérica apresentada por M. L. West (2001), temos mais de 1500<sup>69</sup> tipos destes documentos somente considerando a *Ilíada*, e quase a metade desse montante para a *Odisseia* (HASLAM, 1997, p. 61). Esses escritos vão desde cópias comerciais ordinárias, cópias cuidadosas até cópias tremendamente descuidadas, algumas equipadas com sinais e siglas e outras com anotações e comentários (HASLAM, 1997, p. 61). Aliás, não são poucos os papiros que se encaixam no que é conhecido como *Scholia Minora* de Homero. De uso notadamente escolar, os *Scholia Minora* são escritos explicando o significado de certos trechos e palavras obscuras ou de significado complexo em Homero, geralmente nas entrelinhas ou margens do texto principal. Muitos são simples Glossários<sup>70</sup>, e nos chegaram como depoimento também dos usos educativos dos textos de Homero na Antiguidade<sup>71</sup>.

Observemos, então, um exemplo desse tipo de documentação, o interessante Papiro de *Oxyrinchus XX*, cuja datação aproximada é a do século II d. C em seu *recto*

---

<sup>69</sup> M. West cita, para sua própria edição (referente ao ano de 2001 ) a existência de 1543 papiros somente da *Ilíada*. In; West, M. L. *Studies in The Text and Transmission of The Iliad*. Leipzig: Walter de Gruyter, 2001.

<sup>70</sup> John W. R. Lundon compilou os termos desses glossários em ordem alfabética junto a suas respectivas fontes no trabalho intitulado *The Scholia Minora in Homerum: An Alphabetical List*. Esse trabalho está disponível Online em <[http://www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/NRWakademie/Lundon/SchMinHomOnl\\_T-2.pdf](http://www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/NRWakademie/Lundon/SchMinHomOnl_T-2.pdf)> Acesso 02/10/2015.

<sup>71</sup> Embora esses usos permaneçam para além deste recorte cronológico. Alguns autores preferem, então, nomear como *Scholia Minora* ao escritos da Antiguidade, e *D-scholia* para os manuscritos desta modalidade que são do período Medieval, conforme F. Montanari (2002).

(GRENFELL; HUNT, 1898, p. 46). O papiro *Oxyrinchus XX* possui ao todo 12 fragmentos, contendo trechos do segundo livro da *Iliada* escritos em largas colunas com caligrafia Uncial<sup>72</sup>, datados do segundo século. Possui em seu verso, numa escrita cursiva, algumas contas datadas de fins do século II d. C ou início do século III d. C. Bernard P. Grenfell e Arthur S. Hunt, em sua numeração dos fragmentos, citam quatro colunas e treze partes componentes deste papiro: Col I. 730 – 754; Três fragmentos (a), (b), e (c), contendo partes de 730 – 736 e 745 – 754; Col II. 755 – 779; Dois fragmentos (d) e (e), contendo partes de 769 – 779; Col III. 780 – 803; Quatro fragmentos (f), (g), (k), (l); Col IV. 804 – 828; Quatro fragmentos (g), (h), (i), (m), contendo partes de 804 – 810 e 815 – 828 (GRENFELL; HUNT, 1898, p. 46).

Este papiro concorda em boa medida com a *vulgata* (La Roche<sup>73</sup>), porém possui um verso a mais, seguindo a tradição dos Manuscritos Ptolomaicos. Como observa B. P. Grenfell e A. S. Hunt:

Ao Homero que aparece no *recto* devemos atribuir o segundo século. O texto concorda no essencial com a *vulgata* (La Roche), mas há algumas variações, incluindo a inserção de uma nova linha (nesta posição). Isto mostra a influência dos manuscritos Ptolomaicos de Homero, a maioria dos quais têm um número adicional de linhas. Não há paradas, respirações, marcas de elisão, acentos ou iotas adscritos (GRENFELL; HUNT, 1898, p. 46).

O verso a mais trata-se do verso posterior ao *Oxy. Pap. vv. 798*. O papiro adiciona a linha ΕΝΘΑ ΙΔΟΝ Π [ ΧΕΙ CΤΟΥC ΦΡΥΓΑ C Δ ] ΝΕΡΑ C Δ Ι Ο [ Χ Ο Π Ω Χ Ο Υ C, no trecho que seria referente ao Livro II da *Iliada*. Observemos que Grenfell e Hunt trazem a observação de que este verso adicionado pode ser encontrado, segundo a *vulgata* La Roche, somente no Livro III. vv. 184 – 5 da *Iliada*, onde esta linha segue. Façamos a comparação:

---

<sup>72</sup> Tipo caligráfico de letras maiúsculas, um pouco mais arredondadas. Liga-se o termo ao latim *ungula* (de casco, garra) por se assemelhar ao arredondamento de um casco. Alguns autores também relacionam ao latim *Uncia* (polegar) (OLIVEIRA, 2015, p. 11).

<sup>73</sup> Os autores Grenfell e Hunt se referem a *Vulgata* de J. La Roche, de 1866. In; ROCHE, J. La. *Die Homerische Textkritik im Alterthum*. Leipzig, 1866. Devemos observar que existem outras *vulgatas* dos textos homéricos.

*Ilíada*, III, vv. 185: ἔνθα ἴδον πλείστους Φρύγας ἀνέρας αἰολοπῶλους <sup>74</sup>

Oxy. Pap. XX, verso 798 (adicional) ΕΝΘΑ ΙΔΟΝ Π[ΛΕΙΣΤΟΥΣ ΦΡΥΓΑΣ Δ  
]ΝΕΡΑΣ ΔΙΟ[ΛΟΠΩΛΟΥΣ

Na tradução de Haroldo de Campos: “*Rica em vinhedos, terra de corcéis velozes*” (*Ilíada*, III, vv. 185).

Esse tipo de ocorrência, considerada como “plus-verses” (NAGY, 2004, p. 52), ou versos “a mais”, são comuns na documentação papirológica, além do intercâmbio de certos termos ou palavras específicas. Graeme D. Bird, em seu livro *Multitextuality in Homeric Iliad* (2010), discorre sobre alguns trechos de papiros ptolomaicos, chamando a atenção para essas variações. Esses versos “a mais” e suas alterações demonstram bem a ideia que os termos “Homero Multitexto” que ele propõe significam. Observemos os versos da *Ilíada*. III, vv. 302–312, nos quais o duelo entre Menelau e Páris havia sido acordado, e Agamêmnon acaba de fazer um discurso. Segundo citação de Graeme D. Bird (2010, Cap III)<sup>75</sup>, segue o texto da *vulgata*:

302 ὡς ἔφαν· οὐδ' ἄρα πῶ σφιν ἐπεκράαινε Κρονίων·

τοῖσι δὲ Δαρδανίδης Πρίαμος μετὰ μῦθον ἔειπεν·

"κέκλυτέ μοι, Τρῶες καὶ εὐκνήμιδες Ἀχαιοί·

305 ἦτοι ἐγὼν εἴμι προτὶ Ἴλιον ἠνεμόεσσαν

ἄψ, ἐπεὶ οὐ πῶ τλήσομ' ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὀρᾶσθαι

μαρνάμενον φίλον υἱὸν ἀρηϊφίλωι Μενελάωι·

Ζεὺς μὲν που τό γε οἶδε καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι,

ὅπποτέρωι θανάτωι τέλος πεπρωμένον ἐστίν·"

310 ἦ ῥα, καὶ ἐς δίφρον ἄρνας θέτο ἰσόθεος φῶς,

ἂν δ' ἄρ' ἔβαιν' αὐτός, κατὰ δ' ἠνία τεῖνεν ὀπίσσω·

πὰρ δέ οἱ Ἀντήνωρ περικαλλέα βήσετο δίφρον·

Falaram. Zeus Croníade, porém, não lhes vale.

Então falou a todos Príamo, o rei dardânio:

“Escutai-me Troianos e Aqueus, belas-cnêmidas:

Vou retirar-me a Ílion ventosa. Meus olhos

Não suportarão ver Páris, filho querido,

combater Menelau, dileto-de-Ares. Zeus

<sup>74</sup> Na tradução de Haroldo de Campos: “*Rica em vinhedos, terra de corcéis velozes*” (*Ilíada*, III, vv. 185).

<sup>75</sup> Este livro é uma publicação virtual do *Center for Hellenic studies* da Universidade de Harvard. Não possui páginas demarcadas, somente capítulos. Está disponível em < [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_Bird.The\\_Witness\\_of\\_Ptolemaic\\_Papyri.2010](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Bird.The_Witness_of_Ptolemaic_Papyri.2010). > Acessado em 15/03/2015.

somente e os demais deuses sempiternos sabem qual, por destinação, dos dois o morituro".  
 Falou. E, mortal quase divino, dispôs  
 Os cordeiros no carro. Subiu, segurou  
 As rédeas. Antenor galga a biga magnífica (Ilíada. III, vv. 302–312).

Aqui, os versos encontrados no Papiro Ptolomaico P. 40<sup>76</sup>. Em negrito as variações:

302 [ὡς ἔφαν, εὐχόμενοι, μέγα δ' ἔκτυπε μητίετα Ζεὺς  
 302a [. . . . .] φων ἐπὶ δὲ στεροπὴν ἐφέηκεν·  
 302b [θησέμεναι γὰρ ἔμελλεν ἔτ' ἄλγεά τε στοναχάς τε  
 302c [Τρωσί τε καὶ] Δαναοῖ[σι] διὰ κρατερὰς ὕσμ[ί]νας.  
 302d [αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ὄ]μοσέν τε τελεύτησέν [τε] τὸν ὄρκον.  
 303 [. . . . . Δαρδανί]δ[η]ς Πρίαμος πρὸς μῦθον ἔειπε·  
 304 ["κέκλυτέ μοι Τ]ρωῶες καὶ Δάρδανοι ἠδ' [ἐ]πίκ[ουροι,  
 304 a[ἔφρ' εἴπω] τά μ[ε θυ]μὸς ἐνὶ στήθεσσιν ἀν[ώ]γε[ι].  
 305 [ἦτοι ἐ]γὼν εἶμι προ[ο]τι Ἴλιον ἠνεμόεσσαν·  
 306 [οἶ] γὰρ κεν τλαίην [ποτ' ἐν ὀφθα]λμοῖσιν ὄρα[σθαι  
 307 [μα]ρνάμ[ε]νον φίλο[ν υἱὸν ἀρη]ϊφίλωι Μενελάωι·  
 308 [Ζεὺς μὲν που] τό [γ]ε [οἶ]δε καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι,  
 309 [ὀπποτέρωι θα]γάτοιο τέλ[ος πεπρω]μένον ἐστίν."  
 310 [ἦ ῥα, καὶ ἐς δίφρο]ν ἄρ[νας θέτο ἰσόθεος φῶς,

E na tradução:

302 Assim falaram, ora **[ndo, e Zeus o conselheiro trovejou grandemente.]**  
 302a [. . . . .] e soltou **um relâmpago luminescente**  
 302b **[Pois ele pretendia] colocar mais desgraças e gemidos**  
 302c **[Sobre Troianos e] Dânaos através de batalhas ferozes.**  
**302d Contudo quando ele havia jurado, e terminado seu falar**  
 303 [. . . . . Dardâ]nio Príamo disse **estas** palavras:  
 304 **["Ouçam-me, T]roianos e aliados Dardânios;**  
 304a [Enquanto eu digo] o que meu coração em meu peito oferece.  
 305 [Na verdade] Eu retirar-me-ei a ventosa Ílion  
**Porque não quero [nunca]** que meus próprios olhos se atrevam a ver  
 Meu próprio filho lutando [com Menelao dileto de Ares]  
 [Zeus] e [ os outros imortais sabem]  
 [Para qual dos dois] o destino de m[orte] foi destinado. "  
 310 [assim falou, e, em seguida, homem divino, colocou] os cor[deiros em seu carro,]<sup>77</sup>

Como podemos observar, os textos comparados estão longe de serem equivalentes<sup>78</sup>. Apesar dos papiros ptolomaicos serem conhecidos por suas variações

<sup>76</sup> Graeme D. Bird (2010) segue o texto de Stephanie West para este papiro específico, conforme West, Sthefanie. *The Ptolomaic Papyri of Homer*. Cologne.: Springer-Verlag, 1965. O papiro 40 Ptolomaico é datado entre 285 e 250 a.C. ou segundo datação de M. West para a primeira metade do século II a. C. In; West, M. *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*. Munich: Saur Verlag, 2001.

<sup>77</sup> Tradução de trabalho.

<sup>78</sup> Muitas linhas ainda são escritas acerca das omissões ou acréscimos de versos na *Ilíada*. Para exemplificar, podemos citar o trabalho de Apthorp, Michael J. *Iliad 18. 200-201: Genuine or*

“excêntricas” por assim dizer, não podemos deixar de levar em consideração que estes eram textos que circulavam com razoável amplitude. Se compararmos com um texto que consideremos padrão (no caso uma *vulgata* do texto), a tendência do pesquisador comumente será a de tratar estes versos “a mais” como simples variações. Porém, se aceitarmos a ideia de poemas homéricos circulando em formas variadas, multitextuais, poderemos aceitar que, em verdade, não existe padrão senão aquele que é construído a partir do período das grandes bibliotecas.

Se pensarmos sobre a questão com cuidado, podemos sugerir que essas variações textuais podem retroagir até o período da transcrição dos poemas para o suporte escrito. Basta aceitarmos, por exemplo, a ideia de que os poemas homéricos poderiam ser transcritos em várias localidades ao mesmo tempo, posto que são fruto de uma poética-musical de base performática, e não necessariamente/somente do trabalho de transcrição de um único autor (no sentido utilizado a partir do século XIX)<sup>79</sup>.

Mesmo quando aceitamos a existência de um Homero histórico, que teria por suas mãos composto os poemas *Iliada* e *Odisseia*, teríamos de admitir que muito provavelmente variações dos textos também circulavam durante o *período Arcaico*, não só pela extensão avantajada das obras, o que faria com que circulassem possivelmente em “pedaços” e não em versões completas. Já fizemos a observação que um rolo de papiro contendo toda a *Iliada* e toda a *Odisseia* seria, em geral muito caro, e provavelmente inviável de se manusear, de onde podemos inferir a circulação em “partes” dos poemas.

Acaso a documentação papirológica fundamenta a inferência acima, no que tange ao arco temporal dos papiros homéricos? Em boa parte sim. Observemos os

---

Interpolated? In; Habelt, Rudolf. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik Inhaltsverzeichnis Band. 1996* . N° 111. pp. 141- 148. Disponível em < <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/zpe/downloads/1996/111pdf/111141.pdf> > Acessado em 02/07/ 2015.

<sup>79</sup> O que as referências ligadas a epigrafia tal como a “Taça de Nestor” e a *Oinochoe* do Dypilon já citadas parecem sugerir.

gráficos de ocorrência das evidências papirológicas proposto por Graeme D. Bird (2010):

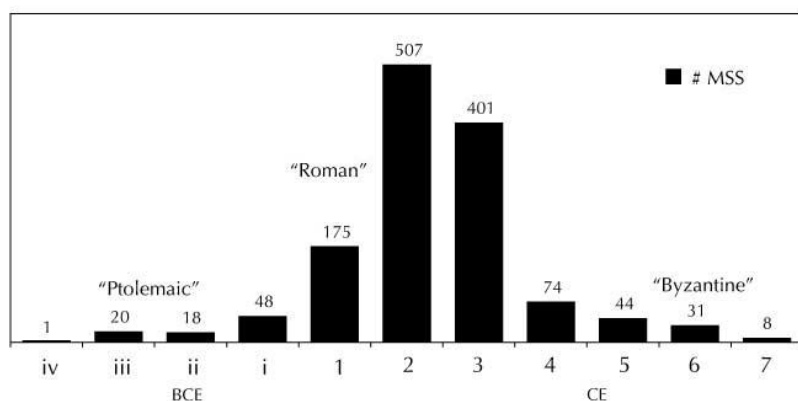


Gráfico 1. Distribuição cronológica de papiros da *Ilíada*, por século (BIRD, 2010, Cap. III).

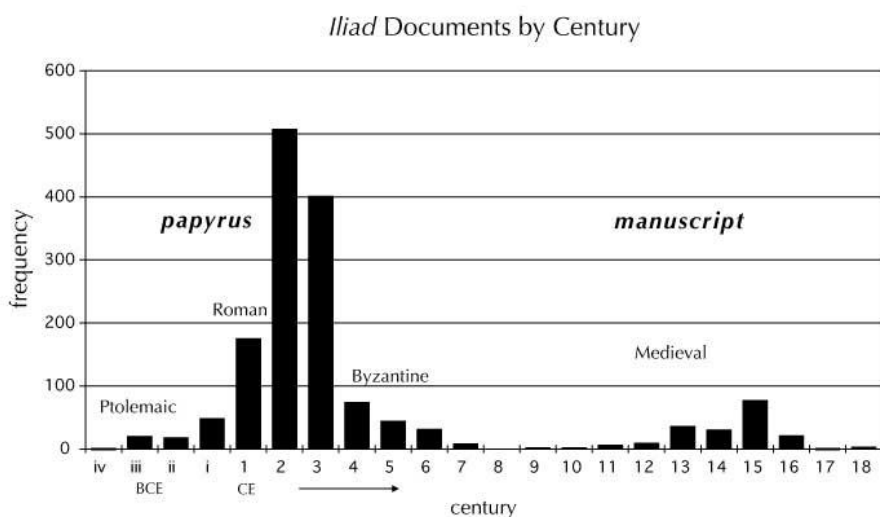


Gráfico 2. Distribuição cronológica de papiros e manuscritos da *Ilíada*, por século (BIRD, 2010, Cap. III).

Alguns livros das obras homéricas, inclusive, circulavam mais do que outros, conforme podemos deduzir dos papiros que nos chegaram. Quando observamos a evidência papirológica, podemos notar que os dois primeiros livros da *Ilíada*<sup>80</sup>

<sup>80</sup> *Ilíada*: No Canto I são narradas as desditas em torno da peste enviada por Apolo contra os Aqueus e o desentendimento entre Aquiles e Agamenon em torno da cativa Briseide, o que gera a ira de Aquiles e sua retirada momentânea da guerra. Já o Canto II é composto pelo sonho enganador enviado por Zeus para Agamenon, e também a enumeração dos navios e dos líderes gregos e troianos, o famoso “Catálogo das Naus”.

aparecem com maior frequência, e os Livros IV e XI da *Odisseia*<sup>81</sup> (HASLAM, 1997, p. 56).

O professor M. Haslam chega a se perguntar o porquê dessa predileção, mas não chega a propor uma resposta para a questão. Isso poderia acaso ser indicativo do gosto por certas partes específicas das obras de Homero? R. Aubreton chega a indicar que sim (AUBRETON, 1968, pp. 24 – 25), pois observando quais Cantos aparecem com maior frequência (no caso se referia ao sítio de *Oxyrrinchus*) poderíamos ter um vislumbre de um gosto maior por certos trechos de Homero na Antiguidade.

Em primeiro lugar, os extratos mostram quais eram os textos de predileção, que os antigos gostavam de ouvir. Assim, os textos mais apreciados da *Ilíada* são o combate de Páris e Menelau, a batalha do muro, a batalha dos navios, a entrevista de Zeus e Hera no monte Ida, a descrição do escudo de Aquiles. Os textos mais comumente repetidos permitem-nos julgar do gosto dos leitores nas diversas épocas (AUBRETON, 1968, pp. 24 – 25).

Não podemos assumir uma postura assertiva quanto a este ponto, porém não deixa de ser tentadora a proposta. Se aceitássemos essa frequência nas ocorrências papirológicas como indicativo da preferência dos Antigos, por exemplo, poderíamos afirmar que a *Ilíada* era muito mais apreciada do que a *Odisseia*, pois nos vestígios encontrados sempre aparece mais copiada, numa proporção próxima de 2 por 1 para cada papiro (WEST, 2001, p. 86). Não podemos, entretanto, ir além desta simples indicação de possibilidade.

A tradição papirológica multitextual, como já citado, tende então à conformação em torno de pontos comuns principalmente depois do surgimento das grandes bibliotecas, mantendo entretanto certa variedade até a sua “captura” posterior pelos

---

<sup>81</sup> *Odisseia*: No Canto IV é narrado o encontro entre Telêmaco e Menelau, ocasião onde Menelau tem a oportunidade de lhe contar sobre seu regresso e sua passagem pelo Egito. Neste Canto também se forma o entendimento entre os pretendentes de que a melhor opção quanto a Telêmaco é seu assassinato. Já o Canto XI mostra Odisseu narrando aos Feaces sua viagem ao Hades. É neste Canto que ocorre o ilustre encontro entre Odisseu e Tirésias, e onde lhe é informado a maneira como conseguirá retornar à Ítaca. Também são citados famosos heróis e heroínas cujas “sombras” já se encontrariam no Hades.

códices medievais. Quando comparamos a tradição desses manuscritos medievais e os papiros posteriores ao século II a. C, podemos observar, em boa medida, a continuidade dessa tradição da Antiguidade, mostrando uma boa captação, melhor para a *Iliada* do que para a *Odisseia* (HASLAM, 1997 p. 56). É essa continuidade que permite comparações entre os manuscritos medievais que nos chegaram e a tradição papiroológica. Porém, não sem alguma variação interessante. Por exemplo, um códice da *Iliada* datado do terceiro século d.C (*Iliad* .p.3, M- P 634) omite o Catálogo das Naus (*Iliada*, II), aliás como fazem certos manuscritos medievais, provavelmente por acharem este trecho entediante (HASLAM, 1997, p. 59).

Mas afora estas interessantes “omissões”, ou erros cometidos por copistas, o processo de substituição progressiva dos papiros pela praticidade do códice, e todas as mudanças na maneira de ler e numerar as páginas ou organizar os versos, não se refletiu necessariamente em grandes mudanças na transmissão do texto homérico (HASLAM, 1997, p. 60). Pelo menos nada tão radicalmente diferente do que já existia em termos de variação.

E é com base nesta documentação que as edições posteriores do Renascimento Europeu<sup>82</sup> constituirão seus exemplares. As principais edições da *Iliada* no período são a *Editio princeps* de Florença, datada de 1488, publicada em dois volumes e editada por Demétrio Chalcocondylas. A *Aldina de Veneza*, de 1504-1517-1524, a *Juntina* de Florença de 1519, a chamada *Edição Romana* de 1542-1550, bem como a Edição de Genebra de 1566, que tornou-se a *vulgata* do texto mais utilizada posteriormente (AUBRETON, 1968, p. 11). Para a *Odisseia*, nós temos quase as mesmas edições: a *Editio princeps* de Florença, datada de 1488, também em dois volumes e editada pelo mesmo Demétrio Chalcocondylas, a *Aldina de Veneza*, de 1505-1517-1524, a *Edição*

---

<sup>82</sup> R. Aubretton chega a afirmar que o surgimento de edições da *Iliada* se confunde com o próprio surgimento da imprensa (AUBRETON, 1968, p. 12).

*Romana* de 1542-1550, e a edição de Henri Estienne, de Genebra em 1566, que também se tornou base da *vulgata* do texto (AUBRETON, 1968, p. 12).

A partir de então, numerosas edições seguirão nessa perspectiva, inclusive com correções dos textos (AUBRETON, 1968, p. 11-12) a partir de críticas organizadas por eruditos. Devemos também chamar a atenção para o impacto que a moderna filologia do século XIX terá para a constituição de uma *vulgata* mais criteriosa do texto, com aspiração a constituir um “original” dos poemas que correspondesse (hipoteticamente) à já citada edição dos Pisistrátidas.

É a partir desse texto, cuja gênese se encontra na poética-musical, transcrito e emendado, reconstruído e criticado, que os historiadores que trabalham com os poemas homéricos devem se debruçar. Todo esse processo, entretanto, deve ser levado em consideração quando, nos dias de hoje, nos sentamos para em silêncio ler um texto fruto de uma *vulgata* de Homero. Esse “Homero Multitexto” deve permanecer no horizonte hermenêutico do historiador quando este levantar suas questões. O que nos leva ao próximo tópico: Se os versos de Homero não foram feitos para serem lidos em silêncio, a quais práticas musicais se ligava essa poesia cantada?

### **1.3 - Métrica, ritmo, elementos agregados e performance**

As relações métricas e rítmicas, entre instrumentos soando juntos ou em separado, contíguo às dificuldades óbvias de se coadunar a prosódia a um metro específico, como o dos poemas homéricos, com certeza exige um esforço de composição bastante rebuscado. Como observado, esse esforço passará por momentos de “transcrição” e “edição” em sua viagem do poético-musical ao suporte escrito, formando uma organicidade com o uso instrumental na composição, que o estilo formular proposto por M. Parry ajuda a explicar e compreender em suas diversas facetas

e interações. O uso dos instrumentos narrados na poesia homérica, junto à postura e o papel social do aedo percebido nos relatos, ajudam a apreender a constituição da própria técnica musical envolvida na feitura da *Ilíada* e da *Odisseia*. Essas relações e interações são os temas a serem abordados neste tópico, de forma a compreendermos melhor a coesão que por fim acaba por ser percebida nos poemas homéricos.

Até aqui as obras de Homero que nos chegaram têm sido tratadas como elementos de composições poético-musicais. Segundo o que temos proposto, um componente muitas vezes relegado a um segundo plano na análise desses poemas deve ser aqui realçado e reafirmado. Estamos falando da *performance do aedo* ao levar a cabo a apresentação desses poemas cantados e a técnica por ele empregada nessas apresentações, segundo o que pode ser aferido pela documentação.

Performance, segundo o sentido que aqui estamos a empregar, quer dizer o conjunto de fatores necessários, e variáveis, à atuação do *performer*, no caso o aedo homérico. A performance é um ato de apresentação (um “ao vivo” diríamos hoje) e depende, pois, de circunstâncias específicas, e está submetida a condicionantes de momento<sup>83</sup> que nem sempre podem ser apreendidas de forma simples dentro do texto escrito, em uma leitura silenciosa como a que fazemos contemporaneamente. O *performer*, artista da performance, usa de várias ferramentas para seu espetáculo, que vão desde sua experiência até a reação do público presente<sup>84</sup>. Pensamos a performance em íntima relação com o público/plateia nas apresentações das récitas dos aedos, pois estes deveriam, segundo elementos observáveis nas narrativas, acima de tudo, agradecer.

---

<sup>83</sup> Pensemos nos grandes festivais de Atenas com seu enorme público. Qual seria o efeito, na disputa pelo prêmio, do tombo de um dos atores no meio da apresentação de uma das tragédias de Sófocles? Certamente esses autores não eram julgados apenas pelo conteúdo do texto que escreviam, mas também pela sua apresentação no festival.

<sup>84</sup> O público serve, com certeza, como uma espécie de filtro de conteúdo. Isso se manifestaria na tendência a alongar as partes que mais estivessem agradando e suprimir outras que, possivelmente, causassem menos empatia. Quando pensamos em composições orais que se organizaram durante séculos, como é o caso da *Ilíada* e da *Odisseia*, esse efeito acaba por penetrar na própria estrutura das obras, ajudando a compô-las.

Isso é perceptível, por exemplo, no trecho no qual Penélope manda o aedo Fêmio cantar um tema diferente, sobre os “muitos outros feitos de homens e de imortais que encantam as plateias”, pois seu canto sobre o retorno de Troia a estaria entristecendo (*Odisseia*, I, vv. 326 - 341).

Marcel Detienne, falando sobre a tese de E. A. Havelock<sup>85</sup>, afirma que:

Sob a máscara do viajante das mil voltas ou a pretexto da cólera de Aquiles, a narrativa épica não faz mais do que falar e tornar a falar sobre os valores e as práticas essenciais de uma sociedade que abandona à sua memória única a tarefa de cantá-los para todos, com a ajuda dos ritmos e das técnicas formulares confiados apenas aqueles que sabem cultivar suas riquezas (DETIENNE, 1998, p. 57).

Trata-se, portanto, da *performance de profissionais*<sup>86</sup> *compositores*<sup>87</sup>, que para isso utilizavam-se de elementos e temas oriundos da tradição (como os já citados), além de composições de improviso, como é característico da função aédica. M. Finley informa a esse respeito que “o aedo compõe diretamente diante do seu auditório; não recita versos aprendidos de cor” (FINLEY, 1965, p. 29), o que é bastante interessante de ressaltar.

Esses elementos (métrica, epítetos, fórmulas) tomados como material utilizado pelos aedos em suas apresentações estão no centro da discussão para se compreender a prática musical durante a performance dos poemas, e como esta era construída. Por exemplo, todo esse arranjo (epítetos e fórmulas) tinha emprego performático bastante específico: “repousar o aedo durante a sua recitação, que adquire assim um caráter

---

<sup>85</sup> Para E. A. Havelock, “Homero não é apenas mais um gênero literário, entre outros, de uma herança cultural. Toda a cultura está reunida na epopeia e é transmitida por um sistema de linguagem que põe à disposição de todos, sob a forma musical e ritmada, os saberes e os conhecimentos” (HAVELOCK, *apud*: DETIENNE, 1998, p. 58).

<sup>86</sup> Segundo M. Finley, “não existe no grego arcaico palavra equivalente à nossa “amador”; a que mais se aproxima é *idiotes*, que significa alguém destreinado, incompetente, ignorante (daí nosso termo idiota), ou, em contextos diferentes, cidadão civil ou militar. Em contrapartida aos *idiotai*, os criadores da alta cultura grega, em todos os campos, eram exclusivamente profissionais; dispunham do treinamento necessário e dedicavam-se quase que em tempo integral à poesia, à ciência, à filosofia ou a escrever a História. Era muito frequente serem eles remunerados financeiramente, se não em dinheiro, em presentes, recompensas ou aposentadorias estaduais” (FINLEY, 1998, p. 29).

<sup>87</sup> Faz-se uma diferenciação entre *aedo* e *rapsodo*. O primeiro compunha ao mesmo tempo que recitava, o segundo, a princípio, recitava versos aprendidos de cor (FINLEY, 1965, p. 30). “Homero não era um rapsodo, era um aedo. (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 14 -15).

automático, e lhe fornecer “pausas” que permitam estender ou, pelo contrário, restringir a narrativa, à sua vontade” (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 123 - 124). O que é importante elemento durante a apresentação.

Pensados dentro de uma tradição “oral-musical” segundo M. Parry, ou poético-musical segundo o que propomos, sobressai o fato de que os poemas foram feitos para serem cantados/apresentados e não somente lidos em voz alta ou recitados simplesmente. Isso nos obriga a levantar problemas de ordem prática, como a necessidade que tinha esse aedo de memorizar os temas que seriam apresentados, além do domínio da linguagem poético/musical que utilizaria, e óbvio, o imperativo de fluência no instrumento de acompanhamento musical, seja a *phorminx* ou a *kitharis*<sup>88</sup>.

Tudo se encaixava de forma a favorecer o espetáculo da récita musical, que poderia durar dias a fio. Sem um arcabouço de elementos conhecidos por todos, como as fórmulas e os epítetos, a apresentação corria o risco de perder-se ou tornar-se monótona. Para um gosto contemporâneo, talvez, as repetições se tornem cansativas.

Porém, como observa M. Finley a respeito das fórmulas,

a repetição do que já é familiar é igualmente essencial para o auditório. Não é pequena coisa seguir uma história longa, de múltiplos aspectos, narrada sem dúvida durante dias e noites, cantada numa língua que não é a da conversação corrente, com a ordem artificial das palavras imposta pela métrica, o seu vocabulário e as suas formas gramaticais insólitas. Isso é possível, precisamente, apenas pelo recurso ao mesmo sistema de fórmulas a que o criador também recorre. Poeta e auditório, sempre que reaparece a familiar *Aurora de róseos dedos* ou que se repetem palavra por palavra as mesmas mensagens, conhecem por assim dizer momentos de repouso. Durante estes tempos mortos, o primeiro prepara

---

<sup>88</sup> A *phorminx* geralmente é identificada a lira casco de tartaruga, composta pelo casco deste animal e tendo dois braços arqueados de onde se esticam as cordas feitas de tripa de carneiro. Geralmente era tocado com um plectro, mas poderia ser também dedilhada. Já a *kitharis*, necessita de algumas observações específicas. Alguns autores, como R. Candé (2001, p. 84) ressaltam existir uma diferença entre a *kipharis* e a *kithara*, onde o segundo termo se referiria realmente a um instrumento diferente, mais robusto, tendo seu corpo construído de madeira. M. L. West, entretanto, observa que “as palavras gregas *phorminx*, *kitharis*, *kithara*, *lyra*, *chelys* e *barbitos* podem coincidir em seu uso. Homero usa somente *phorminx* e *kitharis*, ambos o mesmo instrumento, que era provavelmente uma lira de base redonda (WEST, 1992, p. 50)”. Observemos que Homero trata os instrumentos como se fossem iguais, utilizando ora um termo ora outro, de modo que são intercambiáveis. Parte desse artifício pode ser explicado pelas necessidades métricas do *hexâmetro*, ou pela própria indistinção dos instrumentos no período de composição dos poemas.

o verso ou o episódio seguinte, o segundo prepara-se para o escutar (FINLEY, 1965, p. 29).

Mas observemos como os elementos de performance se ligam uns aos outros. Não estamos falando da repetição pura e simples de pedaços dos poemas de forma a travar um interstício, também esperado para o público que assiste/ouve as narrativas. Estamos falando da imensa riqueza que essas tradições formulares têm a oferecer ao aedo como suporte à prática de seu ofício. “É com estas pedras que o poeta constrói a sua obra, a cada obra – quer dizer, [a] cada atuação dele – [que] é original, ainda que todos os elementos sejam velhos e já conhecidos” (FINLEY, 1965, p. 29). Finley reitera que:

Não se trata de simples e monótonas repetições. Aquiles, por exemplo, tem direito a **trinta e seis epítetos diferentes**, cuja escolha é rigorosamente determinada pelo lugar no verso e a forma sintática apropriada. Somente nos vinte e cinco primeiros versos da *Iliada*, não se contaram menos de vinte e cinco fórmulas ou fragmentos de fórmulas. Cerca de um terço do poema compõe-se de versos ou grupos de versos que aparecem mais de uma vez na obra, e o mesmo acontece com a Odisseia (FINLEY, 1965, p. 28) [grifo nosso].

Na técnica de apresentação, vemos palavras trocadas por outras de acordo com a métrica, palavras modificadas, elisões<sup>89</sup>, diérese<sup>90</sup> e apêndices formulares com o intuito de organizar os metros, de forma a tornar os poemas agradáveis, ao mesmo tempo que com uma sonoridade conhecida. K. W. Grandsden adverte que,

A decisão do poeta quanto a chamar Aquiles, por exemplo, “de pés ágeis” ou “filho de Peleu”, a certa altura, não depende do sentido ou do contexto, mas das exigências da métrica. Cada fórmula tem um valor métrico diferente, e a fórmula “correta” é aquela que se irá encaixar no espaço métrico disponível, sendo tarefa do poeta tê-la pronta ao compor em voz alta (GRANDSDEN, 1998, p. 83).

---

<sup>89</sup> A elisão ocorre quando existe a “supressão da vogal final de um vocábulo quando o seguinte começa por vogal (dum = de um)” (BUENO, 1995, p. 394), por exemplo.

<sup>90</sup> Na diérese “ocorre a divisão do ditongo em duas sílabas” (BUENO, 1995, p. 369), o que tem interessante função poética na contagem do metro.

Costuma-se ligar o uso dessas fórmulas também a uma necessidade prática de memorização dos poemas. Porém, a memorização ocorre pelos temas e pelas fórmulas, ficando o aedo livre para alargar ou comprimir suas narrativas. A memorização pura e simples não é o objetivo de tais composições, que têm um caráter performático inegável e estavam ligadas à necessidade de agradar ao público assistente<sup>91</sup>. Então, gostaríamos de propor que, referente a este aspecto da memória enquanto técnica, sua função seja a de subsidiar a performance do aedo enquanto profissional em atuação.

O aedo não guarda em sua memória uma obra intocada, da qual existe a necessidade de nunca esquecer nos mínimos detalhes. Mas sim uma técnica memorizada, através de um arcabouço técnico que chamamos de fórmulas, que subsidiava a récita musical diferenciada a cada performance, mas com elementos conhecidos, socialmente aprovados pelo gosto do público ouvinte. O uso dessa “memória” do aedo quanto aos poemas se transforma em técnica de performance nesta perspectiva. Se assim considerarmos, o desenrolar dessa necessidade prática do uso da memória descamba no uso da métrica e de fórmulas como apoio. Essa necessidade, métrica e formular, com o tempo acaba por influir no conteúdo dos poemas até mesmo na parte semântica, utilizado como material criativo na performance. A memória apoiada na métrica, amparada na possibilidade de improviso proporcionada por ela, formava a base de sustentação do espetáculo do *aedo*.

Portanto, é preciso diferenciar uma memória mais social (memória comum à sociedade), que nos dizeres de M. Detienne, “deve ser entendida como a atividade mnemônica não especializada que garante a reprodução dos comportamentos da espécie humana e que encontra, mais particularmente nos gestos técnicos e nas palavras da

---

<sup>91</sup> Precisamos observar que a forma como os poemas homéricos são recitados também vai mudar consideravelmente com o tempo. A questão de memorização fiel dos versos vai se impôr posteriormente, por exemplo quando a edição dos Pisistrátidas estiver sendo organizada e os grandes festivais de Atenas exigirem sua récita integral. Observemos também a diferença, já colocada, entre o *aedo* e o *rapsodo*. Ao *rapsodo* ficaria uma récita de forma a tentar reproduzir cada vez mais fielmente o verso do texto.

linguagem, os meios de transmitir o conjunto do saber” (DETIENNE, 1998, p. 70 - 71), o que aqui corresponde à demanda do público por histórias mais conhecidas, tal como a disputa entre Aquiles e Agamêmnon, ou Odisseu na terra dos Feáces, e uma *memória instrumental*, que atuaria enquanto elemento de performance desse aedo. Memória especializada, que permite ao poeta/aedo,

rasgar o silêncio e o esquecimento, erguendo com a voz a estátua memorial; fundar a nova memória sobre a base de uma mais antiga, lembrando aos esquecidos o vigor de um herói, o triunfo de um rei ou o célebre gesto de um Deus (DETIENNE, 1998, p. 94).

De um modo geral, essas observações às vezes não costumam se fazer sentir nas leituras contemporâneas devido às traduções ou à dificuldade geral de leitura da *vulgata* em grego. Esses elementos formais que elencamos acabam se introduzindo no conteúdo da composição de forma sorrateira, disfarçando ou mesmo inferiorizando sua própria importância, de modo que facilmente passam despercebidos ao leitor desinformado, levando a uma leitura por vezes equivocada.

Um passo importante para o entendimento destes elementos é a compreensão do caráter específico da linguagem homérica. Já foi dito anteriormente que os poemas se compõem através de uma construção linguística especial, utilizando uma poética-musical metrificada, de onde podemos inferir que seus usos e variações vão muito além da simples constatação de sua especificidade.

Mas em que idioma foram compostos os poemas homéricos? Não se trata, pois, do grego comumente falado por alguém que tivesse vivido na Hélade no século VIII a.C. P. Vidal-Naquet responde a essa questão com uma observação: a de ser a língua utilizada nos poemas homéricos “parcialmente artificial [e] que repousa sobre dois dialetos falados sobretudo na Ásia Menor (hoje a Turquia) : O *jônico* e o *eólio*” (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 19). Embora possam ser também encontrados o dialeto

*ático* e vestígios *arcado-cipriotas* (FREIRE, 2001, p. 250). Os dialetos presentes nos poemas homéricos,

não constitu[em] propriamente uma língua falada em determinada região. [São] antes uma linguagem convencional baseada no *jônico* e em certas formas *eólicas*, *arcado-cípricas* e *áticas*, de que se utilizou o autor da “*Ilíada*” e da “*Odisseia*”, e que influenciou depois os diversos gêneros poéticos (FREIRE, 2001, p. 250).

Algumas das contribuições aos poemas são pós-homéricas, a exemplo dos *aticismos*<sup>92</sup>, e podem ser relacionadas à composição da própria documentação, como foi observado nos tópicos anteriores. O uso de variações *jônicas*, como o uso do η [ê] em vez do  $\bar{\alpha}$  [a] do grego comum (ROMILLY, 2001, p. 26), e *eólias* já serve bem para demonstrar o quanto é rico essa questão na composição a que nos referimos.

Graças ao estilo formular, trechos mais antigos de composição se misturam a trechos mais recentes na narrativa, o que pode ser observado pela presença de certos arcaísmos. Pelo menos um deles pode aqui ser demonstrado na ocorrência de uma consoante que caiu em desuso e que aparece suprimida pelos editores das publicações modernas. Trata-se do *digama* [ F ]<sup>93</sup>, letra do alfabeto arcaico que é encontrada na contagem dos versos nas obras homéricas. Como observa J. Romilly, “por vezes a métrica dava conta de uma consoante perdida, o *F* ou *digama*. Quando este digama se perdeu, a consoante continuou a contar para a métrica, sem ser escrita ou pronunciada – mas não sempre!” (ROMILLY, 2001, p. 26).

Observemos o exemplo, tirado do livro *Gramática Grega* de Antônio Freire, do aparecimento do digama no verso:

---

<sup>92</sup> O dialeto ático, derivado do jônico, era a linguagem que se falava em Atenas no período de maior esplendor literário (500 – 300 a.C.) (FREIRE, 2001, p. 255).

<sup>93</sup> “No grego primitivo existiam mais três letras:  $\varphi$  ‘*copa*, situado entre o  $\pi$  e o  $\rho$ , e correspondente ao nosso *q*; *F*, *digama* ou *vau*; ficava entre o  $\epsilon$  e o  $\zeta$ , e corresponde ao nosso *v*. O nome de *digama* vem-lhe do fato de representar dois gamas maiúsculos (  $\Gamma$  ) sobrepostos. A existência dessa letra explica vários fenômenos fonéticos” (FREIRE, 2001, p. 04).

Ex.: Ἀμύμονα ἔργα ἰδυίας (por Ἐργα Ἐιδυίας) (*Ilíada*, IX, v. 128). –  
ἀμειβόμενος ἔπεα (por Ἐπεα) (FREIRE, 2001, p. 251).

Outra indicação bastante importante relativa ao *digama* é sua posição dentro desses versos. Ele quase sempre é encontrado nas fórmulas e é mais raro noutros locais (ROMILLY, 2001, p. 26), o que é um ótimo indicativo da maior antiguidade dos trechos formulares, o que ajuda a atestar sua transmissão via tradição poético/musical.

A maneira como esses versos eram entoados poderia variar de acordo com o dialeto em questão, pois a forma de se falar o fonema também poderia variar. A métrica atingia em cheio a utilização das palavras, fazendo surgir contrações diferentes e usos diversos do comum. Por exemplo, quem já se arriscou como cantor em um coral contemporâneo sabe que a mudança da tonicidade e da pronúncia das palavras têm um efeito estético às vezes muito forte. No caso das obras de Homero, o efeito estético está ligado à obediência de uma regra formal, que seria a métrica, atuando na mudança dessas palavras. Como no exemplo citado por J. Romilly:

O verbo ὄρω [horaô] se contraiu muito cedo em ὄρῶ [horô], a métrica indicava a necessidade de uma breve suplementar e os aedos prolongaram o ῶ [ô] numa breve e numa longa; então houve quem escrevesse um ὀρόω [horoô] que nunca existiu: deste modo a grafia reflete a marca do uso antigo que a língua esqueceu (ROMILLY, 2001, p. 26).

Outra ponto interessante que pode ser mencionado são os substantivos de tema em ρ sincopado, que “apresentam ora as formas completas, ora as sincopadas, segundo a exigência da métrica: πατήρ, πατέρος ou πατρός<sup>94</sup>, etc” (FREIRE, 2001, p. 251). O vocabulário homérico também acaba por excluir algumas palavras de seu uso, por não se encaixarem de forma adequada no hexâmetro correspondente, por exemplo, “as palavras “que incluem uma sílaba breve entre duas longas (...) Homero nunca emprega o

---

<sup>94</sup> Respectivamente *páter*, *páteros* e *pátros*.

adjetivo (εὐγενής), ‘nobre’, ‘bem nascido’, pois uma palavra que tem a estrutura – U – não pode ter lugar no hexâmetro” dáctilo (CARLIER, 2008, p. 16).

A influência da métrica na escrita/pronúncia é bastante palpável. Mas em que consiste essa métrica? É lugar comum na bibliografia referente ao tema dizer que os poemas homéricos se compõem de hexâmetros dáctilos (GRANDSDEN, 1998, p. 83; VIDAL-NAQUET, 2002, p. 19; ROMILLY, 200, p. 27) e que estes compõem o conjunto de 24 cantos da *Ilíada* e 24 cantos da *Odisseia*. Onde nos leva tal afirmação? Podemos partir, então, segundo estas ponderações e continuando o raciocínio anterior, para a explicação do que significa o termo hexâmetro dáctilo:

Cada verso é formado por seis medidas (*hex* significa “seis, em grego, e *métron*, “medida”) . Cada medida é composta por uma sílaba longa e duas sílabas breves (é o que se chama dáctilo) ou então por duas longas (nesse caso um espondeu). Não existe apenas um acento de intensidade, como em português, numa das três últimas sílabas da palavra, mas há também um acento “tonal”, quer dizer, melódico. Para entender, basta dizer o nome de Homero utilizando para as duas primeiras sílabas respectivamente, as notas *sol* e *lá* (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 19).

Como nos informa P. Carlier, “a métrica grega baseia-se na distinção entre sílabas longas e breves” (CARLIER, 2008, p. 15). O hexâmetro, o verso épico grego, “é composto por seis pés, sendo os quatro primeiros geralmente dáctilos ( – U U ) ou espondeus ( – – ), e o quinto pé um dáctilo, sendo o último, dissilábico, um espondeu ou troqueu ( – U ) (CARLIER, 2008, p. 15). Esse verso é profundamente tradicional no que concerne às medidas, com vinte e três contagens (vinte e duas e mais uma sílaba) possíveis. Esta medida é submetida ao seguinte molde quantitativo de definições (PEABODY, 1975, p. 66):

$$\begin{array}{cccccccc} & 3 \cdot 4 & & 7 \cdot 8 & & 11 \cdot 12 & & 15 \cdot 16 & & 19 \cdot 20 & & 23 \\ 1 \cdot 2 & \text{— U U} & 5 \cdot 6 & \text{— U U} & 9 \cdot 10 & \text{— U U} & 13 \cdot 14 & \text{— U U} & 17 \cdot 18 & \text{— U U} & 21 \cdot 22 & \text{— X} \end{array}$$

As variações relativas às possíveis combinações dentro do hexâmetro permitem modificações muito interessantes, por exemplo, entre as 12 e 17 sílabas admissíveis<sup>95</sup> dos extremos do verso podem existir 32 combinações plausíveis, relativas à possibilidade de mudança/troca entre os vários *pés* (PEABODY, 1975, p. 66). O que nos dá uma flexibilidade muito conveniente. Observemos os exemplos de verso de 12 e 17 sílabas respectivamente:

ψυχήν κικλήσκων Πατροκλῆος δειλῶιο ×  
 (Ilíada, XXIII, v. 221)<sup>96</sup>.

’οντε δια βροτοί ἄνδρες ὁμῶς αφατοι τε φατοί τε  
 – U U – U U – U U – U U – U U – X  
 (PEABODY, 1975, p. 66).

Vejamos a organização mais básica desses metros na figura abaixo, com a possível leitura musical que se pode fazer, de um *hexâmetro dáctilo*, com final em espondeu, segundo proposta de M. L. West (WEST, 1992, p. 135):

1°		2°		3°		4°		5°		6°
♪		♪		♪		♪		♪		♪
– U U		– U U		– U U		– U U		– U U		– –

Nos poemas homéricos é bastante comum a combinação de pés diferentes no hexâmetro dáctilo e seu intercâmbio acontece principalmente com o espondeu, mudando assim a acentuação e permitindo uma variedade maior de combinações. O

<sup>95</sup> O Hexâmetro possui um número mínimo e máximo de sílabas possíveis para a realização do verso: seu mínimo é 12 sílabas (referente a 6 Pés em espondeu) e o máximo 17 (referente a 5 Pés em dáctilo, e 1 em espondeu) (PEABODY, 1975, p. 66).

<sup>96</sup> Apesar de não ser relevante para a argumentação em questão, segue a tradução do verso; “e invoca Pátroclo, infausta psique” (Ilíada, XXIII, v. 221).

espondeu pode substituir o dáctilo em qualquer pé, menos no quinto (DANIELLOU, 1954, p. 09), pois o quinto pé com ( – U U ) caracteriza o verso como dáctilo:

– – / – U U / – U U / – U U / – U U / – –  
 ἦμος/δ' ἠριγέ/ νεια φά / νη ῥοδο / δάκτυλος / Ἡώς,

(*Ilíada*, I, v. 477)<sup>97</sup>.

Se porém encontramos outro pé no verso, a caracterização muda, por exemplo neste *hexâmetro espondáico*, com um espondeu no quinto pé (DANIELLOU, 1954, p. 09), o que demonstra a variedade rítmica possível de ser encontrada nos poemas:

– U U / – U U / – U U / – U U / – – / – –  
 ἀμφότε/ρον βασι / λεύς τ' ἄγα / θός κρατε / ρός τ' αἰ / χμητῆς·

(*Ilíada*, III, v. 179)<sup>98</sup>.

A organização da métrica não é de todo simples, muito menos natural. Demonstra o esforço formal de disposição dos termos, escolha das palavras, substituições e encaixes, de modo que o fluir estético pudesse permitir a façanha da récita/canto. Observamos que o hexâmetro é um verso bastante longo, se comparado com o utilizado nas tragédias por exemplo (*trímetro jâmbico*). O que faz com que, nos poemas homéricos, a cesura dos versos seja bastante importante e também contribua com parte da sonoridade dos mesmos. Segundo P. Carlier,

a principal cesura não se encontra no meio do verso (...), o seu lugar pode variar. As duas cesuras mais frequentes são a pentemímere, após o quinto meio-pé, e a trocaica, entre a primeira e a segunda sílaba breve do dáctilo do terceiro pé. A esta cesura principal junta-se muitas vezes uma ou duas cesuras secundárias, o que faz com que o verso inclua, consoante os casos, duas, três ou quatro unidades rítmicas de comprimento

<sup>97</sup> Traduzido segundo Haroldo de Campos seria: “e só quando reluz a Aurora, dedos róseos” (*Ilíada*, I, v. 477).

<sup>98</sup> Traduzido também segundo H. de Campos seria: “ampli-potente, o Atreide, bom rei, lanceiro fortíssimo” (*Ilíada*, III, v. 179).

desigual. (...) Se afasta mais do ritmo da conversa corrente, no qual domina o ritmo jâmbico (CARLIER, 2008, p. 16).

A estes fatores ainda se juntavam a organização e coesão instrumental no uso da *phorminx*, do qual infelizmente não temos notação. Sabemos apenas que juntos esses componentes contribuía à performance do aedo enquanto profissional especializado, junto a um público conhecedor das histórias por ele cantadas. Ressaltadas que foram as características da língua no período em questão, bem como a influência da métrica e suas variações, passemos adiante com a análise das partículas componentes dos versos e como estas influenciam na construção destes. Estamos falando, por exemplo, dos epítetos e das fórmulas que se multiplicam em repetições variadas ao longo de toda a obra homérica.

Os epítetos são algo como qualidades, predicados essenciais associados a pessoas, animais ou coisas. Assim sendo, na composição Homérica os bois são de “andar arrastado<sup>99</sup>”, Odisseus é “o divino”, o “multifacetado”, Hera “com olhos de vaca” (*boôpis*) observa, ou de Hermes “destruidor de Argos” segundo tradução de J. Romilly (*argeiphontês*) (ROMILLY, 2001, p. 15). Esses

epítetos sempre iguais (...) formam um hemistíquio, que cantam na recordação e correspondem ao caráter primário do homem, ao traço essencial do objeto. Aquiles é quase sempre chamado de “Aquiles de pés ligeiros” e Heitor, “Heitor de elmo brilhante”; do mesmo modo, os cavalos são “cascos pesados” e as lanças são “poderosas” (ROMILLY, 2001, p. 15).

Esses epítetos prestavam-se, pois, a intercâmbios constantes, compondo um arsenal poderoso nas mãos de um profissional treinado. Já as fórmulas possuíam uma função um pouco diferente na récita. Por serem mais longas, serviam mais para a descrição de situações semelhantes ou exatamente iguais.

---

<sup>99</sup> “De andar arrastado”. O boi, ao andar, descreve com a pata um semicírculo. O epíteto deve contrastar com a característica dos cavalos que, ao andar, levantam as patas (DUFOR; CARVALHO, 2002, p. 59).

Milman Parry entendia por fórmula esse **grupo de palavras que se emprega nas mesmas condições métricas para expressar uma ideia essencialmente determinada** dentro da antiga epopeia grega, daí que fosse possível levá-las de um lugar a outro do poema. Uma fórmula se caracteriza por sua economia (para uma única ideia se possui uma única fórmula) e por sua exaustividade (existe uma fórmula para cada condição métrica e para cada ideia essencial), de tal maneira que um aedo jamais tivesse que ficar a escolher a expressão que devia usar, nem pudesse parar sem recursos (CASTILLO, 2005, p. 02) [grifo nosso].

Essas repetições tinham uma função específica dentro da composição, serviam ao descanso do aedo e seguiam uma lógica bastante racional. Então, aparecem nos poemas fórmulas iguais para acontecimentos parecidos. Ou seja, se o dia amanhecia, lá estava a “aurora de róseos dedos” sempre a mão por exemplo. Observemos a frequência com que isto acontecia no seguinte exemplo bem simples de repetição:

[ ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ροδοδάκτυλος Ἥως, ]

[Ao despertar a alvorecente Aurora de Róseos-dedos]<sup>100</sup>(*Odisseia*, II, v. 01).

[Logo que matutina se ergueu a de róseos dedos]<sup>101</sup>(*Odisseia*, III, v. 404).

[Quando raiou matutina a rododáctila Aurora]<sup>102</sup>(*Odisseia*, III, v. 491).

[Subia a Aurora dos dedos rosados]<sup>103</sup>(*Odisseia*, IV, v. 306).

Estas são apenas algumas ocorrências escolhidas nos primeiros cantos da *Odisseia*, muitas outras se fazem sentir. Podemos citar também como exemplo de fórmula a invocação de Agamêmnon na *Ilíada*:

[ Ἄτρειδῆ κύνιστε, ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον, ]

[Agamêmnon, esplêndido Atreide, rei-de-homens,]<sup>104</sup> (*Ilíada*, IX, v. 96).

[Glorioso Atreide, rei-dos-homens, Agamêmnon,]<sup>105</sup> (*Ilíada*, IX, v. 163).

[Agamêmnon, excelso Atreide, rei-dos-homens,]<sup>106</sup> (*Ilíada*, IX, v. 677).

[Excelso Atreide, Agamêmnon, rei-dos-homens,]<sup>107</sup> (*Ilíada*, IX, v. 697).

---

<sup>100</sup> Tradução de D. Schüler.

<sup>101</sup> *Ibidem*

<sup>102</sup> *Ibidem*

<sup>103</sup> *Ibidem*

<sup>104</sup> Tradução de Haroldo de Campos.

<sup>105</sup> *Ibidem*

<sup>106</sup> *Ibidem*

<sup>107</sup> *Ibidem*

Notemos o detalhe da omissão da repetição da fórmula na tradução<sup>108</sup>, a primeira de uma edição de Donaldo Schüler da *Odisseia* e a outra de Haroldo de Campos da *Iliada*. Observemos como os estudiosos se esforçam para variar suas respectivas traduções da mesma fórmula que, a despeito do original em grego, aparecem com modificações na tradução para o Português<sup>109</sup>.

Outros exemplos a respeito de ocasiões parecidas, mas com algumas modificações, podem ser rastreados com o uso parciais de fórmulas e que se baseiam mais no ritmo do verso<sup>110</sup>. A fórmula “então podes ter esperança de reencontrar os teus, de chegar a tua casa e nela habitar de novo, no teu país natal” aparece na voz de Zeus, Hermes, Nausícaa e Atena:

[ ὥς γάρ οἱ μοῖρ' ἐστὶ φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι  
οἶκον ἐς ὑψόροφον καὶ ἐὴν ἐς πατρίδα γαίαν. ]

[Seu destino é este, rever os amigos, recuperar sua  
morada e a terra de seus antepassados]<sup>111</sup> (*Odisseia*, V, vv. 41 – 42).

[ ἀλλ' ἔτι οἱ μοῖρ' ἐστὶ φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι  
οἶκον ἐς ὑψόροφον καὶ ἐὴν ἐς πατρίδα γαίαν. ]

[Foi determinado que ele reveja quem ama, que  
volte ao seu palácio e que pise o solo pátrio]<sup>112</sup> (*Odisseia*, V, vv. 114 – 115).

---

<sup>108</sup> Observemos que o mesmo expediente de disfarçar as fórmulas é utilizado por Trajano Vieira em sua tradução da *Odisseia*:

[ ἠμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως, ]

[Aurora dedirrósea, filha da manha,] (*Odisseia*, II, v. 01).

[Desponta matutina a dedirrósea Aurora,] (*Odisseia*, III, v. 404).

[A matutina Aurora surge dedirrósea] (*Odisseia*, III, v. 491).

[Ressurge Aurora dedirrósea] (*Odisseia*, IV, v. 306).

<sup>109</sup> Entendemos que estas escolhas dos tradutores são para aproximar o texto de um gosto mais contemporâneo, que prefere a mudança à repetição. Longe de preciosismos e opiniões puristas, o que acontece em grande parte das traduções é essa variação, o que dificulta o entendimento da função das fórmulas pelo leitor que não domina minimamente o grego, além de serem pouco acessíveis as edições bilíngues para uma possível comparação com o original.

<sup>110</sup> A tradução da métrica grega para o Português suscita, por parte dos tradutores, uma grande variedade de opções no que tange às tentativas de se fazer uma alusão mais aproximada ao hexâmetro. Nas palavras de André Malta, relacionando as traduções mais conhecidas, podem ser citadas “o decassílabo de Odorico Mendes, o hexâmetro de Carlos Alberto Nunes, o verso livre de Jaa Torrano e o dodecassílabo de Haroldo de Campos”. Realça-se o fato de que são tentativas “de encontrar em nossa língua um equivalente para o hexâmetro grego, tão estranho às nossas medidas de poesia escrita” (MALTA, 2006, p. 06).

<sup>111</sup> Tradução de D. Schüler.

<sup>112</sup> *Ibidem*

[ ἔλπωρή τοι ἔπειτα φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι  
οἶκον ἐκτίμενον καὶ σὴν ἐς πατρίδα γαῖαν. ]

[Haverá muita probabilidade de veres teus queridos, tua casa solidamente construída, tua pátria, tua terra]<sup>113</sup> (*Odisseia*, VI, vv. 314 – 315).

[ ἔλπωρή τοι ἔπειτα φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι  
οἶκον ἐς ὑψόροφον καὶ σὴν ἐς πατρίδα γαῖαν. ]

[cresce a esperança de reveres os que amas, tua casa e a terra em que viste a luz do dia]<sup>114</sup> (*Odisseia*, VII, vv. 76 – 77).

Apesar da modificação na tradução ser considerável, notamos que a mudança na proposta da *vulgata* em grego é sutil, se restringindo a algumas poucas palavras. Nos dois primeiros versos troca-se ὡς γάρ (*Odisseia*, V, v. 41) por ἀλλ' ἔτι (*Odisseia*, V, v. 114), e nos seguintes aparece ἔλπωρή τοι ἔπειτα (*Odisseia*, VI, v. 314; VII, v. 76). Mas a variação mais interessante encontra-se na segunda parte dos versos, onde οἶκον ἐς ὑψόροφον (*Odisseia*, V, v. 42; V, v. 115; VII, v. 77) é substituído por οἶκον ἐκτίμενον<sup>115</sup> (*Odisseia*, VI, v. 315), fora o detalhe da troca de ἐὶν por σὴν.

Pequenas variações acontecem bastante dentro dos versos, utilizando trechos de fórmulas. O que pode dar uma ideia do tipo de arranjo que se poderia fazer tendo por base a métrica. Mas por que afinal essas nuances da métrica eram tão variadas nos poemas? Uma resposta possível seria evitar o enfado de repetições cadenciadas. Porém, chamamos a atenção de que não é a métrica, por si mesma, que faz sentido, e sim o ritmo dela advindo. Ritmo esse que é musical.

Numerosos estudiosos<sup>116</sup> têm afirmado essa relação métrica-ritmo, derivando o segundo do primeiro. Se a métrica se baseia

---

<sup>113</sup> *Ibidem*

<sup>114</sup> *Ibidem*

<sup>115</sup> A mudança de sentido nas frases também é sutil, mas não deixa de ser percebida. Enquanto οἶκον ἐκτίμενον poderia ser traduzido por “casa bem construída”, οἶκον ἐς ὑψόροφον se liga à “casa e solo/terra”. A ligação entre ὑψόροφον e as palavras ὑφόρασις (suspeita, desconfiança) e ὑφοράω (olhar para baixo, olhar com maus olhos) parecem indicar nuances de sentido, por exemplo, possíveis de serem exploradas.

<sup>116</sup> F. P. Barrales cita, como estudiosos: “M. L. West (*Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University, 1992, pág. 130): “A natureza repetitiva destes moldes (sc. de sílabas longas e curtas) normalmente marca

na oposição binária longa-curta, obtemos um ritmo em que, em princípio, a sílaba breve (curta) têm metade da duração que a longa, além do mais, uma organização periódica de durações (tempos) é o que origina o ritmo (BARRALES, 2004, p. 01).

A base para o trabalho do aedo era essa variação rítmica, baseada na métrica de seis pés, que lhe fornecia porto seguro para imprevistos e improvisos. Esses elementos, portanto, formavam um todo orgânico. Métrica, ritmo e performance devem ser pensados não só como suportes ao aedo em seu exercício profissional, mas também como base à construção da própria composição em que se constituem a *Ilíada* e a *Odisseia*. Essa trindade, em interação com séculos de história, ajudou a compor/recompôr os poemas em toda a sua gama de significados e variações, do formal à construção do sentido.

Passemos, então, à abordagem dessas interações no conteúdo propriamente semântico dos poemas, para que, relacionados os elementos até aqui levantados, tenhamos condição de compreender os desdobramentos de significado passíveis de serem imputados a esses condicionantes formais. A concepção de performance permeia todo o escopo do próximo tópico.

#### **1.4 - Aspectos formais e poética-musical: coesão temática e interpretação**

Como tentamos demonstrar até aqui, elementos de ordem formal como a métrica e o uso da língua têm funções muito específicas quanto à construção e estruturação das obras, bem como a amplitude de significações que podem delas advir. Ou seja, elas “apresenta[m] características formais que indicam sua natureza oral<sup>117</sup> - retomada de expressões fixas ao longo do texto, repetição de cenas típicas, predomínio da sintaxe

---

sua característica rítmica, obviamente” e West cita, na página 161, A. M. Dale (*Collected Papers*, Cambridge 1969) (BARRALES, 2004, p. 01).

<sup>117</sup> No sentido que utilizamos.

paratática -, isso não implica que, no plano estético, sua linguagem seja simples e despojada” (VIEIRA, 2001, p. 20).

Algumas alterações dessa métrica na ordem semântica podem ser mostradas, o que não é, absolutamente, um uso pontual. O nível de elaboração empregado na *Ilíada* e na *Odisseia* é altíssimo, aliás, da poesia arcaica em geral. Estamos falando de agregados de significação que muitas vezes aparecem embutidos nos nomes, que evocam características das personagens, como também jogos fonéticos e outros verdadeiros trocadilhos, como talvez pudéssemos chamá-los.

Num exemplo do que estamos apontando, Trajano Vieira comenta o famoso catálogo das Nereides no canto XVIII da *Ilíada*, composto de 33 nomes (ou 34, se incluirmos Tétis) como um episódio marcado pela dicção mágico-encantatória, cujos nomes, todos, são *falantes*. Ou seja, “correspondem a palavras ou raízes que em grego se referem às cores, às luzes, às espumas, às grutas do mar” (VIEIRA, 2001, p. 24).

Vejamos:

[ ἔνθ' ἄρ' ἔης Γλαύκη τε Θάλειά τε Κυμοδόκη τε,  
Νησαίη Σπειώ τε Θόη θ' Ἀλίη τε βοῶπις,  
Κυμοθόη τε καὶ Ἀκταίη καὶ Λιμνώρεια  
καὶ Μελίτη καὶ Ἰαιρα καὶ Ἀμφιθόη καὶ Ἀγαύη,  
Δωτώ τε Πρωτώ τε Φέρουσά τε Δυναμένη τε,  
Δεξαμένη τε καὶ Ἀμφινόμη καὶ Καλλιάνειρα,  
Δωρίς καὶ Πανόπη καὶ ἀγακλειτὴ Γαλάτεια,  
Νημερτής τε καὶ Ἀψευδῆς καὶ Καλλιάνασσα·  
ἔνθα δ' ἔην Κλυμένη Ἰάνειρά τε καὶ Ἰάνασσα,  
Μαίρα καὶ Ὠρείθυια εὐπλόμαμός τ' Ἀμάθεια,  
ἄλλαι θ' αἰὲν κατὰ βένθος ἄλως Νηρείδες ἦσαν. ]

[Eram Gláucia , azul mar e Tália florida; a ôndula  
Cimodócia; a insular Neséia; a cavernícola  
Espéia;Toa, nado-agílima; Hália, cinza-sal,  
Olhos-redondos; Mélita, mel; Iera grácil;  
Anfitóe circum-nadante e Ágave bem-nada;  
Cimotóe, onda-rápida; Actéia e Limnória;  
Doto e seus dons; Proto, primícias; Transferusa;  
Dexamene, cisterna-amena; Dinamene,  
dínamo-fluente; a circumpróxima Anfinome;  
Calianira, encanta-homens; Dóris; Panopéia,  
Panvidente; a gloriosa Galatéia; Nemertes;  
Apseude; Iânira, Ianassa, Clímene, Caliâ-

nassa, Maíra, Oritéia, Amátia – eis as Nereides  
abissais, todas.]<sup>118</sup> (*Ilíada*, XVIII, vv. 39 – 49).

Esse expediente parece ser comum à poética grega. É conhecido e utilizado também por Hesíodo (Séc. VII a.C), para citarmos um autor mais próximo temporalmente, quando em sua *Teogonia* evoca o nome das musas do Hélicon. Suas denominações também evocam atributos, como no caso das Nereides de Homero. Isso na maioria das vezes passa despercebido devido à maneira como traduzimos, para o português, esses nomes próprios usando da transcrição. São conhecidas as musas por *Calíope* (Belavoz), *Clio* (Glória), *Erato* (Amorosa), *Euterpe* (Alegria), *Melpômene* (Dançarina), *Polímia* (Hinária), *Tália* (Festa), *Terpsícore* (Alegra-coro) e *Urânia* (Celeste). Vejamos como Hesíodo a elas se refere:

[ ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι ἄειδον Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι,  
ἐννεΐα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι,  
Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλειά τε Μελπομένη τε  
Τερψιχόρη τ' Ἐράτω τε Πολύμνια τ' Οὐρανίη τε  
Καλλιόπη θ' ἧ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων. ]

[isto as musas cantavam, tendo o palácio Olímpio,  
nove filhas nascidas do grande Zeus:  
Glória, Alegria, Festa, Dançarina,  
Alegra-coro, Amorosa, Hinária, Celeste  
e Belavoz, que dentre todas vem à frente.]

(*Teogonia*, vv. 75 – 79).

Essa dicção mágico-encantatória da qual fala Trajano Viera, referente às relações entre nomes próprios e significados, não se restringe somente a divindades. Muito pelo contrário, se espalha pelas alcunhas em toda a obra homérica. Aliás, o próprio nome de Homero se presta a estas interpretações de significados:

*Hómeros*<sup>119</sup> compõe-se de *hom* (raiz cujo sentido é “junto”, “comum”) e *éros* (derivado de *ar*, “ajustar”); numa tradução aproximada, a palavra significaria algo como “aquele que ajusta conjuntamente”. É um termo técnico que descreve a habilidade

<sup>118</sup> Tradução de Haroldo de Campos.

<sup>119</sup> *Hómeros* e a transcrição do grego Ὅμηρος, ou seja o nome de Homero.

homérica em ajustar e afinar a linguagem (VIEIRA, 2001, p. 28).

O mesmo acontece com o nome de Aquiles [*Akhilleús*, “aquele cujo povo (*laós*) tem dor (*ákhos*)”], Pátroclo [*Patroklês*, a glória (*klês*, de *Kléos*) dos ancestrais (*patros*, de *patêr*, *pateres*)] (VIEIRA, 2001, p. 20), Odisseu [que mostra um jogo de palavras com o termo *odyssámenos*<sup>120</sup> (tendo-me irritado)] (DUFOR; CARVALHO, 2002, p. 253)<sup>121</sup>, etc. Esses jogos fonéticos eram armas poderosas nas mãos dos aedos. A sonoridade das palavras poderia ser explorada juntamente com seu significado, levando a outros sentidos dentro da construção poético-musical. Vejamos este exemplo citado por T. Viera:

Na Odisseia (I, v. 62) (...) ao indagar a Zeus o motivo de sua ira contra Odisseu, Atena emprega as seguintes palavras: *tí ný tóson odýsao, Zeu*<sup>122</sup> (“Por que lhe és tão hostil, Zeus?”), num verso em que *odýsao, zeu* ecoa o próprio nome de *Odýseos* (“Por que tanto ódio, Zeus, por Odisseu?”) (VIERA, 2001, p. 27).

Outro exemplo de jogo fonético, bastante simples pela sonoridade que evoca, é o que aparece no canto XXII da *Ilíada*, quando Heitor está pensativo, falando a seu coração:

τῶ ὄαριζέμεναι, ἅ τε παρθένος ἠθεός τε,  
παρθένος ἠθεός τ' ὄαρίζετον ἀλλήλοισιν.

[arrulham moças e rapazes, uns aos outros,  
uns aos outros, rapazes e moças arrulham]<sup>123</sup>

(*Ilíada*, XXII, vv.128-129).

<sup>120</sup> Donaldo Schüler também associa o nome de Odisseu à palavra ódio, quando afirma: “Homero associa o nome *Odyseus* ao verbo *Odýssomai* (odiar) e ao substantivo *odyne* (ódio)” (SCHÜLER, 2007, p. 141 – 142).

<sup>121</sup> Esta informação se refere a uma tradução da *Odisseia* feita por Antônio Pinto de Carvalho, mas especificamente a uma nota de rodapé escrita por Méderic Dufour sobre a fala de Autólico, avô de Odisseu, quando este lhe deu o nome. Segue a transcrição: “Esta tradução procura mostrar o jogo de palavras formado sobre *odyssámenos* (tendo-me irritado) – que talvez tenha algum parentesco com o latim “odisse”, odiar – e Odisseu, nome grego de Ulisses. Seguindo essa etimologia, mais veneranda que segura, Odisseu seria “aquele que odeia”. In; HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2002. p. 253.

<sup>122</sup> Conforme *vulgata*: [ τί νύ οἱ τόσον ὠδύσσαο, Ζεῦ; ]

<sup>123</sup> Tradução de Haroldo de Campos

A poesia Homérica estabelece um tipo de vínculo muito particular entre suas partes constituintes. A relação que constroem, às vezes, chega a gerar confusão quanto ao significado que podem possuir. A esse respeito, uma discussão muito pertinente ao assunto aqui proposto é a realizada por Luis S. Krausz, em seu livro *As Musas – Poesia e Divindade na Grécia Arcaica* (2007), sobre as funções da *psykhé* e suas palavras associadas na obra de Homero.

L. S. Krausz designa a *psykhé* “como o princípio que animava o corpo e a mente – que, aliás, não eram compreendidos como duas categorias distintas” (KRAUSZ, 2007, p. 34), e citando o teórico T. Jahn, observa que o campo semântico “alma espírito” é formado, em Homero, por nove termos básicos: *hetor*, *thymos*, *ker*, *kradíe*, *ménos*, *nóos*, *prapídes*, *phrén* e *psykhé*. Estes, porém, não formam um grupo homogêneo, podendo ser classificados segundo diferentes critérios: *hetor*, *ker*, *kradíe*, *prapídes* e *phrén* designam partes concretas do corpo humano, enquanto *ménos*, *nóos* e *psykhé* são incorpóreos (KRAUSZ, 2007, p. 38). Elaborando sua discussão, organiza uma tabela de classificação para esses elementos, pela qual demonstra suas funções e a que estão associados:

I: *Hetor*, *ker*, *kradíe*, *prapídes* e *phrén*, são elementos materiais responsáveis por funções psicológicas da vigília, especialmente as associadas ao sentimento.

II: *Nóos*, princípio imaterial, responsável, principalmente, pela atividade intelectual e racional.

III: *Thymos*, substância gasosa associada ao grupo I.

IV: *Psykhé* e *ménos*, associados à vida vegetativa.

(KRAUSZ, 2007, p. 40).

O ponto chave de relação do que diz Krausz e o que estamos discutindo é a própria variação conceitual referente a esses termos. Quando os personagens de Homero falam, o fazem diretamente “como se estivessem realmente diante de nós (...), em vez de analisar os seus sentimentos, o poeta deixa que eles os expressem de forma imediata” (ROMILLY, 2001, p. 54). Mesmo quando se comunicam sozinhos “como Odisseu

falando ao próprio coração”<sup>124</sup>, falam diretamente a um dos princípios acima enumerados. Portanto, como se organizaria a utilização dos elementos acima citados?

Ao observar o modo como aparecem, Krausz informa que “os seis elementos que constituem os grupos I e III podem ser substituídos uns pelos outros, embora tenham significados específicos diferentes e estejam associados a diferentes partes do corpo” . Em seguida, explica o porquê dessas superposições: “Com valor psicológico semelhantes, eles são empregados de acordo com as necessidades **métricas** [grifo nosso] da poesia oral” (KRAUSZ, 2007, p. 40).

Ora, a organização formal pode se enraizar tão fundo, a observar os exemplos de L. S. Krausz, que chega a intercambiar conceitos que, apesar dos valores psicológicos semelhantes, se localizam em partes diferentes. Aliás, são identificados com nomes diferentes justamente por conter especificidades características.

Parece-nos, desta forma, bem factível as relações que esses aspectos mais formais, tais como língua, métrica, ritmo, etc., têm na construção do conteúdo propriamente semântico dos poemas. Essas relações não devem ser ignoradas, pois fazem parte de um bom entendimento das obras. As analogias que se colocam, mais do que meros pruridos de erudição, servem ao entendimento da formação de algo tão denso dentro desse quadro poético-musical de estruturação dos poemas. São passos importantes para a compreensão musical da *Ilíada* e da *Odisseia*.

Levando mais adiante os desdobramentos dessas relações com o conteúdo semântico, propomos para o próximo capítulo uma ampliação documental, que tem por objetivo aplicar as observações até aqui elencadas, de forma que os aspectos documentais, métricos, rítmicos e semânticos possam ser relacionados num recorte concreto. Para compreender os poemas homéricos, devemos também compreender as

---

<sup>124</sup> Conforme *vulgata*: [ ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν: ] (*Odisseia*, V, v. 464).

bases possíveis de sua interpretação, no que tange à Arqueologia, à Linguística e à Organologia.

## Capítulo 02

### **Possibilidades de abordagem dos poemas homéricos: Arqueologia, Linguística e Organologia como “horizonte hermenêutico” das obras.**

*O trabalho do historiador é lembrar  
o que os outros esquecem.*

*Eric Hobsbawm (1917 - 2012)*

Existem várias propostas e possibilidades de interpretação dos chamados poemas homéricos. Elas remetem, em verdade, a discussões que se iniciam em tempos bastante recuados, e num sentido bem específico, como aponta P. Carlier, “falar de Homero é falar dos poemas homéricos e só deles” (CARLIER, 2008, p. 11).

Esse conjunto de discussões podem ser agregadas no que normalmente é chamado de “questão homérica”, termo tão bem conhecido por pesquisadores de Homero que chega a soar familiar. Esta é uma maneira de nos aproximarmos das representações de períodos posteriores sobre esse poeta, e de como os Antigos refletiam sobre seu passado heróico.

Quando nos referimos a este tipo de documentação, tanto as “biografias de Homero” quanto os poemas e hinos com a meta de identificar elementos de composição e autoria, acabamos por considerar - além da existência ou não do autor dos poemas - se o que é narrado possui *historicidade*. Ou seja, colocamos a questão sobre a factibilidade da guerra de Troia, dos costumes narrados e da sociedade composta nos poemas homéricos. Obviamente a resposta a estas perguntas nem sempre pode ser alcançada somente tendo por base documentação escrita.

Se traçarmos uma linha do tempo, perceberemos que os estudos homéricos sofreram o impacto de várias descobertas, como as realizadas pela arqueologia, principalmente a partir do século XIX d. C, além das novas perspectivas de abordagem,

com a linguística e a filologia. Desde então relações têm sido estabelecidas entre a documentação escrita, sua coesão estrutural e sua afinidade com a cultura material de períodos anteriores ao século VIII a. C.<sup>125</sup>.

O que leva a indagações sobre as possibilidades desses recursos. Por exemplo, quais seriam as relações entre os textos homéricos e a documentação desses períodos anteriores? O que pode ser inferido tendo por base o Linear B Micênico? O que nos diz a cultura material desses períodos? A quais conclusões podemos chegar com base na análise desses pontos?

## **2.1 – O impacto da arqueologia de Heinrich Schieleman e Arthur Evans: a descoberta de dois mundos**

Os estudos homéricos sofreram uma verdadeira reviravolta a partir do século XIX d.C. E grande parte dessas mudanças de interpretação têm a ver com as descobertas de Heinrich Schliemann e Arthur Evans referentes às sociedades Minóica e Micênica. Até então desconhecidas, a existência dessas sociedades deu peso à tese que fundamenta certo grau de historicidade dos poemas homéricos. A descoberta de códigos linguísticos escritos anteriores à implementação do alfabeto grego<sup>126</sup> também servem de argumentação a essa profundidade histórica que normalmente é imputada aos poemas.

Para termos conhecimento desse quadro, observemos que

até 1870, a maioria dos historiadores pensava que o mundo descrito por Homero era puramente imaginário. O grande historiador Inglês George Grote, por exemplo, apontava o ano de 776 como o início da

---

<sup>125</sup> As datações mais tradicionais localizam as obras de Homero no século VIII a.C. Observemos que a introdução do alfabeto na Grécia a partir do século VIII a.C. vai contribuir com a transcrição dos poemas para o suporte textual. Seu desenvolvimento, adaptação do alfabeto fenício para a língua grega, está ligado à própria questão dessa transcrição.

<sup>126</sup> As inscrições gregas alfabéticas datam da segunda metade do século VIII a.C. As primeiras inscrições, pertencentes ao período compreendido entre 750 a.C. e 650 a.C, são por vezes pintadas em peças de olaria, mais frequentemente grafitos, principalmente em vasos e mais raramente em pedra (CARLIER, 2008, p. 58).

história grega, com a criação dos jogos Olímpicos. (CARLIER, 2008, p. 19).

Os próprios gregos não tinham uma concepção muito clara sobre este passado mais longínquo. Como observa W. Taylor,

‘Micênios’ é uma designação que se não encontra nos autores Clássicos. Os gregos davam vários nomes aos seus antepassados mais remotos. Homero refere-se-lhes indiferentemente como Aqueus, Dánaos, Argivos. O que os gregos sabiam acerca dos primeiros tempos da sua história chegara até eles sob a forma de poemas épicos e de lendas, frequentemente contraditórias (TAYLOR, 1973, p. 15).

Esse conhecimento de um passado grego mais remoto<sup>127</sup>, anterior aos poemas homéricos, só ocorreu na segunda metade do século XIX d.C. A primeira grande descoberta iniciou-se com Schliemann, em 1870. Utilizando-se da tradição antiga<sup>128</sup>, e com uma fé inabalável na historicidade dos poemas homéricos, saiu à caça do que seria denominado por ele de “Troia”. A questão é que Schliemann, ao escavar a colina de Hissarlik (atual Turquia) “descobriu tesouros fabulosos que atribuiu a Príamo e aos seus familiares” (CARLIER, 2008, p. 19). O “tesouro de Príamo” escavado por Schliemann “era composto por mais de 8.700 peças de ouro, dentre as quais vasos, cálices e objetos de adorno” (ZANON, 2008, p. 28).

As descobertas causaram frenesi no período, bem como a maneira como Schliemann contrabandeou o “tesouro” para fora da Turquia, isso a revelia do governo turco.

Schliemann retirou secretamente o "Tesouro de Príamo" da Anatólia enviando-o para a Grécia, onde o manteve secretamente guardado. Por isso o governo otomano da época não mais permitiu que Schliemann escavasse em Troia e exigiu que ele compartilhasse o tesouro. Mais tarde ele doou alguns objetos do tesouro para o império Otomano em troca da permissão para escavar em Troia novamente. (ZANON, 2008, p. 30).

---

<sup>127</sup> Devemos observar que na Antiguidade as ruínas de palácios micênicos eram conhecidas e visitadas, como é o exemplo de Pausânias, que afirma ter conhecido os túmulos de Agamêmnon e dos que com ele haviam morrido (TAYLOR, 1973, p. 15). Porém, esse conhecimento foi se perdendo e na contemporaneidade não havia, até as descobertas de Schliemann, uma base material forte para a afirmação da existência dessas sociedades.

<sup>128</sup> Heinrich Schliemann fez uso também de Pausânias (TAYLOR, 1973, p. 15).

A questão é a de que o sítio que encontrou mostrava, claramente, a existência e a complexidade<sup>129</sup> de uma civilização que até então pensava-se ser apenas invenção, ou no mínimo exagero poético dos poemas homéricos.

Mas a arqueologia micênica não tinha ainda surgido quando Schliemann deu início às suas campanhas memoráveis. Escavações e pesquisas posteriores viriam estabelecer uma íntima relação entre as epopeias e os achados arqueológicos (TAYLOR, 1973, p. 40).

Não é o caso aqui de responder se a “Troia” de Schliemann é realmente a Troia da *Ilíada*. O ponto a ser observado é o de que a descoberta de tão complexo sítio arqueológico, composto por várias camadas de temporalidades diferentes apontava para a existência de uma sociedade pelo menos tão complexa quanto as que eram cantadas nos poemas. A cidade descoberta mostrava complexidade, riqueza e uma duração temporal impressionante, como observa W. Taylor,

o período áureo de Troia, de prosperidade quase constante, durara séculos. A base da sua riqueza tem sido alvo de muitas especulações. O comércio pode ter contribuído muito, mas os seus contactos eram exclusivamente com o Ocidente. Apesar da vizinhança do grande império Hitita na região noroeste, não recebia dali importações. A cidade, porém, não dependia apenas do comércio. [...] As ricas e produtivas planícies de Troia (a Tróada) produziam alimentos suficientes para os habitantes e para comerciar (TAYLOR, 1973, p. 170).

A localização do sítio de Schliemann, perto do Império Hitita na Anatólia<sup>130</sup> e próximo do mar tornava possível e verossímil a narrativa da guerra de Troia. Se não, pelo menos, a probabilidade de sua historicidade. Fortalecia seu argumento o fato de serem encontradas várias camadas, destruídas e reconstruídas, sendo que a chamada Troia VIIa havia sido queimada, possivelmente em uma invasão, dada a destruição que pôde ser verificada. As datas também favoreceriam posteriormente a hipótese de

---

<sup>129</sup> O sítio de Troia é deveras complexo. Possui nada menos do que 46 estratos (ZANON, 2008, p. 59-60) que foram organizados em diferentes seções, indo até a chamada Troia VIIb. Relaciona-se a Troia VIIa com a Troia homérica, devido a proximidade da datação desta camada com a tradição e o fato de ter sido destruída pelo fogo.

<sup>130</sup> “O mundo micênico mantém relações estreitas com o oriente, nomeadamente com a costa sírio-palestina e com o Egito” (CARLIER, 2008, p. 32).

Schliemann, pois a datação dessa camada muito se aproximaria da tradicionalmente apontada por Erastótenes<sup>131</sup> (1184 a.C.) para a guerra narrada na *Iliada* entre os Aqueus e os Troianos.

Seja qual for a data atribuída à queda de Troia VIIa - alguns colocam-na em 1260 a.C. e outros preferem aceitar a data de Erastótenes, 1184 a.C (data de modo algum infalível) -, ela ocorreu antes do final de HRIIB<sup>132</sup>, pois que ainda se importavam vasos desse estilo quando a cidade foi reocupada após a sua terrível destruição (TAYLOR, 1973, p. 171).

Devido ao saque do “tesouro” Schliemann foi proibido de continuar suas escavações em Hissarlik pelo governo turco. Não desistindo de seus objetivos, voltou-se para a Grécia continental.

Em 1876, Schliemann alargou as suas explorações arqueológicas à Grécia. O lugar de Micenas, as suas muralhas e a porta dos Leões, já assinalados por Pausânias em *Descrição da Grécia* (Século II), eram conhecidos de todos os viajantes mas foi Schliemann quem trouxe à luz do dia o círculo tumular A” (CARLIER, 2008, p. 20).

As peças encontradas nesses sítios arqueológicos testemunhavam um passado complexo, e, em grande parte, bastante rico e organizado. As peças encontradas nos grandes túmulos<sup>133</sup> de Micenas por Schliemann comprovam em grande parte o epíteto homérico “Micenas rica em ouro” (*Iliada*, VI, v. 180; XI, v. 46).

---

<sup>131</sup> “As diferenças entre as datas propostas pelos autores antigos são relativamente próximas, sendo 1250 a.C. a mais antiga e 1184 a.C. a mais recente; o intervalo entre as datas propostas para a queda de Troia e para as invasões dóricas corresponde aproximadamente às datas que vieram a ser confirmadas pela arqueologia ao longo do século XX” (ZANON, 2008, p. 21).

<sup>132</sup> Este tipo de datação relativa ternária foi desenvolvida por A. Evans no princípio do século (CARLIER, 2008, p. 26). Define períodos anteriores e posteriores partindo-se do princípio de desenvolvimento, ascensão e declínio. São diferentes para as Ilhas e para o continente. Na Grécia continental, é dividido em Heládico Antigo (com a sigla HA I, II, III); Heládico Médio (HM) e Heládico Recente, que equivale ao Período Micênico (HR I A, HR I B, HR II, HR III A, HR III B, HR III C). Importante ressaltar que esta cronologia relativa foi posteriormente aperfeiçoada “graças aos artefatos egípcios ou mesopotâmios encontrados na Grécia e graças aos fragmentos de cerâmica egeia no Oriente” (CARLIER, 2008, p. 26).

<sup>133</sup> No chamado Circulo Tumular A foram encontrados 15 corpos cobertos de ouro em 5 sepulcros. (ZANON, 2008, p. 35). E no “círculo tumular B havia 24 túmulos, dos quais 14 podiam ser considerados de poço. O seu conteúdo, embora grandioso, não pode ser comparado em riqueza com os do círculo tumular A; por outro lado, B é um pouco mais antigo do que A e data do princípio do século XVI a.C.” (TAYLOR, 1973, p. 76).

Os achados no interior dos túmulos em poço são indícios de que no final do século XVII e início do século XVI a.C Micenas era uma cidade rica e poderosa – a quantia de objetos em ouro escavada em Micenas é maior do que a quantia escavada em todos os outros sítios Micênicos do continente juntos – e à altura do epíteto homérico ‘rica em Ouro’ (ZANON, 2008, p. 67).

A datação proposta para esses objetos se baseou em uma datação relativa, possibilitada pelo fato de que objetos micênicos foram encontrados em Tell-el-Amarna<sup>134</sup>, cidade de Akhenaton (TAYLOR, 1973, p. 16) e de um escaravelho de Amenófis III encontrado em uma Tumba de Micenas. Datação relativa, mas que ajudou a organizar a cronologia dos períodos. Novamente autorizado a escavar em Hissarlik, Schliemann encontraria ainda, junto a Dörpfel, “um grande edifício cuja planta era bastante semelhante à sala do trono dos palácios de Micenas e Tirinto” (ZANON, 2008, p. 36).

Obviamente, as descobertas de Schliemann deram fôlego a tentativas de escavações de novos sítios tanto na hélade quanto nas cíclades. As descobertas de Arthur Evans viriam em seguida, com as escavações do grande palácio de Cnossos em Creta, que “em 1900, começou os seus trabalhos, os quais viriam a identificar Creta como uma das grandes potências da Idade do Bronze no Egeu” (TAYLOR, 1973, p. 21).

Fazendo pesar sua reputação, A. Evans argumentou erroneamente que a civilização que chamou de Minóica era posterior às descobertas de Schliemann em termos de datação. Também argumentou que suas populações não eram, absolutamente, aparentadas dos gregos. Segundo suas perspectivas, a civilização Micênica não seria nada além de uma versão mais provinciana da civilização Minóica.

Evans, persuadido da primazia e da superioridade dos achados em Creta, apresentou a civilização Micênica como uma versão tardia e provinciana da civilização Minóica. Para ele, não havia dúvida de que

---

<sup>134</sup> A descoberta forneceu uma datação para a cerâmica devido ao fato de a cidade de Tell-el-Amarna ter sido ocupada por poucos anos durante o reinado do Faraó Akhenaton. A descoberta foi feita por Sir Flinders Petrie (TAYLOR, 1973, p. 16).

os cretenses tinham colonizado o continente grego (CARLIER, 2008, p. 22).

Mesmo com as datações em franco desenvolvimento, a argumentação de A. Evans permaneceu até a decifração das diversas tabuinhas de escrita encontradas nos sítios arqueológicos. Nelas podem ser identificados pelo menos alguns tipos diferentes de escrita, relacionados a distintos locais e sítios arqueológicos. Podemos citar o “*minóico hieroglífico*, de caráter figurativo, o *Linear A* principalmente Cretense, o *Linear B*, o *Cipro-minóico* comprovado em Chipre entre 1500 a. C. e 1200 a. C., derivado do *Linear A*” (CARLIER, 2008, p. 38). Todas servem de exemplo de notação e escrita<sup>135</sup>.

Dentre eles, o chamado *Linear B* forneceu importantes informações<sup>136</sup>. Essa linguagem foi traduzida em 1952, por Michael Ventris (TAYLOR, 1973, p. 30), que constatou que a língua das tabuinhas não era outra que não o próprio grego, causando grande surpresa na comunidade acadêmica. Embora o conteúdo das tabuinhas tenha decepcionado parte dos pesquisadores, pois consistia em sua grande maioria “em inventários e catálogos: inventários de armazéns, gado e produções agrícolas; catálogos de homens, mulheres e crianças” (TAYLOR, 1973, p. 39). A questão da datação das tabuinhas também é um ponto bastante controverso<sup>137</sup>, visto que é uma datação indireta e aproximada. Porém, podemos dizer que

o *Linear B*, que nos surge quase exclusivamente nas tabuinhas, começa por volta de 1400 a. C, sendo as últimas inscrições datadas de c. 1200 a. C. O *Linear B* é a única forma de escrita conhecida no continente grego”[durante este período] (TAYLOR, 1973, p. 31). (Ou seja, *Linear A* só nas Ilhas).

---

<sup>135</sup> “A maior parte das tabuinhas vem de Cnossos, 3000 a 4000, embora muitas delas sejam fragmentos” (TAYLOR, 1973, p. 27).

<sup>136</sup> Grande parte das inscrições egeias deste período não encontram-se decifradas. A exceção é o *Linear B*.

<sup>137</sup> Referente ao *Linear A* e ao *Linear B*, “não se podem atribuir datas exatas aos períodos nos quais estas escritas teriam sido usadas, mas pode-se dizer que o *Linear B* se sobrepõe à escrita hieroglífica e que teria começado já no século XVIII. Parece que já estava de parte nos princípios do século XV” (TAYLOR, 1973, p. 31).

O ponto a ser enfatizado era, obviamente, o de que as informações que agora podiam ser extraídas das tabuinhas de Linear B lançavam por terra a hipótese e a argumentação de A. Evans. A verificação que a linguagem dos micênicos era um tipo de grego traçou uma continuidade linguística impressionante com a Grécia Arcaica, além de fornecer uma base de comparação com os próprios poemas homéricos. A partir de então, a cultura material poderia ser relacionada com as narrativas de Homero como reminiscências de um mundo perdido preservadas pela tradição dos poemas. Pois,

o Linear B fornece indiretamente apoio a um antigo estrato dos poemas homéricos. Algumas formas arcaicas de discursar que surgem nestes poemas estão relacionadas com a escrita do Linear B, mas já tinham caído em desuso na época clássica. [...] Muitos nomes próprios usados por Homero, mas não todos, surgem também na escrita do Linear B. Os termos com que ele designava as armas tendem mais para o Linear B do que para a nomenclatura clássica. A relação entre o épico e as tabuinhas é nítida, apesar de superficial (TAYLOR, 1973, p. 42).

Todavia, o questionamento permanece: como pôde ser conservada uma memória tão longínqua que recuaria pelo menos até o período micênico, e a suposta guerra entre Aqueus e Troianos? Como explicar essa continuidade durante o período da Idade do Ferro, onde nitidamente regrediu a prática da escrita na Hélade?

Uma explicação/proposta para compreender esse fato da continuidade surgiria na década de trinta do século XX com o pesquisador americano Milman Parry. Comparando cantos de bardos iletrados sérvios/iugoslávicos, ele formulou a hipótese de que os poemas homéricos seguiriam mais ou menos a mesma lógica de composição.

Através do uso de fórmulas, ou seja, trechos de versos que se repetem conforme a conveniência do cantor, e seus usos descritivos se encaixando em situações semelhantes, Parry propunha uma solução para o problema da continuidade. A poesia oral formular, cantada por profissionais conhecidos como aedos, seria a responsável pela guarda de uma memória tão afastada e se explicaria mesmo pelo tipo de técnica empregada para a composição dos poemas. Graças ao estilo formular, trechos mais

antigos de composição se misturam a trechos mais recentes na narrativa, o que pode ser observado, por exemplo, pela presença de certos arcaísmos (dentre outros fatores) na estrutura linguística dos poemas.

Milman Parry faleceu precocemente, porém seu trabalho foi continuado por seu discípulo A. B. Lord. Juntos, eles dão nome a conhecida hipótese “Parry-Lord” dos poemas homéricos, que justifica a composição poética pelo acréscimo e desenvolvimento oral das narrativas, ampliadas pelo menos até a sua posterior transcrição com o alfabeto adaptado dos fenícios.


Embora bastante persuasiva, a hipótese “Parry-Lord” não conseguiu resolver a chamada “questão homérica”, continuando os pesquisadores divididos entre a existência ou não de um autor único para a *Ilíada* e a *Odisseia*. Porém, o peso da explicação ligada à oralidade dos poemas, bem como o profundo estudo de Parry sobre a fundamentação das fórmulas - que antes eram concebidas muitas vezes como interpolações ou simples repetições-, não deixa de impressionar e em boa parte convencer os pesquisadores do assunto.

Sua hipótese, aliada ao peso das descobertas arqueológicas que comprovam um passado grego anterior a Homero, que é bastante complexo e recuado na Hélade, ajudam a compreender e explicar a permanência de diversos termos encontrados nas tabuinhas e sua continuidade, ligada à lógica da métrica nos poemas bem como a sua performance. Observemos que esse passado micênico não deve ser relacionado de forma biunívoca com achados arqueológicos, por mais semelhantes que possam parecer. Aliás, não deixa de causar confusão aos neófitos na área os nomes escolhidos para muitos dos monumentos e vestígios encontrados, como “túmulo de Atreu”, “máscara de Agamêmnon” ou mesmo a “Troia” segundo Schliemann. Sua existência é mais a comprovação de uma possibilidade factual das narrativas homéricas do que uma referência direta a que possamos ligar alguma passagem específica.



138

**Máscara de Agamêmnon:** Máscara mortuária NM 624, confeccionada em ouro, originária da tumba V de Micenas. Esta máscara mortuária é a primeira das encontradas por Schliemann, e data de 1550 – 1500 a.C.

Embora existam exceções relativas, como é o caso do famoso trecho que narra o aspecto do elmo feito de dentes de javali (*Ilíada*, X, vv. 261-265), posteriormente sendo um exemplar deste tipo encontrado nos túmulos de Micenas<sup>139</sup>, ou mesmo do uso de carros de guerra, comuns na narrativa homérica e que aparecem figurando tanto nas escritas do linear B (  ) como na iconografia encontrada. Esse tipo de testemunho arqueológico demonstra a antiguidade de certos trechos e mesmo a guarda de uma memória muito recuada. Como aponta Taylor,

<sup>138</sup> Imagem disponível em <[http://www.hlswatch.com/wp-content/uploads/2014/06/mask\\_of\\_agamemnon.png](http://www.hlswatch.com/wp-content/uploads/2014/06/mask_of_agamemnon.png)> acesso em 22/02/2017.

<sup>139</sup> Este é ainda o exemplar de elmo micênico mais antigo encontrado (ZANON, 2008, p. 115).

Uma contribuição puramente grega para o armamento é o elmo feito de dente de javali, pormenorizadamente descrito por Homero, **embora já tivesse caído em desuso muito tempo antes dele, pois não sobreviveu ao período micênico**. Há muitas ilustrações suas na arte micênica: é usado pelos guerreiros representados nas gemas e nas matrizes de pedra e é um motivo popular nos embutidos de marfim (...). Era nitidamente um objeto de luxo, sendo necessários cerca de 30 a 40 pares de dentes de javali para fazer um só elmo (TAYLOR, 1973, p. 141 – 142) [grifo nosso].

A historicidade que pesa nos poemas homéricos é uma historicidade latente, apreensível quando pensamos nas possibilidades de amálgama dos poemas relacionadas à própria questão da poesia oral<sup>140</sup>. Como poemas cantados, sintetizam em uma narrativa temporalidades diversas, informações que podem ser relacionadas ao período micênico, a Idade do Ferro ou ao próprio período Arcaico, além de encontrarmos elementos que só figuram na própria poesia homérica, não sendo encontrados vestígios materiais que corroborem determinados trechos da narrativa. Para entendermos Homero, temos que pensar em uma verdadeira estratigrafia da *Ilíada* e da *Odisseia*, relativa e passível de exageros poéticos ligados simplesmente à função do aedo e sua arte.

## **2.2 – O Linear B e os poemas homéricos: entre o colapso do mundo micênico e a continuidade linguística**

Existem várias propostas e possibilidades de interpretação dos chamados poemas homéricos. Elas remetem, em verdade, a discussões que se iniciam em tempos bastante recuados, e num sentido bem específico, como aponta P. Carlier, “falar de Homero é falar dos poemas homéricos e só deles” (CARLIER, 2008, p. 11). Não obstante, existe a possibilidade de recurso a outras bases de documentação que podem ser utilizadas em relação ao texto homérico que nos chegou.

---

<sup>140</sup> Oral no sentido que temos utilizado.

Quando nos referimos a outros tipos de fontes documentais, temos por objetivo considerar – para além da possível existência ou não do autor dos poemas – a relação de historicidade com o que é narrado. Ou seja, colocamos a questão sobre a *factibilidade* da guerra de Troia, dos costumes descritos e da sociedade composta nos poemas homéricos. Obviamente a resposta a estas perguntas nem sempre pode ser alcançada somente tendo por base o depoimento escrito dos textos.

Se traçarmos uma linha do tempo, perceberemos que os estudos homéricos sofreram o impacto de várias descobertas, como as realizadas pela Arqueologia, principalmente a partir do século XIX d.C, além das novas perspectivas de abordagem, com a linguística e a filologia. Desde então relações têm sido estabelecidas entre a documentação escrita, sua coesão estrutural e sua afinidade com a cultura material de períodos anteriores ao século VIII a.C<sup>141</sup>.

O que leva a indagações sobre as possibilidades desses recursos. Por exemplo, quais seriam as relações entre os textos homéricos e a documentação desses períodos anteriores, tendo por base o Linear B Micênico? A quais conclusões podemos chegar com base na análise desses pontos?

### **2.2.1 - O Linear B e os poemas homéricos: possibilidades de relação.**

Com a decifração do Linear B realizado por M. Ventris<sup>142</sup> em 1952, um novo mundo de possibilidades se abriu para os estudos homéricos. A descoberta de que a língua das tabuinhas não era outra que não o grego ainda é forte argumento de

---

<sup>141</sup> As datações mais tradicionais localizam as obras de Homero no século VIII a.C Observemos que a introdução do alfabeto na Grécia a partir do século VIII a.C vai contribuir com a transcrição dos poemas para o suporte textual. Seu desenvolvimento, adaptação do alfabeto fenício para a língua grega, está ligado à própria questão dessa transcrição.

<sup>142</sup> Michael Ventris era arquiteto, e um apaixonado por línguas antigas. Juntamente a John Chadwick foi o grande responsável pela decifração do Linear B. Para maiores informações biográficas ver ROBINSON, Andrew. *The Man Who Deciphered Linear B: The Story of Michael Ventris*. London: Thames e Hudson, 2012.

justificação para os que defendem a antiguidade e núcleos de historicidade nos poemas. A alusão e a proximidade fonética de certos termos em Linear B com o dialeto homérico também não deixam de ser realçadas nesse tipo de argumentação.

Ponto de apoio para a defesa dessa historicidade dos poemas, termos que possuem equivalência direta no Linear B apontam para essa relação. Exemplo disso é o caso do substantivo *wa-na-ka*, tardio *wanaks* e *qa-si-re-u*, tardio *basileus* que são associados ao conceito de ‘rei’ (PALAIMA, 2006, p. 53). *Wa-na-ka* é usado no Linear B e *wanaks* (ἄναξ) é usado em Homero para designar um ‘rei’ singularmente elevado em uma classificação acima, ou consideravelmente acima de outros numerosos indivíduos, cada um também considerado um ‘rei’, um *basileus* (PALAIMA, 2006, p. 55). Em Homero o termo é usado como epíteto de Zeus e outras divindades<sup>143</sup>, mas também aparece associado a Agamêmnon (neste caso o líder da expedição contra os troianos).

[ Ἄτρείδῃ κίδιστε, ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον, ]  
[Agamêmnon, esplêndido Atreide, rei-de-homens,] (*Iliada*, IX, v. 96; v. 163; v. 677).

O aparecimento de títulos que se encontram tanto no Linear B como em Homero é importante para a identificação dessa antiguidade e desses núcleos de historicidade como o próprio vocábulo *wanaks* aponta.

O termo *wanax*, relacionado ao ἄναξ ἀνδρῶν de Homero, traz alguma luz ao que disse Milman Parry sobre o estilo formular<sup>144</sup>. A supressão do *digama*, no caso (*F*ἄναξ) ou a forma como conta para a métrica é um interessante ponto de apoio para a antiguidade das fórmulas em que ele aparece. Letra posteriormente suprimida, e

<sup>143</sup> Palaima aponta que o termo *wanaks* é usado como um epíteto de Poseidon na *Iliada*, onde também aparece comumente associado com Zeus (PALAIMA, 2006, p. 64).

<sup>144</sup> A recorrência de repetições, identificada nos textos homéricos, é explicada por M. Parry com o recurso das fórmulas. Segundo sua proposição, essas fórmulas seriam a base de recitação da “poesia oral” do *aedo*, um recurso de sua composição. Como repetições nos textos atuais, apareceriam como uma marca da “oralidade” dos poemas quando de sua composição.

nitidamente um arcaísmo, o digama (*F*) é utilizado na contagem da métrica no verso homérico, mesmo quando já foi suprimido da grafia (e provavelmente da recitação também), mas aparece de forma clara no termo em Linear B, onde o “*wa*” (𐀃) compõe uma das sílabas referentes a *wa-na-ka* (𐀃 𐀆 𐀓), segundo o que propõe a tradução do sistema arquitetado por M. Ventris. O fato do título ἄναξ ser encontrado em trechos formulares, como o referido ligado a Agamêmnon, e de nos depararmos com sua correspondência no Linear B, é demonstrativo de parte dessa relação.

Os senhores de domínios recebem vários nomes na *Iliada* e na *Odisseia*, de acordo com a organização métrica e a função dentro do verso. São comuns os termos de *arístos*, *basileús* e *anáx ándrōn*. Como observa P. Carlier, “*anáx* é um termo que designava o senhor do palácio micênico” (CARLIER, 2008, p. 201). Como pudemos observar, está é uma definição que se liga a um passado distante dos tempos em que Homero<sup>145</sup> teria composto os poemas, e aparece em trechos formulares, o que reforça a sua antiguidade. A questão do uso do *digama* e a posição que ocupa nos versos homéricos, bem como no Linear B, também é bastante reveladora dessa continuidade linguística, e mostra de forma interessante como a poética do *aedo* fez uso desses artifícios para a construção da métrica, mesmo quando esses fonemas (como o *digama*), posteriormente, foram abandonados pela própria língua grega. Para mensurarmos o peso que a métrica pode ter nestes casos, podemos observar que alguns autores, como Palaima, chegam a argumentar que certos termos e cargos existentes no Linear B não aparecem nos poemas homéricos devido a sua composição métrica. O título *Lawagetas* (– – U – –) não se encaixa na composição do verso dáctilo (PALAIMA, 2006, p. 56) o que pode explicar sua omissão.

---

<sup>145</sup> Ou o suposto autor ou autores dos poemas a ele imputados.

Porém, esses não são os únicos elementos a apontar na direção dessa antiguidade do uso de termos micênicos no léxico homérico. Um número razoável de nomes micênicos, que aparecem no Linear B, possuem seus equivalentes (alguns exatos) em Homero ou no grego clássico (RAMÓN, 2011, p. 214). Outros referem-se a interessantes composições. Palaima, concordando com Ruijgh (RUIJGH *apud*: PALAIMA, 2006, p. 54) chama a atenção para a ocorrência de nomes como Ἄστυ-ἄναξ<sup>146</sup> e Ἰφι-ανασσα<sup>147</sup>, nomes respectivamente de um príncipe e uma princesa de sangue real troiano. Ocorre a clara composição dos títulos referentes ao termo *wanaks* (no caso Ἄστυ-ἄναξ) e seu feminino *wanassa* (Ἰφι-ανασσα). Palaima argumenta, com Ruijgh, que estes termos são reservados para o uso real e de famílias divinas (PALAIMA, 2006, p. 54). É bastante interessante a relação, pois existe afinidade do termo *wanaks*<sup>148</sup> e sua contrapartida feminina *wanassa* como epíteto de deuses nas tabuinhas do Linear B (PALAIMA, 2006, p. 54).

A importância desses nomes próprios, de deuses e de pessoas, além dos já referidos títulos de cargos e funções como é o caso do próprio *wanaks*, ajudam a completar, em parte, este quebra cabeças de temporalidades. Quando pensamos na estabilidade de certas alcunhas de deuses, e na possível repercussão dessa antiguidade nos poemas homéricos, podemos relatar alguns casos interessantes de continuidade e de fusão. Existe uma relação incontroversa entre certos nomes de divindades que aparecem nas tabuinhas de Linear B e deuses e deusas posteriores, como Zeus, Hera e Poseidon. (RAMÓN, 2011, p. 230). Como nos refere P. Carlier,

o nome de muitas divindades gregas da época clássica surge já nos arquivos micênicos: Zeus, Hera, Poseidon, Ártemis, Hermes, Ares,

---

<sup>146</sup> Algumas referências de Ἄστυ-ἄναξ (*Iliada*, VI, vv. 400; XXIV, v. 734).

<sup>147</sup> Algumas referências de Ἰφι-ανασσα (*Iliada*, IX, v. 145) (*Odisseia*, XV, v. 225).

<sup>148</sup> Palaima relaciona o termo *wanaka* ao tipo de monarquia hitita, na Anatólia. Devido à proximidade e à contemporaneidade da cultura hitita e a micênica, a abundância de documentação escrita sobre o reino Hitita. Argumenta que possivelmente a cultura (institucional do reino Hitita) tenha influenciado os reinos micênicos (PALAIMA, 2006, p. 53).

Ílítia, Erínias, Dioniso (neste último caso, os dados micênicos obrigam a pôr em causa todas as teorias sobre a introdução tardia de Dioniso no culto grego (CARLIER, 2008, p. 43).

Algumas divindades que são nomeadas como deuses no Linear B aparecem posteriormente associadas ou fundidas com divindades posteriores, o que é por si só bastante interessante. “Este é o caso com os nomes de dois obscuros deuses, *e-nu-wa-ri-jo* /*enuwalioi*/ e *pa-ja-wo-ne* /*paiāwonei* (dat.). Que corresponde no alfabeto grego a Ἐνυαλιος e Παϊᾶν, epítetos de Ares e Apolo respectivamente” (RAMÓN, 2011, p. 232).

Se levarmos em consideração o relato mitológico, perceberemos alguns pontos de argumentação para essas questões. Como é o caso de Proteu, também chamado de “velho do Mar”, divindade marinha relacionada à Posseidon (*Odisseia*, IV). “Proteu é apresentado na *Odisseia* como um deus do mar a quem fora confiada a tarefa de apascentar as focas e os outros animais marinhos pertencentes à Posseidon” (GRIMAL, 2011, p. 398). A divindade Proteu surge na *Odisseia* no Canto IV (*Odisseia*, IV) no qual Menelau tenta retornar para Esparta. O substantivo aparece no Linear B possivelmente como *Po-ro-te-u* (VENTRIS; CHADWICK, 1973, p. 573) citado na tabuinha PY Eq 146. Embora o contexto da tradução não permita sua definição como sendo o de uma divindade. Todavia, se observarmos o termo na tabuinha PY Eq 146, fica claro que *Po-ro-te-u* é um substantivo próprio, mesmo não se tratando de um teônimo<sup>149</sup>:

r.1 o-da-a 2\_ \_ te-re-ta , e-[  
r.2 ko-ro , to-so-de , pe-mo [[GRA ]] GRA [  
r.3 o-da-a 2 , po-ro-te-u , e-ke , to-so-de , pe-mo GRA 1

Segundo F. A. Jorro e F. R. Adrados (JORRO; ADRADOS, 1999, p. 149), *Po-ro-te-u* trata-se de um antropônimo<sup>150</sup>, justamente por sua ligação ao termo *te-re-ta* em r.1. Concorda com eles a pesquisadora Margareta Lindgren, que também defende a

<sup>149</sup> Teônimo, literalmente, o “nome de um deus”.

<sup>150</sup> Antropônimo, literalmente, o “nome de uma pessoa”.

ligação entre *Po-ro-te-u* e o cargo de “Tereta” (LINDGREN, 1973, p. 97). Ou seja, se trataria de um “homem nobre” que ocupa o cargo de *te-re-ta*, um detentor de terras que é associado ao termo posterior “*Telesta, Telestes* (Cf. *Teletes, Telester*) (DIETRICH, 1974, p. 256). Porém, a similaridade fonética que se pode estabelecer não deixa de ser interessante. Se relacionarmos o *Po-ro-te-u* micênico com o termo  $\text{Πρωτῆυς}$  homérico, podemos conseguir construir alguma relação de continuidade onomástica.

Embora não se possa fazer isso de forma direta através do sentido do nome ou de sua função, é possível pensar na apropriação poética do termo e mesmo na continuidade de seu uso como nome. Talvez assim possamos fazer alguma relação. Por exemplo, quando associamos o termo a  $\text{Πρωτος}$ , de *Primeiro*, como raiz para  $\text{Πρωτ-ευς}$  como nos indica F. Waanders (1991, p. 385). A própria *Odisseia* indica esta divindade como sendo ligada a Poseidon (*Odisseia*, IV, vv. 349), e como mais uma das divindades do mar que parecem se confundir e se misturar nos poemas. A Proteu cabe o epíteto de “velho do mar”, que também é usado quanto a Nereu (*Iliada*, XVIII vv. 35; 49). Essas divindades são apresentadas de forma muito parecida, e se confundem com uma série de divindades do mar, apontando para a possibilidade de um panteão ainda em organização durante o período de composição dos poemas homéricos. O que nos permite pensar em algo como uma “mistura” ou confusão, como parece apresentar o léxico. Proteu poderia ser o “primeiro” dos deuses marinhos como parece indicar seu nome? Ou somente anterior à hegemonia de Poseidon? Difícil apresentar uma solução direta.

O nome de Poseidon também surge relacionado entre as divindades micênicas, com o termo *Po-si-da-o*, como é referido no Linear B. Essas divindades guardam relação entre si desde o período micênico, e possuem alguns atributos compartilhados e uma relação hierárquica às vezes bastante confusa. Não deixa de chamar a atenção o fato de Poseidon ter substituído, no relato mitológico, outra divindade que antes dominava o mar – Nereu –, que também é chamado de “velho do mar”, além de ter a

mesma capacidade de se metamorfosear tal como Proteu. Segundo Pierre Grimal, Nereu é

mais antigo que Posidon, que pertence à geração dos deuses olímpicos, Nereu conta-se entre os deuses das forças elementares do mundo. Como a maior parte das divindades marinhas, Nereu possui o poder de se metamorfosear em todos os tipos de animais e seres diferentes. Este poder serviu-lhe nomeadamente quando tentou escapar às perguntas que Hércules lhe fazia, tentando saber como chegar ao país das Hespérides (GRIMAL, 2011, p. 328).

O episódio narrado por Grimal muito se assemelha ao descrito no Canto IV da *Odisseia* no caso referente a Proteu e Menelau, que capturando a divindade marinha, lhe faz perguntas sobre o caminho para casa. Quando pensamos na etimologia do nome Proteu, de *Protos* “primeiro”, ficamos tentados a uma interpretação que alinhe os dados arqueológicos e a narrativa mitológica. Porém, uma relação direta é muito difícil de ser construída, embora a exclusão total das “coincidências” também seja temerário, afinal, quando pensamos nas camadas de tempo dentro dos próprios poemas homéricos em relação ao que podemos chamar de “sincretismo”, muitas inferências são possíveis.

É o que demonstra o caso dos epítetos Ἐνυαλιος e Παϊῶν, ligados à Ares e Apolo, epítetos esses que no Linear B eram deuses independentes,  $\text{A } \text{𐀀} \text{𐀃} \text{𐀆} \text{𐀇} \text{E-nu-wa-ri-jo}$ , e  $\text{𐀓} \text{𐀆} \text{𐀇} \text{𐀈} \text{Pa-ja-wo-ne}$ . Essa fusão de potências e características divinas não é incomum. No caso de Proteu o relato coloca-o sendo ligado a Poseidon, que substituiu Nereu, o que não impede certa identificação entre as divindades.

Devemos levar em consideração que as concepções religiosas bem como os atributos ligados aos deuses são bem menos específicos nas narrativas homéricas do que em épocas posteriores. Como ressalta R. Aubreton,

nela [época homérica] encontramos, sob o aspecto religioso, uma mistura de tradições. Os poemas homéricos são testemunhos das crenças não só dos Helenos, mas também dos Aqueus e dos pré-helenos, talvez até dos Minoanos e dos Cários (AUBRETON, 1968, p. 124).

Podemos observar também, por exemplo, que

os poderes de Hera e Zeus se confundem; se Hera é a deusa da fecundidade, esta mesma fecundidade é o atributo de Ártemis em Éfeso, de Deméter, Réia e Cibele; em outros lugares Ártemis é a deusa da lua, assim como Hécate e Selene. Ares é o deus da guerra, mas Atena é também a deusa da guerra etc (AUBRETON, 1968, p. 123).

É difícil traçar um paralelo direto entre a documentação do Linear B e as narrativas homéricas na questão religiosa, além do fato de seu aparecimento e menção. Não conseguimos no Linear grandes referências, como tipo de culto de determinada divindade, atributos, ou analogias mais profundas. Apesar de constatarmos aparecerem definições como a de “filhos de Zeus” (Drimios, filho de Zeus, conforme PY Tn 316), e é bastante complicado entendermos o panteão micênico a ponto de relacionarmos às divindades de forma direta e inequívoca. Observemos o caso da tabuinha KN V 52:



(KN V 52)<sup>151</sup>

Como podemos observar na tabuinha<sup>152</sup> KN V 52, o substantivo próprio  $\text{𐀀} \text{𐀃} \text{𐀆}$  *A-ta-na*

(Atena) em Linear B, aparece relacionado ao termo  $\text{𐀓} \text{𐀞} \text{𐀙} \text{𐀛}$  *Po-ti-ni-ja*, junto a outras três divindades,  $\text{𐀀} \text{𐀃} \text{𐀆} \text{𐀇} \text{𐀈}$  *E-nu-wa-ri-jo*,  $\text{𐀓} \text{𐀞} \text{𐀙} \text{𐀛}$  *Pa-ja-wo-ne* e  $\text{𐀓} \text{𐀞} \text{𐀙} \text{𐀛}$  *Po-si-da[o]*.

Notemos que são todos deuses e deusas. Atena é chamada de *Po-ti-ni-ja*, que poderia ser traduzido como “senhora”, porém *Po-ti-ni-ja* aparece em outras tabuinhas como “um epíteto genérico designando uma deusa sem maiores especificações” (RAMÓN, 2011,

<sup>151</sup> Retirada do site <<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0595>> acessada em 14/08/2013.

<sup>152</sup> Boa parte dessas tabuinhas que registram nomes de deuses e deusas é relacionada a oferendas as divindades. Segundo Ramon, “um número relativamente grande de deuses e deusas aparecem como destinatários de oferendas” (RAMÓN, 2011, p. 230).

p. 230). Poseidon aparece sem denominações ou qualificativos, e os outros dois deuses, *E-nu-wa-ri-jo* e *Pa-ja-wo-ne*, já foram referidos anteriormente como tendo se tornado epítetos de Ares e Apolo nos poemas homéricos, no caso Ἐνυαλιος e Παιῶν (RAMÓN, 2011, p. 232). Mas nesse caso tratam-se de divindades independentes.

Esta tabuinha é emblemática do tipo de documentação perceptível por meio do Linear B, e a forma como podemos relacioná-las aos poemas homéricos. Para além do fato importante da continuidade da língua grega, o aparecimento de algumas divindades do panteão também é bastante significativo.

A questão do registro escrito do Linear B igualmente parece afirmar essa continuidade. Porém, não devemos nos esquecer da lacuna existente entre o período Arcaico grego e a época micênica no que diz respeito à escrita. Se tomarmos como referência a *Ilíada* e a *Odisseia* perceberemos, por exemplo, que não existem citações diretas de escrita nos poemas homéricos, com uma única exceção<sup>153</sup>; interessante. Para termos dimensão do quanto é escassa essa referência à escrita nos poemas, basta dizer que há uma única citação existente em toda a *Ilíada* e nenhuma na *Odisseia*.

---

<sup>153</sup> “Sinais” ( ἐπιγράφω ) também são usados quando de um sorteio, referido na *Ilíada*. Ajáx reconhece o “sinal” feito por ele em uma pedra. Porém, neste sentido, não é indicativo da existência de algum sistema de escrita:

[ἀλλ' ὅτε δὴ τὸν ἴκατε Φέρων ἀν' ὄμιλον ἀπάντη,  
ὅς μιν ἐπιγράψας κυνέη βάλε, φαίδιμος Αἴας,  
ἦτοι ὑπέσχεθε χεῖρ', ὃ δ' ἄρ' ἔμβαλεν ἄγχι παραστάς,  
γνώ δὲ κληροῦ σημά ἰδὼν, γήθησε δὲ θυμῶ.  
τὸν μὲν πᾶρ πόδ' ἔον χαμάδις βάλε φώνησέν τε·  
“ὦ φίλοι, ἦτοι κληρὸς ἔμοις, χαίρω δέ καὶ αὐτοῦς  
Θιμῶ, ἐπεὶ δοκέω νικησέμεν Ἐκτορα δῖον.

[Mas quando o arauto, depois de por todos passar, chegou perto do próprio autor do sinal posto no elmo, de Ajáx impecável, este a mão, logo, estendeu, sua sorte tomando do arauto, pois conhecera que a senha era sua, com isso alegrando-se. Lança-a, depois, para o chão, junto aos pés, prorrompendo desta arte: “É minha, amigos, a marca, o que imensa alegria me causa, pois desse encontro com Heitor ainda espero sair vitorioso.] (*Ilíada*, VII, vv186 – 192) Trad. Carlos A. Nunes).

O termo ἐπιγράφω ainda aparecerá em *Ilíada*, IV, v 139; VII, v. 187; XI, v., 388; XIII, v 553; e *Odisseia* XXII, v. 280, todos com o sentido de “riscar”, “arranhar”.

Trata-se do trecho que narra os trabalhos de Belerofonte, que, levando “sinais funestos” (σήματα λυγρά) (*Ilíada*, VI, v. 168), encomendaria com eles a própria morte. Antepassado de Glauco, Belerofonte é citado por este no trecho que narra a troca de armas com Diomedes:

[πέμπε δέ μιν Λικίηνδε, πόρεν δ' ὄ γε σήματα λυγρά,  
γράψας, ἐν πίνακι πτυκτῶ θυμοφθόρα πολλά,  
δεῖξαι δ' ἠνώγειν ᾧ πενθερῶ, ὄφρ' ἀπόλοιτο.]

[Mas para a Lícia o enviou, tendo escrito uns sinais mui funestos em duas tábuas fechadas, que ao sogro mandou que entregasse, para que viesse a morrer, visto morte os sinais inculcarem] (*Ilíada*, VI, vv, 168 – 170)<sup>154</sup>.

[ἀλλ' ὅτε δὴ δεκάτη ἐφάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,  
καὶ τότε μιν ἐρέεινε καὶ ἦτεε σῆμα ἰδέσθαι,  
ὅττι ῥά οἱ γαμβροῖο πάρα Προίτιοιο φέροιτο.  
αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ σῆμα κακὸν παρεδέξατο γαμβροῦ,  
πρῶτον μὲν ῥα Χίμαιραν ἀμαιμακέτην ἐκέλευσε ]

[Mas, quando, ao décimo, a Aurora de dedos de rosa surgiu, fez-lhe perguntas, de ver os sinais desejoso mostrando-se que de seu genro, da parte de Preto (Proito), lhe tinha trazido. Logo, porém, que o sentido aventou dos fatais caracteres, primeiramente, a incumbência lhe deu de extinguir a Quimera] (*Ilíada*, VI, vv, 175 – 179).

Os sinais são relacionados como “*Sēma*” (σήμα) e são grafados em um suporte, e depois enrolados. Poderia se tratar da peça que foi enrolada com algo, ou enrolou-se a própria peça, como um papiro. Possivelmente, Belerofonte não sabia ler - ou sabia, e daí a necessidade de se enrolar a mensagem? -, mas o rei que a recebe certamente conseguiu decifrar o que estava escrito, fazendo com que o herói partisse então para as missões terríveis que deveriam leva-lo à morte<sup>155</sup>.

É interessante observar que nenhum dos reis se utiliza de escribas para as mensagens. Segundo os versos, o próprio Proito “escreve<sup>156</sup>” (γράφω) os sinais (σήμα)

<sup>154</sup> Trad. Carlos. A. Nunes.

<sup>155</sup> Embora este intento tenha sido frustrado pela proteção dos deuses.

<sup>156</sup> O termo utilizado para essa referência a “escrita” é o verbo γράφω, que possui o sentido de “riscar”, “arranhar” nos poemas homéricos. Sua tradução na *Ilíada* não pode ser ligada diretamente a ideia de

funestos e os manda (vedados) ao outro rei, que ao recebê-los os examina, sem a ajuda de outras pessoas ou funcionários de seu palácio.

Seria essa uma reminiscência do período micênico? Quanto à postura dos reis frente à escrita, possivelmente não. As informações que possuímos sobre os reis micênicos são escassas, e não temos elementos para aferir suas capacidades intelectuais ou padrão educacional. Porém, é atestada pelas tabuinhas a existência de escribas nos polos palacianos, pois a mesma caligrafia é encontrada em vários tablettes no mesmo sítio arqueológico, ainda que muitos escribas diferentes também possam ser catalogados na mesma escavação. Dificilmente, dada a natureza do trabalho em argila, a grafia nas tabuinhas seja de punho real, embora também não seja possível saber se os reis conseguiam decifrar os sinais do silabário Linear.

Seria então essa citação à escrita na *Ilíada* um paralelismo que se relaciona ao período Arcaico? Existe a possibilidade. A inexistência de escribas, talvez, seja uma das características que se ligam à introdução do novo alfabeto no período (Séc. VIII a. C), bem como a forma difusa e o alcance desta tecnologia linguística. Ao contrário de Egito e Mesopotâmia (considerando períodos próximos), que mantêm um grupo de pessoas especializadas em escrever, o instituto desta profissão decai na Grécia Arcaica. Sendo verossímil a cena da análise dos escritos pelo rei, e também aceitável para o público que ouvia os poemas homéricos – pois a cena não destoava da prática que conheciam.

Como explicar essa referência então? Como tantas outras que se imiscuem no corpo da narrativa e que normalmente são relacionadas a aquisições posteriores. Essa é certamente a possibilidade mais provável. Todavia, ressaltamos que mesmo assim é difícil afirmar que o episódio se liga peremptoriamente a um período próximo do

---

“escrever” como em períodos posteriores. Como é um termo bastante escasso, possuindo somente duas ocorrências (*Ilíada*, VI, v. 169; XVII, v. 599), seu sentido fica claro ao observarmos a outra referência: [ἄκρον ἐπιλίγδην γράψεν δέ οἱ ὀστέον ἄχρις] (*Ilíada*, XVII, v. 599), onde Peneleu foge, e é atingido por Polidamante, que “riscou-lhe” o ombro com a lança “até o osso”.

Arcaico, quando da reintrodução da escrita, ou se é uma reminiscência do período Micênico, e que nesse caso tratar-se-ia de uma referência ao Linear, pela própria questão dos “sinais”.

Tema difícil e de muitas incertezas. O que podemos afirmar com confiança é o hiato citado, referente à escrita na Idade do ferro, e a não continuidade do silabário em Linear B no uso corrente, bem como o desuso de tábuas de argila para sua escrita. Aliás, fato é que nós só temos conhecimento das tabuinhas de Linear B pela característica das destruições violentas que ocorreram nos polos palacianos micênicos. Como observa Taylor, “o fogo queimava-as, dando-lhes a dureza da cerâmica; apesar disso, algumas são quebradiças” (TAYLOR, 1973, p. 28). Também não possuímos um *corpus* documental muito grande, pois,

enquanto que as tábuas sumérias e acadianas ascendem às centenas de milhar, dispomos de menos de cinco mil textos em Linear: nódulos, tábuas e inscrições em vasos. Se algumas tábuas ‘com formato de página’ atingem as trinta linhas, a maioria não ultrapassa as duas linhas (CARLIER, 2008, p. 41).

Essa documentação é caracterizada em geral por grandes relatórios de quantidades – inventários organizados pelos escribas nos polos palacianos – mas que, apesar disso, são passíveis de relação com o texto homérico, embora limitadas pela natureza da própria documentação. Não se descarta que outros suportes para a escrita tenham sido utilizados, como a madeira ou o papiro, porém nada chegou até nós. Nenhuma grande narrativa, nenhuma descrição de ritual, nada nesse sentido.

Não dispomos atualmente de qualquer texto em Linear B cujo teor seja diretamente religioso (...). Estão ausentes as narrativas mitológicas, os hinos, as orações e as fórmulas de consagração que parecem figurar nas tábuas de oferenda com inscrições em Linear A (CARLIER, 2008, p. 42 - 43).

Então, quando nos deparamos com situações como a de Belerofonte e os “sinais”, pouca relação podemos construir no sentido de escolher a que período se conformaria esta

passagem. Não fosse a referência do Linear B, relacionaríamos o trecho de Belerofonte certamente com a introdução do alfabeto na Grécia, e somente a ela.

Tendo em vista essas possibilidades de analogia e conexão nos poemas homéricos, vamos dar mais um passo no que tange as relações possíveis de serem percebidas entre a documentação e o mundo micênico.

### 2.2.2 - Nomes micênicos em Homero

Michael Ventris e John Chadwick, em seu livro *Documents in Mycenaean Greek* (1973), chamam à atenção para o fato de que, entre os nomes próprios existentes no registro em Linear B, existe um número razoável de nomes que recordam ou são nomes conhecidos por Homero (VENTRIS; CHADWICK, 1973, p. 103), chegando a enumerar 58 nomes “paralelos ou equivalentes”. Fazendo relação com essas equivalências, os autores fazem uma interessante observação:

É notável que esta lista inclui vinte homens que são nomeados por Homero como Troianos ou que lutam no lado troiano (...). A discussão sobre as conclusões a tirar deste fato estão além do escopo deste livro, mas vinte fora de cinquenta e oito é uma proporção significativa (VENTRIS; CHADWICK, 1973, p. 104).

Ou seja, dentre os antropônimos aceitos como equivalentes por Ventris e Chadwick, quase a metade é citada por Homero como Troianos ou participantes do lado troiano da guerra, sendo os outros de Aqueus. Essa equivalência, mesmo quando considerado as restrições da documentação das tabuinhas, não deixa de ser significativa e espantosa.

Se observarmos a referência ao antropônimo *JA-ki-re-u* (𐀗 𐀓 𐀛 𐀝) na tabuinha KN Vc 106, poderemos ter um exemplo interessante dessas ocorrências. O termo é um *Hapax*, ou seja, possui somente uma única ocorrência em todo o *corpus* documental micênico. Normalmente, é aproximado e identificado ao nome de Aquiles cf. Ἀχιλλεύς.

(VENTRIS; CHADWICK, 1973, p. 103). Também existe uma tabuinha de Pilos com o termo *A-ki-re-we* (𐀀 𐀗 𐀚 𐀛) PY 79 Fn + 1192 (45)<sup>157</sup>, que é o mesmo nome em dativo:

r.2 *a-ki-re-we HORD T 5*

A tradução aproximada para esta linha seria: “Para Aquiles 5 medidas de grãos”. O HORD (𐀀) é um símbolo do linear que quer dizer grão comum. Normalmente é traduzido como “cevada”, por ser o mais comum dos grãos, daí o nome HORD de “*hordeum*”, cevada em Latim. O T significa medida de grãos (secos). E o 5 significa 5 destas medidas.<sup>158</sup> Observemos que é um nome encontrado tanto em Cnossos quanto em Pilos, na Messênia. O que não deixa de ser interessante do ponto de vista territorial e cronológico. Apesar de não podermos hipertrofiar/hiperbolizar essa informação, podemos pelo menos afirmar que este nome não se restringe a um único sítio arqueológico, sendo de uso em, pelo menos, duas regiões do Egeu.

O nome Heitor também surge no registro das tabuinhas de Linear B. Na tabuinha PY Eb 913 seu nome aparece associado à ideia de um “servo da divindade” (*te-o-jo, do-e-[ro]*), e também, se aceitarmos que a tabuinha PY Eb 935 seja possivelmente parte integrante desta PY Eb 913 como sugere a base de dados *Damos*<sup>159</sup>, ficaríamos com um “Heitor, servo da divindade, detém um arrendamento”. Ventris e Chadwick chamam a atenção para o fato de que estes são homens comuns, alguns possivelmente de condição humilde (VENTRIS; CHADWICK, 1973, p.104), como o que pode ser verificado na tabuinha PY Eb 913 pelo termo “*theoio doelos*”.

---

<sup>157</sup> Datada do LH IIIB2/LH IIIC.

<sup>158</sup> Para mais informações vide KILLEN, J.T. 2004, Wheat, Barley, Flour, Olives and Figs on Linear B Tablets, in; HALSTEAD – BARRETT (eds) 2004, pp. 165-167.

<sup>159</sup> A base de dados *DAMOS - Database of Mycenaean at Oslo*, é ligada a Universidade de Oslo, e possibilita a pesquisa de palavras e termos no *corpus* documental das tabuinhas de Linear B. É acessível pelo link <<https://www2.hf.uio.no/damos/>>. Acesso 02/05/2014.

PY Eb 913 [+] PY Eb 935

.A ]e-ko-to , te-o-jo , do-e-ro[ , e-ke-]qe , o-na-to[

.B pa-ro , da-mo [ ]GRA T 1 V[ 3

Cronologia: LH IIIB2/LH IIIC

Diversos outros casos de equivalências de nomes próprios podem ser apontadas entre os vestígios deixados pelas tabuinhas e suas correlações com o texto homérico que nos chegou, tais como *O-re-ta* ( ὄρετα ) PY An 657 Cronologia 1: LH IIIB2/LH IIIC . 3; (Orestes), citado como responsável pela “guarda de áreas costeiras” *o-u-ru-to*, *o-pi-a2-ra*, *e-pi-ko-wo*, junto a outros nomes.

PY An 657<sup>160</sup>

r.1 *o-u-ru-to*, *o-pi-a2-ra*, *e-pi-ko-wo* (Traduzido: “como os observadores estão guardando as áreas costeiras) (CHADWICK; BAUMBACH, 1963, p.259).

r.2 *ma-re-wo*, *o-ka*, *o-wi-to-no*,

r.3 *a-pe-ri-ta-wo*, *o-re-ta*, *e-te-wa*, *ko-ki-jo*,

r.4 *su-we-ro-wi-jo*, *o-wi-ti-ni-jo*, *o-ka-ra*3 VIR 50

r.5 *vacat*.

Mesmo o nome de *Te-se-u* ( ἑσέου ), aparece como o de um humilde “servo da divindade” (*te-o-jo* , *do-e-ro* ) em Pilos, como mostra as tabuinhas PY En 74 e PY Eo 276, com as mesmas implicações dos termos anteriores:

PY En 74 Cronologia 1: LH IIIB2/LH IIIC

r. .5 *Te-se-u* , *te-o-jo* , *do-e-ro* , *o-na-to* , *e-ke* , *to-so-de* , *pe-mo* GRA T 4

PY Eo 276 Cronologia 1: LH IIIB2/LH IIIC

r. .4 *Te-se-u* , *te-o-jo* , *do-e-ro* , *e-ke-qe* , *o-na-to* ὀπαρο , ru-\*83-e GRA T 4

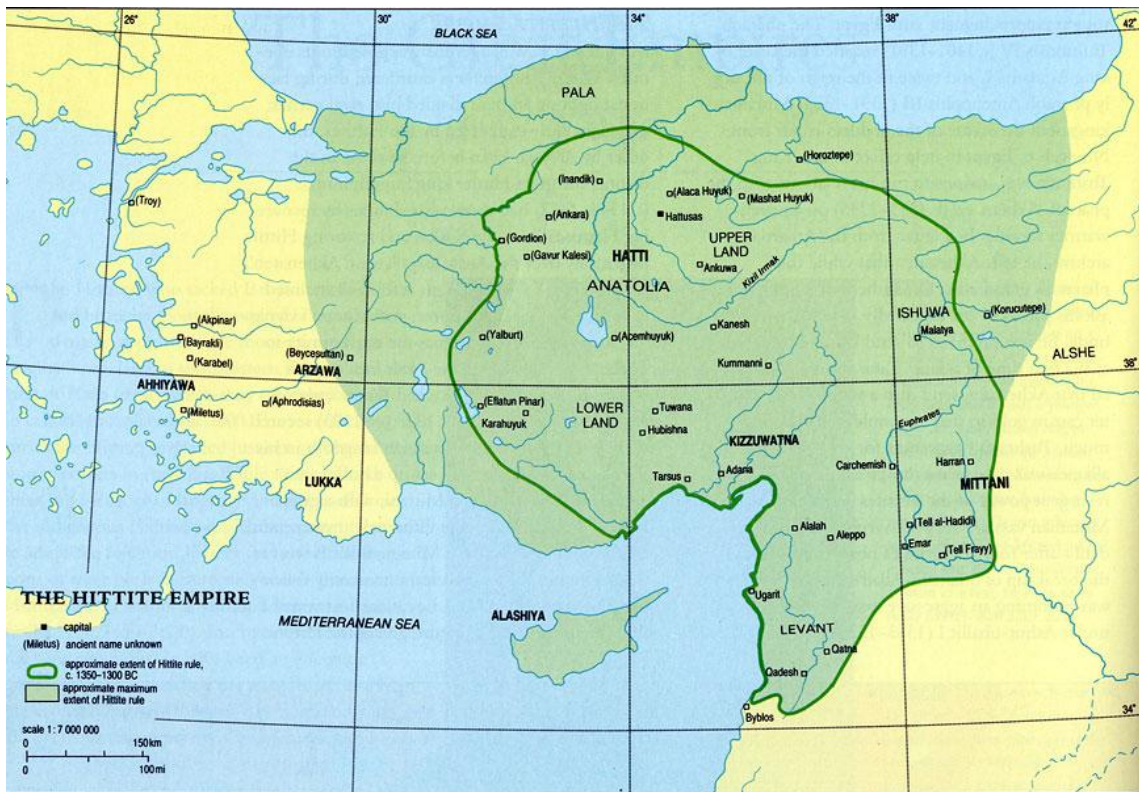
Se a relação entre os termos não é absolutamente direta, ou seja, o Heitor da tabuinha de Pilos não se refere ao herói épico troiano, como provavelmente *A-ki-reu* não

<sup>160</sup> Esta tabuinha possui um total de 15 linhas. Sendo este, portanto, somente um trecho.

se refere, obviamente, a Aquiles filho de Peleu, a analogia entre a onomástica das tabuinhas e suas correspondências com os trechos homéricos, embora bastante pertinente, não é diretamente correlata. Ela pauta, isso sim, a ideia de uma continuidade poético-musical destes termos, como apropriação ligada à performance de instrumentistas cantores na Hélade.

Pelo fato de podermos, hoje, atestar a antiguidade desses nomes pelas tabuinhas, podemos inferir que são vocábulos que, possivelmente, já à época de transcrição dos poemas homéricos, eram percebidos como bastante antigos. Eram nomes cuidadosamente usados pelos antepassados, na perspectiva de um público do *período Arcaico*, e sua origem remete a um contexto palaciano (no caso próximo ao das tabuinhas) e a um passado glorioso e pujante. Isso os torna nomes factíveis de terem existido na “idade heróica” narrada nos poemas, possivelmente pelo fato de que as possíveis mudanças e relações entre a língua e a composição musical puderam adequar esses termos à composição e à métrica dos versos cantados em hexâmetro, e como fruto de tal adaptação chegado até nós dentro dos poemas de Homero.

Além disso, considerando o período e a proximidade geográfica, estes não foram os únicos termos a chegarem até a contemporaneidade dentro do léxico dos poemas homéricos. Observemos o mapa abaixo, que mostra a planície da Anatólia e seus principais centros populacionais:



161

**Mapa do Império Hitita**, mostrando sua extensão e principais ocupações humanas em relação aos sítios de Troia.

Avaliando a localização do sítio da Troia de Schieleman, bem como os sítios hititas na planície da Anatólia, algum traço de continuidade e apropriação poética talvez possa ser mensurada. Quando comparamos o texto homérico da *Ilíada* e da *Odisseia* a certos termos encontrados nos chamados *Anais dos Reis Hititas*<sup>162</sup>, a luz dessa apropriação poética ligada à performance, talvez tenhamos uma interessante relação possível.

<sup>161</sup> Mapa disponível em <[http://www.armenian-history.com/images/maps/ancient\\_world/Hittite/Maps\\_Hittite\\_Empire.jpg](http://www.armenian-history.com/images/maps/ancient_world/Hittite/Maps_Hittite_Empire.jpg)> Acesso 05/10/2015.

<sup>162</sup> O termo é usado por especialistas na área para se referir a um conjunto variado de documentos escritos, geralmente de chancelaria, da monarquia hitita. Possuímos anais dos reis desde Tudhaliya I / II até períodos de reinados tardios. “Os anais de Arnuwanda I, Suppiluliuma I (composto por seu filho) e, o mais destacado de todos, Mursili II foram bem preservados; Mas os de Muwatalli II ainda não foram recuperados. Os anais de Hattusili III sobrevivem apenas em forma fragmentada. Para Tudhaliya IV e Suppiluliuma II não há anais em cuneiforme, estando os mesmos em inscrições hieroglíficas na linguagem luvita”(BURNEY, 2004, p.24).

### 2.2.3 - Relações entre os termos hititas e o grego homérico

O texto que nos chamou especial atenção está citado em Calvert Watkins (1986), e permite uma atraente possibilidade de relação com as narrativas homéricas. Trata-se do documento KBo<sup>163</sup> 4.11,45- 6:

*EGIR-ŠU<sup>D</sup> Šuwašuran ekuzi*

*haḥḥ=ata=ta alati awienta Wilušati*

Tradução:

(*Hitita*) Então, ele bebe ao deus *Suwasuna*<sup>164</sup> (e canta:)

(*Luvita*) “Quando eles vieram da escarpada Wilusa” (WATKINS, 1995, p. 146).

Esse texto hitita, escavado em Hattusa, cuja datação possivelmente é do século XIII a.C, menciona no seu ritual a recitação de um poema Luvita, no caso o trecho “*Quando eles vieram da escarpada Wilusa*” (KBo 4.11, 46). Existe uma grande aceitação entre os pesquisadores de que o termo “Wilusa” poderia referir-se a (W)Ílion<sup>165</sup>.

Calvert Watkins, renomado linguista, pesquisou sobre a questão de qual seria o idioma que poderia ser falado em Troia na época homérica. Relacionando essa possível Língua com o Luvita, dialeto aparentado ao Hitita. Se, concordando com C. Watkins (1995), relacionarmos a língua falada em Troia como possivelmente sendo o Luvita,

---

<sup>163</sup> Os tabletes Hititas em cuneiforme foram escavados em Hattusa desde o início do século XX, e compõem duas séries: Os primeiros volumes, publicados como *Keilschrifttexte aus Boghazköi*, cuja sigla indicativa é KBo, e os *Keilschrifturkunden aus Boghazköi*, com a sigla KUb (BURNEY, 2004, p. 45).

<sup>164</sup> O Panteão de divindades luvitas é bastante extenso, e o culto de certas divindades, ligadas a particularidades regionais, se espalham ao longo de todo o território Luvita. Segundo Piotr Taracha, *Suwasuna* é uma divindade local, citada no documento KBo 4.11, e Ligada à cidade de *Istanuwa*, que ficaria em algum lugar na periferia oeste das terras baixas na Anatólia (TARACHA, 2009, p. 117).

<sup>165</sup> Pierre Carlier chega a mencionar a possibilidade da ligação deste verso com o ciclo troiano, ou parte dele (CARLIER, 2008, p. 63), pois, se Wilusa é Ilíon, o que Carlier considera bastante verossímil, poder-se-ia fundamentar a existência de um poema Anatólio sobre Troia desde o século XIII.

aparentado à língua Hitita, teremos um contexto interessante de comparação.

Observemos, por enquanto, esta probabilidade como factível em termos hipotéticos.

Em seu poema *Ilíada*, Troia é chamada por nomes de forma alternada, (W)Ílion e Troia. O novo assentamento Eólio em Hissarlik preservou o nome tradicional na forma Ílion. Quase certamente, a Ílion de Homero representa Wilusa/Wilusiya. O último foi o nome dado a um pequeno reino da Era do Bronze tardia, que era vassalo do grande Rei de Hatti, e o Reino de Wilusa se encontra em um texto Hitita, incluído entre as Terras *Arzawa*. Hissarlik foi, provavelmente, o local do Reino de Wilusa. Dois de seus maiores níveis foram datados da Era do Bronze Tardia – Troia VI e VII. O subsequente assentamento Eólio no sítio foi o precursor da Helenística Troia VIII (BRYCE, 2012, p. 34).

Porém, devemos observar que

A *Ilíada* de Homero não faz nenhuma menção aos hititas, ainda que estes tenham desempenhado um papel importante nos assuntos da Anatólia ocidental em toda a Idade do Bronze Final, e foram quase certamente senhores do reino chamado por Homero de Ílios / Troia durante o período da suposta guerra de Troia ( BRYCE, 2012, p. 12 - 13).

Trevor Bryce levanta que a probabilidade maior é a de que o autor dos poemas não conhecesse a existência histórica dos povos hititas, devido ao lapso temporal de quase quinhentos anos entre um “Homero” e a existência dos reinos hititas (BRYCE, 2012, p. 12 - 13). Porém, faz a ressalva de que se deve tomar muito cuidado com este tipo de conclusão, afinal, é difícil constatar que se trata de uma omissão proposital, ou um simples desconhecimento. Podemos apenas observar a não menção a estes povos nos poemas homéricos, e realmente desconfiar de quais os motivos para tal omissão com base nos achados arqueológicos que possuímos.

Se Troia/Wilusa fosse apenas uma citação isolada de uma relação entre a onomástica dos poemas homéricos e os referidos anais dos Hititas, não precisaríamos de muita argumentação para apontar o episódio como sendo o de uma simples coincidência. Porém, interessantemente, não é este o caso. Pelo menos mais duas ocorrências bastante curiosas parecem apontar na direção da existência de uma relação

onomástica entre os léxicos: a citação do topônimo *Ahhyawa*<sup>166</sup> e do antropônimo de um governante citado como *Alaksandus*. O primeiro deles identificado como a “terra dos aqueus”, e o segundo aproximado ao nome Alexandre (como o de Páris). Seria neste contexto, por exemplo, que esse substantivo hitita/luvita de *Alaksandu* seria extremamente importante. *Alaksandu*<sup>167</sup> é aproximado ao *Alexandros* citado por Homero, termo que se refere a *Paris Alexandros*, filho do rei Príamo de Troia. Também é nesta conjuntura de aproximação fonética que o próprio termo Troia/Ilíon, ligado ao Luvita *Wilusa* faria sentido.

Passemos as problematizações do primeiro termo. Como observa Hans Güterbock, é legítimo perguntar se o termo *Ahhyawa* dos documentos hititas refere-se à terra dos aqueus e “se isso tem uma influência sobre o contexto da guerra de Troia” (GÜTERBOCK, 1986, p. 33). Se considerarmos a proximidade geográfica entre os povos hititas e o sítio apontado por Schillieman como sendo possivelmente a Troia homérica, a relação ficaria, no mínimo, plausível de ocorrer, pois seria bem difícil uma cidadela como a encontrada em Hissarlik passar despercebida à esfera política dos Reinos Hititas<sup>168</sup> e de Hattusa. Embora Güterbock considere que o “problema *Ahhyawa* ainda é uma questão de fé” (GÜTERBOCK, 1986, p. 33), há uma convergência atual em aceitar melhor a relação.

Como aponta T. Bryce (2003), existe uma tendência dos pesquisadores nos últimos anos em aceitar cada vez mais a conclusão de que o nome *Ahhiyawa* nos textos hititas é usado para identificar o mundo micênico, e “em alguns contextos um reino Micênico específico (BRYCE, 2003, p. 59). Essa ligação pode ser fundamentada tanto nessas relações textuais (*Ahhiyawa/Aqueus*) e no argumento da proximidade geográfica

---

<sup>166</sup> Segundo Burney, As referências a *Ahhiyawa* ocorrerem em textos hititas ao longo de quase dois séculos. As primeiras citações estão no texto *Madduwatta*, do tempo de *Arnuwanda I* (Ca. 1380 a.C), quando *Attarisya* (Atreu?) era rei de *Ahhiyawa*. Esse *Attarisya* é mencionado nos textos hititas como "o homem de *ahhiya*", sendo esta a primeira forma do nome *Ahhiyawa* (BURNEY, 2004, p. 08).

<sup>167</sup> O termo aparece com as duas grafias: *Alaksandus* e *Alaksandu*.

<sup>168</sup> Se considerarmos uma cronologia mais tradicional, o período se relaciona.

de suas esferas de influência, quanto nas relações comerciais mantidas entre os Micênicos e povos do mediterrâneo (BRYCE, 2003, p. 59), atestadas pela arqueologia.

Ahhiyawa - Poucos temas têm despertado maior controvérsia do que a identidade e a localização desta terra. Na década de 1920 Emil Forrer equiparou *Ahhiyawa* com o termo *Achaia* homérico, observando que Homero não se refere a gregos, mas a Aqueus. Sua visão atraiu ambos: os apoiantes e os céticos (BURNEY, 2004, p. 06).

Em se aceitando a pertinência da identificação entre *Ahhiyawa* e o termo *Achaia*, um interessante elo de ligação é construído lexicalmente a partir daí. Agora levando em conta as possibilidades de relação entre esse vocabulário, e uma suposta continuidade/apropriação de termos preservada nos poemas homéricos.

Já sobre o nome *Alaksandus*

Na onomástica do período Hitita, o nome *Alaksandus* é bastante isolado. Ele não tem um significado reconhecível no Hitita ou Luvita, e não tem similaridades para com outros nomes. Portanto, é concebível que seja estrangeiro (GÜTERBOCK, 1986, p. 34).

A ligação que Güterbock cita, quanto ao mundo micênico, se ancora no termo *a-re-ka-sa-da-ra-ka* (MY V 659 (61) LB IIIB : 1<sup>169</sup>), possível paralelo feminino do nome Ἀλέξανδρος. Olga Tribulato observa que, o nome *a-re-ka-sa-da* tem “idênticos paralelos alfabéticos” com o posterior Ἀλέξανδρα (TRIBULATO, 2015 p. 182), fazendo com que a relação entre o nome *Alaksandus* dos anais Hititas e o substantivo feminino *a-re-ka-sa-da-ra-ka* da tabuinha de Micenas seja factível. Como observa a

---

<sup>169</sup> Excavada em 1952-4 pelo Professor A. J. B. Wace, junto a uma série de casas fora dos muros da cidadela de Micenas (CHADWICK, 1990, p. 146). Stephanie Lynn Budin argumenta que esta tabuinha possivelmente trata de “um grupo de crianças com suas mães trabalhadoras” mostrando relações de “mãe e filha” entre os nomes de muitas mulheres (BUDIN, 2011, P. 319). Segue a tradução da autora, segundo a tabuinha MY V 659 (61):

r.1 Wordieia <i>de-mi-ni-ja</i>	1
r.2 <i>Ma-no</i> e Alexandra	2
r.3 <i>ri-su-ra</i> e <i>qo-ta</i>	2
r.4 <i>e-re-tu-pi-na</i> e Theodora	2
r.5 Orthowije e filha	2
r.6 Anea e filha	2
r.7 Philowoina e “pequena garota”	2
r.8 <i>pu-ka-ro</i> e <i>ke-ti-de</i>	2

.....

Keraso e “pequena garota” (BUDIN, 2011, p. 319).

autora, o termo *Alexandra* poderia ser apontado no linear B, na Tabuinha MY V 659

(61) LB IIIB : 1

r. 2     *ma-no* , *a-re-ka-sa-da-ra-ka*                    2

Sendo assim, o nome *Alaksandus* pode ser o nome grego Ἀλέξανδρος. Porém, Güterbock chama a atenção para o fato de que *Alaksandus* não é caracterizado como um homem de *Ahhiyawa*. “Ele é chamado como um dos quatro reis dos “países *Arzawa*” (GÜTERBOCK, 1986, p. 34). Questão controversa, e que se complica com a inclusão do termo hitita *Taruisa*, que poderia também ser identificada como um país, ou reino dos *Ahhiyawa*.

Além disso, Wilusiya e Taruisa são listadas lado a lado, ambos como países. Como é que isso se encaixa na assumida equação Wilusiya = (W)Ilios e Taruisa = Troia? é geralmente aceito que em grego Troia é o nome da área, enquanto a cidade é chamada de Ilios. Nos anais de *Thudaliyas* eles são ambos chamados de “países”, e é claro que pode-se argumentar que o escriba que compilou a lista não tenha um conhecimento real de todos os lugares e nomes e, mecanicamente, colocou o logograma *KUR*, “país” em frente de todos. Ou, a fim de salvar a distinção grega, um poderia levar *KUR uruTaruisa* como “aposição” ao nome precedente e traduzir “A terra de Wiluyia, a região de Taruisa,” Mas isso seria uma interpretação *ad hoc* e portanto inaceitável (GÜTERBOCK, 1986, p. 40).

Resumindo, segundo as ideias de Güterbock, encontramos o seguinte: Wilusa era um país, talvez, mas não certamente, com uma capital do mesmo nome. A localização de *Wilusa* na Tróade é possível, até provável, mas não estritamente provável. Não há nada nos relances que obtemos da história de *Wilusa* que tenha qualquer semelhança com a Guerra de Troia citada nos poemas homéricos. *Alaksandus* é o governante de *Wilusa* sendo um vassalo do rei hitita, enquanto *Paris Alexandros* é um dos filhos do rei Príamo, que é politicamente independente, seguindo os relatos homéricos. A equação *Alaksandus* = Alexandros, e *Wilusa* = (W)ilios, não pode ser estritamente e cabalmente comprovada, pois como observa Güterbock, existem ainda algumas contra-indicações (GÜTERBOCK, 1986, p. 30 - 31).

Mesmo argumentando sobre a superficialidade ou coincidência dos termos elencados em relação aos anais hititas, como bem observa Güterbock (1986, p. 30 - 31), restaria mesmo uma impressionante coincidência de tantos paralelos. Pensando mais especificamente no impacto destas formulações nas questões relativas aos estudos homéricos, percebemos que existe boa base de argumentação sobre a factibilidade de existência dos lugares narrados, tal é o caso de Troia. Porém, isso é bastante diferente de identificar peremptoriamente o narrado na poética-musical de Homero com os sítios encontrados, embora também não se consiga refutar todos os argumentos.

Partindo de uma perspectiva poético-musical, a existência dos nomes elencados, como é o caso de Alexandra (do Linear B), ou Wilusa/(W)Ilios demonstra, pelo menos, uma capacidade de apropriação desse léxico por essa mesma poética- musical, o que poderia fundamentar com razoável clareza a perspectiva da relação temporal dos poemas com essa conjuntura histórica.

Mesmo considerando a continuidade de certos nomes, sobre os quais poderia se argumentar que fossem apropriações de períodos posteriores - pois os mesmos têm uma continuidade bastante longa - teríamos antropônimos que simplesmente desaparecem das formas gregas vindouras. Ou mesmo casos de anexação como epítetos, como os já referidos teônimos de Ares atrelado a Ἐνυαλιος, e Apolo ligado a Παῖς, difíceis de compreender sem a inclusão das tabuinhas de Linear B na comparação.

No caso de Troia, devemos apontar para uma relação bastante interessante quando pensada de uma perspectiva musicalizante dos poemas, e a consequente relação/interação que os *performers* destes cantos poderiam estabelecer com o público. Observemos, por exemplo, que troianos não são aqueus. Seus nomes acaso deveriam soar como alcunhas estrangeiras para que a história se tornasse mais factível aos ouvintes primeiros de tais cantos? Para cumprir essa função, a poética musical poderia acaso se apropriar de um léxico especificamente estrangeiro e característico para este

efeito? A resposta para estas questões pode não ser imediatamente positiva, mas fundamenta, pelo menos, a possibilidade de existência da dúvida. Devemos, todavia, observar que a maioria dos nomes que aparecem nas obras de Homero são usados tanto por gregos quanto por Troianos, indistintamente em boa parte dos casos.

Notemos a observação do John Scott quanto aos nomes compartilhados por gregos e troianos:

No livro IV (*Ilíada*) é mencionado um grego de nome *Chromius*. Então, nos livros posteriores, quatro troianos aparecem tendo esse mesmo nome. Um grego e três troianos têm o nome grego *Melanippus*, um grego e dois troianos são chamados *Antiphus*, dois troianos têm o nome *Adrastos*, dois *Astynous*, dois *Ennomus*, dois *Ophelestes*, dois *Pylartes*, dois *Thersilochus* (...) (SCOTT, 1965, p. 225).

Entretanto, existem exceções interessantíssimas, como é o caso de Paris. “Paris é o único dos líderes troianos que tem um indiscutível nome estrangeiro” (SCOTT, 1965, p. 225). Coincidentemente, é o nome que pode ser relacionado ao *Alaksandu* dos anais hititas, colocando novamente a dúvida no que tange à possibilidade de uma apropriação poética de um léxico Luvita que “soasse”, em períodos remotos, como notadamente estrangeiro a um público ouvinte.

Ou seja, mesmo aceitando diretamente a ligação entre a *Wilusa* dos textos hititas e a Troia homérica, é bastante complexo afirmar baseado em apenas um exerto, como o citado acima, sobre a possibilidade de existência de toda uma narrativa. Porém, também não se pode descartar totalmente a possibilidade de existência de um épico anatólio. O que podemos fundamentar com alguma probabilidade, para além da similaridade onomástica dos termos citados e a proximidade geográfica, é que seria uma inegável coincidência de que tantos elementos congruentes estivessem todos e ao mesmo tempo, incorretos.

Se o sítio em Hissarlik não é a Troia de Homero, e se o termo *Wilusa* não reflete necessariamente a ligação com a (*F*)Ílion dos poemas, se *Alaksandu* também não se

refere a *Alexandros* e o termo *Ahhiyawa* citado pelos Hititas não é forçosamente a “terra dos Aqueus”, e que todas essas indicações não passassem apenas de confusão de termos e equívocos de linguístas e historiadores, ainda assim teríamos um quadro histórico, no que tange à arqueologia, muito próximo ao narrado nos poemas. Esse quadro seria composto por cidadelas incendiadas, reis em disputa (como mostram os anais hititas), e uma complexa rede de relações em uma região bastante próxima uma da outra. Elementos mais que suficientes para uma apropriação poético-musical posterior e a confecção de um épico da envergadura da *Ilíada*, ao menos hipoteticamente.

As possibilidades de estudo e relação dos poemas homéricos e da arqueologia continuam abertas e ainda geram vivos debates na comunidade acadêmica. Misto de erudição e rebuscamento, a interpretação da *Ilíada* e da *Odisseia* de Homero pretende, ou requiere e permite, se assim podemos dizer, pelo menos três grandes linhas de interpretação, que se influenciam mutuamente e em alguns casos até colidem. O estudo da narrativa, utilizando uma perspectiva ligada seja ao que propôs Milman Parry sobre a oralidade dos poemas, seja utilizando um arcabouço interpretativo ligado à teoria literária e à linguística, e que permite uma comunicação bastante próxima com a filologia.

Outra, que está em franca expansão com as escavações, é a arqueológica. Esta depõe sobre a factibilidade e a possibilidade do que é narrado nas epopeias homéricas. Muitas vezes oferece sólidos pontos de apoio, mas em outras refuta ou acrescenta elementos muitas vezes complexos de se coadunar com a narrativa aédica dos poemas.

E uma terceira, que pode ser chamada de abordagem histórica, que se preocupa em relacionar todas as outras, de modo que as ferramentas oferecidas tragam luz a episódios que, não raras vezes, são desprovidos de outras fontes de informação que não os próprios poemas.

Difícil é escolher e mediar entre essas abordagens. O ponto a ser encontrado, talvez, seja muito próximo daquele que permeia o embate sobre a existência ou não de Homero: o da pluralidade de entendimentos, formando um corpo de conhecimento variado, múltiplo, algumas vezes incongruente, mas também tremendamente aberto a novas reflexões.

### **2.3 – Performance musical e organologia<sup>170</sup>: rupturas e continuidades**

Considerando a profunda relação entre a composição poético-musical e a utilização de instrumentos sonoros, que em nossa opinião servem de base a essa mesma composição, devemos considerar os possíveis desdobramentos dessa afinidade no que tange ao suporte documental, ao arco cronológico observado, bem como as possibilidades de interação entre eles.

Por si mesma, uma abordagem que pondere as limitações da forma de composição em performance, referente aos poemas homéricos, sofre com a ausência de escritos musicais ou de partes musicalizadas dos poemas como fonte primária de indagações desta espécie. Devido às limitações do suporte, nos restaram apenas os versos e o metro como depoimento direto dessas composições, além do que é descrito nos próprios poemas.

Podemos observar que Homero cita inúmeras vezes instrumentos musicais durante as narrativas de seus épicos. As designações de instrumentos aparecem referidas diretamente nos poemas, dando forte testemunho do espaço de performance em que eram utilizados. Segue abaixo uma pequena tabela contendo os trechos nos quais aparecem instrumentos musicais citados de forma direta:

---

<sup>170</sup> A organologia constitui-se em uma ciência ligada à musicologia. Luís L. Henrique a define como “o estudo dos instrumentos musicais”, onde a “palavra organologia deriva do vocábulo grego *órganon*, cujo equivalente em latim é *organum*, e que significa ferramenta, utensílios, instrumento em geral” (HENRIQUE, 2006, p. 03). Note-se a importância desta ciência, por exemplo, para a arqueologia dos instrumentos antigos.

<i>Ilíada</i>	<i>Odisseia</i>
Canto I, v. 603 – <i>phorminx</i>	Canto I, v. 153; v. 159 - <i>kitharis</i>
Canto III, v. 54 - <i>kitharis</i>	Canto IV, v. 18 – <i>phorminx</i>
Canto IX, v. 186 – <i>phorminx</i> Canto IX, v. 194 – <i>phorminx</i>	Canto VIII, v. 67; 99; v. 105; v. 244; v. 251; v. 257; v. 577 - <i>phorminx</i> ; v. 248 – <i>kitharas</i>
Canto X, v. 13 - <i>aulos</i> e <i>syrix</i>	Canto XVII, v. 261; v. 270 - <i>phorminx</i>
Canto XIII, v. 732 - <i>kitharis</i>	Canto XXI, v. 406; v. 429 - <i>phorminx</i>
Canto XVIII, v. 219 - <i>salpinx</i> ; v. 495 - <i>aulos</i> e <i>phorminx</i> ; v. 570 - (alusão a tocar <i>kitharis</i> )	Canto XXII, v. 332; v. 340 - <i>phorminx</i>
Canto XXIV, v. 63 – <i>phorminx</i>	Canto XXIII, v. 133; v. 144 - <i>phorminx</i>

A *phorminx* é o instrumento que terá mais ocorrências (sendo 4 na *Ilíada* e 16 na *Odisseia*), seguida pela *kitharis* (sendo 3 na *Ilíada* e 3 na *Odisseia*), acompanhados logo depois por aparições esporádicas do *aulos*<sup>171</sup> (sendo as únicas 2 ocorrências na *Ilíada*), da *syrix*<sup>172</sup> (uma única ocorrência na *Ilíada*) e da *salpinx*<sup>173</sup> (também uma única

<sup>171</sup> Devemos observar que nas traduções o *aulos* é confundido às vezes com uma flauta, e convém aqui esclarecer este equívoco no que se refere a este instrumento. O *aulos* não é uma flauta, considerando-se critérios organológicos de classificação. Na flauta o que vibra, para que se produza o som, é a coluna de ar dentro do instrumento, e no caso do *aulos* a vibração é produzida por uma palheta dupla (ou simples) utilizada na embocadura desse mesmo instrumento, o que o faria soar muito parecido com um oboé atual (CANDÉ, 2001, p. 98). Para que possamos comparar, um exemplo bastante comum de flauta que pode ser elencado é o da *flauta pã* (*syrix*), na qual o sopro direcionado ao *calamos* faz com que o som se produza. Reinach (2011) observa que o *aulos* clássico, que se vincula a família da clarineta rudimentar (...), compõem-se sempre de dois cálamos (βόμβυκες), tendo de início o mesmo comprimento, nos quais o executante sopra simultaneamente, mas que, em seguida, foram inteiramente separados. Cada um desses calamos consiste de um tubo aberto em baixo, de forma cilíndrica (κοιλία) e munido de um certo número de orifícios laterais (πήματα, τρυπήματα), pelos quais o som pode escapar quando o executante os destapa com os dedos. No alto do tubo prende-se um bocal (ὄλμος) em forma de bulbo, no qual se implanta uma lingüeta (ζεύγος, γλωττα) dupla e batente: a lingüeta é uma laminazinha de caniço, dividida em duas partes vibrantes. O auleta introduz ambas as lingüetas duplas em sua boca e, soprando vigorosamente (...) produz o som (REINACH, 2011, p. 123).

<sup>172</sup> Conhecida também como *flauta pã*.

<sup>173</sup> A *salpinx* é um instrumento da família dos metais, considerado uma espécie de “trompete grego (σάλπιγξ) possuía um tubo de bronze e uma lingueta de osso. (...) Servia, sobretudo, para toques militares e certas cerimônias religiosas” (REINACH, 2011, p. 128). É um instrumento extremamente

ocorrência na *Ilíada*). A variedade instrumental apresentada não é grande, não havendo citações de instrumentos de uso muito comum, como os percussivos<sup>174</sup>, que notadamente já existiam nos períodos de composição dos poemas homéricos.

O termo *lira* é bastante utilizado nas traduções em português como opção às palavras gregas *phorminx*<sup>175</sup> (Φόρμιγξ) e *kitharis* (κιθαρῖς)<sup>176</sup>. Ambas aparecem nas narrativas homéricas com frequência, sendo utilizadas em situações musicais em que são evocadas performances aédicas ou onde sirvam como referência e analogia ao instrumento e ao ato de tocar. Todas as cenas que narram a performance de aedos nos poemas homéricos têm a presença da *phorminx*, ou do termo *kitharis* a ela relacionada, sendo utilizadas como acompanhamento (nos termos que já analisamos no capítulo I) para o canto.

Porém, devemos observar que o termo Λύρα não aparece em nenhum momento do texto grego das *vulgatas* da *Ilíada* e da *Odisseia*, tendo sido utilizado pela primeira vez nos últimos versos do *Hino homérico a Hermes* (LIDDEL; SCOTT, 1996, p. 1066).

[Λητοῦς δ' ἔρικυδέος υνῖόν  
ρεῖα μάλ' ἐπρήνεν Ἐκηβόλον, ὥς ἔθελ' αὐτός,  
καὶ κρατερόν περ ἔόντα· λαβῶν δ' ἐπ' ἀριστερά **λύρη**  
πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέλος·][grifo nosso]

[Ao arqueiro filho de Leto  
magnífica, facilmente abrandou, como era seu desejo,  
conquanto fosse vigoroso. Na mão esquerda a **lira**, [grifo nosso]  
com um plectro ia testando cada som.]

(*Hino homérico a Hermes*, vv. 416 – 419).

---

potente, sonoramente falando, o que ajuda a compreender a analogia que Homero faz entre o seu som e o grito que Aquiles dá aos troianos (*Ilíada*, XVIII, vv. 217 – 221).

<sup>174</sup> M. L. West chama a atenção para o uso de “palmas” no acompanhamento da música, que tinham certa função percussiva (por exemplo, em *Odisseia*, VIII, vv. 377 – 380) (WEST, 1992, p. 328). Porém, não existe nos poemas homéricos alusão ao uso de *instrumentos* de percussão. Fica a ressalva de que existem autores que defendem, por exemplo, que o corpo deve ser considerado um “instrumento musical universal” (VALVERDE, 2008, p. 273), não sendo, entretanto, esta a abordagem que adotamos.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> Nas traduções dos poemas homéricos para o Português utilizado no Brasil.

Quando nos voltamos a outros suportes documentais, como a iconografia minóica e micênica, e as consequentes possibilidades do uso instrumental<sup>177</sup> em remotas composições, e as interações organológicas entre os tipos de instrumentos de cordas usados para acompanhamento musical, a mesma deficiência se mantém. Fazemos um tipo de história da performance sem, necessariamente, podermos recorrer à performance propriamente.

A ausência mesmo de documentação escrita específica também esbarra neste entrave. Possuímos as tabuinhas de Linear A, com suas divergências e possibilidades de tradução<sup>178</sup>, as tabuinhas de Linear B, traduzidas, mas de conteúdo particular e bastante limitado para alguma comparação. Fora isso, são quatrocentos anos de silêncio da escrita na Idade do Ferro, onde somente os documentos arqueológicos podem nos dar referências dos acontecimentos. Existe aqui um longo caminho possível, e cujo resultado depende em boa parte das relações que se possam considerar como válidas dentre essa documentação.

De um ponto de vista linguístico, existe suporte para a afirmação de que a apropriação poética de termos micênicos muito provavelmente deva ter ocorrido em um contexto palaciano, como procuramos fundamentar no tópico anterior no que tange às tabuinhas de Linear B. Desde sua decifração em 1952 por M. Ventris, essa relação se tornou palpável e bastante fundamentada (CHADWICK, 1958, p. VII), e a partir de então, boa parte dos historiadores e linguistas tem argumentado no sentido dessa relação, como já discutido anteriormente.

---

<sup>177</sup> No sentido de instrumentos musicais.

<sup>178</sup> Não existe consenso entre os pesquisadores sobre os valores fonéticos e nem sobre qual a língua representada nas tabuinhas de Linear A. Existem aqueles que assumem que o Linear A possui os mesmos valores fonéticos que o Linear B, porém em outra língua, e os que não aceitam essa proposição. Um trabalho que parte dessa aceitação, bastante questionado, é o do Búlgaro Vladimir I. Georgiev. In; GEORGIEV, Vladimir I. *Le déchiffrement des inscriptions crétoises en linéaire A*. Sófia: Académie des sciences de Bulgarie, 1957.

Todavia, a apropriação poética, que prevê portanto uma adaptação métrica e performático-musical dos termos, não é algo de ocorra dissociada de uma tradição musical pré-existente. Devido às limitações do suporte, nos restaram apenas os versos e o metro como depoimento direto dessas composições. Como então termos acesso as possibilidades de composição? Como obter informações acerca da performance e composição dos aedos ou seus símiles, bem como a sua base rítmico-musical? Existe relação entre essa performance e a tradição musical precedente dos micênicos?

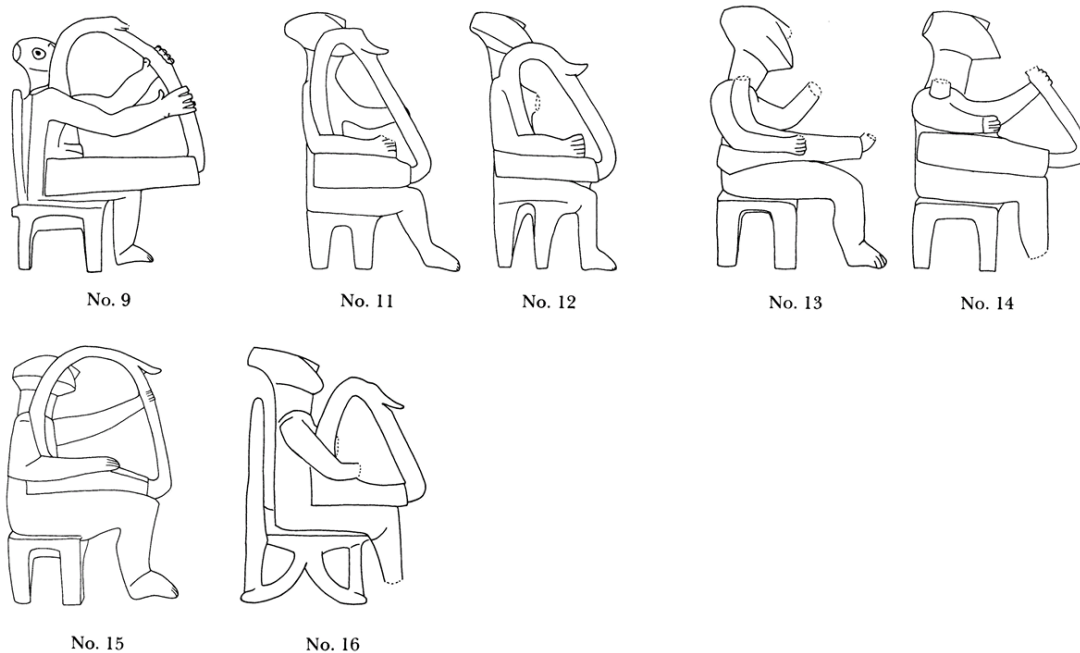
Nas narrativas dos épicos homéricos, instrumentos musicais são citados por vezes. Essas designações aparecem mencionadas diretamente nos poemas, atestando a antiguidade de seus usos, assim como menções ao espaço de performance em que eram utilizados. No que tange aos instrumentos de cordas, ou cordofones, podemos constatar a existência de uma tradição de uso destes instrumentos na região do Egeu, e que é bastante antiga, retrocedendo pelo menos até o Período Cicládico - aproximadamente 3200 a.C até 2000 a.C.

As esculturas figurativas de mármore, dominadas por formas femininas, constituem a classe mais marcante de objetos feitos durante os primórdios da Idade do Bronze nas Cíclades, um arquipélago de mais de trinta pequenas ilhas no centro do mar Egeu (PREZIOSI, 1981, p.5).

Possuímos imagens de músicos<sup>179</sup>, de sopro e de cordas, desde o período desta comumente chamada “civilização cicládica” (SANSONE, 2009), datados de pelo menos 2800/2700 a.C. Analisemos, então, os artefatos arqueológicos relacionados a figuras de harpistas:

---

<sup>179</sup> Existem três tipos de figuras cicládicas de mármore: “O *Schematic type* que inclui estatuetas planas e finas, sem cabeça ou pernas e com um corpo que é muitas vezes na forma de um violino. Apesar da frequente ausência de marcações sexuais claras, essas figuras são geralmente apontadas como representando a forma feminina. O *Plastiras type*, nomeado assim devido ao sítio da necrópole de *Paros*. É, pelo contrário, uma figura totalmente representativa. A sua principal característica é a postura de pé, a posição das mãos com os dedos reunidos abaixo dos seios, ancas largas, e as pernas, separadamente trabalhadas, terminam em pés que são paralelos ao chão. E o *Louros type*, em homenagem a um túmulo em *Naxos*. É, provavelmente, um pouco mais tardio do que o *Plastiras type* e podem pertencem essencialmente à transição da primeira para a segunda fase inicial cicládica (ECI-II; *Kampos* ou, talvez melhor, cultura *Kampos-Louros*; datada de 2800- 2700 a.C)” (PREZIOSI, 1981, p. 05).



(PREZIOSI, 1981, p. 05)

Como observa P. G. Preziosi (1981, p. 10) , as datações destas sete figuras variam de cem, até mais ou menos trezentos anos de diferença. Contudo, eles formam um grupo escultório notavelmente uniforme, apesar de autorias diversas, sendo perceptível um respeito bastante rigoroso as convenções de forma:

Os músicos sentam-se endireitados, com cabeça erguida, assentam bem para trás em sua cadeira ou banquinho, com os pés paralelos ao chão. Em seu lado direito, eles detém uma harpa triangular com um enfeite frontal em *forma de bico de pato* [grifo nosso]. Seu braço direito, inferior à sua esquerda, geralmente repousa sobre ou contra a caixa de ressonância do instrumento. (PREZIOSI, 1981, p.10).

As duas exceções a essa regra são, aliás, os harpistas sentados em cadeiras mais elaboradas (n. 9, 16). Segundo P. G. Preziosi,

As variações que são observáveis entre as sete figuras são em relação ao tamanho da harpa, posição do braço (particularmente do braço esquerdo), tipo e grau de elaboração do assento, e são provavelmente o resultado de preferências individuais dos escultores. Outras diferenças podem ser em parte devido aos seus diferentes níveis de habilidade e experiência e, em parte, ao fato de que os harpistas são esculpidos em uma série de estilos (PREZIOSI, 1981, p.11).

Observemos então, com mais detalhe, o equivalente a figura nº 09 exibida no *Metropolitan Museum of Art de Nova York*:



**Figura cicládica masculina de um harpista:** datada de cerca de 2800 – 2700 a.C. foi esculpida em mármore, tendo 29.21 Cm. Encontra-se exibida no *Metropolitan Museum of Art de Nova York*.

Notemos que é uma figura masculina, cuja origem remete à chamada “civilização cicládica” (SANSONE, 2009) e é datada de cerca de 2800 – 2700 a.C. Esculpida em mármore, com 29.21 Cm, distingui-se pelo modelamento detalhista das mãos. Mostra um executante de harpa, sentado, e segurando seu instrumento musical. Notemos o detalhe do ornamento presente no topo da harpa, que remete a figura de um animal, possivelmente um pássaro, segundo Preziosi um “bico de pato” (PREZIOSI, 1981, p.10).

---

<sup>180</sup> Figura disponível em <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/254587>> Data de acesso 30/10/2015.



(detalhe do ornamento)

A harpa cicládica demonstra, segundo o testemunho das figuras de mármore, formato triangular, e possivelmente muitas cordas. Possuía uma caixa de ressonância em sua base, e um interessante ornamento em forma de cabeça de pássaro em seu cume. Era tocado sentado, e o instrumentista manuseava seu instrumento com ambas as mãos.

A figura cicládica tocando harpa é representada na posição sentada, e aqui, também, as cordas parecem ser tocadas entre o ressonador horizontal e o braço lateral curvo, e as cordas mais curtas são, portanto, no lado oposto do músico (BRAUN, 2002, p. 62).

Não sabemos exatamente quantas cordas possuía este tipo de instrumento, bem como não conhecemos sua conjuntura de execução, embora estas figuras tenham sido encontradas em um contexto funerário (PREZIOSI, 1981, p. 05). Mas a existência destas figuras, por si mesma, dá bastante anterioridade a relação dos povos desta região com instrumentos de corda, e possivelmente o canto relacionado ao tangir das cordas, como base e acompanhamento. Embora não se possa aduzir isto diretamente das figuras de mármore.

Observemos, então e por comparação, a figura encontrada num afresco de Pilos<sup>181</sup>, onde é representado um musicista segurando um cordofone de base redonda, datado de período posterior (mais ou menos 1300 a. C até 1200 a. C). Notemos o ornamento distinguível em sua lira:

---

<sup>181</sup> Pilos foi um palácio de curta duração. Julga-se que sua construção teve início por volta do século XIII a.C, e o palácio foi habitado por mais ou menos cem anos, sendo destruído pelo fogo aproximadamente em 1200 a.C. (SCHOFIELD, 2007, p. 89 – 90). Não sabemos a data exata da composição deste afresco, porém, ela se dá obrigatoriamente neste período de um século.



182

**Afresco de Pilos:** Imagem de um bardo micênico originária do mégaron (sala 06) do palácio de Pilos, na Messênia. Datado em torno de 1300 a. C até 1200 a. C.

Comparando esta imagem com a figura de mármore, é possível estabelecer uma solução de continuidade entre esta antiquíssima tradição musical cicládica e as chamadas civilizações minóicas e micênicas? Em alguns aspectos bastante interessantes acreditamos que sim, uma vez que é o que pode ser aferido pela continuidade do ornamento no instrumento. Tanto a harpa cicládica quanto a lira micênica do afresco de Pilos mantém o que parece ser o mesmo ornamento. Embora não exista uma continuidade organológica entre os instrumentos citados, ou seja, a lira micênica não é originada a partir da harpa cicládica, podemos pressupor, a julgar pela permanência do ornamento, que elementos musicais cicládicos eram conhecidos posteriormente, no mundo micênico. Esse fator levanta a plausibilidade da permanência de certas associações em termos de elementos musicais, com algumas mudanças interessantes.

---

<sup>182</sup> Fresco de Pilos. Imagem retirada do site, <<http://shelton.berkeley.edu/mymyth/pics22/A0101030702.jpg>> em 23/12/2012.

O instrumento, aqui denominado genericamente como “lira micênica<sup>183</sup>”, tem vantagens em relação à harpa cicládica no que tange à portabilidade. Harpas, são, em geral, instrumentos pesados necessitando em seu manuseio que o *performer* esteja com ele apoiado. Isso é bastante claro nas figuras de mármore do período cicládico, onde os harpistas são representados, impreterivelmente, sentados. Ao contrário, a lira micênica parece possibilitar o deslocamento do *performer*. É um instrumento que julgamos possa ser executado de pé ou em marcha (no sentido de caminhar), possibilitando uma “itinerância”<sup>184</sup> bastante interessante em termos performáticos.

Observemos este objeto, conhecido como sarcófago de *Hágia*<sup>185</sup> *Triada*<sup>186</sup>, constituído em pedra calcária, e que foi encontrado no sítio arqueológico de mesmo nome, datado de inícios do século XIV a.C:

---

<sup>183</sup> Adotamos o termo genérico de “lira micênica” para nos referirmos a este instrumento. No entanto, devemos observar que existe um período razoável de existência paralela entre o chamado Período Mínico e o Período Micênico. Essa escolha se dá por simples comodidade argumentativa.

<sup>184</sup> A itinerância dos musicistas possivelmente é acentuada com o colapso dos centros micênicos. Embora os aedos citados na *Ilíada* e *Odisseia* geralmente se ligassem a palácios como o caso de Demódoco e de Fêmio, existe citação clara da itinerância desses profissionais. Essa mesma itinerância é reforçada quando refletimos as condições de vida na Grécia da Idade do Ferro.

<sup>185</sup> Localizado no sul da ilha de Creta, a necrópole de *Hágia Triada* fica no extremo oeste da colina que também é ocupada pelo palácio de Festos (SOLES, 1992, p. 116).

<sup>186</sup> Sarcófago de *Hágia Triada*: Constituído em pedra calcária, este sarcófago foi encontrado no sítio de *Hágia Triada* (CARTER, 1998, p. 293). Bastante decorado, mostra em seu lado A o derramamento de libações e uma procissão. Em seu lado B, mostra o que seria o sacrifício de um Touro. Datado de inícios do século XIV a.C.



(Sarcófago de *Hágia Tríada*, lado A)<sup>187</sup>



(Sarcófago de *Hágia Tríada*, lado B)<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Imagem disponível em  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Hagia\\_Triada\\_sarcophagus#mediaviewer/File:Museu\\_arqueologic\\_de\\_Cret\\_a43.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Triada_sarcophagus#mediaviewer/File:Museu_arqueologic_de_Cret_a43.jpg)> Data de acesso em: 30/03/2015.

**Sarcófago de *Hágia Tríada*:** Constituído em pedra calcária, este sarcófago foi encontrado no sítio de *Hágia Tríada* (CARTER, 1998, p. 293). Bastante decorado, mostra em seu lado A o derramamento de libações e uma procissão. Em seu lado B, mostra o que seria o sacrifício de um Touro. Datado de inícios do século XIV a.C.

Na cena contida no lado A do sarcófago, um homem de túnica longa toca uma lira ornamentada de sete cordas, enquanto os personagens da cena à sua frente, no caso duas mulheres, fazem libações e ofertas em um jarro grande posicionado em meio a duas torres cujo cume são machados duplos e pássaros. Os elementos posicionados nas costas do músico, identificáveis como sendo três figuras masculinas, carregam “oferendas” de bezerras e um barco em direção a uma outra figura masculina, representada sem braços e com uma túnica longa, e que os está observando (CARTER, 1998, p. 294). Atrás desta, localiza-se uma estrutura imponente coberta com frisos executados em espirais (que pode ser uma porta).

No lado B, um touro é representado sobre uma mesa, com animais embaixo dela, em uma cena possivelmente de sacrifício. Ao lado do touro, a figura masculina de um instrumentista de sopro com um aerofone duplo se destaca, enquanto atrás dele surgem figuras femininas. A sua frente, uma mulher posta as mãos em um aparato elevado, posicionado em frente de uma torre com os símbolos do machado duplo e do pássaro, mais atrás surge outro aparato, um pouco mais elevado do que o anterior, com o símbolo da coroa de chifres. Nas laterais o sarcófago ainda ostenta as imagens de um grifo puxando uma carruagem com duas figuras femininas, e tendo um pássaro em suas costas (CARTER, 1998, p. 294). Segundo interpretação de J. B. Carter, as imagens mostradas no sarcófago de *Hágia Tríada* são possivelmente funerárias em sua natureza (CARTER, 1998, p. 294). Notemos o detalhe abaixo, onde o ornamento em forma de pássaro permanece como motivo iconográfico da lira também neste caso:

---

<sup>188</sup> Imagem disponível em <[https://s3.amazonaws.com/classconnection/772/flashcards/6744772/png/limestone\\_sarcophagus\\_back\\_side-149A1703E0E121749B3.png](https://s3.amazonaws.com/classconnection/772/flashcards/6744772/png/limestone_sarcophagus_back_side-149A1703E0E121749B3.png)> Data de acesso em: 30/03/2015.



(Detalhe do Sarcófago de *Hágia Triáda*, lado A)

Difícil imaginar que os musicistas que aparecem manipulando esses instrumentos nas imagens permanecessem calados durante a performance. Porém, como deduzir o que eles cantavam? Complexo presumir a partir da documentação citada acima, embora a ligação com o caráter religioso se manifeste, como parece apontar a figura do bardo no sarcófago<sup>189</sup>.

Afora deduções lineares, de qualquer maneira difíceis de serem postas a prova, podemos pelo menos apontar uma vivência musical palaciana, e nos grandes centros minóicos e micênicos, o que pelo menos não inviabiliza a possibilidade da existência de

---

<sup>189</sup> Imagem retirada de < [https://c2.staticflickr.com/6/5510/11384543723\\_8a3a754483\\_b.jpg](https://c2.staticflickr.com/6/5510/11384543723_8a3a754483_b.jpg)> em 23/10/2015.

<sup>190</sup> Podemos mensurar que esses bardos, conhecidos no contexto palaciano, não ficariam indiferentes às grandes festas com música, canto e dança, e a julgar pelo sarcófago de *Hágia Triáda*, também não eram indiferentes as manifestações religiosas. Basta olhar o lado B, que mostra possivelmente um sacrifício de um touro, e um homem manuseando um instrumento de sopro de vara dupla (que poderíamos associar ao *aulos*?). Obviamente, esse instrumento impossibilita o uso da voz como suporte de acompanhamento, pelo menos pelo intérprete do mesmo.

narrativas musicais, sejam elas quais forem e em qual língua (a utilizada no Linear A ou no Linear B). O mesmo raciocínio também pode ser utilizado no que tange ao silabário Linear. Se não possuímos, até o momento, fontes que sustentem o seu uso para grafar/escrever narrativas poéticas – ou mesmo histórias – seu léxico (vocabulário) pelo menos, não é completamente estranho à tradição épica posterior. Como já apontado, a correlação de termos homéricos e termos usados no Linear B é atestada na documentação. Mas mesmo essa correlação, nem sempre é clara e unívoca. Citemos, por exemplo, a questão do termo *e-u-ko-ro*, que pode ser lido das seguintes maneiras:

*e-u-ko-ro* ----- Εὐκόλος – Com bom caráter/características

Εὐχορος – Com boa dança, dançante?

Εὐκλος – Uma “forma” curta de Εὐκλεης – “com boa fama”  
(RAMÓN, 2011, p. 216).

A possibilidade da existência de um termo micênico para κλεης não deixa de ser conveniente, quando pensamos nas possibilidades de que esse *kleós* possa ser cantado por algum bardo, por exemplo. Porém, a referência baseada na transliteração do termo, que deixa brechas para mais de uma possibilidade, impede este recurso de forma unívoca. A partir desse fato, existem então “duas posturas possíveis”, segundo interessante observação de Ramón:

Por um lado, podemos sugerir numa interpretação baseada no que sabemos sobre a formação semântica de palavras gregas, e esperar que um dia novos dados (novos textos de origem arqueológica) venham a confirmar a nossa proposta. Por outro lado, podemos adotar uma atitude mais pessimista, o que muitas vezes é a única válida, e admitir que a vida é dura e o nome deve permanecer sem interpretação. O leitor vai observar que neste capítulo eu tenho principalmente adotado a primeira abordagem (RAMÓN, 2011, p. 216).

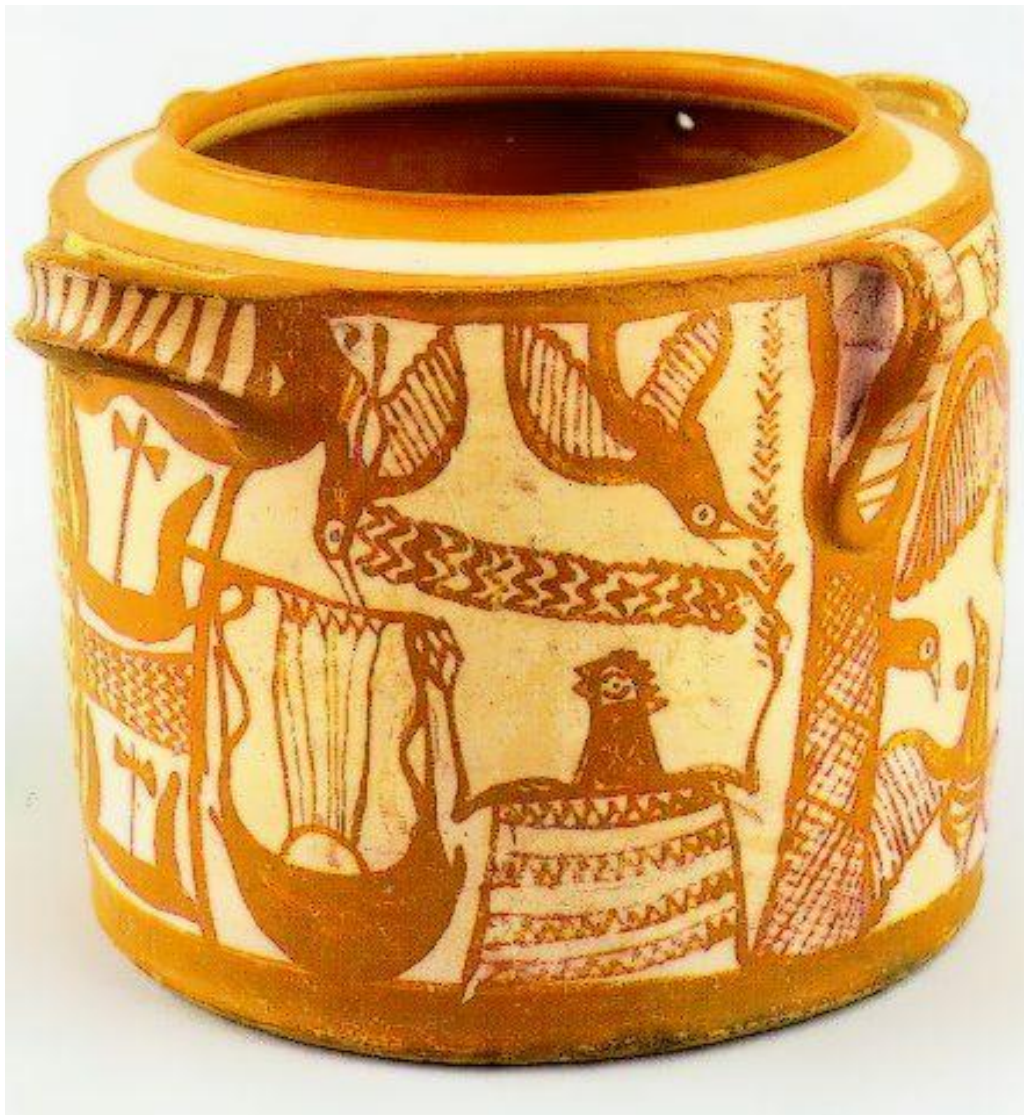
Se adotarmos a perspectiva “otimista” de Ramón, poderíamos ligar a termo *e-u-ko-ro* a citada “forma” curta de Εὐκλεης – “com boa fama” (RAMÓN, 2011, p. 216), o que daria algum suporte para aceitarmos cantos ligados a essa fama, segundo os

modelos homéricos por exemplo. Extrapolando mais, poderíamos citar o afresco de Pilos, que se localiza na sala do trono (sala 06), na parede do mégaron principal, localizada no chamado Palácio de Nestor na Messênia (BENNET, 1997, p. 529), e que mostra a atuação de um bardo micênico, tendendo a reforçar essa interpretação. Indo mais além, citarmos o conhecido livro de G. S. Kirk chamado *The Songs of Homer* (1962), onde o autor liga o afresco citado a fórmula “palavras aladas” ( ἔπεια πτεροεῖτα ) existente em Homero. Tornando toda a argumentação mais cômoda num sentido de compreender mais uma continuidade temporal na forma e conteúdo das possíveis narrativas desses bardos micênicos. Porém, nada ocorre assim de forma direta sem cometermos uma extrapolação da documentação, ou sem uma “boa vontade” de enxergar tais relações. Concordando com a afirmação de Ramón, às vezes a “vida é dura”.

Façamos então, uma análise mais pormenorizada dessas possibilidades: A associação entre o canto do bardo e a imagética dos pássaros, e que reforçaria essa interpretação de Kirk, parece se sustentar razoavelmente no que tange à iconografia apresentada. A ideia de “palavras aladas” ligada ao canto dos bardos pode ser possível, embora sem relação no grafismo da língua do Linear B, e sem nada que fundamente além da inferência do trecho formular homérico. Se observarmos uma *Pyxis* da necrópole de *Kalami Apokoronou*, encontrada na tumba 01, conhecida como *vaso de Khania* e datada do Minóico Tardio III B (primeira metade do século XIII a.C) (CARTER, 1998, p. 293), veremos mesmo um bardo com cabeça de pássaro, portando um instrumento em forma de lira de base redonda e de tamanho desproporcional<sup>191</sup>. Sobre ele, pássaros sobrevoam.

---

<sup>191</sup> Quando comparado a lira do afresco de Pilos, por exemplo.



192

**Pyxis de Khandia:** Uma *Pyxis* da necrópole de Kalami Apokoronou, encontrada na tumba 01, próxima a Chania. In *Chania Archaeological Museum* 2308. Datada do Minóico Tardio III B (primeira metade do século XIII a.C) (CARTER, 1998, p. 293).

Em *Náuplia*, um músico vestido com uma túnica longa e portando outra dessas liras monumentais, surge novamente em um fragmento cerâmico (...), de uma *Kratera*, da tumba IV da necrópole de *Lagouomia*, encontrado em 1974 durante as escavações de salvamento de tumbas em *Nafplion* (CARTER, 1998, p. 293).

---

<sup>192</sup> Imagem encontrada no sítio  
<[http://www.interkriti.org/dbsf/pages\\_pics/11/1110347/05clay\\_pyxis01.jpg](http://www.interkriti.org/dbsf/pages_pics/11/1110347/05clay_pyxis01.jpg)> em 12/05/2015.



**Fragmento de Náuplia:** Um fragmento de uma *Kratera*, da tumba IV da necrópolis de *Lagoumia*. Em exibição no *Nafplion Archaeological Museum* 23536. Datada do Heládico Tardio III A (cerca de 1375 – 1350 a.C) (CARTER, 1998, p. 293).

Datado do Heládico Tardio III A (cerca de 1375 – 1350 a.C) este fragmento demonstra elementos próximos a *Pyxis* de *Khania*. J. B. Carter chama atenção para o fato de que este fragmento é oriundo de um vasilhame cuja utilidade era “servir vinho”, o que acrescenta um dado interessante: é possível que o executante da lira, representado no fragmento, atuasse em ocasiões em que este tipo de vaso era utilizado (CARTER, 1998, p. 293). Como possibilidade, e como factibilidade, a proposição de Carter é bastante interessante, embora não se possa afirmar com certeza essa observação. Podemos afirmar, sim, que os executantes das liras monumentais pintados nos vasos de

---

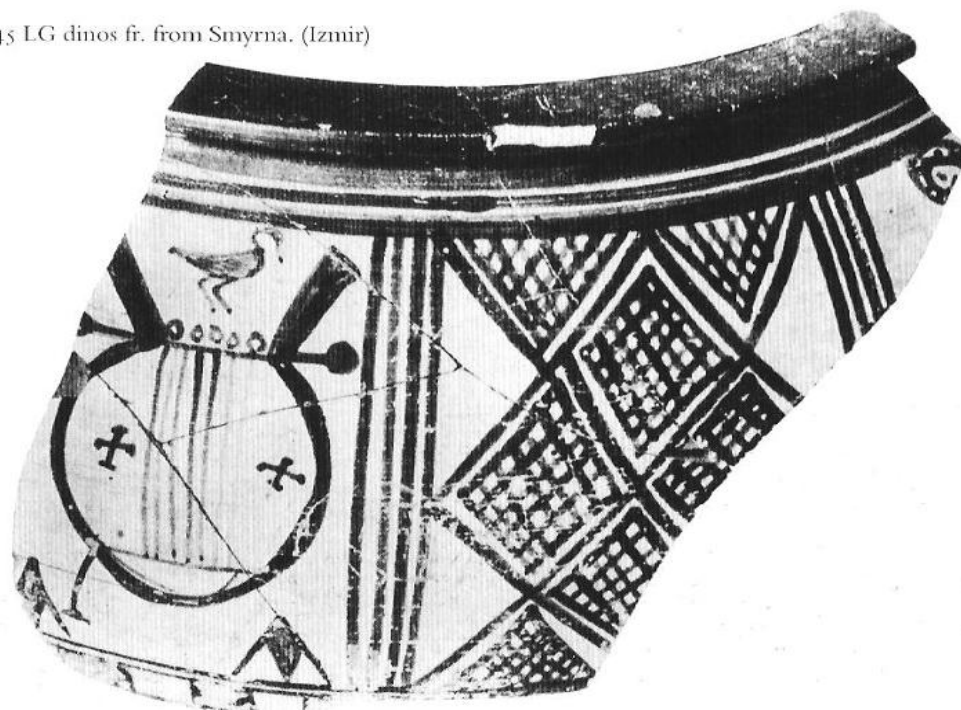
<sup>193</sup> Imagem disponível em <[https://farm8.staticflickr.com/7135/7742142986\\_119e714db7\\_b.jpg](https://farm8.staticflickr.com/7135/7742142986_119e714db7_b.jpg)> Data de acesso em: 30/03/2015.

*Khania* e no fragmento de *Náuplia* são semelhantes, e ambos os vasos foram encontrados em túmulos, sendo também peças relativamente contemporâneas (CARTER, 1998, p. 293). Se considerarmos uma evidência arqueológica com uma datação mais próxima aos poemas homéricos, perceberemos que a mesma relação entre a lira e a presença do pássaro permanece, considerada por M. Ercoles como manutenção de uma reminiscência minóico-micênica:

Uma evidência interessante é um fragmento de vaso (primeira metade do século 7 a.C) de Esmirna, não muito longe da Lesbos de Terpandro, retratando uma lira de sete cordas com uma base redonda e com um pássaro logo acima, que parece mostrar uma reminiscência da associação entre liras e pássaros (epifania teoriomórfica) na arte minoana-micênica (ERCOLES, 2014, p.103)

Segundo consta, a lira de sete cordas, após pelo menos o século sétimo, já era conhecida na Ásia menor (VERGADOS, 1993, P. 134), a julgar pelo fragmento de cerâmica abaixo:

145 LG dimos fr. from Smyrna. (Izmir)



194

<sup>194</sup> Imagem retirada de (BOARDMAN, 1998, p. 77).

**Dinos<sup>195</sup> de Esmirna:** Fragmento de um *Dinos* de Esmirna, Turquia. Datado de 675 – 650 a.C (LG<sup>196</sup>) (BOARDMAN, 1998, p. 77), mostra uma lira de base arredondada com sete cordas, e um pássaro acima.

Considerando o fragmento acima e a continuidade do ornamento em forma de pássaro desde a harpa cicládica até a lira micênica (já citado), conseguimos estabelecer que a relação entre o ato de cantar e pássaros parece ser razoavelmente pertinente, no entanto não se liga necessariamente à fórmula “palavras aladas” ( ἔπεα πτεροεύντα ) de Homero, apesar desta analogia ser bastante interessante.

Não obstante, afora a relação entre o bardo cantor e os pássaros, é difícil inferir qual seria o teor/tema dos cantos, ou a existência possível, embora não comprovável, de um “*kleós*” micênico comparável ao que pode ser apontado nos poemas homéricos. Por mais que seja conveniente a possibilidade, o problema da tradução não permite a solução da questão. Mesmo se aceitarmos a existência de um “*kléos*” micênico, ignorando todas as outras possibilidades, ainda não seria possível imputar univocamente essa ideia ao teor de quaisquer cantos, que, aliás, não chegaram. Não é possível fundamentar a existência de uma “epopeia” micênica que cantasse exatamente esse “*kléos*”, que seria antecessora aos épicos posteriores.

A ironia está no fato de não podermos assumir essa presunção de existência, mas também não ser possível refutá-la por completo. Sabemos que ocorre a apropriação poética de certos termos do Linear B por sua continuidade linguística, e que possivelmente essa apropriação possa ter se iniciado em tempos micênicos. Afora a

---

<sup>195</sup> Dinos: É um vaso grande com borda curva, utilizado para misturar vinho. Distingue-se da *kratera* por não possuir pés, e também pode não ter alças (COOK; DUPONT, 1998, p. XXVI). Geralmente era usado sobre um suporte. O termo *Dinos* significa, literalmente, “taça de beber” (ADKINS; ADKINS, 2005, p. 394).

<sup>196</sup> O Período geométrico é comumente dividido em três fases, EG – Early Geometric (Geométrico “Primitivo”); MG – Middle Geometric (Geométrico Médio); e LG – Late Geometric (Geométrico Tardio). Cada um desses períodos, por sua vez, pode ser subdividido em outros dois, com suas datações respectivas: EGI – 900 – 875 a.C; EGII – 875 – 850 a.C; MGI – 850 – 800 a.C; MGII – 800 – 760 a.C; LGI – 760 – 735 a.C; LGII – 735 – 700 (WILSON, 2006, p. 317 – 318). É importante observar que estas datações são relativas, e suas várias fases também diferem de lugar para lugar, dependendo do sítio arqueológico em questão (WILSON, 2006, p. 318).

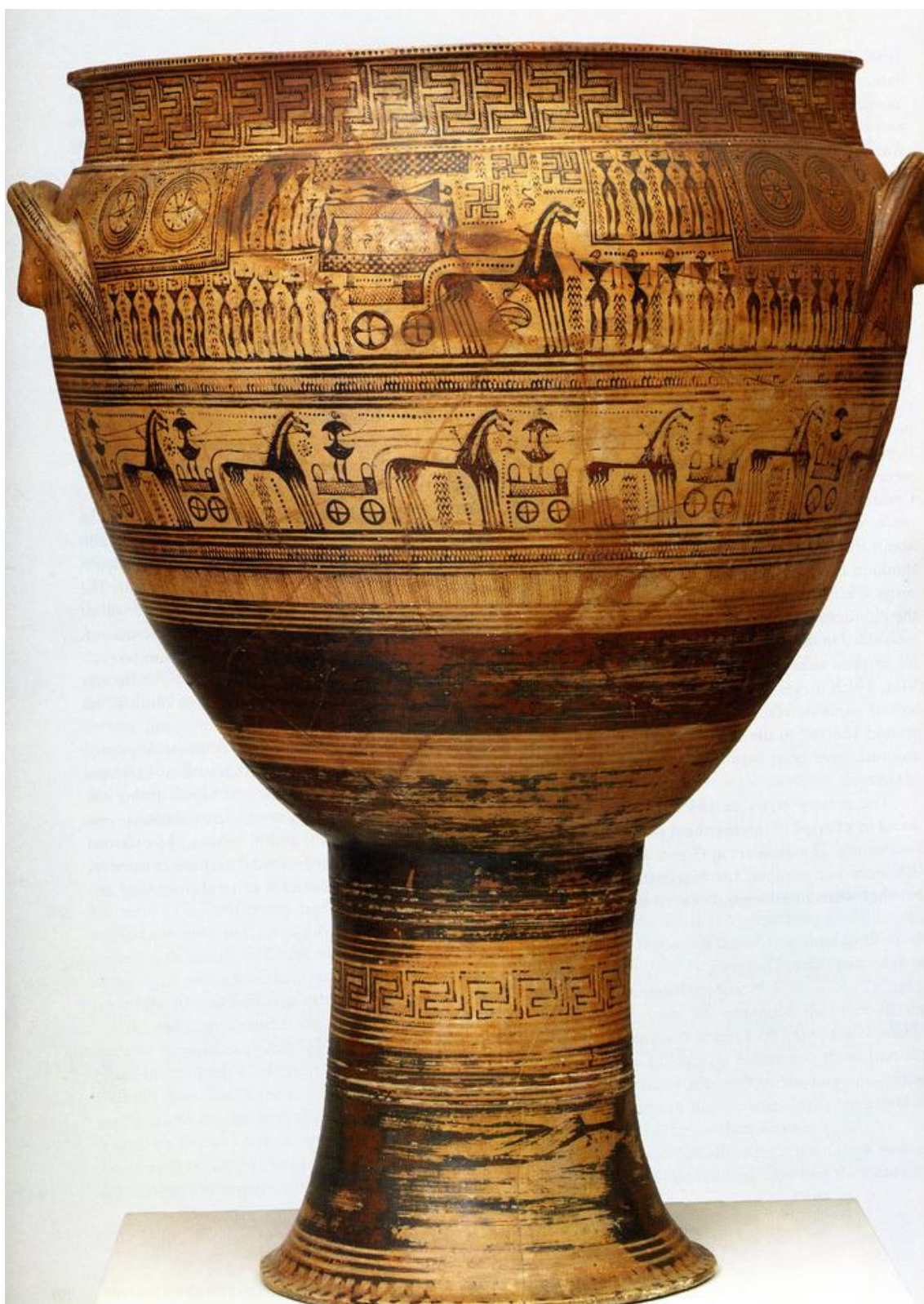
continuidade de partes do léxico, e a possível apropriação poética, pouco se pode aferir que não seja a simples existência de prática musical nesses períodos.

Todavia, podemos ainda considerar que pode existir outra possibilidade de relação. Alguns vasos de períodos próximos a datação mais conservadora dos poemas homéricos (século VIII a.C), podem fornecer alguma ideia da temática de cantos em momentos um pouco mais recuados ou pelo menos contemporâneos a datação. Neste caso, uma quantidade valiosa de informações pode ser obtida em diversas tumbas espalhas por toda a Grécia, tendo como foco principalmente a cerâmica de origem funerária “A interpretação dos enterros e seus conteúdos forneceu assim algum entendimento da organização social e econômica entre indivíduos e grupos diferentes neste período” (WILSON, 2006, p, 319).

Essas mudanças sociais e econômicas, perceptíveis no estudo das tumbas e na iconografia dos vasos, passam a ser passíveis de observação a partir da mudança de foco de figuras abstratas para figuras humanas no chamado Período Geométrico (900 – 700 a.C)(COLDSTREAM, 2003). É a partir daí que podemos perceber a inserção de temas guerreiros nas pinturas, tais como batalhas diversas, a chamada *prothesis* e a *ekphora*, principalmente quando observamos a cerâmica ateniense deste período:

Estes vasos, com o nome da área da necrópole em que foram encontrados, foram todos feitos na mesma oficina e mostram cenas representando a *prothesis* (figura deitada) e a *ekphora* (procissão funerária). Para muitos, estes potes são o epítome da arte geométrica grega. Os costumes funerários também diferiram em outras áreas da Grécia, com algumas regiões preferindo inumação, outros cremação, enquanto práticas específicas locais variavam dentro destas duas categorias. (WILSON, 2006, p, 319)

A *prothesis*, ou seja, o ato de apresentar em público o corpo, prostrado, bem como a *ekphora*, que consiste em um cortejo fúnebre, são temas de pinturas de vasos deste período geométrico. Observemos esta *kratera*, originária do *Dypilon*, onde os elementos citados se fazem presentes:



197

**Kratere do pintor Hirschfeld:** Vaso geométrico Ático (LG), originário do Dipylon, Kerameikos. 750-735 a.C. Nele são visíveis cenas de *ekphora* e *prothesis*.

---

<sup>197</sup> Imagem retirada de

<[https://s3.amazonaws.com/classconnection/664/flashcards/6480664/png/screen\\_shot\\_2015-03-04\\_at\\_64054\\_pm-14BE79866396949926C.png](https://s3.amazonaws.com/classconnection/664/flashcards/6480664/png/screen_shot_2015-03-04_at_64054_pm-14BE79866396949926C.png)> Em 22/07/2015.



(*Kraterra* do pintor Hirschfeld: detalhe)

Sobre este pintor de vasos, Hirschfeld, e esta *kraterra* (750-735 a.C) em específico, J. N. Coldstream nos informa que

suas figuras humanas são notáveis por seus narizes em formato de bicos, olhos marcados e pontilhados, e o retângulo não natural formado pelos braços dos enlutados; coxas são mostradas frontalmente, dando a impressão de pernas arqueadas; suas mulheres se distinguem por seios esquemáticos marcados de perfil. Seus cavalos tem a dureza de madeira, com os pescoços enormes e alongados, as coxas franzinas, e os focinhos de trombeta; as rodas de seus carros são separadas das caixas, e flutuam no ar. Seu ornamento de preenchimento é monotonamente limitado a pontos, a bifurcações, e ornatos em forma de rosas feitas de pontos. Outros vasos de sua oficina mostram cabras igualmente idiossincráticas, ajoelhadas ou de pé, mas sempre olhando para a frente com olhos grandes e inquisidores (COLDSTREAM, 2003, p 93).

Se relacionarmos essas imagens com a documentação escrita mais próxima, em termos de datação (ou seja, os poemas homéricos), podemos traçar paralelos e analogias, bem como fazer algumas correlações. Por exemplo, quando Aquiles profere palavras após a morte de Heitor, ao se dirigir ao corpo de Pátroclo, com seus companheiros guerreiros:

[Μυρμιδόνες ταχύπωλοι, ἔμοι ἔριηρες ἑταῖροι,  
μηδὲ πω ὑπ' ὄχεσφι λυώμεθα μώνυχας ἵππους,  
ἀλλ' αὐτοῖς ἵπποισι καὶ ἄρμασιν ἄσσον ἰόντες  
Πάτροκλον κλαίωμεν· ὃ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων.

αὐτὰρ ἐπεὶ κ' ὀλοοῖο τεταρπώμεσθα γόοιο,  
 ἵππους λυσάμενοι δορπήσομεν ἐνθάδε πάντες.  
 "Ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ὤμωξαν ἀολλέες, ἦρχε δ' Ἀχιλλεύς. ]  
 [...]  
 [ἐν κούρης· οἱ δ' ἔντε' ἀφοπλίζοντο ἕκαστος  
 χάλκεα μαρμαίροντα, λύον δ' ὑψηχέας ἵππους,  
 κὰδ δ' ἶζον παρὰ νηὶ ποδώκεος Αἰακίδαο  
 μυριοί· αὐτὰρ ὁ τοῖσι τάφον μενοικέα δαίνυ. ]

[Caros e fiéis companheiros, Mirmídones, dos coches  
 não desatemos, ainda, os cavalos de pés muito rápidos,  
 mas, como estamos, armados, à beira do morto fiquemos  
 para chorá-lo, prestando-lhe as honras funéreas devidas.  
 Logo, porém, que ficarmos saciados do choro funéreo,  
 os corredores soltemos, a fim de cuidarmos da ceia",  
 disse. Inicia o Péliδα os lamentos; os mais o acompanham.  
 Três vezes fazem passar os cavalos à volta do morto]. (*Ilíada*, XXIII, vv 06 –  
 13)<sup>198</sup>.

[...]  
 [Os Mirmídones, logo, das armas brilhantes  
 se despojaram, tirando do jugo os velozes cavalos.  
 Inumeráveis, ao lado se assentam da nave do Eácida,  
 Que para todos um lauto banquete funéreo apresenta].  
 (*Ilíada*, XXIII, vv 26 – 29)<sup>199</sup>.

Tal como na narrativa da *Ilíada*, algo análogo ao cortejo fúnebre pode ser encontrado na iconografia da *kratera* de Hirschfeld. Se observarmos, na primeira cena de baixo, os membros do cortejo ainda estão armados, sobre seus carros de guerra. Na cena acima, porém, as figuras humanas, em seus lamentos (com os braços para cima) não utilizam armas ou armaduras. As figuras mais próximas ao morto, que está deitado, permanecem em prantos, enquanto as quatro figuras ao lado dos cavalos conservam-se, cerimoniosamente, com os braços para baixo, com a exceção da figura que segura as rédeas dos cavalos. Nesta cena, pássaros são visíveis, um abaixo dos cavalos e um menor acima, e mais dois pássaros abaixo do leito do morto. Não é perceptível qualquer relação destes pássaros<sup>200</sup> com alguma cena musical, como nos artefatos mostrados anteriormente. Porém, não seria de se estranhar o entoar de cantos neste cenário

<sup>198</sup> Tradução de C.A. Nunes.

<sup>199</sup> *Ibidem*

<sup>200</sup> Marco Ercoles considera esses pássaros como epifanias divinas, ou teriomorfismo (ERCOLES, 2014, p. 103), quando a divindade se transforma em animais para então aparecer.

mostrado. A *Íliada* coaduna esta hipótese de cantos em enterramentos na seguinte cena, que narra à chegada do corpo de Heitor em Troia:

["εἴξατέ μοι οὐρεῦσι διελθέμεν· αὐτὰρ ἔπειτα  
ἄσεσθε κλαυθμοῖο, ἐπὴν ἀγάγωμι δόμονδε."  
"Ὡς ἔφαθ', οἳ δὲ διέστησαν καὶ εἶξαν ἀπήνη.  
οἳ δ' ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δῶματα, τὸν μὲν ἔπειτα  
τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδούς  
θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσαν ἀοιδῆν  
οἳ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. ]

[Desimpedi o caminho e deixai-me passar com os mulos;  
Posto o cadáver em casa, podeis saciar-se de choro".  
Logo que a régia imponente alcançaram, no leito esculpido  
foi colocado o cadáver; ao lado cantores se postam,  
com o objetivo de entoar apicédios, a que dão começo  
cheios de unção e tristeza, conforme aos queixumes das Teucas].

(*Íliada*, vv. XXIV, 716 – 722)<sup>201</sup>.

Se aceitarmos essas premissas narradas na *Íliada* como consonantes às imagens observadas nos vasos, poderemos ter alguma ideia de quais temas povoavam os cantos, hoje perdidos, de aedos de períodos anteriores e contemporâneos à datação dos poemas homéricos. De qualquer forma, a interpretação da documentação nos permite uma relação razoável entre a iconografia e a narrativa homérica em um grau bastante interessante.

Retornando a argumentação anterior, onde as especificidades de cada suporte documental citado são consideradas em relação às particularidades do épico homérico, e ressaltando que muito de sua composição está entrelaçada com a própria técnica de composição musical em performance, e focando na própria lógica de estruturação dessa performática poética e musical, existe mesmo a necessidade de estruturarmos um entendimento do que pode ser observado na documentação:

Primeiro, relacionando a análise do épico homérico, quando da formação de uma tradição de performance de instrumentos de corda imiscuída ao canto, percebemos uma certa persistência, em termos de constituição de ornamentos dos cordofones, entre o

---

<sup>201</sup> Tradução de C. A. Nunes.

período cicládico e o micênico, bem como a relação do mesmo ornamento de pássaro até o período geométrico. Esses elementos poderiam permitir a inferência, talvez, de uma continuidade entre a técnica musical empregada, em termos de escala e adaptação rítmica, entre os períodos, haja vista a possibilidade muito forte de continuidade de temas relacionada ao que se pode aferir da iconografia, embora esta hipótese não seja diretamente verificável devido aos limites da documentação.

Segundo, nada garantiria essa solução de continuidade, necessariamente, no que tange à técnica de composição micênica e a posterior, se não fosse o fato de percebermos uma cultura musical existente desde o período cicládico, e que devido à permanência do motivo iconográfico, provavelmente, se influenciaram. Embora com nítidas mudanças de panorama histórico.

Como aponta Manolis Mikrakis, em seu interessante artigo *The destruction of the Mycenaean palaces and the construction of the epic world – performative perspectives*, ocorreram “mudanças profundas na cultura micênica de performance musical” (2013, p. 221), o que incluiria o surgimento de um conjunto distinto de práticas para o desempenho da “épica oral” no período imediatamente após o colapso dos palácios micênicos (MIKRAKIS, 2013, p. 221).

Nas duas ou três décadas em torno de 1200 a. C, (...) o Sul (sudeste) da Grécia foram submetidos a uma série de eventos destrutivos. Estes eventos culminaram no colapso dos reinos micênicos e, eventualmente, no desaparecimento da cultura sofisticada que havia sido sustentada por eles há mais de dois séculos (MIKRAKIS, 2013, p. 221).

O autor tende a discordar de uma associação que considera simplista e fundamentada unicamente no aspecto linguístico entre os grandes épicos de Homero e o mundo micênico, argumentando que “as ocasiões de performance, bem como as regras

dos *performers*, patronos e público também teriam mudado radicalmente” (MIKRAKIS, 2013, p. 223) com o colapso do sistema palaciano.

No entanto, [argumento] que mudanças profundas na cultura Micênica de performance musical, incluindo o surgimento de um conjunto distinto de práticas para o desempenho da épica oral, podem ser detectadas no registro material e visual do LH III C (XII século a. C), o período imediatamente após as destruições dramáticas (...). Através de uma abordagem centrada nos recursos performativos da canção épica, em vez de suas qualidades textuais, novos pensamentos sobre o difícil tema do início da história do épico podem ser formuladas (MIKRAKIS, 2013, p. 221).

Concordamos com Mikrakis quando este chama a atenção para as possíveis mudanças no panorama da técnica musical, do espaço de performance e da própria construção do instrumento de cordas base dessas performances no contexto pós 1200 a.C. O ambiente palaciano, com sua concentração de riquezas e farta propensão à grandiosidade, por certo oferece um ambiente muito adequado ao rebuscamento musical, bem como a existência de “pessoas dedicadas a esse fim” como o termo *Liristas* da tabuinha de Thebas (TH Av 106) parece indicar. A iconografia também demonstra essa relação ao retratar a prática musical ligada a instrumentos de cordas (caso do afresco de Pilos e dos grafites de Knossos, citados ao final deste item) em espaço palaciano.

Se tomarmos a tradução da tabuinha (TH Av 106) *Ru-ra-ta-e*<sup>202</sup>, como o termo “Liristas”, conforme Mikrakis (2013) e Palaima (2011), poderemos então associar a existência não só de musicistas, mas possivelmente de “profissionais” musicistas ao contexto palaciano, bem como um termo micênico para um instrumento musical que possa ser designado por “lira”, muito embora não possamos saber com exatidão de qual tipo de instrumento o termo faça referência.

O termo lira é presente em textos da Idade do Bronze, via um termo ocupacional em sua forma dual *ru-ra-ta-e*, “tocadores de lira”, que foi

---

<sup>202</sup> Conforme linha 07 da tabuinha Th Av 106

r. .7 ] VIR 1 ru-ra-ta-e VIR 2

Traduzido seria: na sétima linha, apresenta o ideograma para Homem, seguido do número 1, o termo “Liristas” e o ideograma para Homem, seguido do número 2.

gravado no Tablete de Linear B oriundo de Tebas (TH Av 106,7), juntamente com um indivíduo masculino, e também outra designação profissional *ka-na-pe-we*, referente a “feitores de textos” (NAKASSIS; GULIZIO; JAMES, 2014, p. 94).

Já foi apontado que o termo *lyra* surge primeiramente no *hino homérico a Hermes* e não em Homero. E o mais intrigante, o verbo ligado a este substantivo, no caso  $\Lambda\rho\iota\zeta\omega$ <sup>203</sup> só passa a constar no léxico a partir de finais do século I a. C.<sup>204</sup> criando um arco cronológico talvez alongado demais para uma relação com uma tabuinha micênica.

Contudo, o argumento linguístico de continuidade não fundamenta a existência de um “épico” micênico, no entanto também não consegue refutá-la peremptoriamente. Com o declínio dos palácios e o início dos desarranjos da Idade do Ferro, ocorre o desaparecimento da escrita do Linear B, não necessariamente da língua falada. Pode-se argumentar que a apropriação poética dos termos que aparecem para nós em Linear B bem poderia ocorrer durante os primeiros séculos da Idade do Ferro, em um “contexto oral” como chega a sugerir Mikrakis (2013, p. 227 - 230).

Observando o relato homérico, conseguimos ter mais informações da prática performática dos aedos para comparação. Percebemos que músicos, no caso mais específico os aedos, se ligavam nos relatos dos poemas a grandes senhores, dentro da estrutura do *oikos*<sup>205</sup>. Mão-de-obra especializada, por assim dizer, a sua função era entreter o banquete dos *aristoi*, ou “os melhores” (MIREAUX, 1958, p. 49), com cantos que agradassem a seu público, sendo uma presença de suma importância nos festins narrados nos poemas.

---

<sup>203</sup> Os verbos utilizados em Homero que possuem o significado de “tocar lira” seriam *phormizo* (WEST, 1992, p. 50) e *kitharizo* (*Ilíada*, XVIII, v. 570).

<sup>204</sup> Segundo base de dados Perseus, a primeira ocorrência deste verbo é na Obra *Geografia*, de Estrabão. Livro I, Capítulo 2, Datada, mais ou menos final do século I a. C. e início do século I d.C.

<sup>205</sup> O termo *oikos* serve para designar as posses do senhor, “simultaneamente a família e os bens que lhe pertencem” (CARLIER, 2008, p. 188). Em uma definição de C. Mossé o *oikos* é “o domínio e todos aqueles que o compõem, [e] começa a nos surgir como um domínio fundiário” (MOSSÉ, 1984, p. 57). Suas atividades são a criação de gado e a agricultura, e são supervisionadas pelo seu senhor “em pessoa, e isto mesmo tratando-se de um rei” (MOSSÉ, 1984, p. 60). Nas palavras de M. Finley, “o *Oikos* formava um bloco único e indivisível” (FINLEY, 1965, p. 68).

Quando a sede e o apetite estão ‘satisfeitos’, segundo a fórmula consagrada, os divertimentos começam. O primeiro e o mais apreciado é uma recitação poética. O aedo local é sempre convidado para as festividades gastronômicas. (...) Se dermos crédito a Homero, ele próprio aedo e sem dúvida inclinado a exaltar a dignidade da corporação, o cantor é recebido com uma consideração particular (MIREAUX, 1958, p. 71).

A prática da música nos poemas homéricos, pelo menos a que se liga a aedos, é um atributo somente masculino. Apesar de serem citados nos poemas “deusas canoras” (caso de Circe, *Odisseia*, XI, vv. 6 – 7; XII, v. 149; 449 - 450), estas não aparecem ligadas ao uso de instrumentos ou as práticas que possamos conectar a um uso profissional desses meios. Nos poemas homéricos todos os aedos citados são homens, e tem na *Phorminx/Kitharis* o símbolo de sua profissão. Se observarmos a iconografia apresentada, perceberemos que tanto o musicista do afresco de Pílos quanto o que é representado no sarcófago de *Hágia Tríada* também são homens. Podemos perceber isso pela pertinência do uso das cores de pele, conforme modelo egípcio, onde cores brancas para a tez são atribuídas a mulheres e cores escuras são atribuídas a homens. Nesse sentido parecem concordar poemas e a iconografia citada.

Também podemos notar que os aedos homéricos faziam parte de uma categoria especializada, e eram do grupo dos *demiurgos*, tais como médicos, adivinhos ou artesãos (MOSSÉ, 1984, p. 69). Como nos referencia R. M. Cook,

na vida urbana havia especialistas que trabalhavam para a comunidade e eram respeitados pela sua maestria. Mencionados como tais, por Homero, temos os adivinhos, os médicos, os carpinteiros, os cantores e os mensageiros, e à lista dos comerciantes podemos juntar os ferreiros e os oleiros (COOK, 1971, p. 38).

Como nos explica C. Mossé, “certas atividades artesanais exigiam um saber mais especializado. (...) À semelhança do aedo, do médico ou do adivinho, eles faziam parte desses *demiurgos* que se deslocavam de domínio em domínio” (MOSSÉ, 1984, p. 69). A ideia do deslocamento parece bem pertinente aqui, quando pensamos, por exemplo, nas adaptações da lira micênica no quesito portabilidade. Essa “portabilidade”

aparece como itinerância possível nos poemas homéricos, embora existam aedos fixos em casas de grandes senhores.

Quanto ao espaço de performance, os aedos homéricos cantam onde lhes é requerido, geralmente a mesa do banquete (*Odisseia*, I, vv. 151 – 152; VIII, vv. 471 – 478), mas também ao ar livre (*Odisseia*, VIII, vv. 105 – 108), basta que nos lembremos de Demódoco quando dos jogos em que Odisseu é convidado a participar junto dos Feáces. Uma questão a ser observada aqui é a de que o espaço de performance do aedo, pela sua própria característica vocal e instrumental, não poderia acomodar muitos convivas, diferentemente dos festivais de Atenas por exemplo, onde os poemas homéricos eram recitados a época dos Pisistrátidas. Observemos que os instrumentos utilizados eram diferentes (com a utilização de *cordofones* maiores como a *Kithara* de concerto) além do próprio espaço do teatro ser projetado para facilitar a acústica dos sons emitidos, o que não ocorria com os palácios dos *aristoi*. Instrumentos pequenos para públicos limitados, pura questão de acústica e capacidade vocal.

Os aedos homéricos tinham por público os *aristoi* do *oikos*, (como podemos notar na performance de Fêmio para os pretendentes e Demódoco para os Feáces) seu público era composto, em geral, por pessoas educadas nas camadas mais altas da sociedade. Essa relação de intimidade com uma plateia cativa, e que certamente dominava vasto repertório de histórias relativas aos grandes feitos (pois as ouvia constantemente), não pode deixar de ser interessante do ponto de vista da influência na recitação: seja quando Demódoco é instado a cantar as proezas de Troia por Odisseu (*Odisseia*, VIII, vv. 492 – 495), ou quando Fêmio é admoestado por Penélope para não cantar algo que lhe trouxesse dor (*Odisseia*, I, vv. 337 – 34).

[ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον  
δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ,  
ὄν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε δῖος Ὀδυσσεύς  
ἀνδρῶν ἐμπλήσας οἷ' ῥ' Ἴλιον ἐξαλάπαξαν.]

[ Ora, começa de novo, e o cavalo de pau nos invoca,  
que por Epeio foi feito com a ajuda de Palas Atena,  
esse que o divo Odisseu com astúcia pôs dentro de Troia,  
cheio de heróis destemidos, que os muros sagrados saquearam.]  
(*Odisseia*, VIII, vv. 492 – 495)<sup>206</sup>.

[“Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας,  
ἔργ’ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν αἰοδοί·  
τῶν ἔν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῇ  
οἶνον πιόντων· ταύτης δ’ ἀποπαύε’ αἰοιδῆς  
λυγρῆς, ἥ τέ μοι αἰεὶ ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ ]

[“Fêmio, conheces muitos outros feitos de homens  
e de imortais que encantam as platéias, célebres.  
Escolhe um deles, que, em silêncio, todos te ouvem  
sorvendo vinho: para o canto lutuoso  
que dói no coração como um punhal bigúmeo]  
(*Odisseia*, I, vv. 337 – 341)<sup>207</sup>.

Alcino também chega a ameaçar suspender o canto de seu aedo, pois este não estaria agradando seu convidado Odisseu (que ainda não havia se revelado), e que chorava devido às lembranças da guerra de Troia:

[κέκλυτε, Φαιήκων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες,  
Δημόδοκος δ’ ἤδη σχεθέτω φόρμιγγα λίγειαν·  
οὐ γὰρ πως πάντεσσι χαριζόμενος τὰδ’ αἰεῖδει.]

[Ouvi-me, hegêmones e conselheiros feácios,  
não mais ressoe a cítara e o cantor Demódoco,  
pois sua poesia não agrada a todo ouvinte.]  
(*Odisseia*, VIII, vv. 536 – 538)<sup>208</sup>.

Nos casos que citamos, percebemos que a liberdade do aedo para escolher os próprios temas, mesmo que inspirado pela musa, era limitada ao que os ouvintes gostariam de ouvir, sendo o canto entendido como algo que deveria trazer prazer aos ouvintes (*Odisseia*, VIII, vv. 338). Nada mais diferente da concepção de “artista” que

---

<sup>206</sup> Tradução de Carlos Alberto Nunes.

<sup>207</sup> Tradução de Trajano Vieira.

<sup>208</sup> *Ibidem*

possamos ter vinculada ao período Romântico por exemplo, onde a ideia que se ligava à produção artística era a de trazer à tona a subjetividade do compositor ou do intérprete.

No quesito tema, não possuímos muita base de comparação com outros períodos, a não ser a relação com os pássaros que é recorrente na iconografia, e as citadas cenas dos vasos geométricos. Mas se o musicista cantava “palavras aladas”, ou um tema “bucólico”, ou simplesmente “cantava como um pássaro”, é difícil inferir. Quanto à temática, estamos mais atrelados aos relatos homéricos do que necessariamente gostaríamos. Também, se existiam melodias onde somente o instrumento sola, sem o apoio da voz<sup>209</sup> pouco podemos dizer. Embora possamos fundamentar a apropriação poético-musical do léxico micênico (e portanto certa continuidade), não podemos daí decantar a temática dos cantos palacianos do período. Como possibilidade, a existência de “épicos micênicos” se mantém no campo especulativo. Da mesma forma como não pode ser afirmada, também não pode ser refutada.

Quanto à organologia dos instrumentos, o que se percebe é um longo arco de simplificação, no que tange à própria constituição dos instrumentos de cordas<sup>210</sup>. Embora não exista uma familiaridade linear, ou seja, a lira micênica não é uma adaptação da harpa cicládica, podemos fundamentar alguma continuidade em termos musicais devido à iconografia já citada.

Em relação à Harpa cicládica, a lira minóica/micênica ganha portabilidade, ou seja, pode ser carregada com facilidade, como demonstra o afresco do sarcófago de *Hágia Tríada*, onde um executante aparece em pé, possivelmente caminhando. Da lira micênica, de base redonda, apresentada com um número de cordas variável (situados

---

<sup>209</sup> Como chega a inferir Mikrakis (2013, p. 226-227).

<sup>210</sup> E não necessariamente da técnica de execução que poderia, ao contrário, se rebuscar devido às limitações do próprio instrumento.

entre 3, 5, 7 e 8)<sup>211</sup>, para a lira casco de tartaruga (por vezes identificada à *phormix*) ocorre, em geral, uma simplificação nesse número de cordas.

Em verdade, poderíamos argumentar que a lira casco de tartaruga reflete bem o momento pós-colapso micênico. Enquanto a lira micênica apresenta detalhes de rebuscamento em sua ornamentação, e em seu material de construção (que provavelmente é madeira) e possa ser considerada um instrumento provavelmente de grande valor monetário, a lira casco de tartaruga é muito mais simples. Aproveita a concavidade natural do casco do animal, coberta com uma contracapa de couro, com braços arqueados (de chifre ou de madeira), representada com poucas cordas, em geral quatro. Sua fabricação, portanto, nos induz a afirmar que esse instrumento era bem menos rebuscado do que as liras minóico/micênicas. E também de constituição mais simples, possivelmente com um custo relativamente menor, o que coaduna bem com o contexto referente à Idade do Ferro.

Essas simplificações na construção dos instrumentos de corda não devem levar a falsas conclusões quanto à complexidade da técnica musical, ou mesmo da poética agregada ao canto nesses instrumentos. Muito menos o virtuosismo musical deve ser menosprezado devido ao colapsamento dos centros micênicos, e suas possibilidades de financiamento de profissionais. Afinal, a melhor prova disso são os próprios poemas homéricos, herdeiros de toda essa tradição performática fundamentada numa técnica de composição em performance.

---

<sup>211</sup> Existem variações importantes quanto ao número de cordas representado nessas liras. A lira mostrada no citado fragmento de Naúplia possui 7 cordas, bem como a da referida *Pyxis* de *Khania*. A lira mostrada no sarcófago de *Hágia Tríada* também possui 7 cordas. Entretanto, o musicista do Afresco de pilos segura uma lira com 5 cordas. Além disso, existem grafitos em barras de argila do palácio de de



Cnossos mostrando liras com 3 cordas, conforme figura: (YOUNGER, 1998, p. 133). Se aceitarmos estes grafitos como representações fidedignas, teremos uma lira de apenas três cordas. Entretanto, este pode ser apenas um recurso de simplificação utilizado pelo autor, para evitar que o número excedente de cordas torne o desenho irreconhecível.

Observemos a partir daqui, então, as implicações da problemática levantada em relação aos aspectos musicais e a performance na *Ilíada* e na *Odisseia*, tendo em vista uma análise com um foco hermenêutico das obras.

### Capítulo 03

#### Aspectos musicais e performance na *Ilíada* e na *Odisseia*

*As sereias, porém, possuem uma arma ainda mais terrível do que seu canto: seu silêncio.*

*Franz Kafka*

Estamos, quando se trata de Egeu e Grécia, bastante acostumados a encarar a transição do período micênico para a Idade do Ferro como simplesmente uma ocasião de ruptura, uma clivagem brutal fruto de invasões, guerras, pilhagens e fogo. Assim encarada, a Idade do Ferro ainda é percebida como um hiato por vezes conflitante e de documentação complexa entre os grandes palácios micênicos e o mundo da Grécia Arcaica, com sua ebulição épica e estruturação de novos paradigmas sociais.

Convém questionar essa visão. Devemos enfrentar que igualmente é possível relacionar esses períodos com pontos de continuidade, de resignificação e de reestruturação. Uma das possibilidades, proposta nesta Tese, para se pensar estas continuidades e resignificações foi justamente a observação e análise dos aspectos musicais e da performance na *Ilíada* e na *Odisseia*.

Como documentos, os épicos de Homero aparecem neste ponto como possibilidade de entendimento destes períodos e como receptáculos de séculos de tradições. Problematizando a composição poético-musical dos mesmos, e levando-se em consideração os aspectos elencados até o presente capítulo em nossa análise, faz-se importante compreender a importância da figura e do papel dos aedos nestas obras. Como demonstramos, a abordagem deve levar em conta as questões de autoria apontadas até o presente capítulo, relacionadas que estão ao tipo técnico de composição, juntamente com os instrumentos que possivelmente nelas estavam incluídos.

Para este capítulo, então, a ênfase nesses aspectos musicais e de performance se faz relevante, se iniciando no tópico a seguir com a apreciação do papel social do aedo na documentação proposta.

### 3.1 – O papel do aedo na sociedade homérica

Devemos levar em consideração o forte testemunho das práticas musicais que pode ser levantado dentro da narrativa dos poemas homéricos. As informações que somos capazes de coligir acerca da estrutura social levantada nos épicos, bem como do papel social do aedo no exercício de sua performance dão um caráter internarrativo assaz interessante. Esses detalhes nos revelam muito acerca da maneira como a poética-musical desses mesmos aedos era composta e transmitida de geração em geração.

Convém observar para fins de análise que os poemas, em boa medida, narram à forma como os próprios poemas homéricos foram compostos e de como eram executados. Levado isso em consideração, podemos adquirir importantes informações sobre seus elementos de performance. A partir deste ponto, devemos inquirir: qual é a condição ou o estatuto social dos aedos nas obras de Homero? Como viviam, e a quem estavam ligados?

Pelo menos nos poemas, a condição social ligada ao ofício musical é bastante reputada, ao ponto de Odisseu não se importar de ser comparado a um aedo, e nem o rei Alcínoo crêr que esta comparação possa ser um insulto a seu hóspede:

[ὦ Ὀδυσσεῦ, τὸ μὲν οὐ τί σ' εἰσκομεν εἰσορόωντες,  
ἠπεροπῆά τ' ἔμεν καὶ ἐπὶ κλοπον, οἷά τε πολλοὺς  
βόσκει γαῖα μέλαινα πολυσπερέας ἀνθρώπους,  
ψεύδεά τ' ἀρτύνοντας ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο·  
σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφή ἐπέων, ἔνι δὲ φρένες ἔσθαλαί.  
ὑμθον δ' ὥς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,  
πάντων τ' Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρά.]

[Herói, não tens

ares de fraudador, de um às do embuste, igual  
a inúmeros que a terra negra nutre, pluri-  
disseminados inventores de mentiras,  
do que frustra à visão. Há forma em tua linguagem,  
e em ti sobeja a precisão egrégia. Aedo  
pareces do raconto exímio que narraste  
acerca de amarguras tuas e de arguivos]

(*Odisseia*, XI, vv. 362 – 369)<sup>212</sup>.

P.C. Corrêa (1998) chama a atenção para um dos epítetos de Odisseu, tido como “um homem experiente” (*epistámenos*), ser comparável a um aedo. Aliás, o uso de termos relacionados é, geralmente, bastante favorável ao estatuto social elevado dos aedos.

Alcínoo também elogia Odisseu por ter contado sua história ‘experiente como um aedo’. É notável que, em Homero, as palavras compostas a partir de *epist-* sejam frequentemente empregadas como referência às duas atividades em questão: guerra e eloquência/canto (CORRÊA, 1998, p. 89).

Reputados nos banquetes, aedos chegavam a participar da partilha das carnes e vinhos, símbolo de distinção dentro da estrutura do mesmo. Podemos evidenciar isso no trecho que cita Alcínoo mandando buscar Demódoco para o banquete, onde Odisseu lhe oferece, como homenagem, uma posta de carne:

[καλέσασθε δὲ θεῖον ἀοιδὸν  
Δημόδοκον· τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδίην  
τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν αἰεΐδειν.]

[alguém busque Demódoco,  
divino aedo. Para o júbilo feácio,  
um deus lhe deu o canto e o coração o instiga]

(*Odisseia*, VIII, vv. 43 – 45)<sup>213</sup>.

[κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν,  
Δημόδοκον λαοῖσι τετιμένον· εἶσε δ' ἄρ' αὐτὸν  
μέσσω δαιτυμόνων, πρὸς κίονα μακρὸν ἐρείσας.  
δή τότε κήρυκα προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς,  
νώτου ἀποπροταμών, ἐπὶ δε πλεῖον ἐλέειπτο,  
ἀργιόδοντος ὕος, θαλερὴ δ' ἦν ἀμφὶς ἀλοιφή·  
“κῆρυξ, τῆ δή, τοῦτο πόρε κρέας, ὄφρα φαγησιν,

<sup>212</sup> Tradução de Trajano Vieira.

<sup>213</sup> *Ibidem*

Δημοδόκῳ· καί μιν προσπτύξομαι ἀχνύμενος περ' ]

[Por outro arauto trazido, o divino cantor já chegava,  
que tanto o povo o acatava, Demódoco. Fazem-no logo,  
junto de uma alta coluna assentar-se, no meio dos hóspedes.  
vira-se, então, o astucioso Odisseu para o arauto, ali perto;  
corta um pedaço do lombo de porco de dentes recurvos  
com bem gordura e, a seguir, um maior para si põe de parte:  
“Leva esta posta, ó rapaz, a Demódoco, para que coma;  
conquanto aflito, desejo, também, homenagem prestar-lhe.” ]  
(*Odisseia*, VIII, vv. 471 – 478)<sup>214</sup>.

Essa visão elevada do estatuto de músicos é um dos elementos significantes dentro das obras homéricas, pois em períodos posteriores da história da Grécia músicos profissionais serão ligados não só a um estatuto social menos elevado, como serão suspeitos de práticas socialmente reprováveis. Esse declínio do estatuto social dos músicos parece se desenvolver juntamente com o ideal *políade*, quando o referencial de cidadão começa a se estruturar em torno da *pólis*. Esses temas são bastante discutidos pelos filósofos, tais como os já citados Platão e Aristóteles.

Essa informação é relevante como contraponto: quando pensamos na condição social posterior do músico na Atenas Clássica por exemplo, a representação de sua categoria será a de um ofício subalternizado e até mesmo negativo. F. Vergara Cerqueira em seu artigo *A Imagem do Músico face a Suspeita de Efeminação e à Proximidade com o Submundo da Prostituição e dos Vícios*, nos explica que a

imagem que se tinha do músico na Antiguidade era, com frequência, maculada pela associação entre o exercício da atividade de músico e o mundo dos vícios e prazeres suspeitos (CERQUEIRA, 1997. P. 129).

Esse estatuto social decaído, sendo o músico alvo de suspeitas de conduta e considerado corrupto e corruptível, ligado à prostituição e até a pederastia, tal como demonstra o artigo de Cerqueira (1997) não se apresenta quando tomamos a narrativa homérica como referência.

---

<sup>214</sup> Tradução de Carlos Alberto Nunes.

Obviamente, as narrativas homéricas tratam de um período anterior ao citado no artigo de Cerqueira, de onde podemos inferir que o estatuto social de músicos enfraqueceu ou se deteriorou em parte frente ao tempo das composições de Homero.

Retornando ao estatuto social do aedo em Homero, e incluso a perspectiva de performance, devemos observar que ele canta para um público cativo do *oikos* ao qual é ligado, embora a itinerância não seja descartada. Neste caso, de aedos ligados a palácios, o grupo não deixa de intervir na récita/canto dos poemas por ele performatizados, seja na escolha de temas, ou na interrupção dos mesmos (*Odisseia*, I, vv. 326 – 341; VIII, vv. 536 – 338).

É interessante observar o quanto essa particularidade dos épicos acabou se tornando, posteriormente, elemento e expectativa do próprio gênero. Como é fácil perceber, não seria possível ao aedo começar as histórias acerca da guerra de Troia sempre pelo início, pois a récita duraria dias. Mais verossímil é que o mesmo acatasse os temas que fossem sugeridos pelo público, e executados pelo cantor, que iniciaria então a ação *in media res*<sup>215</sup>. É interessante observar que tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* tem seus inícios na documentação escrita *in media res*, o que acabou por lançar um pilar posterior ao gênero da epopeia, mesmo quando este já havia se desligado das necessidades práticas ligadas a uma performance musical. O que antes era um imperativo performático, ligado à poética-musical, se torna elemento do gênero poético posteriormente, e não é difícil compreender como a necessidade de se poder

---

<sup>215</sup> Termo em Latim cujo significado é “começar do meio”. O *In media res* se tornará elemento de expectativa de gênero, e será reproduzido em outras obras da Antiguidade tal como a *Eneida* de Virgílio. Aqui, ele é considerado como elemento residual de performance, pois o *in média res* só faz sentido se a audiência – pensada em termos de comunidade de ouvintes e participantes da performance – possuísem o mínimo de instrução no que era narrado. Por exemplo, para se iniciar uma narrativa, como a da *Ilíada*, já na disputa entre Agamêmnon e Aquiles, muito da história (se não toda ela) já deveria ser conhecida pelo público, como os motivos que levaram a guerra de Troia, quem são os personagens, onde e quando estão ocorrendo os fatos narrados.

“iniciar” e “terminar” a narrativa em qualquer ponto se ligam as características de composição oral/musical.

Podemos apresentar como hipótese que essas performances, ao longo de anos levaram a “distorções” narrativas, por assim dizer, com claros objetivos de agradar a plateia, ou adequar elementos para que a narrativa se torne mais verossímil. É esse efeito ou desejo do público (que não é qualquer um) que fazia-se incorporar aos poemas. Todavia, é possível localizar algum caso que se ligue a essas adequações? Creio que sim. Citemos o primeiro:

Existe uma adequação do espaço da Troia narrada em Homero a um período posterior ao tempo dos acontecimentos das narrativas, e que se ligaria a uma contemporaneidade do público das obras. Quando observamos o trecho sobre a destruição do muro que havia sido construído pelos Aqueus, pelas divindades Poseidon e Apolo, observamos que isso faz com que eles não mais existissem posteriormente. Podemos notar que este elemento serve na narrativa para adequar a estrutura presente de uma Troia que se conhecia na Antiguidade. Analisemos a longa citação do início do Canto XII da *Ilíada*:

[ “Ὡς ὁ μὲν ἐν κλισίῃσι Μενoitίου ἄλκιμος υἱὸς  
ἰᾶτ' Εὐρύπυλον βεβλημένον· οἱ δ' ἐμάχοντο  
Ἀργεῖοι καὶ Τρῳῆες ὀμιλαδόν· οὐδ' ἄρ' ἔμελλε  
τάφρος ἔτι σχήσειν Δαναῶν καὶ τείχος ὑπερθεῖν  
εὐρύ, τὸ ποιήσαντο νεῶν ὑπερ, ἀμφὶ δὲ τάφρον  
ἦλασαν, οὐδὲ θεοῖσι δόσαν κλειτὰς ἑκατόμβας,  
ὄφρα σφιν νῆας τε θοάς καὶ ληίδα πολλήν  
ἐντὸς ἔχον ρύοιτο· θεῶν δ' ἀέκητι τέτυκτο  
ἀθανάτων· τὸ καὶ οὐ τι πολὺν χρόνον ἔμπεδον ἦεμ.]

[Enquanto, dentro da tenda, cuidava de Eurípilo o ilustre filho do grande Menécio, os guerreiros Aqueus e os Troianos em confusão combatiam. Por muito mais tempo a estes últimos não poderiam, decerto, a muralha contê-los e o fosso que, como amparo das naves, os Dânaos haviam construído sem que hecatombes perfeitas aos deuses eternos trouxessem, para que todos a salvo ficassem, bem como os navios e a presa opima. Isso tudo, porém, não durou muito tempo, que fora contra a vontade dos deuses eternos construído.]

Notemos que a narrativa inicia ponderando sobre a grandiosidade do muro, mas que, sem as devidas “hecatombes oferecidas aos deuses”, fôra construído contra a vontade dos mesmos, e portanto, não duraria muito tempo. Segue:

[ὄφρα μὲν Ἑκτωρ ζῶν ἦν καὶ μῆνι Ἀχιλλεὺς  
καὶ Πριάμοιο ἀνακτος ἀπόρθητος πόλις ἐπλεν,  
τόφρα δὲ καὶ μέγα τείχος Ἀχαιῶν ἔμπεδον ἦεμ.  
αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ μὲν Τρώων θάνον ὅσοι ἄριστοι,  
πολλοὶ δ' Ἀργείων οἱ μὲν δάμεν, οἱ δὲ λίποντο,  
πέρθετο δὲ Πριάμοιο πόλις δεκάτῳ ἐνιαυτῷ,  
Ἀργεῖοι δ' ἐν νηυσὶ φίλην ἐς πατρίδ' ἔβησαν,  
δὴ τότε μητιόωντο Ποσειδάων καὶ Ἀπόλλων  
τείχος ἀμαλδῦναι, ποταμῶν μένος εἰσαγαγόντες.  
ὅσοι ἀπ' Ἰδαίων ὀρέων ἄλαδε προρέουσι, ]

[Enquanto Heitor vivo esteve, o Pelida se achava agastado e, inabalável, de pé se manteve a cidade de Príamo, permanecendo, também, firme a muralha dos homens Aquivos. Mas, quando os Teucros mais fortes já haviam tombado sem vida – Dos combatentes Aqueus, uns com vida, outros mortos ficaram – e, ao décimo ano, depois de destruída a cidade de Príamo, para o Torrão de nascença os Argivos nas naus, retornaram, logo, dois deuses, Apolo e Posido, num modo pensaram de destruir esses muros, reunindo a potência de quantos rios do vértice do Ida despejam no mar suas águas:]

Lembremos que ocorre não só a antecipação do final da guerra de Troia neste trecho, como existe o firme intuito de informar que, enquanto durou a guerra, durou o muro dos Aqueus. Contudo, posteriormente foram necessários “dois deuses”, Apolo e Poseidon, para varrer o muro da região com as águas sem deixar vestígio algum. Vale observar a continuação da citação:

[Ῥῆσός θ' Ἐπτάπορος τε Κάρησός τε Ῥοδῖος τε  
Γρήνικός τε καὶ Αἴσηπος δῖος τε Σκάμανδρος  
καὶ Σιμόεις, ὅθι πολλὰ βοάγρια καὶ τρυφάλεια  
κάππεσον ἐν κονίησι καὶ ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν·  
τῶν πάντων ὁμόσε στόματ' ἔτραπε Φοῖβος Ἀπόλλων,  
ἐννήμαρ δ' ἐς τείχος ἴει ρόον· ἦε δ' ἄρα Ζεὺς  
συνεχῆς, ὄφρα κε θάσσον ἀλίπλοα τείχεα θεῖη.]

<sup>216</sup> Tradução de C.A. Nunes.

<sup>217</sup> *Ibidem*

αὐτός δ' ἐννοσίγαιος ἔχων χεῖρεσσι τρίαναν  
ἤγειτ', ἐκ δ' ἄρα πάντα θεμείλια κύμαισ πέμπε  
φιλτρῶν καὶ λάων, τὰ θέσαν μογέοντες Ἀχαιοί,  
λεῖα δ' ἐποίησεν παρ' ἀγάρρον Ἑλλήσποντον,]

[Reso, o Heptáporo, o Ródio estuoso e o Careso tranquilo,  
mais o divino Escamandro e, além destes, o Grânico, o Esepo  
e o Simoente, nas margens do qual muitos cascos caíram,  
muitos escudos de couro e uma estirpe de heróis semideuses.  
De todos eles Apolo reuniu as correntes, jogando-as  
Por nove dias, de encontro à muralha. Incessante chovia  
Zeus, porque logo submersa no mar a estrutura ficasse,  
Enquanto Possido, tridente na mão, ia à frente  
E os alicerces de troncos e pedras, que tanto trabalho  
Tinham custado aos Argivos, às ondas do mar os jogava,  
Te que deixou tudo plano na margem do belo Helesponto.]

(*Iliada*, XII vv, 20 – 30)<sup>218</sup>.

Ressaltemos que a obliteração têm de ser total. Nem mesmo os alicerces, que seriam comuns de continuar em uma construção antiga, são poupados pelo detalhe da narrativa.

Todos destruídos.

[αἴτις δ' ἦίονα μεγάλην ψαμάθοισι κάλυψε,  
τείχος ἀμαλδύνας· ποταμούς δ' ἔτρεψε νεεσθαι  
κάρ ῥόον, ἧ τερ πρόσθεν ἴεν καλλίρρον ὕσωρ.  
Ὡς ἄρ' ἔμελλον ὀπισθε Ποσειδάων καὶ Ἀπόλλων  
Θησέμεναι· τότε δ' ἀμφὶ μάχῃ ἐνοπή τε δεδήει  
τείχος εὐδμητον, κανάχιζε δὲ δούρατα πύργων  
βαλλόμεν' .]

[Pós haver a obra destruído, cobriu com areia infinita  
toda a planície, fazendo que os rios, então, retornassem  
para seus leitos, e límpidas fluíssem, de novo, aí as águas.  
Isso, em futuro, devia ser feito por Febo e Posido;  
mas, por enquanto, ainda ardia ao redor das muralhas bem-feitas  
O clamoroso combate e nas torres as trevas ressoavam  
Quando atingidas.]

(*Iliada*, XII vv, 31 – 37)<sup>219</sup>.

Notemos que existe até mesmo uma ênfase no cobrimento da área por “areias infinitas”, o que faria sentido, haja vista existir junto à muralha um enorme fosso cavado. A questão da própria temporalidade da narrativa é considerada aqui em relação a uma expectativa do público. Se tamanho muro, e tão grandioso fosso tivessem sido

---

<sup>218</sup> *Ibidem*

<sup>219</sup> *Ibidem*

construídos pelos Aqueus, onde estariam? Sabe-se que as ruínas de Troia (ou o que se pudesse julgar ser Troia) eram conhecidas na Antiguidade, sendo, inclusive, palco de certo “turismo” por parte de alguns imperadores romanos.

A cidade de Ílion (ou Ilium) fora considerada durante a Antiguidade como local da antiga cidade de Príamo e o curso da tradição confirmava essa identidade. A visita de Xerxes (c. 519 – 465 a. C.) durante o ano de 480 a.C. foi immortalizada por Heródoto (VII, 43), e a visita de Alexandre (356-323 a.C.) em 334 a. C. por Plutarco (*Alexandre*, XV, 4 – 5) e pelo próprio Cícero (106 – 43 a.C.) numa passagem de seu *Pro Arquias* (X, 24). Lucano (séc. I d.C.) em sua *Farsalia* (IX, 964 ss.) conta sobre a visita de Júlio César a Tróia. Germânico (15 a.C. – 19 d.C.) visitou Tróia em 18 d.C. (Tácto, Anales, II, 54) e, ao lado do túmulo de Heitor, escreveu um poema contando a ele que os romanos, descendentes de Enéas, teriam vingado a sua morte (*Anthologia Latina*, I, pt. Li, N° 708). Esse poema foi traduzido para o grego pelo imperador Adriano (76 – 138 d.C.), que visitou Tróia no século II d.C. (*Anthologia Palatina*, IX, 387). Apolônio de Tyana (2 a.C. – c. 98 d.C.) passou uma noite no túmulo de Aquiles, segundo Filostrato (*life of Apollonius of Tyana*, iv, 11 – 12.). O imperador Caracala (186 – 217 d.C.) organizou uma espécie de romaria a Tróia e lá realizou as honras fúnebres de um liberto chamado Festo com direito a jogos e prêmios, como no funeral de Pátroclo (Herodian, IV, viii, 4 – 5) (ZANON, 2008, pp. 21 – 22).

A justificativa da destruição dos muros pela divindade pode ter como objetivo adequar o espaço da narrativa a um espaço geográfico localizável e conhecido por parte da audiência (e posteriores leitores), fazendo com que o ambiente onde a guerra ocorreu se coadunasse ao que poderia ser visto posteriormente.

Essas adequações de lugares à narrativas não era nova. Nomeava-se túmulos micênicos com o nome de heróis das narrativas homéricas (ANTONACCIO, 1995). O que se está chamando a atenção aqui, é que as narrações de Homero poderiam ser adequadas (por aedos ou por compiladores pôsteres) à geografia posterior, conforme o que fosse de conhecimento no período. Conhecer o sítio de Troia na Antiguidade e não ver o fosso cavado pelos aqueus faria mais sentido com a explicação da fúria de Apolo e Poseidon junto ao intento de destruí-lo, dando factibilidade entre a narrativa e o que poderia ser visto *in loco*.

Podemos também citar outro possível caso de adequação da narrativa ao espaço geográfico de temporalidades diferentes dentro da concatenação geral dos poemas: A localização do hades. Em um primeiro caso, o mundo dos mortos é localizado nas antípodas do mundo conhecido e, posteriormente, no subterrâneo<sup>220</sup>.

A existência de mais de uma localização possível para o Hades homérico é possivelmente um exemplo de adaptação das narrativas ao conhecimento geográfico posterior, que se foi expandindo com o lógico aumento da navegação, e por conseguinte, modificando levemente pontos dentro dos próprios poemas. Este elemento pode ser considerado como uma evidência dessa dinâmica de performance em relação com o público. Afinal, em períodos remotos o Hades, como terra dos mortos, poderia se localizar nas Antípodas do mundo conhecido, pois após isso, reinava o incógnito. Conforme a navegação e o comércio vão se desenvolvendo, em períodos como o Arcaico e posteriores, a narrativa para continuar verossímil deveria se adaptar. O Hades, como mundo dos mortos, então, passa a se localizar no subterrâneo.

Este exemplo, bem como o caso dos muros dos Aqueus no cerco à Troia é bastante ilustrativo. Homero se esmera na descrição, muitas vezes pormenorizada de lugares e seus nomes. Além de uma demonstração de erudição e virtuosidade do aedo em performance, com certo grau de certeza, esses lugares deveriam (em boa parte), serem localizáveis por pessoas que estivessem ouvindo a narrativa em períodos posteriores. Provavelmente, essas questões fizessem com que as obras fossem se adequando, conforme o conhecimento do Mar Egeu e do Mediterrâneo se aprofundasse, como nos exemplos citados.

---

<sup>220</sup> Destarte, era o Hades, localizado, segundo a imagem de *Iliada* (XXII, 482), *hypò keúthesi gaiēs* “nas profundezas da terra”, ou, de acordo com a de *Odisseia*, do outro lado do oceano, onde *oudé pot’ autoùs/ ēélios phaéthon katadérketai aktínessin*, “nunca o Sol brilhante os contempla com seus raios de luz” (Od., XI, 15-16), (ONELLEY, 2008, p. 29).

Retornando a figura dos aedos citados nos poemas homéricos, devemos realçar que seu *status* social dentro do *oikos* não se diferenciava em sua subordinação dos outros serviçais da casa, apesar de sua especialização. Tanto Fêmio quanto Demódoco viviam no *oikos* de seus senhores, sendo preciso que a eles devessem obediência, dentro do que se entendia por tal. Não parecem ter mais regalias do que o porqueiro Eumeu, além daquelas ligadas a sua função, como a de ser admitido nos banquetes do senhor da casa. Como observa A. P. Grabrecht,

ao ler a Odisseia, percebemos que os banquetes eram os locais privilegiados de atuação do aedo. O banquete é o espaço propício para que, por intermédio da poesia, os valores que definem a nobreza<sup>221</sup> sejam afirmados e propagados. Os *aristoi* são os protagonistas das histórias cantadas pelos aedos, pessoas do povo ocasionalmente aparecem, mas sempre em posição secundária (GABRECHT, 2014, p. 52).

Mesmo não se diferenciando de outros servos do *oikos*, os aedos aparecem, em alguns casos, com responsabilidades importantes. Agamêmnon quando parte para a expedição de Troia deixa sua esposa Clitemnestra aos cuidados de um aedo de confiança, que deveria zelar pela rainha. Somos informados pela narrativa de seu triste fim, abandonado em uma ilha à própria sorte para perecer, a mando de Egisto, o usurpador do trono de Agamêmnon, e que seria depois o assassino do herói. Nestor narra este trecho a Telêmaco quando de sua viagem para visitar Menelau:

[πάρ δ' ἄρ' ἔην καὶ ἀοιδὸς ἀνὴρ, ᾧ πόλλ' ἐπέτελλεν  
'Ατρείδης Τροίηνδε κίων ἔρυσασθαι ἄκοιτιν.  
ἀλλ' ὅτε δὴ μιν μοῖρα θεῶν ἐπέδησε δαμῆναι,  
δὴ τότε τὸν μὲν ἀοιδὸν ἄγων ἐς νῆσον ἐρήμην  
κάλλιπεν οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γενέσθαι,]

[Tinha a seu lado (Clitemnestra) um cantor, a quem com muito empenho pedira  
lhe defendesse a mulher, ao partir para Troia, Agamémnone.  
Quando, porém, a vontade dos deuses a fez submeter-se,  
Ei-lo que faz conduzir o cantor para uma ilha deserta,  
Onde o deixou, como presa fatal e repasto das aves]

---

<sup>221</sup> Neste caso a autora traduz o termo *aristoi* por “nobreza”.

Essa consideração e confiança que notamos serem depositadas por Agamêmnon em seu aedo é bastante significativa do tipo de sociabilidade que podemos perceber dentro dos poemas, e das ligações de lealdade que os membros do *oikos* homérico devem a seu senhor. Quando observadas essas lealdades, elas poderiam render benefícios, como a promessa de Odisseu a Eumeu, seu porqueiro, de lhe conceder esposa e terras se este o ajudasse contra os pretendentes, ou mesmo no fato de ter sido Fêmio e Medonte os únicos dentro da grande sala de Odisseu a escaparem da chacina perpetrada por ele e seu filho Telêmaco com a ajuda de Atena. Apesar de Medonte não ser propriamente um aedo, curiosamente é chamado, no Canto XVI da *Odisseia*, de θεῖος ἀοιδός, ou “divino cantor” (*Odisseia*, XVI, v, 252). Posteriormente ele aparecerá como um “arauto” (*Odisseia*, XVI, v, 412) e então no canto XXIV (*Odisseia*, XXIV, vv, 439 – 440) ocorrerá novamente outra citação dele como “cantor”. Depois disso não se farão mais citações dele como cantor ou aedo, mas curiosamente ele também escapará da chacina de Odisseu, o que reforça certa similaridade com Fêmio. Possivelmente essa confusão sobre a função de Medonte possa ser explicada também pela compressão de temporalidades diversas dos poemas: possivelmente um Medonte “θεῖος ἀοιδός” “divino cantor” se fundiu a um Medonte “arauto”. Segue a citação:

[Φήμιος, ὅς ῥ' ἤειδε μετὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη.  
ἔστι δ' ἐν χεῖρεσσίν ἔχων φόρμιγγα λίγειαν  
ἄγχι παρ' ὀρσοθύρην· δίχ' αὖ φρεσὶ μερμήριζεν,  
ἢ ἐκδύς μεγάροιο Διὸς μεγάλου ποτὶ βωμόν  
ἔρκειο ἴζοιτο τετυγμένον, ἐνθ' ἄρα πολλὰ  
Λαέρτης Ὀδυσσεύς τε βοῶν ἐπὶ μηρὶ ἔκηαν,  
ἢ γούνων λίσσοιτο προσαίξας Ὀδυσῆα.  
ὦδε δέ οἱ φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι,  
γούνων ἄψασθαι Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος.  
ἢ τοι ὁ φόρμιγγα γλαφυρὴν κατέθηκε χαμάζε  
μεσσηγύς κρητῆρος ἰδε θρόνου ἀργυροῆλου,]

<sup>222</sup> Tradução de Carlos Alberto Nunes.

[Fêmio Terpíade queria fugir da Quere negra, mortífera, obrigado pelos procos a cantar. Toma a lira sonora estático sobre o postigo. Duplo pensamento ocupa seu peito: sair da sala-mor e se assentar no altar de Zeus do lar, onde o herói Laércio queimara coxas táureas, muitas, ou rojar-se, em súplicas, aos joelhos de Odisseu. A cítara côncava então depôs no chão, entre a cratera e o trono tauxiado em prata. Incontinenti, tocou os joelhos de Odisseu]

(*Odisseia*, XXII, vv. 331 – 341)<sup>223</sup>.

[“ἴσχεο μηδέ τι τοῦτον ἀναίτιον οὔταε χαλκῶ·  
καὶ κήρυκα Μέδοντα σαώσομεν, ὅς τέ μευ αἰεὶ  
οἴκῳ ἐν ἡμετέρῳ κηδέσκετο παιδὸς ἑόντος]

(*Odisseia*, XXII, vv. 356 – 358).

[Evita que teu bronze fira um inocente, (diz Telêmaco a Odisseu) idem Medonte, o arauto, que não descuidou jamais de mim na infância no Solar]

(*Odisseia*, XXII, vv. 355 – 357)<sup>224</sup>.

Os outros servos que haviam traído Odisseu serão castigados com a morte, como é o caso de Melântio e das escravas que se deitaram com os pretendentes. Todos os membros do *oikos* deviam fidelidade a seu senhor, e sua inobservância a esta regra podia acarretar punições terríveis:

[κίονος ἐξάψας μεγάλης περίβαλλε θόλοιο,  
ὑψὸς ἑπεντανύσας, μή τις ποσὶν οὔδας ἴκοιτο.  
ὡς δ' ὅτ' ἂν ἦ κίχλαι τανυσίπτεροι ἢ πέλειαι  
ἔρκει ἐνιπλήξωσι, τό θ' ἐστήκη ἐνὶ θάμνῳ,  
αὔλιον ἐσιέμεναι, στυγερὸς δ' ὑπεδέξατο κοῖτος,  
ὡς αἱ γ' ἐξείης κεφαλὰς ἔχον, ἀμφὶ δὲ πασαις  
δειρῆσι βρόχοι ἦσαν, ὅπως οἴκτιστα θάνοειν.  
ἦσπαιρον δὲ πόδεσσι μίνυνθά περ οὔ τι μάλα δῆν.  
ἐκ δὲ Μελάνθιον ἦγον ἀνὰ πρόθυρόν τε καὶ αὐλήν·  
τοῦ δ' ἀπὸ μὲν ρῖνάς τε καὶ οὔατα νηλήϊ χαλκῶ  
τάμνον, μήδεά τ' ἐξέρυσαν, κυσὶν ὦμὰ δάσσασθαι,  
χειράς τ' ἠδὲ πόδας κοπτον κεκοτηότι θυμῶ. ]

[tomando de um cabo de nave de proa anegrada (Telêmaco), numa coluna o amarrou, retesando-o bem no alto da torre, para que os pés delas (escravas) todas no solo tocar não pudessem. Do mesmo modo que tordos de longos remígios, ou pombas que o pouso buscam ansiosas, às vezes em rede se enlaçam, posta entre os ramos adrede, e descanso horroroso assim acham:

<sup>223</sup> Tradução de Trajano Vieira.

<sup>224</sup> *Ibidem*

dessa maneira as cabeças de todas em fila ficaram,  
com cordas pelo pescoço, porque mais depressa morressem.  
Por pouco tempo, não muito, batendo com os pés, estrebucham.  
Trazem, depois, para o pátio a Melântio, através do postigo  
cortam-lhe, logo com bronze cruel o nariz e as orelhas,  
os genitais lhe arrancaram, aos cães atirando-os sangrentos,  
e as mãos e os pés, afinal, lhe cortaram, com ânimo duro.  
(*Odisseia*, XXII, vv. 465 - 477)<sup>225</sup>.

As narrativas de Homero sobre a participação de aedos nos festins têm seu ponto alto na *Odisseia*. É durante o retorno de Odisseu à Ítaca que teremos a oportunidade de observar à menção a terra dos Feáces, com seu aedo Demódoco. Este aedo, por sua reputação e maestria recebe bastante consideração nos trechos cantados, onde, como já foi citado, Odisseu chega a lhe oferecer uma das melhores postas de carne que lhe estavam à mão, um símbolo de seu dom musical e virtude técnica. Essa é a forma como o hóspede Odisseu honra o talento do grande aedo cego (*Odisseia*, VIII, vv. 475 – 478). Como observa Vidal-Naquet, “a *Odisseia* contém, portanto, uma espécie de reflexão sobre a função do aedo, sobre a sua grandeza e os perigos que ele pode representar” (VIDAL-NAQUET, 2002: 18).

É interessante apontar que talvez Demódoco não fosse um aedo exclusivo da corte de Alcínoo, como sugere G. J. D. Oliveira (2015). Existe a possibilidade de que a relação que mantenha não seja de exclusividade:

Isto nos é sugerido na ocasião da segunda *performance* de Demódoco. Ela acontece quando Alcínoo afirma que os príncipes e conselheiros feácios, integrantes de seu festim, já se saciaram da lira e do banquete. Ele sugere que todos saiam para celebrarem jogos (VIII, 97 – 103). Tal evento ocorre na ágora, sendo que os convivas do banquete são seguidos por uma multidão imensa, incontável (VIII, 261 – 367). A segunda *performance* de Demódoco acontece após os jogos nessa mesma ágora (VIII, 261 – 367). Tanto a localização quanto a audiência dessa *performance* escapam do contexto da casa de Alcínoo e indicam uma relação do aedo com a comunidade dos feácios, bem como com seus líderes mais proeminentes. (OLIVEIRA, 2015, p. 140).

---

<sup>225</sup> Tradução de Carlos Alberto Nunes.

Destarte, a etimologia do nome Demôdoco também parece sugerir essa relação de “não exclusividade”. Ainda segundo Oliveira (2015), “outros elementos que podem indicar essa associação mais ampla de Demôdoco [com a comunidade] são: seu epíteto, honrado pelo povo, λαοῖσι τετιμένους (VIII, 472; XIII, 28); [e] seu próprio nome (Δεμόδοκος), que significa “recebido pelo povo” (OLIVEIRA, 2015, p. 140).

Em nossa opinião, embora exista essa probabilidade de “atuação na comunidade” no que tange ao aedo feácio, conforme aponta Oliveira, o mais razoável é que Demôdoco fosse sim um aedo da corte de Alcínoo. Não obstante, deve-se apontar que sua cegueira não deve ser considerada necessariamente como um impeditivo de itinerância, basta observar as narrativas acerca da vida de Homero que também seria cego<sup>226</sup>, coexistindo, portanto, ambas as possibilidades.

Também é informativo do estatuto social da música que não é demérito o uso da *phorminx*. Apesar de o aedo ser apresentado como um profissional, existe a interessante exceção de Aquiles tocando o instrumento. Considerado um guerreiro corajoso e viril, não se nota desprezo algum à sua prática musical, e Aquiles pode ser considerado o que chamaríamos de um “músico amador”. Devemos, contudo, ressaltar que a prática da música de forma não profissional existe, embora seja nitidamente uma excessão da forma como é narrada nos poemas.

[ Μυρμιδόνων δ' ἐπί τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην,  
τὸν δ' εὖρον φρενα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείη,  
καλῆ δαιδαλέη, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεμ,  
τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας·  
τῇ ὄγε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν. ]

(*Iliada*, IX, vv. 185 – 189).

[Junto às naus e tendas dos Mirmidões o encontram.  
tanguia uma lira – cordas presas em trave de prata –  
artefato dedáleo, que o enleava, do espólio de Eecião,  
e a cujos sons cantava gestas de heróis.]<sup>227</sup>

<sup>226</sup> Conforme já citado essas narrativas constam das várias biografias de Homero, tornando a ideia de itinerância pelo menos verossímil.

<sup>227</sup> Na edição de Haroldo de Campos estes versos, em sua tradução, encontra-se na *Iliada*, Canto IX, vv. 186 – 190.

Observemos também a citação da prática do instrumento na admoestação de Heitor a Páris, quando de sua fuga ao combate com Menelau:

[γνοίης χ' οίου φωτὸς ἔχεις θαλερὴν παράκοιτιν·  
οὐκ ἄν τοι χάρισμα κιθαρὶς τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης,  
ἢ τε κόμη τό τε εἶδος, ὅτ' ἐν κονίησι μιγείης.]

[É pena, irias ver  
de quem roubaste a esposa em flor. Não valeriam  
o favor de Afrodite, tuas formas tua cítara,  
teus cabelos, no pó] (*Ilíada*, III, vv. 53 – 56)<sup>229</sup>.

A educação não parece estar ligada diretamente ao aprendizado musical nas narrativas, isso a despeito da opinião de R. Candé que afirma ela possuir “um papel importante na educação dos heróis, pois sabemos que Aquiles aprende a tocar lira com o centauro Quíron. Aliás, a lira acompanhava os próprios poemas homéricos” (CANDÉ, 2001, p. 67). Notemos que a afirmação de R. Candé não é baseada somente nos poemas homéricos, e o autor tem o cuidado de utilizar um “talvez”. Segundo nossas análises da documentação, de fato, se tomarmos somente os relatos contidos nos poemas homéricos, a educação não parece estar ligada diretamente ao aprendizado musical. Como observa Corrêa:

Não há, por sinal, herói homérico que seja, ao mesmo tempo, poeta épico e guerreiro, com a excessão de Odisseu que se torna “semelhante” a um aedo ao narrar suas aventuras a Alcínoo e Eumeu. O mesmo vale para Aquiles (*Il.* 9 . 186): se canta e toca a lira defronte ao mar, isso não faz dele um aedo ou poeta mélico (CORRÊA, 1998, p. 85).

Apesar dos exemplos destes heróis (Aquiles e Páris) se utilizando da *phorminx*<sup>230</sup>, estes parecem ser exceção. Odisseu, Agamêmnon, Menelau ou mesmo

<sup>228</sup> Tradução de Haroldo de Campos.

<sup>229</sup> *Ibidem*

<sup>230</sup> Possivelmente seja este o instrumento, embora não se possa ter absoluta certeza.

Heitor, que tem papel fundamental nos acontecimentos, não demonstram conhecer a forma de sua utilização, apesar de apreciarem a presença do aedo. Como observa R. M. Cook,

Não há dúvida nenhuma de que a profissão mais especializada na Jônia do século VIII [a.C] era de fato a dos cantores, os quais tinham desenvolvido uma arte muito peculiar e altamente convencional, e Homero até talvez não estivesse a engrandecer a sua própria condição quando atribuía aos cantores uma posição de relevo na sociedade (COOK, 1971, p. 39).

O músico não profissional parece ainda não ter seu papel social delineado, como poderá ser observado na Atenas Clássica por exemplo. Via de regra, a exposição musical nos banquetes é feita por aedos profissionais, o que faz muito sentido quando pensamos nos problemas relacionados à métrica e a formulação dos cantos, além do próprio linguajar específico das narrativas. Parte dessa suposta “resistência” dos *aristoi* ao aprendizado musical e sua prática pode, possivelmente, ser explicada com mais propriedade por essa especificidade técnica do que por algum preconceito de origem social, ou demérito na prática musical. É o que se pode depreender de uma observação mais criteriosa da documentação, pois dentro de uma sociedade cujas práticas poético-musicais requerem um preparo profissional rebuscado<sup>231</sup>, é pouco provável que estes recursos estivessem ao alcance de todos. Ou seja, mesmo o uso da lira não desabonando necessariamente o executor, as técnicas ligadas às narrativas podem ser consideradas algo complexas para o simples exercício lúdico. A educação dentro das epopéias estará mais ligada aos exercícios militares e a caça<sup>232</sup> e não necessariamente, como na Atenas Clássica<sup>233</sup>, ao exercício amadorístico da música.

---

<sup>231</sup> Como pode ser demonstrado pelo uso do repertório de fórmulas e epítetos, além da complexa forma do hexâmetro.

<sup>232</sup> Como demonstra a narrativa sobre a forma como Odisseu conseguiu a cicatriz produzida pelo javali, e que se torna fator de reconhecimento de sua identidade.

<sup>233</sup> Que obviamente não exclui os outros componentes da educação no período, como a preparação física ou o treino para a guerra.

O aedo profissional, portanto, era a regra na sociedade que transparece nos relatos homéricos, seja por sua obrigatória ligação com o senhor do *oikos*<sup>234</sup>, seja pelo complexo repertório que certamente deveria dominar para as récitas e improvisação. Tendo em mente os pontos analisados, passemos então a abordar as perspectivas ligadas ao aedo em sua performance.

### 3.2 - O aedo em sua performance

A este tópico reservamos a discussão que tem por horizonte hermenêutico abordar a ideia de *performance musical* como um ato interpretativo de execução, focando sempre que possível nas referências que possuímos de aedos em atuação nos textos homéricos que nos chegaram. Como já foi observado antes, a perspectiva deste trabalho engloba os questionamos sobre o que nos diz Homero a este respeito em suas narrativas, e se orienta por meio de uma abordagem e interpretação que levem em conta a composição poético-musical dos poemas, mesmo que para isso não possamos contar com registros musicais escritos do mesmo período<sup>235</sup> que possam fornecer informações sobre a atuação desses aedos<sup>236</sup>.

Quando tomamos por referência a atuação de aedos em performances, ocorre, por assim dizer, um certo desequilíbrio na documentação citada. Como já foi notado, a *Odisseia* é muito mais rica em apresentações de aedos do que a *Iliada*. Além disso, a *Iliada* não possui passagem referente à narrativa de um aedo profissional em

---

<sup>234</sup> Como já observamos, isso não exclui a existência de aedos itinerantes. Sabemos que era comum o deslocamento destes profissionais de cidade em cidade, como referencia Finley: “Os aedos podiam ter sido mais ou menos itinerantes (na própria época do poeta [Homero] eles não paravam de viajar)” (FINLEY, 1965, p. 45).

<sup>235</sup> Entenda-se registros de grafia musical.

<sup>236</sup> a não ser aqueles obtidos nos próprios poemas.

apresentação. Cita<sup>237</sup> somente Thamíris (aedo profissional) e Lino, mas estes não se encontram em ação.

Thamíris é um aedo trácio e aparece no famoso *Catálogo das Naus*, na *Ilíada* (*Ilíada*, II, v. 594). Diz Homero que, ao voltar do palácio de Êurito na Eucália, Thamíris vangloriando-se de seus dons, desafia as musas dizendo ultrapassá-las. Coléricas as musas o cegam, e o destituem dos dons da cítara e do canto. Sobre Thamíris, Grimal nos informa que

é um dos músicos míticos aos quais se atribuem diversos poemas e diversas inovações musicais. Teria composto uma Teogonia, uma Cosmogonia e uma Titanomaquia. Também se dizia que era o inventor do modo Dórico. (...) Thamíris era de grande beleza e exelente tanto na arte do canto como na da Lira, que lhe tinha sido ensinada pelo próprio Lino. Às vezes era mesmo considerado como o mestre de Homero (GRIMAL, 2011, p. 427).

Observemos a citação de Homero a suas desventuras:

[καὶ Κυπαρισσήεντα καὶ Ἀμφιγένειαν ἕναϊον,  
καὶ Πτελεὸν καὶ Ἔλος καὶ Δώριον, ἔνθα τε Μοῦσαι  
ἀντόμενοι Θάμυριν τὸν Θρήϊκα παῦσαν ἀοιδῆς,  
Οἰχαλίηθεν ἰόντα παρ' Εὐρύτου Οἰχαλιῆος·  
στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν, εἴ περ ἄν αὐταὶ  
Μοῦσαι ἀείδοιεν, κοῦΡαί Διὸς αἰγιόχοιο·  
αἱ δὲ χολωσάμενοι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδῆν]

[Onde as Musas, saindo  
ao encontro do Trácio Tamíris, ao canto  
dão-lhe termo (de Eucália, do palácio de Êurito,  
ele voltava, ufano, desafiando as filhas  
do porta-escudo, Zeus, dizendo ultrapassá-las;  
Coléricas, as Musas o cegam; do canto  
divino o destituem e da arte da cítara]

(*Ilíada*, II, vv. 593 – 599)<sup>238</sup>.

Também é citado, de forma indireta, um aedo famoso chamado de Lino (*Ilíada*, XVIII, vv. 567 - 572), onde se faz referência a um “hino de Lino”, e não propriamente a figura do cantor. Vamos conferir o trecho:

<sup>237</sup> A *Ilíada* se refere a outros aedos, mas não os nomeia como é o caso de Thamíris.

<sup>238</sup> Tradução de Haroldo de Campos.

[παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθεοι ἄταλά φρονέοντες  
πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρων μελιηδέα καρπὸν.  
τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ  
ἡμερόν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε  
λεπταλέῃ φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήσοντες ἀμαρτῆ  
μολπῆ τ' ἰυγμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.]

[Moços e moças, no viço da idade, de espírito alegre,  
o doce fruto carregam em cestas de vime trançado.  
Com uma lira sonora, no meio do grupo, um mancebo  
o hino de Lino entoava com voz delicada, à cadência  
suave da música, e todos, batendo os pés, compassados,  
em coro, alegres, o canto acompanhavam, dançando com ritmo.]  
(*Iliada*, XVIII, vv 567 vv. 572)<sup>239</sup>.

Grimal nos explica que havia várias lendas e genealogias possíveis ligadas a Lino (2011, p. 284), e a maioria delas o colocava como talentoso cantor e instrumentista. Nos poemas homéricos não se chega a informar nada sobre sua vida, feitos ou obras. A. A de Moraes chama à atenção para um apontamento interessante: “os hinos de Lino também eram entoados em ambientes públicos. Mas diferentemente de todos os exemplos expostos, aconteciam em um espaço não-urbano. No escudo de Aquiles, ele ocorre durante a colheita de uvas” (2012, p. 52). Sobre a performance, podemos observar que

as representações de cantos *hymenaios* (hinos himenêicos) e hinos de Linos são encontradas nas inscrições feitas por Hefesto no escudo de Aquiles. Esses cantos corais aconteciam em ambientes públicos, sempre com acompanhamento dos indivíduos envolvidos com a cerimônia. No caso dos cantos himenêicos, buscava-se celebrar as núpcias de um casal, tornando a cerimônia de conhecimento público, para legitimá-la diante da comunidade (MORAES, 2012, p.51).

Talves o detalhe mais chamativo deste trecho seja o fato de haver uma criança entoando os cantos. Em outras passagens, não é possível saber a idade de aedos. Como observa Moraes, o que “chama a atenção nessa passagem é a presença de um “menino cantor”, já que nas outras não há nenhum indício que demonstre a idade dos aedos, sejam eles profissionais ou não” (MORAES, 2012, p. 52).

---

<sup>239</sup> Tradução de C. A. Nunes.

Para além do fato de não sabermos a idade dos aedos, por vezes, não possuímos nem sequer um nome. Na *Odisseia* é citado um aedo da corte de Micenas, cuja missão dada por Agamêmnon ao viajar a Troia é o de observar e cuidar de sua esposa, Clitemnestra, então sob sua responsabilidade :

[παρ δ' ἄρ' ἔην καὶ ἀοιδὸς ἀνὴρ, ᾧ πόλλ' ἐπέτελλεν  
'Ατρείδης Τροίηνδε κίων ἔρυσσασθαι ἄκοιτιν.  
ἀλλ' ὅτε δὴ μιν μοῖρα θεῶν ἐπέδησε δαμῆναι,  
δὴ τότε τὸν μὲν ἀοιδὸν ἄγων ἐς νῆσον ἐρημὴν  
κάλλιπεν οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γενέσθαι,]

[(...) Fazia-lhe companhia um vate,  
encarregado de protegê-la, enquanto Agamêmnon, o  
esposo, estivesse em Troia. Domada, porém, pela  
Sorte celeste, o comparsa o arrastou a uma ilha deserta  
E o largou como pasto aos abutres]

(*Odisseia*, III, vv. 267 – 271)<sup>240</sup>.

Este aedo acaba por morrer abandonado em uma ilha, para que não cumprisse a missão de vigiar a esposa de Agamêmnon. Como decorrência, ao voltar de Troia, o Rei de Micenas é assassinado por Clitemnestra e seu amante Egisto. No entanto, não devemos deixar de destacar a importância desta sua missão, que extrapola a competência puramente musical.

Igualmente é citado no uso da *phorminx* o próprio Aquiles, depois de sua dissidência com Agamêmnon, a se lamentar em seu acampamento (*Iliada*, IX, vv. 185 – 189). Contudo, este não é, absolutamente, um uso “profissional”, e nem se trata de considerar Aquiles como um aedo inspirado pelas musas. Afinal, como já foi observado, a comparação de heróis a aedos, ou mesmo destes praticando música não é um expediente desconhecido<sup>241</sup>.

---

<sup>240</sup> Na tradução de D. Schüller.

<sup>241</sup> Na *Odisseia*, Odisseu é várias vezes, ao longo da obra, comparado a um aedo, seja contando suas histórias com magistral desenvoltura entre os Feáces (*Odisseia*, XI, vv. 366 – 370), ou então ajustando a corda de seu arco, quando do massacre dos pretendentes.

Como apontamos, ocorre certo desequilíbrio no registro de performances nas obras. A *Odisseia* é mais rica em detalhes quanto às recitas musicais de aedos profissionais em pleno exercício, geralmente ligados a ocasiões festivas ou a acontecimentos extraordinários. Então, onde aparecem e como são as narrativas sobre essas performances<sup>242</sup>?

As ocasiões de performance, e as próprias performances eram bastante variadas: Elas eram importantes no dia a dia das festividades, nos banquetes e nas cerimônias religiosas. Como já foi observado, os aedos gozavam de certa estima dentro da organização palaciana em grande parte devido a essa importância da música no quadro social narrado nos poemas homéricos. Por conseguinte, os aedos que surgem ao longo da narrativa - aqueles que aparecem em franco exercício profissional citados na *Odisseia* - os aedo Fêmio de Ítaca, e Demódoco entre os Feáces, são bastante reputados.

Fêmio é constrangido a se apresentar aos pretendentes de Penélope na própria residência de Odisseu, enquanto este se encontra ausente em seus percalços para o retorno de Troia. O aedo demonstra seus dons nos festins arranjados pelos pretendentes no intuito de coagir Penélope a casar-se novamente:

[οἱ δ' ἐπ' ὀνειῶθ' ἑτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἴαλλον.  
αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο  
μνηστῆσιν τοῖσιν μὴν ἐνὶ φρεσὶν ἄλλα μεμῆλει,  
μολπή τ' ὀρχηστύς τε· τὰ γὰρ τ' ἀναθήματα δαιτός·  
κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα θῆκεν  
Φημίω, ὅς ῥ' ἦειδε παρὰ μνηστῆσιν ἀνάγκη.]

[Saciada a gana de beber e de comer,  
um outro anseio lhes remonta ao peito: a  
dança e o canto: adornos do banquete. Um serviçal  
transfere a Fêmio a cítara pluribelíssima,  
constrangido a cantar por quem tomara o paço.  
Ressoam cordas preludiando o belo canto]

(*Odisseia*, I, vv. 149 – 154)<sup>243</sup>.

<sup>242</sup> Se notarmos os locais e possibilidades de performances dos próprios poemas homéricos, como se refere Corrêa, observaremos que “eram recitados ou cantados com acompanhamento musical, com ou sem dança, em reuniões menos formais ou em festas religiosas e cívicas e em competições” (CORRÊA, 2003, p. 19).

<sup>243</sup> Tradução de Trajano Vieira.

Um ponto interessante que podemos levantar nos relatos sobre Fêmio é a maneira como ele alega ter aprendido a cantar, a exercer o seu ofício. No Canto XXII (*Odisseia*, XXII) quando Odisseu tomado de fúria investe contra todos e massacra os pretendentes, Fêmio, tomado de medo, se socorre com as seguintes palavras:

[γουνουμαί σ', Ὀδυσσεῦ· σὺ δέ μ' αἶδεο καί μ' ἐλέησον·  
αὐτῷ τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσεται, εἴ κεν ἀοιδὸν  
πέφνης, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀείδω.  
**αὐτοδίδακτος δ' εἰμί**, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας  
παντοίας ἐνέφυσεν· εἰκοι δέ τοι παραείδειν  
ὥς τε θεῶ·][grifo nosso]

[Aqui me tens de joelhos, Odisseu. Suplico-te piedade. Assassinar um cantor te trará aflições. Minhas odes encantam deuses e homens. **Sou autodidata**, contudo o dom de cantar foi plantado em mim por um deus]

(*Odisseia*, XXII, vv. 344 – 348)<sup>244</sup> [Grifo nosso].

Fêmio diz ser autodidata (**αὐτοδίδακτος**) (*Odisseia*, XXII, v. 347) e ter seu dom plantado por um deus. Isso vai, para que possamos fazer uma pequena relação, muito ao encontro do que também diz Hesíodo sobre a maneira como aprendeu a cantar. Ele descreve o modo como recebeu o seu dom das musas quando pastoreava pelo monte Hélicon, como uma dádiva. Algo que é dado pela divindade. Olhemos o verso:

[Αἶ νύ ποθ' Ἑσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν,  
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπὸ ζαθείο.]

[Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.]

(*Teogonia*, vv. 22 – 23).

O dom da execução musical, segundo os relatos apontados, é um dom que é concedido pela divindade. Pode ser dado ou ensinado, como no caso de Fêmio ou de Hesíodo, ou mesmo tirado, como no caso já relacionado do aedo Thamíres (*Ilíada*, II, v. 594). Como cita Corrêa, “trata-se de um exemplo de dupla motivação: Fêmio

---

<sup>244</sup> Tradução de Donaldo Schüler.

reconhece que o deus faz a poesia brotar dentro dele e que, ao mesmo tempo, ela é algo que ele aprende sozinho” (1998, p. 90).

Na narrativa dos poemas também surgem referências à origem e aprendizado do canto de Demódoco, o outro grande aedo da *Odisseia*. Odisseu diz claramente ser seu canto oriundo da musa<sup>245</sup>. Aliás, é feito até uma ressalva, a de que recebera seus dons da musa, mas que em contrapartida, ela lhe tirara a visão. Interessantemente, “desde Homero, a poesia é descrita simultaneamente como uma dádiva dos deuses (das musas ou de Apolo) e uma arte (*Tékhne*) que se adquire com experiência, que se apreende por si só ou sendo ensinado por outros” (CORREA, 1998, p. 90). Neste caso, como no de Thamíres, a cegueira veio como imposição da divindade. Porém, Thamíres abandona o ofício enquanto Demódoco continua a exercê-lo. Notamos, portanto, um ponto de convergência: O dom de recitar/cantar era infundido pela divindade, que poderia dispor dessa dádiva como bem entendesse, como o caso de Demódoco.

[κῆρυξ δ' ἔγγυθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν,  
τὸν περὶ μουσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθόν τε κακὸν τε:  
ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἠδεῖνα ἀοιδήν.]

[Enredos tetricos e triunfais infundia-lhe a  
Musa. Concedeu-lhe a doçura da voz em troca da luz  
dos olhos.]

(*Odisseia*, VIII: vv. 62 - 64)<sup>246</sup>.

Na *Odisseia* Demódoco chega a se apresentar em mais de uma oportunidade: A primeira delas em um banquete (*Odisseia*, VIII, v. 42), e a outra durante os jogos em que se demonstram danças e competições (*Odisseia*, VIII, v. 250). Isso evidencia o quanto uma performance poderia se estender, e o quão grandemente o canto e as atribuições do aedo eram requisitados. É sobre a sua performance que possuímos mais

<sup>245</sup> Na tradução de Donaldo Schüler: “Reconheço que de todos o mais destacado és tu. O que sabes vem da Musa, filha de Zeus ou de Apolo.” no Original: “ Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἅπάντων. ἢ σέ γε μουσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων: ” (*Odisseia*, VIII, vv. 487 – 488).

<sup>246</sup> Tradução de Donaldo Schüler.

informações na narrativa, e sua capacidade e talento são realçadas diversas vezes nos poemas, como neste elogio de Odisseu:

[Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἅπαντων.  
ἦ σέ γε μουσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων:"]

[“Reconheço que de todos o mais destacado és tu. O que sabes vem da Musa, filha de Zeus ou de Apolo.”]  
(*Odisseia*, VIII, vv. 487 – 488)<sup>247</sup>.

Como já mencionado nesta Tese, a dança poderia fazer parte da performance mais ampla dos cantos do aedo, e são comuns os trechos em que estes aparecem executando seus instrumentos com a presença de dançarinos e acrobatas. Entretanto, o cantor não participa diretamente da dança, não sendo feita menção a isso na documentação. Nesse sentido, parece divergir das citadas *Dançarinas de Palaikastro*<sup>248</sup>, encontradas em Creta e datadas do Período Pós-palaciano. Se observarmos bem, e aceitarmos a reconstrução arqueológica, parecerá que a figura que segura a lira está dançando juntamente à suas acompanhantes. São duas as possibilidades: ou esta prática minóica se modificou ao longo dos anos desaparecendo; ou então existia a possibilidade de aedos dançarem e o registro épico não faz menção a isto. Até o momento da pesquisa a questão permanece em aberto.

Embora o aedo possa se apresentar sem a dança, a sua referência reforça os termos já mencionados sobre uma concepção mais ampla da *mousiké*. Como já ressaltamos, esse vocábulo possui uma datação posterior, e não é citado na narrativa de Homero. Entretanto, a compreensão das relações que as práticas musicais específicas dos aedos poderiam compôr quando em junção com a dança e os corpos em

---

<sup>247</sup> *Ibidem*

<sup>248</sup> Verificar imagem da página 67 desta Tese.

movimento<sup>249</sup> faz bastante sentido, haja vista a tendência contemporânea de separarmos à abordagem de dança da música, e mesmo a negligenciarmos os aspectos visuais da música e dos músicos.

Os aspectos visuais fazem sentido quando pensamos na potência acústica limitada dos instrumentos<sup>250</sup>. Difícilmente a performance poderia ocorrer muito longe dos olhares de quem estivesse ouvindo. Neste período ainda não existiam os grandes teatros e suas acústicas mais elaboradas, e as apresentações ocorriam em salões de festas e locais ao ar livre, sendo então interessante pensarmos a própria disposição visual do aedo em sua apresentação musical.

Como referido, essas apresentações musicais aconteciam, em sua maioria, dentro do palácio<sup>251</sup> do senhor do *oikos*, geralmente no espaço denominado por Homero como *mégaron*. Segundo E. Mireaux, “é no *mégaron* que o senhor toma com os seus as suas

---

<sup>249</sup> Estas cenas de dança, já citadas, aparecem no escudo de Aquiles e servem para explicitar o que estamos comentando (numa tradução de Haroldo de Campos):

[ ἄλλοτε δ' αὖθρ' ἔβρασαν ἐπὶ στίκας ἀλλήλοισι.  
πολλὸς δ' ἰμερόεντα χορὸν περίσταθ' ὄμιλος  
τερπόμενοι· δόιῳ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτὸς  
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνευον κατὰ μέσσους. ]  
[Muita gente, à volta, apreciava a dança, enquanto um aedo  
divino entoava um canto aos acordes da lira.  
Dois acrobatas, com piruetas, iam seguindo  
o ritmo, em meio a turba.] (*Ilíada*, XVIII, vv. 603 - 606).

[ Ἐν δὲ δύο πόλεις μερόπων ἀνθρώπων  
καλάς· ἐν τῇ μὲν ῥα γαμοὶ τ' ἔσαν εἰλαπίνας τε,  
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπολαμπομενάων  
ἠγίνεον ἀνά ἄστου, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·  
κούροι δ' ὀρχηστῆς ἐδίνεον, ἐ δ' ἄρα τοῖσιν  
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες  
ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη. ]  
[Duas urbes  
de mortais gravou, belas. Numa, celebravam-se  
festas nupciais; as noivas entre lampadóforos,  
saem do tálamo; pela cidade as conduzem,  
entoando sem cessar os hinos himenêicos;  
rapazes dançarinos evoluem ao som  
de flautas e de cítaras. Às portas, param  
mulheres admiradas] (*Ilíada*, XVIII, vv. 489 - 496).

<sup>250</sup> E do próprio fato de não existir forma alguma de gravação sonora. Ou seja: não existia música sem um músico que a entoasse.

<sup>251</sup> O Palácio, ou o Solar do senhor do *oikos* é nomeado por Homero como *domata*. Empregado no plural, designa as habitações. Esse palácio é um complexo de pátios, casas, cavalariças, armazéns e celeiros (MIREAUX, 1958, p. 30). Também é citado como *mégaron*.

refeições, que recebe os hóspedes e dá banquetes. (...) No *mégaron* cabem umas cinquenta pessoas” (MIREAUX, 1958, p. 35 - 36). Embora tenhamos nas narrativas Demódoco tocando ao ar livre para que os feáces pudessem demonstrar as danças e os jogos a Odisseu, o que igualmente poderia ser conveniente, o espaço de performance por excelência nos poemas homéricos era o *mégaron*, a ampla sala do palácio do senhor.

Mireaux nos dá uma interessante descrição do que seria a sala de Odisseu, para que entendamos melhor este recinto de convivência palaciana:

O *mégaron* é uma sala retangular de uma dezena de metros de largo e com cerca de doze metros de fundo. Três dos seus lados são completamente fechados, sem nenhuma porta nas paredes. De um e de outro lado da entrada principal há duas entradas secundárias. Uma conduz à escada exterior que leva ao teto em terraço onde fica o quarto da dona da casa. É por essa escada que Penélope desce à sala. A outra é uma pequena porta precedida de alguns degraus. Dá para um corredor estreito encravado no muro que leva aos aposentos das mulheres ou à parte dos serviçais (MIREAUX, 1958, p. 35).

Embora seja interessante essa descrição de Mireaux, sabemos que a quantidade de pretendentes que ouviam Fêmio na casa de Odisseu era maior do que o número citado de 50 pessoas. Esse fato pode decorrer de exageros poéticos por parte das narrativas, ou simplesmente por Mireaux subestimar a quantidade de pessoas que poderiam se aboletar neste espaço. Mireaux também toma por referência as salas encontradas em palácios micênicos, o que pode ajudar a explicar a distorção. Como observa Aubreton:

Foi ainda demonstrado pelas escavações de Micenas e Tirinto que um *mégaron* antigo tinha dimensões muito pequenas para comportar o número de pretendentes que a Odisseia menciona, sobretudo se cada um deles tinha a seu lado um companheiro de mesa. Assim, surge a tentação de considerar *recentes* as partes em que se menciona um grande número de convivas, e, no *Massacre*, o excessivo número de combatentes (AUBRETON, 1968, p. 62).

Embora Aubreton flexibilize essas ideias de trechos “recentes” ou “antigos”, a questão permanece. As salas dos palácios micênicos parecem ser bem menores do que os salões

narrados por Homero. Aceitando essas discrepâncias, continuemos a descrição do recinto por Mireaux,

o teto da sala está assente em quatro colunas de madeira que delimitam no centro da sala um retângulo interior de cinco ou seis metros de lado. Para assegurar o seu afastamento e o equilíbrio do conjunto, a base e o cimo destas colunas estão implantadas em grossas peças de madeira esquadriadas que formam um quadrilátero de vigas que mantêm a construção. Uma rede de traves completa a solidez. (...) No centro do *mégaron* fica a lareira, pequena construção redonda de dois ou três metros de diâmetro e pouco elevada. No meio arde um fogo de lenha cujas cinzas se espalham em redor sobre o chão (MIREAUX, 1958, p. 35 - 36).

O autor chama à atenção que é nas cinzas desse fogo que Odisseu, como suplicante, se senta após sua entrada no palácio de Alcínoo e da rainha Areté, na terra dos Feáces.

Completa observando que,

o fumo da lareira saía pelo teto, que tinha no centro uma abertura a qual havia um lanternin para impedir a chuva de entrar. O teto não devia ser muito alto, pois é por essa abertura que foge o cabreiro Melanteus, quando deixa a sala para ir buscar armas para os pretendentes que Ulisses está a massacrar (MIREAUX, 1958, p. 35 - 36).

É dentro deste recinto, transformado em espaço de performance, que os convivas poderiam desfrutar do canto do aedo, lhe fazendo pedidos de temas específicos e desafiando-o a cantar temas complexos (*Odisseia*, VIII, vv. 492 – 498) quando melhor lhes aprouvesse, até mesmo interrompendo seu canto ou pedindo para que recomeçasse. Sabemos que assistiam as apresentações em silêncio (*Odisseia*, I, v. 339), o que é bastante factível a se observar as capacidades acústicas de uma lira e da potência vocal de somente um executante, e era comum a explosão em aplausos aos aedos (*Odisseia*, VIII, v. 490). Enquanto os cantos eram executados, serviçais ou escravos serviam os convivas com víveres e vinho. A música era considerada a companheira do festim (*Odisseia*, I, vv. 149 – 151), sendo sua presença requisitada nestes eventos. Observemos, por exemplo, que o aedo Fêmio é obrigado pelos pretendentes a animar os

seus banquetes na casa de Odisseu, mesmo contra a sua vontade, e é comum a referência de que a música é “companheira dos festins”:

[οἱ δ' ἐπ' ὀνειῖαθ' ἐτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἴαλλον.  
αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο  
μνηστῆς ἐρ τοῖσιν μὴν ἐνὶ φρεσὶν ἄλλα μεμήλει,  
μολπή τ' ὀρχηστύς τε.]

[Saciada a gana de beber e de comer,  
um outro anseio lhes remonta ao peito: a  
dança e o canto: adornos do banquete. ]

(*Odisseia*, I, vv. 149 – 151)<sup>252</sup>.

Essas relações entre o público, formado por membros do *oikos* ou convidados, e a presença constante do aedo não deixam de ser interessantes para as características composicionais dos épicos. Se considerarmos os poemas homéricos como fruto de performances realizadas em um contexto cuja inexistência da escrita deixa suas marcas na própria composição, conforme M. Parry (1987) e A. B. Lord (1960), podemos relacionar suas características às próprias cenas de execução musical dentro das narrativas. Ou seja, esses elementos composicionais e performáticos acabam por gerar uma espécie de intercomunicação narrativa, construindo uma necessária capacidade de citação e relação entre os diversos temas dos ciclos épicos por parte do aedo através de suas apresentações, bem como sua relação com o público, formando algo parecido com um “repertório” de temas adaptável.

Se pensarmos atualmente o texto de Homero não como composição autoral, mas como uma escrita da performance, uma sintetização da ação músico-poética por meio da escrita, perceberemos o quanto é pertinente pensar o mecanismo da métrica como elemento de agregação dessa mesma composição, e por conseguinte a construção de um “repertório” a ela submetido.

---

<sup>252</sup> Tradução de Trajano Vieira.

Trazendo em mente a ideia de intercomunicação narrativa, é possível vislumbrar a costura de várias narrativas, de forma que os temas se liguem uns aos outros formando intrincadas relações, por vezes conflitantes<sup>253</sup>. Refere-se ao domínio que o aedo necessitava ter de todos os temas tradicionais – Jasão e os Argonautas, deuses e deusas e suas filiações, a guerra de Troia etc – e a forma como construía sua narrativa por meio desses inbrincamentos, verdadeiras “costuras” de situações diversas, mas que transparecem tanto na análise formal (estrutura do texto com o uso de fórmulas) quanto na apreciação da própria história na epopeia: veja o caso de Demódoco na *Odisseia* quando narra os “amores de Ares e Afrodite” (*Odisseia*, VIII, vv. 266 – 268) ou o caso do cavalo de Troia (*Odisseia*, VIII, vv. 492 – 498).

Somente depois que as narrativas se fixam e estabilizam através do suporte escrito, existirá um texto mais próximo do sentido que utilizamos contemporaneamente. Porém, não custa ressaltar que mesmo esses escritos possuíam variantes. Somente após a existência desses “textos” e que poderíamos falar de “intertexto”, como é o caso entre o épico e as tragédias. No âmbito da poética musical não é possível falar de “intertexto” com facilidade, dadas às características de composição. Então, as relações entre o público e os *performers* durante gerações, são capazes de criar distorções e costuras como as que relacionamos, e que se concretizam com a passagem dessas narrativas ao suporte escrito.

Divinamente inspirados, os aedos têm o dom de comover sua platéia / público de modo a conservar-lhes a atenção (*Odisseia*, IX, v. 07). Aliás, Odisseu chega mesmo a chorar ouvindo as narrações de Demódoco (*Odisseia*, VIII, v. 521), tecendo observações acerca da performance do músico:

[ Ἄλκίνοε κρείον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν,  
ἦ τοι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἔστιν ᾠδοῦ

---

<sup>253</sup> Caso da função de mensageiro dada à Irís e Hermes, uma na *Ilíada* e outra na *Odisseia*, e a da variação de localização do Hades para citar alguns exemplos.

τοιούδ' οἷος ὄδ' ἐστί, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδήν.  
οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι  
ἢ ὅτ' εὐφροσύνη μὲν ἔχη κάτα δῆμον ἅπαντα, ]

[Poderoso Alcínoo, incomparável exemplo para todos os povos. Fora de dúvida, é um privilégio escutar um aedo como este teu. Que voz! É divina. Digo mais, é a voz dos próprios deuses. Um povo Inteiro em festa!]

(*Odisseia*, IX, vv. 02 – 06)<sup>254</sup>.

O repertório destes profissionais, como já foi exposto, era bastante vasto<sup>255</sup> e poderia se alongar ou encurtar segundo a ocasião de performance. Segundo o relato dos poemas, parece-nos que tinham mesmo certa liberdade para escolher o que iriam cantar, se levarmos em conta o que diz o rei Alcínoo, quando este pede a presença de seu aedo e anuncia que irá ouvir o que lhe determinar o coração de Demódoco:

[ὄφρα ξεῖνον ἐνὶ μεγάροισι φιλέωμεν,  
μηδέ τις ἀρνεῖσθω. Καλέσσασθε δὲ θεῖον αοιδὸν  
Δημόδοκον: τῶ γὰρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν αἰοιδῆν  
τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν αἰεῖδειν. ]

[Ofereçamos ao hóspede um banquete de reis. Não admito “não”. Demódoco nos deliciará com sua voz divina, dom dos deuses. Os impulsos de seu coração determinarão a rota do canto.]

(*Odisseia*, VIII, vv. 42 – 45)<sup>256</sup>.

Obviamente os aedos atendiam a pedidos de cantos de seus senhores e dos convidados, conforme a conveniência da platéia ou as solicitações dos donos de palácios. É o que ocorre quando Odisseu está presente na festa Feáce (*Odisseia*, VII, vv. 486 – 490). Contudo, devemos observar que dentro da lógica dos poemas os temas cantados eram inspirados pelas musas nos aedos, sendo estas divindades em grande parte que ofereciam o material para suas récitas. Teoricamente, eram elas que lhes

<sup>254</sup> Tradução de Donaldo Schüler.

<sup>255</sup> Jacqueline de Romilly cita outros poemas (como o dos Argonautas) e alude a existência de verdadeiros ciclos de poesia épica, que infelizmente, não nos chegaram. Apesar disso dá para se ter uma idéia do quão vasto era o repertório desses aedos (ROMILLY, 2001, p. 16).

<sup>256</sup> Tradução de Donaldo Schüler.

ditavam o que deveria ser cantado. Ou seja, os aedos “eram divinamente inspirados” no tema de suas apresentações:

[τοὺς δέρον ἀμφί θ' ἔπον, τετύκοντό τε δαίτ' ἔρατεινήν.  
κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον αἰιδόν,  
τὸν πέρι μουσ' ἐφίλησε, ]

[Aproximou-se o arauto acompanhado do cantor  
aplaudido. Enredos tétricos e triunfais infundia-lhe a  
Musa]

(*Odisseia*, VIII, vv. 61 – 63)<sup>257</sup>.

Não resta dúvida de que os aedos citados nos poemas homéricos eram avaliados como sendo de grande talento e virtuosidade em seu ofício. Se levarmos em consideração as características dos cantos, muito dessa grandiosidade pode ser imputada à própria questão do estilo de narrativa característica da epopéia. A eloquência e a imponência como marcas indeléveis da maneira como comumente os episódios se estruturavam.

Essa estruturação é uma maneira de organizar o passado. Por meio da narrativa e do rebuscamento técnico/estético, a forma do épico grego estabelecia profundidade temporal ao conjunto de narrativas do passado, construindo modelos de entendimento e gerando um senso de orientação.

Partamos do fato de que todas as lendas, guerra de Troia, Tebaida ou expedição dos Argonautas, passavam por globalmente autênticas; um ouvinte da *Ilíada* estava, pois, na posição em que está entre nós um leitor de história romanceada. Esta última reconhece-se pelo fato de os seus autores porém em cena os fatos autênticos que contam; se escreverem sobre os amores de Bonaparte e Josefina, pô-los-ão em diálogo e colocarão na boca do ditador corso e da sua amada palavras que, à letra, não têm qualquer autenticidade; os seus leitores sabem-no, estão-se nas tintas e nem sequer pensam nisso. (VEYNE, 1983, p. 35).

---

<sup>257</sup> *Ibidem*

Existiam assim sendo referências obrigatórias de condução da narrativa, de forma a torná-la reconhecível aos ouvintes/pláteia.

Certas mudanças eram toleradas e até mesmo aceitas, entretanto, certos pontos deveriam ser referenciais obrigatórios. Afinal, não é possível fazer os troianos ganharem a guerra sem causar uma fratura na lógica dos poemas. Esses pontos, posteriormente, foram emulados por outros autores tornando-se características do gênero, mas que na poesia oral<sup>258</sup> tinham a função de condução narrativa, para que a história exposta não se perdesse em floreios e variações.

Quando assim pensamos, podemos levar em consideração a pressão da platéia por temas do agrado de todos, e que tem no aedo e em sua forma de contar as histórias um ponto fundante e de interesse sempre renovado. Já observamos que a estrutura dos poemas sofre pressões (o que causa compressões temporais) pelas diversas récitas, ao longo dos séculos, o que comprime experiências várias em um mesmo tempo narrativo (como o caso das representações geográficas do Hades), bem como a forma como o aedo manipula as expectativas do público.

De fato, era raro [os aedos] recitarem um texto que soubessem de cor. A maior parte das vezes, improvisavam sobre temas tradicionais, recorrendo a fórmulas conhecidas. Quando um bardo retoma uma história que acaba de ser cantada por outro, esforça-se por contá-la melhor, acrescentando pormenores, tornando as cenas mais visuais e as ações das personagens mais claras. Por vezes, o público indicava os temas que queria ouvir. É o que Ulisses faz entre os Feáces quando pede ao aedo Demódoco que cante a tomada de Troia (*Odisseia*, VIII, 492 – 496). As narrativas tradicionais transmitem-se assim de geração em geração, porém, são constantemente modificadas (CARLIER, 2008, p. 64).

Esse público (as gerações de que fala Carlier) não é meramente passivo, pois escolhem temas, determinam que o aedo se cale ou mesmo colocam seu talento em teste, como é o caso de Odisseu e Demódoco. Então, como agradá-lo? Qual a maneira pela qual o aedo poderia demonstrar sua capacidade? Alguns trechos dentro da *Ilíada* e

---

<sup>258</sup> No sentido que temos abordado.

da *Odisseia* acabam por nos revelar um pouco desses mecanismos de forma mais contundente. Evocaremos dois deles que acreditamos serem emblemáticos: o do chamado “Catálogo das Naus” (*Ilíada*, II, vv. 484 – 785), e o do “Escudo de Aquiles” (*Ilíada*, XVIII, vv. 478 – 615).

O trecho do Canto XVIII que se refere ao escudo de Aquiles pode ser considerado como o momento na narrativa em que o aedo, dando uma pausa no enredo narrativo, se dedica a descrição detalhada do escudo que será feito por Hefesto ao herói. Elaborando uma analogia musical, este é um trecho que pode ser considerado como “virtuosístico<sup>259</sup>”, onde o aedo mostraria toda a sua capacidade de improvisação, narração e rebuscamento, uma demonstração clara aos presentes de seu talento. De caráter diferente de outros trechos, onde a genealogia possui parte importante, a narrativa em torno da feitura deste escudo serve não só a construção de uma rica imagem mental da arma de Aquiles, mas como *motivo composicional* para o *performer*.

Esses trechos de “virtuosidade”, caracterizados como de alto rebuscamento, podem ser considerados como partes de performances extremamente elaboradas. Notamos isso na fala do próprio Homero quando, no início do chamado Catálogo das Naus (*Ilíada*, II, vv. 484 – 785), em sua invocação à musa, se refere à dificuldade do trecho que se seguirá em seu canto:

[Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι—  
ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστε τε, ἴστε τε πάντα,  
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν—  
οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν·  
πληθύν δ' οὐκ ἄν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,  
οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,  
φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη,  
εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι, Διὸς αἰγιόχοιο  
θυγατέρες, μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον·  
ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆάς τε προπάσας.]

[Ó musas, me dizei, moradoras do Olimpo,

---

<sup>259</sup> Em uma definição simples, virtuoso “é um músico de grande talento” (BUENO, 1995, p. 1200). É comum entre músicos chamar de “virtuosístico” trechos musicais extremamente técnicos e de difícil execução.

divinas, todo presentes, todo sapientes  
(nós, nada mais sabendo, só a fama ouvimos),  
quais eram, hegemônicos, guiando os Dânaos,  
os príncipes e os chefes. O total de nomes  
da multidão, nem tendo dez bocas, dez línguas,  
voz inquebrantável, peito brônzeo, eu saberia  
dizer, se as Musas, filhas de Zeus porta-escudo,  
olímpicas, não derem à memória ajuda,  
renomeando-me os nomes. Só direi o número  
das naves e os navarcas que assediaram Troia” ]  
(*Ilíada*, II, vv. 484 – 494)<sup>260</sup>.

O que transforma este trecho do *Catálogo das Naus* em algo difícil tecnicamente? O que faz com que “nem tendo dez bocas, dez línguas, [ou] voz inquebrantável, (*Ilíada*, II, vv. 489 – 490)”, seja possível este canto sem a ajuda da Musa? Se pensarmos na proposta de M. Parry (1987) sobre a técnica de composição em performance como sendo a utilização, em improvisos, de um rico arcabouço tradicional de fórmulas e epítetos, utilizados dentro de um metro característico, teremos uma interessante resposta: é um trecho técnico que demonstra a capacidade de quem o performatiza. Como nos referencia Mota,

as fórmulas não se confinavam a um estoque lingüístico memorizado pelo cantador, mas eram técnicas por meio das quais o material verbal era modificado em função de sua realização diante de uma audiência. O músico-poeta contracenava com essas marcas. Eram (são) os hábitos de se referir à obra de Homero a partir de uma concepção baseada em textos literários escritos que interditam a compreensão da especificidade da organização textual homérica (MOTA, 2008, p. 25).

A diferença que podemos notar é a de que o *Catálogo das Naus* será caracterizado pelo menor número de fórmulas, ou de segmentos que possam ser encontrados em outras partes do poema. Muitos substantivos, lugares e referências históricas se fazem presentes neste trecho da obra, tornando muito complexa a sua apresentação. O canto das genealogias, dentro de um rebuscamento performático profissional, encantaria pela não repetição de segmentos extremamente longos, o que teria o efeito de deslumbrar o público/platéia não só pela dificuldade intrínseca ao

---

<sup>260</sup> Tradução de Haroldo de Campos.

segmento, como pelo uso extraordinário da memória pelo aedo (*Ilíada*, II, vv. 492), o que atestaria que ele só poderia, para tal feito, estar sendo inspirado por uma divindade (*Ilíada*, II, vv. 491 – 492). Odisseu, em seu desafio a Demódoco diz isso:

[ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον  
δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ,  
ὄν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε δῖος Ὀδυσσεύς  
ἀνδρῶν ἐμπλήσας οἳ ῥ' Ἴλιον ἐξάλαπαξαν.  
αἴ κεν δὴ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξῃς,  
αὐτικ' ἐγὼ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν,  
ὥς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν ἄοιδήν.]

[ Altera o tema e canta o cosmo do corcel  
que Epeio construiu com Palas em madeira:  
o dolo de Odisseu introduziu na acrópole,  
pleno de heróis que rasam Ílion. Enumera,  
conforme a moira, os fatos, que eu afirmarei,  
a todos, a seguir, se um imortal alvíssaro  
te concedeu o canto, inspiração divina.”]

(*Odisseia*, VIII, vv. 492 – 498)<sup>261</sup>.

Afinal, “o bardo afirma contar feitos realmente levados a cabo por heróis do passado e o ouvinte espera escutar uma narrativa ‘verídica’ sobre personagens que lhe são familiares, em guerras já celebradas por outros poemas tradicionais” (CARLIER, 2008, p. 227). Isso geraria uma expectativa na audiência quanto à forma como esses elementos, já conhecidos, seriam rerepresentados. A maneira como isto seria feito é critério de avaliação da qualidade do trabalho do aedo, e varia de acordo com o seu talento.

Se continuarmos neste raciocínio, o tema do “Escudo de Aquiles”, então, seria outro tipo de rebuscamento performático passível de ser utilizado pelos aedos, no qual o deslumbre do público/platéia se dá não pelo uso extraordinário da memória, como no “Catálogo das Naus”, mas pela forma extremamente rebuscada que o motivo composicional do escudo pode ser apresentado.

---

<sup>261</sup> Tradução de Trajano Vieira.

O aedo que melhor descrever as minúcias das armas, as imagens do escudo, seus detalhes, enfim, toda a plenitude do trabalho feito por uma divindade, recebe o reconhecimento do público. Ou seja, está em julgamento a sua capacidade de descrever da forma mais elaborada possível. E esse reconhecimento por parte da plateia, levando em consideração o sucesso da performance, faria com que trechos das obras se alongassem ou se comprimissem. P. Carlier, falando sobre as experiências de M. Parry com *bardos* sérvios/iugoslávicos analfabetos que compunham de maneira similar ao que seria a composição da *Ilíada* e da *Odisseia*, aponta fenômeno semelhante:

Os *bardos* servo-croatas refletiam, nomeadamente, na escolha dos episódios, no alinhamento da intriga, no caráter das personagens, no destaque a dar aos combates e aos discursos. Durante cada récita, notavam que passagens tinham tido mais e menos sucesso. Posteriormente, modificavam a sua obra de acordo com a reação do público (CARLIER, 2008, p. 69).

Temos como saber quais cantos agradavam os gregos? Pergunta difícil de ser respondida. Trazemos como certo que os poemas homéricos eram quase uma unanimidade, fato que ajuda a explicar como nos chegaram tão completos, considerando outros poemas do ciclo épico. Como observa P. Carlier,

a trama geral dos poemas e um certo número de excertos escolhidos são assim familiares para um vasto público, no entanto, as recitações integrais dos poemas são acontecimentos excepcionais e os textos completos objetos raros (CARLIER, 2008, p. 72).

Para conseguirmos nos aproximar mais do que seria esse apreço por determinados trechos, R. Aubreton faz uma interessante relação entre o gosto do público por determinados segmentos e a quantidade de papiros e vestígios que podemos encontrar na documentação arqueológica. A idéia de R. Aubreton é bastante interessante de fato. Segundo este autor se contarmos o número de papiros encontrados, e catalogarmos os temas mais comuns, poderíamos ter uma noção de quais os cantos homéricos agradavam mais. Em grande parte estes fragmentos se compõem de cópias

escolares, daí a idéia de Aubreton de que os estudantes e seus orientadores tivessem predileção em trabalhar temas que lhes agradassem, ou fossem de mais fácil assimilação.

Em primeiro lugar, os extratos mostram quais eram os textos de predileção, que os antigos gostavam de ouvir. Assim, os textos mais apreciados da *Ilíada* são o combate de Páris e Menelau, a batalha do muro, a batalha dos navios, a entrevista de Zeus e Hera no monte Ida, a descrição do escudo de Aquiles. Os textos mais comumente repetidos permitem-nos julgar do gosto dos leitores nas diversas épocas. (AUBRETON, 1968, p. 24 – 25).

Se considerarmos como factível essa suposição de Aubreton teríamos, considerando a sigla numérica apresentada por M. L. West (2001), a *Ilíada* como obra mais apreciada<sup>262</sup>, sendo que a *Odisseia* despertaria quase metade do “interesse” do público segundo a evidência papirológica. Nela podemos notar que os dois primeiros livros da *Ilíada*, ou seja, os casos acerca da peste que assolou os navios Aqueus, a briga entre Aquiles e Agamênon e o *Catálogo das Naus* aparecem com maior frequência. Na *Odisseia* são os Livros IV e XI, que tratam sobre a viagem de Telêmaco e a Ida de Odisseu ao Hades na consulta aos mortos como temas “favoritos”.

Nada obstante, devemos observar que tudo é muito mais fluido em termos de performances do que se pensarmos em textos escritos fixados. E essa é uma idéia que deve ser observada ao se pensar nos trechos dos poemas evidenciados no testemunho papirológico. Em suas récitas, os aedos apresentavam segmentos que poderiam ser alongados ou encurtados, de acordo com a ocasião. Um festim poderia requerer o canto sobre a batalha entre Aquiles e Heitor, uma cerimônia religiosa poderia requerer um dos hinos de Lino. Quando pensamos somente no canto, talvez possamos ter uma ideia incompleta da magnitude das possibilidades aliadas a esta função. Afinal, um canto de casamento não é um canto utilizado em um funeral. Um canto de banquete pode não ser

---

<sup>262</sup> Possuímos em torno de 1500 papiros da *Ilíada* segundo West (2001), e quase metade disso para a *Odisseia* (HASLAM, 1997, p. 61).

o mesmo utilizado para outras finalidades. Sabemos a temática evocada pelos aedos que aparecem na *Odisseia* e na *Ilíada*, pois seus cantos são desvelados dentro da própria narrativa, mas não devemos enfatizar demais os temas levantados no testemunho arqueológico, pois já são fruto de outro momento da documentação. Embora interessante, a proposta de Aubreton tem seus limites.

O que podemos afirmar com segurança é a existência de um gosto comum pelas genealogias, como o *Catálogo das Naus* pode demonstrar, e pelas descrições rebuscadas, que a quantidade de versos do canto que se refere ao escudo pode razoavelmente embasar. A partir dos pontos discutidos, então, passemos a focar a performance em relação às técnicas narrativas nas obras de Homero, focando nas figuras do aedo e do adivinho para apreender possibilidades de flexão do tempo narrativo.

### **3.3 - Performance e técnicas narrativas na *Ilíada* e *Odisseia*: as figuras do aedo e do adivinho como flexão do tempo narrativo**

Certamente os adivinhos, tal como os aedos, ocupam um lugar interessante na sociedade homérica, e suas práticas e função social podem ser apreendidas tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*. Seja porque são amplamente mencionados, ou cogitados a resolver questões, como a peste dos exércitos Aqueus, seja porque cumprem um papel de destaque para a estrutura narrativa dos próprios poemas, sua função nas composições é de relevo. Pois,

os adivinhos ilustres não faltam em nenhum dos dois poemas: Calcas, adivinho do exército Aqueu, Helenos, filho de Príamo, Polidamas, Euridamas, na *Ilíada*; Haliterses de Ítaca, Tirésias, Teóclimenos, na *Odisseia*, que também menciona o oráculo de Zeus em Dodona (MIREAUX, 1958, p. 82).

Observemos a descrição da função do adivinho, em um contexto onde Aquiles fala sobre as desventuras da peste que atinge os Aqueus, enviada por Apolo:

[ἀλλ' ἄγε δὴ τινα μάντιν ἐρείομεν ἢ ἱερῆα,  
ἢ καὶ ὄνειροπόλον, καὶ γάρ τ' ὄναρ ἐκ Διός ἐστιν,  
ὅς κ' εἴποι ὅ τι τόσσον ἐκώσατο Φοῖβος Ἀπολλων,  
[...]  
[Κάλκας Θεστοριδης, οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος,  
ὅς ἤδη τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,  
καὶ νῆεσσ' ἠγήσατ' Ἀχαιῶν Ἴλιον εἴσω  
ἦν διὰ μαντοσύνην, τήν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων.]

[Sus! Consultemos, sem mora, qualquer sacerdote ou profeta, ou quem de sonhos entenda – que os sonhos de Zeus se originam - , para dizer-nos a causa de estar Febo Apolo indignado:

[...]

Logo, Calcante, nascido de Téstor, de sonhos intérprete, que conhecia o passado, bem como o presente e o futuro, e que os navios guiara dos nobres Acaios para Ílio, graças aos dons de profeta com que Febo Apolo o brindara]

(*Ilíada*, I, vv. 62-64; 69-72)<sup>263</sup>.

Afora sua importância para as práticas religiosas, por assim dizer, tanto o aedo quanto o adivinho guardam em si possibilidades de um uso técnico-performático dentro dessa estrutura citada da narrativa. Explico: o aedo canta os versos homéricos para um público que, muito provavelmente, já conhece as histórias por ele mostradas. Mesmo levando em consideração os aspectos de improvisação e variabilidade evocados no tópico anterior, a trama e o enredo principal das narrativas não deveria ser modificado. O que mudava era o “como se narrava” e não necessariamente “o que” era narrado e seus desdobramentos.

Abordando a figura dos adivinhos por um viés que considere a lógica estrutural da improvisação ligada à poética-musical, como técnica de composição, perceberemos que essas figuras fornecem um artifício bastante útil de emancipação de um final que já era conhecido e esperado seja pelo recitante (aedo) seja pelo seu público. “Toda a

---

<sup>263</sup> Tradução de C. A. Nunes.

coincidência notável pode dar um valor premonitório a qualquer acontecimento, mas sobretudo à palavra humana. Esta torna-se então um *clédon*, um presságio incluído nas palavras pronunciadas” (MIREAUX, 1958, p. 84).

Observemos esta citação onde Calcas se refere, após testemunhar um prodígio onde uma “serpente/dragão” devora oito filhotes de pássaros e sua mãe em uma árvore, ao tempo decorrido da guerra de Troia e a promessa de vitória aos Aqueus:

[ὥς οὖν δεινὰ πέλωρα θεῶν εἰσηλθ' ἑκατόμβας,  
Κάλκας δ' αὐτίκ' ἔπειτα θεοπροπέων ἀγόρευε·  
τίπτ' ἄνεω ἐγένεσθε, κάρη κομόωντες Ἀχαιοί;  
ἡμῖν μὲν τὸδ' ἔφηνε τέρας μέγα μητίετα Ζεὺς,  
ὄψιμον, ὄψιτέλεστον, ὅου κλέος οὐ ποτ' ὀλείται.  
ὥς οὗτος κατὰ τέκνα φαγε στρουθοῖο καὶ αὐτὴν,  
ὄκτώ, ἀτὰρ μήτηρ ἑνάτη ἦν, ἣ τέκε τέκνα,  
ὥς ἡμεῖς τοσσαῦτ' ἔτεα πτολεμίξομεν αὖθι,  
τῷ δεκάτῳ δὲ πόλιν αἰρήσομεν εὐρυάγυιαν.]

[Mas, vaticínios Calcante começa logo ali a tecer-nos sobre o terrível prodígio, que em meio do ofício nos viera: “Por que calados ficastes, Aquivos de soltos cabelos? Esse prodígio por Zeus grande e sábio nos foi enviado. Vai demorar; veio tarde; mas fama vai ter sempiterna. Do mesmo modo que o drago os filhotes matou e a mãe deles – oito eram eles incluindo-se a mãe, que os gerou, nove ao todo – o mesmo número de anos devemos passar nesta guerra, mas no dezeno, haveremos de entrar a cidade espaçosa. ]

(*Ilíada*, II, vv. 321-329)<sup>264</sup>.

Essa “antecipação” dos acontecimentos por meio dos adivinhos se entremeia na narrativa como “destino”, ou como a manifestação da vontade inequívoca dos deuses. Essa vontade revelada igualmente por augúrios como trovões e vôos de aves, era interpretada ou manifesta por adivinhos conhecedores dos desígnios de Zeus. A concepção amplamente difundida de destino dava suporte a este entendimento. Segundo Mireaux,

Homero e os seus ouvintes têm com efeito o sentimento profundo de que uma lei fundamental guarda a ordem permanente do mundo. A esta lei chamam o Destino, o quinhão, a parte, a sorte. Mais exatamente, o Destino é o conjunto de regras que dominam o desenrolar de toda a

---

<sup>264</sup> Tradução de C. A. Nunes.

existência, quer se trate de homens, de coisas ou de Deuses. Estas regras asseguravam a estabilidade do mundo (MIREAUX, 1958, p. 24).

Essa concepção, então, poderia servir à récita de forma a fortalecer o suspense da narrativa, fazendo com que os envolvidos, coligados nas tramas do destino, tivessem sua culpa aumentada pela não percepção do desastre próximo - que já era conhecido pela platéia do canto/récita. É o caso de Egisto que ignora os sinais dos deuses, aumentando a sua culpa pelos seus atos. Nas palavras de Zeus na Odisseia:

[“ ὦ πόποι, οἶον δὴ νῦ θεοὺς βροτοὶ αἰτιόωνται;  
εἰς ἡμέων γὰρ φασὶ κάκ' ἔμμεναι, οἳ δέ καὶ αὐτοὶ  
σφῆσιν ἀτασθαλίησιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν,  
ὥς καὶ νῦν Αἰγίσθος ὑπὲρ μόρον Ἀτρείδαο  
γῆμ' ἄλοχον μνηστήν, τὸν δ' ἔκτανε νοσρήσαντα,  
εἰδῶς αἰπὺν ὄλεθρον, ἐπεὶ πρό οἱ εἶπομεν ἡμεῖς,  
Ἑρμείνα πέμψαντες, εὐσκοπον ἀργεῖ Φόντην,  
μήτ' αὐτόν κτείνειν μήτε μνάσθαι ἄκοιτιν:  
ἐκ γὰρ Ὀρέσταιο τίσις ἔσσειται Ἀτρείδαο,  
ὅππότε ἄν ἠβήσῃ τε καὶ ἦς ἱμείρεται αἴης.  
ὥς ἔφαθ' Ἑρμείας, ἀλλ' οὐ φρένας Αἰγίσθοιο  
πεῖθ' ἀγαθὰ φρονέων: νῦν δ' ἄθρόα πάντ' ἀπέτισεν.”]

[“Caso curioso, que os homens nos culpem dos males que sofrem!  
Pois, dizem eles, de nós lhes vão todos os danos, conquanto  
contra o Destino, por próprias loucuras, as dores provoquem,  
bem como Egisto que, contra o Destino, à legítima esposa  
do próprio Atrida se uniu, imolando-o no dia da volta,  
certo do fim que o esperava sinistro, pois antes lhe enviamos  
Hermes de tudo o avisar, o brilhantes e certo vigia,  
que nem se unisse à mulher, nem, tampouco, o marido matasse,  
pois a vingança do filho de Atreu lhe viria de Orestes,  
quando crescesse e saudades sentisse da terra nativa.  
Hermes assim o avisou; mas Egisto não quis convencer-se  
Dos bons conselhos de então. Ora paga por junto os seus crimes”.]  
(*Odisseia*, I, vv. 32 – 43)<sup>265</sup>.

Também é este o caso dos pretendentes que desafiando as convenções se banquetevam no solar de Odisseu. Esses personagens citados ignoram os augúrios dos adivinhos, que na verdade eram o fim da história que já era conhecida pelo público ouvinte, de modo a que suas faltas fossem realçadas. Esse mecanismo aumentava a

---

<sup>265</sup> Tradução C. A. Nunes.

dramaticidade das cenas, ao mesmo tempo que permitia uma quebra na linearidade dos acontecimentos, evocando um futuro que já é passado conhecido pelos ouvintes hipotéticos de cantos como os de Homero, sendo esse desenrolar identificado como a vontade de Zeus.

O Destino governa pois os deuses e a natureza. No pensamento de Homero e dos seus contemporâneos, é com efeito esta a forma tomada pela idéia da lei natural, que impõe o espetáculo do mundo entre acidentes e cataclismos (MIREAUX, 1958, p. 24).

O mesmo recurso para se quebrar uma possível linearidade da narrativa durante a performance é utilizado no que tange aos aedos citados nos palácios. Enquanto os adivinhos revelam o futuro (dentro de um presente contínuo da narrativa) o aedo conta/canta o passado ocorrido – também conhecido pelo público do *performer*. Essas duas figuras permitem uma flexão interessante no tempo dos poemas, tornando possíveis antecipações e regressões bastante esperadas, e que comportam a abrangência de espaços díspares, como, por exemplo, a corte de Alcínoo (presente da narrativa) e o cavalo de Troia (passado narrado pelo aedo sob inspiração da divindade. Observemos a fala de Odisseu, ainda disfarçado, a Demódoco na terra dos Feáceas:

[ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον  
δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ,  
ὅν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἔγαγε δῖος Ὀδυσσεὺς  
ἀνδρῶν ἐμπλήσας οἱ ῥ' Ἴλιον ἐξαλάπαξαν.  
αἴ κεν δὴ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξῃς.  
αὐτίκ' ἐγὼ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν,  
ὥς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὤπασε θέστιν ἄοιδῆν.]

[“Ora, começa de novo, e o cavalo de pau invoca,  
que por Epeio foi feito com a ajuda de Palas Atena,  
esse, que o divo Odisseu com astúcia pôs dentro de Troia,  
cheio de heróis destemidos, que os muros sagrados saquearam.  
Caso consigas cantar isso tudo de acordo com os fatos,  
Logo darei testemunho perante o universo dos homens  
Que recebeste de um deus benfazejo a divina cantiga”]

(*Odisseia*, VIII, vv. 492 – 498)<sup>266</sup>.

---

<sup>266</sup> Tradução de C. A. Nunes.

Obviamente, regressões temporais também poderiam ocorrer nas palavras dos próprios participantes do evento, como é o caso de Odisseu e suas histórias (*Odisseia*, IX; X; XI; XII) ou mesmo Menelau com sua estada no Egito (*Odisseia* III; IV). A diferença é que estes personagens só poderiam contar o que viveram e viram, enquanto a figura do aedo nos cantos é muito mais flexível. Como o seu canto vem da divindade (*Odisseia*, VIII, 497 – 498), ele pode narrar coisas as quais não presenciou, ou acontecimentos que não estariam ao alcance de nenhum mortal presenciar, como é o caso do trecho descrito por Demódoco sobre os amores de Ares e Afrodite:

[αὐτὰρ Ἄρεος φιλότητος εὐστεφάνου τ' Ἀφροδίτης,  
ὥς τὰ πρῶτα μίγησαν ἐν Ἡφαίστοιο δόμοισι  
λάθρη, πολλὰ δ' ἔδωκε, Λέχος δ' ἥσχυνε καὶ εὐνήν]

[Versa (aedo) o belo canto sobre o amor  
de Ares por Afrodite, diadema rútilo,  
como se uniu a ela na mansão de Hefesto]

(*Odisseia*, VIII, vv. 266 – 268)<sup>267</sup>.

Essa flexibilidade, pensada em termos da performance, permitia que temas muito diferentes pudessem ser “costurados” no tempo da narrativa, sem prejuízo do ritmo dos acontecimentos, como é o caso já citado dos amores de Ares e Afrodite. Como, em pleno banquete dos Feácios, em que a tônica reside no retorno de Odisseu à Ítaca e da sua anuência pelo rei Alcínoo, ter a oportunidade de narrar as agruras de Ares capturado por Hefesto? A saída é colocá-lo na boca do aedo, que com isso emenda a temática do canto sem quebra dos acontecimentos, mecanismo bastante interessante se pensarmos em uma performance “ao vivo” que poderia se alongar ou encurtar de acordo com as conveniências dos presentes.

Os contornos de aedos e adivinhos também se assemelham nos relatos homéricos. As duas figuras guardam semelhanças quanto à forma como são construídas nos poemas. Moraes chama a atenção para algumas destas similitudes entre as funções:

---

<sup>267</sup> Tradução de Trajano Vieira.

Os saberes mânticos de Apolo também são notáveis, pois, como observado anteriormente, há uma forte imbrincação religiosa entre as atividades de adivinhos e aedos. (...) A comparação demonstra uma similitude entre a iniciação dos poetas e adivinhos. (...) Desse modo, parece que a capacidade de prover determinadas pessoas de um estatuto peculiar e do conhecimento dos eventos passados, presentes e futuros antecedia a separação entre as atividades de áugure e poeta (MORAES, 2012, p. 113 – 114).

O talento dos dois, tanto adivinhos quanto aedos era sistematicamente colocado à prova. Odisseu testa a capacidade de Demódoco de cantar o que ocorreu em Troia (*Odisseia*, VIII, vv. 492 – 498) e Agamêmnon insulta Calcas pelo vaticínio quanto à devolução da filha do sacerdote de Apolo (Crises) dizendo que “este só faz vaticínios funestos” (*Iliada*, I, v. 106 – 120). Aliás, essa relação temporal entre aedos e adivinhos também não deixa de se concretizar dentro do depoimento mitológico. Não é acaso Apolo tanto o Deus da lira (música), que preside o coro das musas (que em Hesíodo sabem o futuro), quanto deus dos oráculos, conhecedor da vontade de Zeus<sup>268</sup>? Presidindo em sua honra oráculos, Apolo revela o futuro aos homens. Com sua lira, preside o coro das musas que inspiram esses mesmos homens a cantar as glórias passadas dos heróis.

Tomados estruturalmente dentro dos poemas homéricos percebemos que ambas as figuras, do adivinho e do aedo, acabam também por serem “divinamente inspirados”, e a servir de suporte interessantemente para a récita dos épicos. Se a vontade fosse a de evocar uma das várias histórias do passado, já amplamente conhecidas, o recitador/cantor tinha a oportunidade de fazê-lo através de um aedo (dentro da narrativa, como no caso dos amores de Ares e Afrodite) sem quebrar necessariamente a linearidade do enredo. Se, por outro lado, o desejo era o antecipar um fim trágico, amplamente conhecido pelo público, bastava fazê-lo aparecer na boca de um adivinho,

---

<sup>268</sup> Como narrado no *Hino homérico a Apolo*.

como uma antecipação do final que aumentava a dramaticidade, por assim dizer, da narrativa/performance.

Mas as similitudes entre as duas figuras não param por aí. Os únicos personagens que aparecem cegos nos poemas são os aedos e os adivinhos. Como preço pelo seu dom ou como castigo divino, os dois principais exemplos, tanto de aedo quanto de adivinho, são cegos. É o caso de Demódoco na terra dos Feáces, e também de Tirésias, que é cego, e aparece no Hades a Odisseu (*Odisseia*, X v. 492; 524; XI, v. 32; 50; 89; 139). Seria coincidência que os dois mais talentosos, tanto aedo quanto adivinho, sejam cegos (Odisseu curiosamente dirá que Demódoco realmente é inspirado pelas Musas – que dirá por Apolo – na única passagem que coloca Apolo a “inspirar” um aedo) e que apareçam em lugares, normalmente, inacessíveis ao comum dos mortais<sup>269</sup>?

A ligação entre esse tempo narrativo, que se amalgama no tempo da récita, entre aedo e adivinho, faz bastante sentido quando nos lembramos da tradição ligada aos poemas que retrata o próprio Homero (seu autor pelo menos tradicional) como sendo cego (*Hino homérico a Apolo*, vv. 169 – 173), portanto supremo recebedor dos dons da deusa/musa. Também é este o caso do aedo Thamíres, que sendo “incrivelmente hábil”, é cegado pelas musas ao se vangloriar de seus dons.

[ἔνθα τε Μοῦσαι  
ἀντόμενοι Θάμυριν τὸν Θρήϊκα παῦσαν ἀοιδῆς,  
Οἰχαλίηθεν ἰόντα παρ’ Εὐρύτου Οἰχαλιῆος·  
στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν, εἴ περ ἂν αὐταὶ  
Μοῦσαι ἀείδοιεν, κοῦραὶ Διὸς αἰγιόχοιο·  
αἱ δὲ χολωσάμενοι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδῆν  
θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστύν.]

[as Musas, saindo  
ao encontro do trácio Tamíres, ao canto  
dão-lhe termo (de Eucálida, do palácio de Êurito,  
ele voltava, ufano, desafiando as filhas  
do porta-escudo, Zeus, deizando ultrapassá-las;  
coléricas, as Musas o cegam; do canto

---

<sup>269</sup> No caso a terra dos Feáces e o Hades.

divino o destituem e da arte da cítara).

(*Ilíada*, II, v. 593 – 599)<sup>270</sup>.

Essa cegueira parece então se ligar nos poemas a uma vontade divina, o preço de um dom, no caso de Demódoco ou um castigo no caso de Thamíres e também de Tirésias ao que parece<sup>271</sup>.

A questão a ser colocada é que essas figuras acabam por flexibilizar as possibilidades narrativas da récita dos poemas, criando uma dimensão de profundidade temporal de acontecimentos (presentes e futuros) além dos casos óbvios de narrações, como é o caso de Odisseu, onde os personagens que narram o passado (não cantam), participaram do que estão narrando. Como já observamos, no caso de Odisseu, existe a limitação de ele só poder narrar o passado que viveu, não podendo como o aedo contar fatos “reais” que não presenciou, ou como o adivinho “ver” e prevêr o futuro. Suas narrativas encabeçam uma enorme digressão na *Odisseia*, mas têm características diferentes do tipo de mecanismo que pode ser imputado aos aedos (ir livremente ao passado) ou aos adivinhos (ao futuro).

Essas digressões poderiam mesmo servir aos aspectos narrativos do *performer* em vários momentos - e são alguns dos aspectos interessantes atinentes à narrativa que podemos evocar - permitindo ao aedo em seu exercício profissional manter certa flexibilidade. Eles transparecem na *Ilíada* e na *Odisseia* como partes de um relato complexo, que têm em sua organicidade um ponto de conexão. A partir do próximo tópico, parte desta organicidade vai ser abordada de forma a analisarmos alguns dos aspectos de construção mais basilares dos poemas homéricos: a constituição da “glória dos heróis”

---

<sup>270</sup> Tradução de Haroldo de Campos.

<sup>271</sup> Existem tradições diferentes quanto à explicação da cegueira de Tirésias. Em uma delas ele teria sido cegado por Atena ao vê-la no banho, que em troca lhe deu o dom da profecia. Em outra, por ter separado duas serpentes se transformou em uma mulher, alguns anos depois repetindo o mesmo processo voltaria a ser homem. Sua cegueira neste caso viria como punição de Hera por ele ter revelado – como resposta a pergunta de Zeus - o segredo de que as mulheres tinham mais prazer nas relações sexuais do que os homens. Zeus então, como compensação, lhe daria o dom da profecia (GRIMAL, 1986, p. 439 – 440).

### 3.4 – Os aedos e a constituição da “glória dos heróis”

O aedo é, na sociedade homérica, o guardião de toda uma “tradição<sup>272</sup>” ligada ao grupo social que compõe. Nos dizeres de Marcel Detienne, são os “mestres da verdade” (DETIENNE, 1988), e é através deles que todo um conjunto de conhecimentos ligados ao grupo se conserva, constituindo rico arcabouço temático para narrativas. Esses aedos formavam um grupo que mantinha comunicação entre si<sup>273</sup>, e eram os responsáveis pela difusão oral/musical de múltiplos poemas. Afinal, tratam-se de elementos profissionais que transmitem seu repertório a aprendizes que, com esmero, tem de se familiarizar com todo o acervo tradicional de fórmulas e técnicas ligadas ao improviso em performance.

Os aedos constroem um fio de familiaridade entre várias gerações e ciclos poéticos, de forma a tornar reconhecíveis certos valores e referências. Ao recorrer à tradição, o aedo concatenava ideais ao mesmo tempo em que compunha as diversas histórias, criando um amálgama de elementos de temporalidades diversas. No caso homérico, a narrativa tem certamente esse objetivo: o de um desdobrar sem a separação de linhas de tempo histórico nitidamente traçadas, onde a sociedade retratada nos poemas deveria ser sempre a “sociedade heróica”, e o público que se relacionava com esses cantos (e depois escritos e récitas) deveria distinguir seu passado nesse legado, ou seja, reconhecer os poemas como depositários da tradição daquela sociedade. Esse relacionamento fazia com que as temporalidades fossem “atadas” em uma espécie de tempo da narrativa.

---

<sup>272</sup> Concordamos com Oliveira em sua definição de tradição como ‘um fenômeno de transmissão de elementos relativos a uma comunidade humana através do tempo. Tais elementos são mantidos pelos membros desta comunidade, por um esforço que vai além da simples repetição. Associada à transmissão, está uma valorização específica, em geral positiva, dos elementos transmitidos’ (2015, p. 26).

<sup>273</sup> Não é difícil estabelecer essa relação de comuniação. Se dermos uma olhadela no testemunho mitológico, perceberemos que muito destas relações são mencionadas. Lino teria ensinado a Thamires e também a Orfeu (GRIMAL, 2011, p. 284), este, em alguns casos teria ensinado ao próprio Homero. Obviamente, o relato mitológico guarda alguma verossimilhança com a realidade de músicos e aprendizes de diversos períodos.

A sociedade dos cantos homéricos tinha de ser “heróica”, mas ela se comunicava com elementos do próprio presente da narrativa do aedo. Isso faz com que o fio de familiaridade não se rompa. Se relacionarmos esse ponto com o que já trabalhamos sobre a composição em performance dos cantos, conseguimos visualizar como interpolações e incongruências se imiscuíam na trama dos eventos sem que se perdesse a coesão e necessariamente a coerência da história narrada.

Esses “anacronismos” nos poemas, devido à compressão de temporalidades num mesmo tempo narrativo, não são aleatórios e nem mesmo incomuns. Podemos citar exemplos famosos como os “carros de guerra” de Homero, que não são utilizados para a guerra, e sim para o transporte<sup>274</sup>, ou a citação do ferro (*Ilíada*, XXIII, v. 833) em um momento onde o mesmo ainda não era utilizado na Grécia, ou mais ainda o da escrita em um período considerado como iletrado (*Ilíada*, VI, v. 168).

Todavia, qual o papel de cantos sobre os feitos heróicos do passado nesse contexto? Podemos fundamentar que a função do canto, citada nos poemas, é salvaguardar os eventos para que a glória<sup>275</sup> (*kléos*) dos heróis não se perca no futuro. A própria guerra de Troia recebe como justificativa de seu acontecimento, a necessidade de se prover os aedos futuros de temas para o seu canto<sup>276</sup>:

[εἰπέ δ' τι κλαίεις καὶ ὀδύρεαι ἔνδοθι θυμῶ  
'Αεγείων Δαναῶν ἠδ' Ἰλίου οἴτον ἀκούων.  
τὸν δὲ θεοὶ μὲν τεύξαν, ἐπεκλώσαντο δ' ὄλεθρον  
ἀνθρωπόποις, ἵνα ἦσι καὶ ἔσσομένοισιν ἀοιδῆ]

[Por que choras, que dores sacodem teu peito quando  
Alguém se refere a argivos, à dânaos, à ruína  
De Troia? Decisões divinas e infortúnios humanos  
Alimentarão o canto de muitas gerações vindouras.]

(*Odisseia*, VIII, vv. 577 – 580).

<sup>274</sup> Claude Mossé (1984) chama a atenção para este ponto.

<sup>275</sup> A musa da História se chama Clio. Esse termo vem de *kléos*, que significa glória. O que queremos realçar é essa ligação entre o *kléos* (Glória), como sentido do que deve ser lembrado, e a música antes de uma dissociação posterior.

<sup>276</sup> Palavras proferidas pelo rei Alcínoo a Odisseu, ainda não revelado.

Também na *Ilíada*, o “fado sinistro” é justificado pela necessidade de prover cantos aos aedos:

[οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὡς καὶ ὀπίσσω  
Ἄνθρώποισι πελώμεθ' αἰοίδιμοι ἔσσομένοισι.]

[Páris, a quem Zeus fado sinistro impôs, para  
que, ambos, sejamos tema dos vates vindouros]  
(*Ilíada*, VI, v. 357 – 358)<sup>277</sup>.

A guerra e seus acontecimentos heróicos são justificados pelo canto, que guardaria para as próximas gerações os feitos e as demonstrações de virilidade e poder. O *kléos*, então, é valorizado como os atos que ecoam através do tempo. Nas palavras de Krausz:

Desfrutar de elevada estima social era considerado pelos guerreiros retratados em Homero como o mais elevado objetivo de vida, ao mesmo tempo em que o *Kléos*, a reputação de um indivíduo e sua fama, especialmente depois da morte, era considerado como o mais elevado dos valores, em nome do qual todos os outros deveriam ser sacrificados – até mesmo a própria vida. A *Timé*<sup>278</sup>, durante a vida, tinha como contrapartida o *Kléos* no futuro. Assim, a primeira referência no processo de tomada de decisão de um herói era o eco de sua atitude na sociedade, isto é, a *Timé* e o *Kléos* que corresponderiam a esta ou aquela alternativa (KRAUSZ, 2001, p. 47).

J. P. Vernant em seu livro *A travessia das fronteiras* (2009) debate uma interessante concepção de valor na guerra, que se liga ao que estamos discutindo. Esse valor seria o que ele identifica como a “bela morte” (*kalos thântos*) entre os gregos. Segundo sua visão, ela perpassada a narrativa da *Ilíada* como um modelo, como um pressuposto heróico de obtenção da glória (*kléos*). A vida breve, escolha de Aquiles com sua conseqüente morte heróica<sup>279</sup>, permitiria que este fosse sempre lembrado e

<sup>277</sup> Tradução de Haroldo de Campos.

<sup>278</sup> A *Timé* é um valor importante na sociedade retratada nos poemas homéricos. Krausz (2001) chega a afirmar que a *Timé* é “a mais elevada expressão do valor de um indivíduo (...) a estima de que desfruta ante os outros” (2001, p. 47). Ela é determinada por uma “variedade de fatores, tais como nascimento, os dons naturais e divinos, assim como um registro cuidadosamente observado dos feitos e das atitudes de cada um no passado e no presente” (KRAUSZ, 2001, p. 47).

<sup>279</sup> Que não ocorre especificamente na *Ilíada*.

cantado pelos aedos, alcançando uma “glória imorredoura” (*kléos aphthiton*), através dos cantos que estamos mencionando. O contrário desse modelo heróico, segundo o autor, seria a morte pela velhice, pela decrepitude, onde o morto já não é mais belo. A morte pela velhice acaba se equivalendo ao desaparecimento na concepção de valores imputada por Vernant à *Ilíada*.

O raciocínio de Vernant oferece uma interpretação interessante quando encarado no panorama dos poemas. Para Vernant, quando se morria, em uma concepção grega mais ampla, ia-se para o Hades e não se era mais nada. Apenas uma sombra amorfa entre outras sombras. A glória do morto ficava na terra, onde seria lembrado, e não com ele no Hades. Essa glória, então, seria a resposta grega ao problema da morte. É através da glória imorredoura, o *kleós aphthiton*, que os heróis e seus feitos permaneceriam inscritos na memória dos homens. Através dela o que foi permanece.

É perceptível também a menção nos poemas da manutenção de um tipo de glória através da construção de monumentos funerários, que serviriam de lembrança dos feitos do morto, algo que relembriaria sua glória. Na fala de Menelau:

[χεῦ Ἄγαμέμνονι τύμβον, ἴν' ἄσβεστον κλέος εἶη.  
ταῦτα τελευτήσας νεόμην, ἔδοσαν δέ μοι οὔρον] [grifo nosso]

[um cenotáfio a Agaménone ergui,  
Para lhe dar eviterna glória]

(*Odisseia*, IV, vv. 584 – 585)<sup>280</sup> [grifo nosso]

Nas palavras de Heitor, chamando os Aqueus ao combate singular, ele cita essa glória ligada a um marco funerário:

[σῆμά τε οἱ χεύωσιν ἐπὶ πλατείῃ Ἑλλησπόντῳ.  
καί ποτέ τις εἶπησι καὶ ὀψιγόνων ἀνθρώπων,  
νῆϊ πολυκλήιδι πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον·  
ἄνδρὸς μὲν τὸδε σῆμα πάλαι κατατεθνηῶτος,

<sup>280</sup> Tradução de C. A. Nunes.

ὄν ποτ' ἀριστεύοντα κατέκτανε φαίδιμος Ἴκτορ."  
ὥς ποτέ τις ἔρρει· τὸ δ' ἐμὸν κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται.][grifo nosso]

[Um dia  
no futuro, em sua polirreme sulcando  
as ondas do mar cor-de-vinho, um navegante  
dirá: “Vejam, é a tumba de um herói de antanho,  
um valente; matou-o Heitor fulgurante”.  
Dirá. E minha **glória** viverá perene]

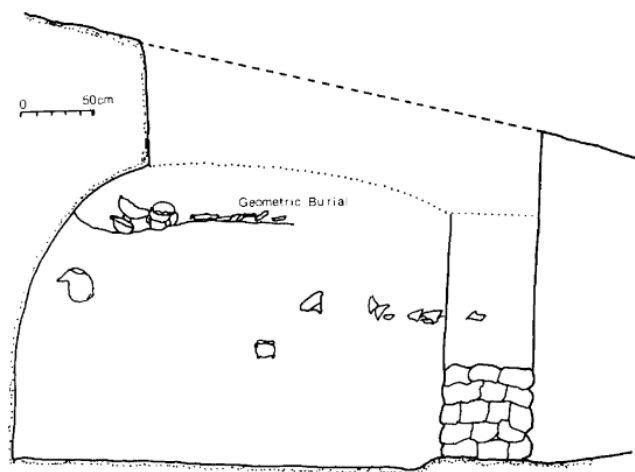
(*Ilíada*, VII, vv. 86 – 91)<sup>281</sup>. [grifo nosso]

Isso é conveniente, de um ponto de vista da performance do aedo, por fornecer para a contemporaneidade do cantor marcos de referência a serem citados a um público ouvinte. Já foi mencionado o hábito de se nomearem túmulos micênicos como túmulos de “grandes heróis” das epopeias. Essa genealogia de tumbas antigas e suas interações (fictícias ou não) com os cantos aédicos ajudavam a dar materialidade e visualidade ao que fosse narrado, e os intercâmbios locais com públicos diversos.

Sabe-se que, nessas tumbas antigas, não era incomum o enterramento sucessivo em períodos posteriores. Explico: foram encontrados enterramentos de datas próximas ao final da Idade do Ferro e início do período Arcaico em tumbas micênicas, demonstrando pelo menos uma vontade de se ligar dinastias locais a “túmulos heróicos”. O culto ao herói, e o culto aos túmulos de heróis eram então referendados nos cantos épicos pela construção de genealogias e relações geográficas entre os vestígios e as novas e recém estabelecidas *Poléis* do período Arcaico:

---

<sup>281</sup> Tradução de Haroldo de campos.



**Tumba de Berbati III** - Mostrando a reutilização de uma tumba micênica para um enterramento da Idade do ferro (ANTONNACIO, 1998, p. 51)<sup>282</sup>.

Um contraponto de que podemos nos valer nesta questão do valor dos marcos funerários para a manutenção de uma glória, é o do canto das sereias (*Odisseia*, XII, vv. 37 - 41). Com seu canto mortal, as sereias – com corpo de pássaros e cabeças humanas – atraem os navegantes para a destruição. Elas atraíam os navegantes para uma morte inglória, e deste modo para o esquecimento. Observemos as palavras de Circe a Odisseu:

[Σειρῆνας μὲν πρῶτον ἀφιξεαι, αἶ ρά τε πάντας  
ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκηται.  
ὅς τις αἰδρεῖη πελάση καὶ φθόγγον ἀκουσῆ  
Σειρήνων, τῶ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα  
οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται,  
ἀλλὰ τε Σειρῆνες λιγυρῆ θέλγουσι ἀοιδῆ]

[encontrarás primeiro  
Sereias. Quem quer se aproxime delas se  
fascina. O ingênuo que de perto escute o timbre  
de suas vozes, nunca mais terá por perto  
a esposa e os filhos novos, que se alegrariam  
com seu retorno à residência, pois Sereias  
o encantam com a limpidez do canto]

<sup>282</sup> Este é um exemplo claro de um túmulo de câmara micênica colapsado em Berbati, na Argólida: ele recebeu um enterro do período geométrico médio, que data do século IX a.C. Ricas oferendas de cerâmica acompanharam o esqueleto de uma jovem mulher. Tais casos constituem uma escolha deliberada de associar os próprios membros de um grupo com os mortos antigos, e um padrão de tal reutilização pode ser isolado em tumbas de câmara e tholos em muitos locais (ANTONNACIO, 1998, p. 49). Para Mais informações sobre estes enterramentos ver ANTONACCIO, Carla Maria. *The Archaeology of Ancestors: Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece*. Maryland: Rowman & Littlefield, 1995.

Bem como a fala das próprias Sereias:

[ δειρ' ἄγ' ἰών, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,  
νῆα κατάστησον, ἵνα νωιτέρην ὅπ' ἀκούσῃς.  
οὐ γὰρ πῶ τις τῆδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ,  
πρὶν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὅπ' ἀκούσαι,  
ἀλλ' ὅ γε τειψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώσ  
ἴδμεν γάρ τοι πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ  
Ἄρεγέιοι Τρωῆες τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,  
ἴδμεν δ' , ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.]

[“Aproxima, Odisseu plurifamoso, glória  
argiva. Escuta nossa voz, a voz das duas!  
Em negra nau, ninguém bordeja por aqui  
Sem auscultar o timbre-mel de nossa boca  
E, em gaúdio, viajar, ampliando sua sabença,  
Pois conhecemos tudo o que os aqueus e tróicos  
Sofreram na ampla Ílion – numes decidiram-no.  
Quando se dê na terra amplinutriz, sabemos”]

(*Odisseia*, XII, vv. 184 - 191)<sup>284</sup>.

Com as sereias os corpos permaneceriam insepultos, não existindo marco funerário ou honras fúnebres que mantivessem essa glória, e nem mesmo o aedo que cantasse esses eventos. Como contraponto, as sereias ofereciam justamente o contrário da glória dos heróis, uma morte inglória, com um cadáver insepulto.

Como podemos perceber, essas relações entre a glória e o canto são possíveis de serem percebidas, ou assim interpretadas observando-se como os elementos musicais se ligam a essa glória dos heróis. Citemos o exemplo da *Odisseia*, onde o “*kléos*” é alcançado e percebido por Odisseu quando este se vê cantado pelo aedo Demódoco no palácio dos Feáces. Demódoco, o aedo Feácio, canta o “*kléos andron*” (glória dos homens) a Odisseu, que compreendendo chora (*Odisseia*, VIII, vv. 83 – 94).

Podemos perceber, então, como que uma troca. Não só da musa com o aedo enquanto criador da “glória” que sobe aos céus, e guardador da tradição, como do aedo com seu público, que aponta para uma espécie de processo onde as camadas de tempo contidas no poema se arranjam. A tradição, as musas e os aedos fazem parte da

<sup>283</sup> Tradução de Trajano Vieira.

<sup>284</sup> *Ibidem*

construção que são os poemas *Ilíada* e *Odisseia*, e são importantes para apreender como eles se organizaram.

As diversas evocações a deusa/musa são evidências dessa interrelação. Existem na *Ilíada* e na *Odisseia* um total de sete evocações. Curiosamente, a *Ilíada* possui seis dessas evocações (*Ilíada*, I, v. 01; II, v. 484 – 494; 761 – 762; XI, v. 217 – 219; XIV, v. 508 – 511; XVI, v. 112 – 113) e a *Odisseia* somente uma (*Odisseia*, I, v. 01 – 05). Essas evocações servem de tema ao aedo, como já foi referido.

Finalizando, é por meio da observação de relações por vezes sutis entre elementos citados nas narrativas e informações sobre a cultura material, bem como a forma mais ampla com que os gregos avaliavam seus heróis - e sua relação com eles - através da figura do aedo, que podemos estabelecer elementos que elucidem a compreensão da performance, ou adaptações para com elas. Atráves desses pontos, podemos perceber, enfim, um Homero musical.

## Considerações finais

Ao contrário do que se possa conceber, as diversas linhas de interpretação das obras de Homero não geram puramente o caos, mesmo que algumas sejam excludentes entre si. Poderíamos propor que geram, em verdade, uma “polifonia” de leituras, um amplo espectro de pontos de vista e de partidas diferentes, mas que têm como objetivo unificado compreender Homero. Todas oferecem apontamentos interessantes, mesmo quando temos por tendência intelectual o alinhamento coeso a uma delas, em específico. A mera existência da discussão, que já dura mais de um século, sobre a unidade ou não dos poemas é prova deste ponto de vista.

Essa polifonia das leituras nos oferece, então, pontos convergentes – que sejam consonâncias perfeitas – e pontos de incongruência – neste caso dissonâncias irreconciliáveis. Pensamos que todas são úteis, como tese ou antítese, a um melhor entendimento dos poemas.

A nós historiadores, sempre em convívio com filólogos, literatos e arqueólogos, resta a flexibilidade. É como ouvir Schönberg pela primeira vez em sua fase atonal. Mesmo aceitando a dissonância e a polifonia de explicações, ainda procuramos um centro, a tônica da escala. Em nosso caso, o conceito de performance serve a este referencial de explicação, a esta flexibilização dos conceitos para algo “polifônico”, de várias nuances, que nesta tese, converge com a perspectiva da Multitextualidade na forma sugerida pelo professor Graeme D. Bird (2010).

Estamos na mesma posição de escolha de um “ponto de vista” apontada pelo gramático e linguísta Ataliba T. de Castilho, quando tenta explicar sua abordagem teórica quanto a língua portuguesa. Ele cita esta interessante fábula:

Três cegos rodeiam um elefante e tentam achar uma definição para o bicho. Um palpa suas pernas e diz que o elefante é uma coluna cilíndrica, rígida, imóvel. Outro palpa a cauda e concorda com o primeiro, exceto no quesito da imobilidade. O terceiro palpa a tromba

e discorda dos dois no quesito da rigidez. Qual deles tem razão? Nenhum e todos ao mesmo tempo, pois cada um fez uma descoberta válida por si mesmo, ainda que incompleta (CASTILHO, 2012, p. 41).

Nós meio que nos encontramos como os cegos da fábula, a palpar diferentes partes do elefante e a chegar a diferentes conclusões.

Para conseguir, então, vislumbrar as várias possibilidades de se analisar e compreender os poemas homéricos, esta Tese acabou por se dividir em ocasiões analíticas: No primeiro capítulo abordamos o que são os poemas homéricos enquanto documentação histórica, nos debruçando sobre uma tipologia complexa. Tentamos persuadir o leitor a levar em consideração as propostas da hipótese Parry-Lord e seus desdobramentos nas variadas possibilidades de vínculo às performances dos aedos, sugerindo uma inter-relação entre os pressupostos teóricos aceitos neste trabalho e o que pode ser aferido no corpus documental.

No segundo capítulo construímos para o leitor as variadas possibilidades de relação que podem ser elencadas entre os poemas homéricos e um conteúdo histórico propriamente dito, e em analogia à factibilidade histórica das narrativas em conexão ao que pode ser encontrado nos estudos Arqueológicos. A profundidade temporal dos poemas homéricos é, então, dilatada pelas descobertas arqueológicas e pelas relações linguísticas que os termos poéticos podem estabelecer com o Linear B micênico. Conduzindo a perspectiva de que as técnicas de composição que preservaram parte do léxico não existiram sem uma suporte técnico-musical que as sustentasse, e colocando em foco a relação entre performance musical e organologia na perspectiva de suas rupturas e continuidades. Essas rupturas e continuidades são perceptíveis quando uma abordagem musical da documentação leva em consideração os aspectos acima citados.

No capítulo terceiro o leitor é levado a se debruçar sobre uma análise mais hermenêutica, que considere como às questões relativas à performance musical

permeiam todo o escopo estrutural dos poemas, sendo elas também pertinentes à própria constituição interna dos mesmos. Focando em estudos sobre o papel do aedo na sociedade apresentada nos poemas, bem como as várias performances narradas, podemos ter um vislumbre do que possivelmente constituía a feitura dos próprios poemas que nos chegaram: observando a construção de uma poética-musical baseada nas ideias de Multitextualidade e Performance, tendo em vista um Homero musical.

Essa visão, caro leitor, tenta se apresentar como alternativa a outras que tendem a colocar tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* como objetos de estudo homogêneos. Deve-se por aí reduzir o impacto que as interpretações do século XIX, ligadas a um verdadeiro fetiche quanto à importância da existência de um autor (no caso Homero), tiveram para a interpretação desses poemas. Não que a questão não tenha importância: o que deve-se combater é o impulso de um verdadeiro fetichismo autoral, que coloca na figura do “eu poético” e subjetivo, toda a relevância e brilho da perspectiva poética, relacionando-a como “obra-prima” somente apreensível nestes termos.

Igualmente cremos ter sido suficientemente debatida a necessidade de se flexibilizar as concepções de poesia como récita, ou mesmo da questão da oralidade como suporte em uma dicotomia frontal com o mundo escrito. Neste caso, não existe algo como “uma literatura oral” esperando ansiosamente o advento da escrita, mas sim uma poética musical e uma perspectiva de composição em performance, captadas posteriormente por vários suportes, dentre eles o escrito que nos chegou.

Até que ponto podemos propor um modelo unívoco de interpretação é bastante questionável, como a ideia de polifonia faz supor. Contudo, ao ressaltarmos os aspectos poético-musicais dos poemas homéricos, transferimos o olhar para um ponto fundante de nossa interpretação das obras: as múltiplas influências e derivações que as necessidades performáticas ligadas à métrica, ao ritmo, ao público e às necessidades práticas da apresentação cantada dos poemas poderiam fazer transparecer nos escritos

que nos chegaram. Não se trata, portanto, de uma interpretação monódica, mas sim, em boa parte polifônica, multitextual. Estamos como cegos a apalpar um enorme elefante. Compreender os diversos pontos de vista, e a luz que podem oferecer, é fundamental.

Afinal, é cantando a fúria de Aquiles que é iniciada a *Ilíada*. O verbo cantar (*aedes*) ressalta essa necessidade, bem como a existência e recorrência à Deusa (*Theia*) que torna isso possível. O único verbo do hexâmetro é o cantar. Cantar a fúria (*menis*) de Aquiles é o móvel da ação. Simples acolhida, oferecida como força de potência sonora, anuncia o aedo em grandes salões, possivelmente festividades, lautos banquetes, público de soslaio. A forma tão simples de apresentação guarda tamanha complexidade de forma e estilo que aos contemporâneos deixa boquiabeta a possibilidade menemônica de tal façanha.

Esta tese, então, é uma contribuição a esse fim: compreender como os aspectos musicais e de performance não são feitos só de frases decoradas, e que a medida de sucesso do espetáculo do aedo está na complexidade da forma, expressa pelo entoar do canto e o tangir do instrumento, afiançando episódios, pelos quais se assevera a inspiração da divindade.

O mundo dos aedos é assim. Performático, mutável, passível de solicitações e emendas, onde o entoar dos cantos por vezes traz à tona a própria realidade.

## Referências bibliográficas

### a) Documentos Textuais:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1992.
- ARISTOTLE, *Politics*. Trad. de H. Rackham. Harvard. Harvard University Press, 1932.
- GIGANTE, G. E. V. *Le Vite di Omero*, Nápoles: s/Ed, 1996.
- GRENFELL, Bernard P.; HUNT, Arthur S. *The Oxyrhynchus papyri*. London: Egypt Exploration Fund, 1898. VOL. I.
- LA ROCHE, J. *Die Homerische textkritik im alterthum*. Leipzig: s/Ed, 1866.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. *Ilíada*. Trad. de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002. Vol. II.
- \_\_\_\_\_. *Ilíada*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. Trad. de Trajano Vieira. São Paulo: editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia I – Telemaquia*. Trad. de Donaldo Schüler. Porto alegre: L & PM, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia II – Regresso*. Trad. de Donaldo Schüler. Porto alegre: L & PM, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia III – Ítaca*. Trad. de Donaldo Schüler. Porto alegre: L & PM, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia* – Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2007.
- PSEUDO-HOMERO. *Hinos homéricos*. Trad. e org. Wilson Alves Ribeiro et alli. São Paulo: Editora Unesp: 2010.
- HESÍODO. *Teogonia*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Os Trabalhos e os Dias*. Trad. de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HESIOD. *Theogony. Works and Days. Testimonia*. Trad. de Glenn W. Most. Harvard: Harvard University Press, 2006.
- PLATÃO. *República*. Trad. de Maria da Rocha Pereira. Lisboa: Gulbenkian, 1993.
- PLATO. *Republic*. Trad. de Paul Shorey. Harvard: Harvard University Press, 1969. V. 1.
- PLATO. *Republic*. Trad. de Paul Shorey. Harvard: Harvard University Press, 1935. V. 2.
- WEST, M. L. *Greek epic fragments*. Harvard: Loeb, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

## **b) Obras de Referência:**

- ALEXANDRE, j. m. *Gramática de grego*. Lisboa: Alcalá, 2003.
- BAILLY, A. *Abrégé Du dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1950.
- BUENO, F. S. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: FAE, 1995.
- BURNEY, Charles. *Historical Dictionary of the Hittites*. Maryland: Scarecrow Press, 2004.
- CHADWICK, John; BAUMBACH, Lydia. *The Mycenaean Greek Vocabulary*. Berlim: Vandenhoeck et Ruprecht, 1963.
- CHAILLEY, J. *La Musique Grecque Antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- CHANTREINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Morphologie Historique Du grec*. Paris: Klincksieck, 1973.
- DANIELLOU, M. E. *Curso de Grego III – Antologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1954.
- FREIRE, S. J. A. *Gramática Grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GABRECHT, Ana Penha. *A Representação do Espaço na Odisseia: Definindo Isotopias, Heterotopias e Utopias na Grécia Antiga (séculos X – VIII a.C)*. Vitória: Tese de Doutorado UFES, 2014.
- GOODWIN, W. W. *A greek Grammar*. London: Macmillan, 1991.
- GRIMAL, Pierre. *The concise Dictionary of Classical Mythology*. Cambridge, Cambridge University: 1986.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- HUMBERT, J. *Syntaxe Grecque*. Paris: Klincksieck, 1954.
- LEJEUNE, M. *Phonétique Historique Du mycénien et du grec ancien*. Paris : Klincksieck, 1972.
- LIDDEL, H. G; SCOTT, R. *A Greek-English lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- PEABODY, BERKLEY
- PEREIRA, S. J. I. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Braga: Livraria A.I: 1998.
- RAVEN, D. S. *Greek Metre – An Introduction*. Londres: Faber, 1962.

- RAGON, E. *Grammaire Grecque*. Paris: Gigord, 1961.
- ROSENTHAL, H. et al. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Cambridge: University Press, 1978. Vol. 11; 12.
- SACKS, David; MURRAY, Oswyn. *A Dictionary of the Ancient Greek World*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- SADIE S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Cambridge: Cambridge Press, 1978. Vol. 11.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música – edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- WILSON, Nigel. *Encyclopedia of Ancient Greece*. New York: Routledge, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Encyclopedia of ancient Greece*. London: Routledge, 2006.

### c) Obras Gerais

- ADRADOS, Francisco R. *El río de la Literatura – de Sumeria y Homero a Shakespeare y Cervantes*. Barcelona: Ariel, 2014.
- ADKINS, Leslie; ADKINS, Roy A. *Handbook to life in ancient Greece*. New York: Updated, 2005.
- AINIAN, Alexander Mazakis. The archaeology of basileis. In: JALKOTZY, S. D; LEMOS, I. S. *Ancient Greece: from the Mycenaean palaces to the age of Homer*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. pp. 181 – 2013.
- \_\_\_\_\_. Reflections on Hero Cults in Early Iron Age Greece. In: HÄGG, R. *Ancient Greek Hero Cult: Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult*. Stockholm: Paul Astroms Forlag, 1999.
- ALVARENGA, Luiz Gonzaga de. *Introdução à arte e a ciência da Música*. Goiânia: Gráfica de Goiás, 1992.
- ANDERSON, W. D. *Music and Musicians in ancient Greece*. Londres: Cornell University Press, 1984.
- ANDERSON, James. *Daily Life Through Trade: Buying and Selling in World History*. New York: Greenwood, 2013.
- ANTONACCIO, Carla Maria. *The Archaeology of Ancestors: Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece*. Maryland: Rowman & Littlefield, 1995.
- \_\_\_\_\_. The Archaeology of Ancestors. In: DOUGHERTY, Carol. *Cultural Poetics in Archaic Greece : Cult, Performance, Politics*. Oxford: Oxford University Press, 1998. pp. 46 – 72.

- APPEL, M. B; GOETTEMES, M. B. *As formas do Épico*. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- APTHORP, Michael J. Iliad 18. 200-201: Genuine or Interpolated? In; Habelt, Rudolf. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik Inhaltsverzeichnis Band*. 1996 . Nº 111. pp. 141- 148. Disponível em < <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/zpe/downloads/1996/111pdf/111141.pdf> > Acesso em Julho de 2015.
- ARAKAWA, Hidetoshi. *Afinação e Temperamento*. Campinas: ICEA, 1995.
- ARAPOPOLOU, Maria; CHRITE, Maria. *A History of Ancient Greek: From the beginnings to late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- AUBRETON, Robert. *Introdução a Homero*. São Paulo: Edusp, 1968.
- BARKER, Andrew. *Greek Musical Writings I – The Musicians and his Art*. Cambridge: Cambridge Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Greek Musical Writings II – Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge Press, 2004.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- BARROS, J. D. *Teoria da História - Princípios e conceitos Fundamentais*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BENNET, JOHN. Homer and the Bronze Age. In; MORRIS, Ian; POWEL, Barry. *The New Companion to Homer*. New York: Brill, 1997. Pp. 511-534.
- BOARDMAN, John. *Early Greek Vase Painting*. London: Thames and Hudson, 1998.
- BOCHETTI, Carla. *El espejo de las musas*. Chile, Universidad de Chile, 2006.
- BOWMAN, A. K; WOOLF, G. *Cultura Escrita e Poder no Mundo Antigo*. São Paulo: Ática, 1998.
- BRAUN, Joachim. *Music in ancient Israel/Palestine: Archaeological, Written, and comparative sources*. Cambridge: W. B. Eerdmans Publishing, 2002.
- BRICE, Trevor. Relations between *Hatti* and *Ahhiyawa* in the last decades of the Bronze Age. In; BECKMAN, G.; BEAL, R. ; MCMAHON, G. *Hittite Studies in Honor of Harry A. Hoffner Jr*. United States: Eisenbrauns, 2003. Pp. 59 – 72.
- BRYCE, Trevor. *The World of the Neo-Hittite Kingdoms*. New York: Oxford University Press, 2012.
- BUDIN, Stephanie Lynn. *Images of woman and child from the Bronze Age*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- BUNDRICK, Sheramy. *Music and image in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

- CANDÉ, R. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CANFORA, Luciano. *The vanished Library*. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- CARLIER, Pierre. "Ἀναξ and Βασιλεύς in the Homeric poems. In: JALKOTZY, S. D.; LEMOS, I. S. *Ancient Greece: from the Mycenaean palaces to the age of Homer*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. pp. 101 – 111.
- \_\_\_\_\_. *Homero*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2008.
- CARTER, Jane B. The occasion of Homeric Performance. In: CARTER, Jane B.; MORRIS, Sarah P. *The Ages of Homer*. Austin: University of Texas, 1998. pp. 285 – 312.
- CARTER, Jane B; MORRIS, Sarah P. *The Ages of Homer*. Austin: University of Texas, 1995.
- CASTILLO, A. P. Epítetos, Fórmulas y nombres propios em el canto IX de la Ilíada de Vicent Mariner. In: *Memória Digital de Canárias*. Gran Canária: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2005. p. 201 – 235.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. Música e Guerra na Grécia Antiga. O testemunho dos Textos Antigos e da Iconografia. In: *Phoînix*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. p. 134 – 161.
- \_\_\_\_\_. A Imagem do Músico face à Suspeita de Efeminação e à Proximidade com o Submundo da Prostituição e dos Vícios. In: *Phoînix*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. p. 125 – 138.
- CHADWICK, John. *The Decipherment of Linear B*. Cambridge: Cambridge University Press, 1958/ 1990.
- CHAMOUX, François. *A Civilização Grega*. Lisboa: Setenta, 2003.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- CHOUNTASI, Maria. Performance Theory in Minoan Rituals and the Ambiguity of Minoan Symbols. In: CAPPEL, S.; MASCHEK, U. G.; PANAGIOTOPOULOS, D. *Aegis*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 2015. pp 283 – 299.
- COLI, Jorge. *O que é Arte*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- COLVIN, Stephen. *A Historical greek reader – Mycenaean to the koiné*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- COOK, R. M. *Os Gregos na Jónia e no Oriente*. Lisboa: Verbo, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Os Gregos até Alexandre*. Lisboa: Verbo, 1981.
- COOK, R. M.; DUPONT, P. *East Greek Pottery*. London: Routledge, 1998.
- CORRÊA, Paula da C. *Harmonia – Mito e Música na Grécia antiga*. São Paulo: Humanitas, 2003.

- COLDSTREAM, J. N. *Geometric Greece. 900 – 700 BC*. London: Routledge, 2003.
- CREESE, David E. *The Origin of the Greek Tortoise-Shell Lyre*. Nova Scotia: Dalhousie University Halifax, 1997.
- D'OLIVET, Fabre. *Música Apresentada Como Ciência e Arte*. São Paulo: Madras, 2004.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Setenta, 1991.
- DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- DAVIES, A. M. A poesia lírica e de outros gêneros. In: FINLEY, M. I. (Coord). *O legado da Grécia – uma nova avaliação*. Brasília: Ed. UnB, 1998. p. 111-142.
- DETIENNE, M. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A Invenção da Mitologia*. Brasília: Ed. UnB, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- DETIENNE, M; SISSA, G. *Os Deuses Gregos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DICKEY, Eleanor. *Ancient Greek Scholarship*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- DICKINSON, Oliver. *The Aegean from Bronze Age to Iron Age*. New York: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. Aspects of Homeric Geography, In: MORRIS, S. P.; LAFFINEUR, R. *Reconsidering Greek Epic and Aegean Bronze Age Archaeology*. Eupen: Kliemo, 2007. pp. 233 – 238.
- DIETRICH, B. C. *The origins of Greek Religion*. Berlin: Walter Gruyter, 1974.
- DUÉ, Casey. *Homeric Variations on a Lament by Briseis*. New York, Rowman Littlefield Publishers, 2002.
- DUFOUR; CARVALHO. *Odisseia*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- DOUGHERTY, Carol.; KURKE, Leslie. *Cultural poetics in Archaic Greece*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- DOODS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Lisboa: Gradiva, 1998.
- ELLMERICH, Luís. *História da música*. São Paulo: Fermata, 1977.
- ERCOLES, Marco. Dressing the citharode: a chapter in greek musical and cultic imagery. In: MARY, Harlow; MARIE-LOUISE, Nosch. *Greek and Roman textiles and dress: an interdisciplinary anthology*. Oxford: Oxbow, 2014.
- FANTUZZI, Marco; HUNTER, Richard. *Tradition and innovation in Hellenistic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

- FASANO, G. Z. *Odisea: Discurso y Narrativa*. Buenos Aires: Edulp, 2004.
- FÉREZ, J. A. L. *Historia de la Literatura griega*. Madrid: Catedra, 1988.
- FINKELBERG, Margalit. *Greeks and Pre-greeks – Aegean Prehistory and Greek tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- FINLEY, M. I. *Os Gregos Antigos*. Lisboa: Setenta, 1963.
- \_\_\_\_\_. *O Mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1965.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: FINLEY, M. I. (Coord). *O Legado da Grécia – uma nova avaliação*. Brasília: Ed. UnB, 1998. p. 07-30.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, C. N; ELISABETH, T; MEDEIROS, F. T. *Palavra Cantada*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008. p. 15 – 43.
- \_\_\_\_\_. *Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- FORTSON IV, Benjamin W. *Indo-European Language and Culture*. Hong Kong: Blackwell, 2010.
- FREIRE, Vanda L. Bellard. A História da Música em Questão - Uma Reflexão Metodológica. In: *Fundamentos da Educação Musical*. Porto Alegre: ABEM, 1994. 2, p.130-135.
- GEORGIEV, Vladimir I. *Le déchiffrement des inscriptions crétoises en linéaire A*. Sófia: Académie des sciences de Bulgarie, 1957.
- GINZBURG, Carlo. Representação – A palavra, a ideia, a coisa. In: *Olhos de Madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 85 – 103.
- GRANDSDEN, K. W. Homero e a epopéia. In FINLEY, M. I. (Coord). *O Legado da Grécia – uma nova avaliação*. Brasília: Ed. UnB, 1998. p. 79-109.
- GRAS, Michel. *O Mediterrâneo Arcaico*. Lisboa: Teorema, 1998.
- GRAZIOSI, B. *Inventing Homer: the early reception of Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.
- GSCHNITZER, F. *Historia Social da Grecia – Desde El Periodo Micénico hasta El final de la Epoca clásica*. Madrid: Akal, 1987.
- GÜTERBOCK, Hans G. Troy in Hittite texts? Wilusa, Ahhiyawa, and Hittite History. In; MELLINK, MACHTELD J. *Troy and the Trojan War: A Symposium Held at Bryn Mawr College, October 1984*. United States: Bryn Mawr College, 1986. Pp. 33 – 44.
- GUTIÉRREZ, Alberto K. Bailey. *Tiempo y Muerte em La Ilíada*. La Paz: Plural, 2003.
- HALBAWCS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

- HANSEN, M. H; NIELSEN, T. *Na inventory of Archaic and classical Poleis*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Campinas: Ed Unicampi, 1989.
- HAOULI, Janete. *Demétrio Stratos – Em busca da voz-música*. Londrina: Midiograf, 2002.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- HASLAM, Michael. Homeric Papyri and Transmission of the Text. In; MORRIS, Ian; POWEL, Barry. *The New Companion to Homer*. New York: Brill, 1997. Pp. 55-100.
- HAMILTON, Naomi. Ungendering Archaeology: Concepts of Sex and Gender in Figurine Studies in Prehistory. In; DONALD, Moira; HURCOMB, Linda. *Representations of Gender from Prehistory to the Present*. London: Macmillan Press, 2000.
- HAVELOCK, E. A. *A Revolução da Escrita na Grécia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A Musa aprende a escrever*. Lisboa: Gradiva, 1988.
- HENRIQUE, Luís. *Instrumentos musicais*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2006.
- HINDEMITH, Paul. *Treinamento Elementar Para Músicos*. São Paulo: Ricordi, 1988.
- HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- HOOD, Sinclair. *A pátria dos Heróis*. Lisboa: Verbo, 1968.
- HURWIT, Jeffrey. *The Art and culture of early greece- 1100 – 480 BC*. New York: Cornell University Press, 1987.
- JONES, H. *O mundo grego*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.
- JONG, Irene J. F. *Homer: Iliad Book XXII*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- JORRO, F. A.; ADRADOS, F. R. *Diccionario Griego-Español*. Salamanca: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.
- JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KIRK, G. S. *The songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- \_\_\_\_\_. The Homeric poems as History. In. *The Cambridge ancient History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Vol. II. Pp. 820 – 850.
- KILLEN, J.T. 2004, Wheat, Barley, Flour, Olives and Figs on Linear B Tablets, in; HALSTEAD – BARRETT (eds) 2004, pp. 165-167.

- KRAUSZ, L. S. *As Musas – Poesia e Divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.
- LACERDA, Sonia. *Metamorfoses de Homero*. Brasília: Unb, 2003.
- LAJOLO, Marisa. *O que é Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LANDELS, John G. *Music in ancient Greece & Rome*. New York: Routledge, 2000.
- LATACZ, J. *Troy and Homer: Towards a solution of an old mystery*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- LEEMING, David. *The Oxford Companion to World Mythology*. New York, Oxford University Press, 2005.
- LEVEN, Pauline A. *The many-headed muse-tradition and innovation in late classical greek lyric poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- LEVÊQUE, P. *A aventura grega*. Lisboa: Cosmos, 1967.
- LINDGREN, Margareta. *The People of Pylos: A Prosographical Catalogue of Individuals and Groups*. Califórnia: Universitet, 1973.
- LORIMER, H. L. *Homer and the monuments*. London: Macmillan & Co.Ltd, 1950.
- MACEDO, J. M. *A palavra ofertada*. Campinas: Ed Unicamp, 2010.
- MALKIN, Irad. *The Returns of Odysseus: colonization and ethnicity*. Califórnia: University of California Press, 1998.
- MALTA, André. *A selvagem perdição – Erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- MASLOV, B. The semantic of áoidos and Related Compounds: Towards a Historical Poetics of solo Performances in Archaic Greece. In; *Classical Antiquity*. Califórnia: University of California, v. 28, 2009. pp. 1 - 36
- MARAZZI, M. *La sociedad Micénica*. Madrid: Akal, 1982.
- MARROU, H-I. *Do Conhecimento Histórico*. Lisboa: Pedagogia Universitária, 1974.
- MARTIN, Richard P. *The language of Heroes: speech and Performance in the Iliad*. New York: Cornell University Press, 1989.
- MATHIESEN, Thomas J. *Apollo's Lyre – Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages*. London: University of Nebraska Press, 1999.
- MALTA, André. *Homero Múltiplo*. São Paulo: Edusp, 2012.
- McENROE, John C. *Architecture of Minoan Crete: Constructing Identity in the Aegean Bronze Age*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- McLEOD, Roy. *The library of Alexandria*. London: Tauris & Co, 2010.

- McLEOD, C. Homer on Poetry and the Poetry of Homer. In; McLEOD, C. *Collected Essays*. Oxford: Clarendon Press, 1996. pp. 1 – 15.
- McLUHAN, Marshal. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, 1963.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1990.
- MEIER-BRÜGGER, Michael. The rise and descent of the language of the Homeric poems. In. JALKOTZY, S. D; LEMOS, I. S. *Ancient Greece: from the Mycenaean palaces to the age of Homer*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. pp. 417 – 427.
- MIREAUX, Émile. *A vida cotidiana no tempo de Homero*. Lisboa: Livros do Brasil, 1958.
- MIKRAKIS, Manolis. The destruction of the Mycenaean Palaces and the Construction of the Epic World – performative perspectives. In; DRIESSEN, Jan. (org). *Destruction: Archaeological, Philological and Historical Perspectives*. Belgique: Presses Universitaires de Louvain, 2013. pp. 221 – 242.
- MONTANARI, Franco. *Omero Tremila Anni Dopo*. Roma: Edizioni Di Storia e Letteratura, 2002.
- MORRIS, I. ; POWELL, B. *A New Companion of Homer*. Colônia: Brill, 1997.
- MORAES, J. J. *O que é Música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MOSSÉ, Claude. *A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo*. Lisboa: Setenta, 1984.
- MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: UnB, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Nos passos de Homero*. São Paulo: Annablume, 2013.
- MOTA, T. E. A. *Deberi ad Sidera Tolli: As Promessas de Divinização na Eneida e a Ancestralidade Heróica dos Iulli*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Tese de Doutorado, 2015.
- MOUTON, Alice.; RUTHERFORD, Ian.; YAKUBOVICH, Ilya. *Luwian Identities*. Brill. Boston: Brill, 2013.
- MORAES, Alexandre Santos de. *O Ofício de Homero*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- MYRES, John L. *Homer and his critics*. New York: Routledge, 2014.
- NAGY, Gregory. *Homer the Classic*. Harvard: Center for Hellenic Studies Press, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Homer the Pre-Classical*. Califórnia: University of California Press, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Homer's text and language*. Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press, 1996.

- \_\_\_\_\_. *Homeric Responses*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Poetry as performance – Homer and beyond*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Best of Achaeans: Concepts of the hero in Archaic Greek poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- NAKASSIS, D; GULIZIO, J; JAMES, S. A. *Ke-ra-me-já: studies presented to Cynthia W. Shelmerdine*. Philadelphia: Inspap, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAVEH, Joseph. *Early history of the alphabet*. Illinois: Varda Books, 2005.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da Tragédia*. São Paulo: Escala, 2007.
- NILSSIN, M. *Homer and Mycenae*. New York: Cooper Square Publishers, 1993.
- NIKOLAEN, Alexander. The aorist infinitives in – εεiv in Early Greek Hexameter poetry. In; NIKOLAEN, Alexander. *Journal of Hellenic Studies*. v. 133. 2013. pp.81 – 92.
- NUNES, Carlos Alberto. A Questão Homérica. In: Homero. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. p. 07 – 55.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: Homero. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008. p. 07 – 22.
- OCHOA, César Gonzáles. *La música del universo*. Ciudad del México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- ONELLEY, Glória Braga. Imagens antitéticas do *post-mortem* em *Odisseia*: o Hades e os Campos Elísios. In PESSANHA, Nely Maria. (coord). *Calíope – Presença Clássica*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. P. 27 – 38.
- OLIVEIRA, G. J. D. *Tradição Épica, Circulação da Informação e Integração Cultural nos Poemas Homéricos*. São Paulo: Tese de Doutorado USP, 2015.
- PALAIMA, Thomas G. Wanaks and related power terms in Mycenaean and later Greek. In. JALKOTZY, S. D; LEMOS, I. S. *Ancient Greece: from the Mycenaean palaces to the age of Homer*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. pp. 53 – 73.
- \_\_\_\_\_. Ilios, Tros and Tlos. In; LANG, Felix (*et alli*) ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΡΙΣΤΕΙΟΣ. Wien: Phoibos Sverlag, 2007. pp. 196 – 204.
- PARRY, Milman. *The making of Homeric verse*. New York: Oxford Press, 1987.
- PARRY, Adam. *The Language of Achilles and Other papers*. Oxford: OUP, 1989.
- PEABODY, B. *The winged Word: A study in the technique of ancient Greek oral composition*. New York: State University of New York Press, 1975.

- PEREIRA, A. M. R. R. *A Mousiké: das origens ao Drama de Eurípedes*. Lisboa: Calouste, 2001.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Concepções helênicas de felicidade no além. De Homero a Platão*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1955.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e Literatura: uma *velha-nova* história. In: COSTA, C. B.; MACHADO, M. C. T. (orgs.) *História e Literatura: Identidades e fronteiras*. Uberlândia: Ed. UFU, 2006. pp. 11 – 25.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The dramatic festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1953.
- POWELL, Barry B. *Homer*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.
- PREZIOSI, Pat Getz-. The male figure in Early Cycladic sculture. In; Et alli. *The Metropolitan Museum Journal*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1981. pp 05 – 33.
- RAAFLAUB, K. A. Historical approaches to Homer. In. JALKOTZY, S. D; LEMOS, I. S. *Ancient Greece:from the Mycenaean palaces to the age of Homer*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. pp. 449 – 465.
- RAMÓN, J. L. Mycenaean onomastics. In; DUHOUX, Y; DAVIES, A. M. A *Companion to Linear B*. Peeters, 2001. Vol. 2.
- RAVEN, D. S. *Greek Metre – na introduction*. Londres: Faber, 1962.
- REINACH, T. *A música grega*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ROBB, Kevin. *Literacy & Paideia in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- ROBINSON, Andrew. *The man who deciphered Linear B: the story of Michael Ventris*. London: Thames & Hudson, 2012.
- ROBINSON, T. M. *As Origens da Alma – Os Gregos e o Conceito de Alma de Homero a Aristóteles*. São Paulo: Anablume, 2010.
- ROISMAN, Joseph. *Ancient greece from Homer to Alexander: the evidence*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001.
- ROMILLY, J. *A Tragédia Grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Fundamentos da Literatura Grega*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Homero – introdução aos poemas homéricos*. Lisboa: Setenta, 2001.
- SACHS, Curt. *The rise of music in the ancient world*. New York: Dover Publications, 1943.
- SAGE, M. *Warfare in Ancient Greece: a sourcebook*. London and New York: Routledge, 1996.
- SAID, W. Edward; BARENBOIM, Daniel. *Paralelos e paradoxos – reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- SALAZAR, Adolfo. *Conceptos Fundamentales em la Historia de la musica*. Madrid: Alianza, 1994.
- SANSONE, David. *Ancient Greek Civilization*. Oxford: Blackwell, 2009.
- SCHIMIDT, Martin. Some remarks on the semantics of Ἄναξ in Homer. In: JALKOTZY, S. D; LEMOS, I. S. *Ancient Greece: from the Mycenaean palaces to the age of Homer*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. pp. 439 – 449.
- SCHLIEMANN, H. *Ítaca, o Peloponeso e Troia*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- SCHOFIELD, Louise. *The Mycenaeans*. Los Angeles: Getty Publication, 2007.
- SCHÜLER, D. Odisseia, o poema das Auroras. In: HOMERO. *Odisseia I – Telemaquia*. Trad. de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L & PM, 2007. I, p.139 – 154.
- \_\_\_\_\_. *Carência/plenitude: uma análise das sequências narrativas na Ilíada*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.
- SCOTT, John adans. *The Unity of Homer*. New York: Bibblo and Tannen, 1965.
- SEGAL, Charles. *Orpheus, the mith of the poet*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- SHERRATT, E.S. *Readings the texts: archeology and the homeric question*. *Antiquity* 64 (1990). pp. 807-824.
- SMITHS, H. W. *Greek Grammar*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- SNELL, Bruno. *A descoberto do espírito*. Lisboa: Setenta, 1975.
- SNODGRASS, A. M. *The Dark Age of Greece*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1971.
- SOLOMON, Jhon. Towards a history of tonoi. In; *The journal of musicology*. Oxford: Oxford Press, 1984. pp. 242 – 251.
- SOLES, Jeffrey S. *The prepalatial cemeteries at Mochlos and Gournia and the house tombs of Bronze Age Crete*. New Jersey: American School of Classical Studies Publications Office, 1992.
- STEPHANIDES, Menelaos. *A Odisseia*. São Paulo: Odysseus, 2000.
- TARACHA, Piotr. *Religions of second Millenium Anatolia*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2009.
- TAYLOR, W. *Os Micênios*. Lisboa: Verbo, 1973.
- THEML, N. O fabricante de Flauta na Pólis dos Atenienses. In:THEML, N; BUSTAMANTE, M. *Phoînix*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. p. 279 – 306.
- THOMAS, R. *Literacy and orality in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da música brasileira*. São Paulo: Trinta e Quatro, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Música popular: do gramofone ao rádio/TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- TOMÁS, Lia. *Ouvir o Logos: Música e Filosofia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos musicais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- TRIBULATO, Olga. *Ancient Greek Verb-initial Compounds: Their Diachronic Development Within the Greek Compound System*. Boston: Walter de Gruyter, 2015.
- VALVERDE, M. Mistérios e Encantos da Canção. In: MATOS, C. N; ELISABETH, T; MEDEIROS, F. T. *Palavra Cantada*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008. p. 268 – 277.
- VENTRIS, Michael; CHADWICK, John. *Documents in Mycenaean Greek*. London: Cambridge University Press, 1973.
- VERGADOS, Athanassios. *A Commentary on the 'homeroc hymn to Hermes'*. Berlin: Gruyter, 2013.
- VERNANT, J.-P. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A Travessia das Fronteiras – Entre Mito e Política II*. São Paulo: Edusp, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Mito e pensamento entre os Gregos*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- VERSNEL, H. S; FRANKFURTER, D; HAHN, J. *Religions in the graeco-roman world*. Boston: Brill Leiden, 2005.
- VEYNE, Paul. *Acreditavam os Gregos nos Seus Mitos?*. Lisboa: Setenta, 1983.
- VIDAL-NAQUET, P. *O Mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- VIERA, T. Introdução. In: HOMERO. *Ilíada*. Trad. de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003. I, p. 09 – 28.
- VISSER, Edzard. Homer and oral poetry. In. JALKOTZY, S. D; LEMOS, I. S. *Ancient Greece: from the Mycenaean palaces to the age of Homer*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. pp. 427 – 439.
- WAANDERS, Frederick M. J. Greek. In: GVOZDANOVIC, Jadranka. *Trends in Linguistics – Studies and Monographs*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1991. Pp. 369 – 388.
- WATKINS, Calvert. *How to kill a Dragon*. New York: Oxford University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. The Language of the Trojans. In; MELLINK, MACHTELD J. *Troy and the Trojan War: A Symposium Held at Bryn Mawr College, October 1984*. United States: Bryn Mawr College, 1986. Pp. 45 - 62.
- WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. Homero e a transição da oralidade à escrita. In SANTOS, M. M.; *Et alii*. *Letras Clássicas*. São Paulo: FFLCH/USP, 2001. n° 5. pp. 11 – 28.

\_\_\_\_\_. *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*. Munich: Saur Verlag, 2001.

WEST, Sthefanie. *The Ptolomaic Papyri of Homer*. Cologne: Springer-Verlag, 1965.

WEGNER, Max. *Musik Und Tanz*. Berlin: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.

WHITLEY, James. *The Archaeology of Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YOUNGER, John G. *Music in the Aegean Bronze Age*. Sweden: Elanders Graphic Systems, 1998.

ZANON, Camila Aline. *A Ilíada de Homero e a Arqueologia*. São Paulo: Dissertação USP, 2008.

#### **d) Endereços Eletrônicos:**

AQUIAR, Maria Cristina. *Música e Poesia: A relação complexa entre duas artes da comunicação*. In Forum Media 6-Revista do Curso de Comunicação Social. Disponível em <<http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf>> Acesso em: 16 Novembro. 2005.

BARRALES, Fernando Pólo. *La Música em Grécia: considerações generales*. In Alonso cano. Revista Andaluza de Arte. Disponível em <<http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/cano4/LA%20M%DASICA%20EN%20GRECIA.pdf>> Acesso em: 26 Novembro. 2005.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. *Música e culto religioso – Estudo do acompanhamento musical das procissões atenienses, conforme o testemunho dos textos antigos e da cerâmica ática tardo-arcaica e clássica*. In; ΜΟΙΣΑ. Disponível em <[www.moisasociety.org/it/de-musicis/musica-e-culto-religioso-estudo-do-acompanhamento-musical-das-procissoes-atenienses-confo](http://www.moisasociety.org/it/de-musicis/musica-e-culto-religioso-estudo-do-acompanhamento-musical-das-procissoes-atenienses-confo)> Acesso em: 02 março. 2012.

\_\_\_\_\_. *La Música em Grécia: Considerações generales*. In Alonso cano. Revista Andaluza de Arte. Disponível em <[http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/cano4/LA%](http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/cano4/LA%20M%DASICA%20EN%20GRECIA.pdf)

20M%DASICA%20EN%20GRECIA.pdf> Acesso em: 26 Novembro. 2005.

\_\_\_\_\_. *La Teoria Musical Griega: Las obras teóricas más tardías*. In Alonso cano. Revista Andaluza de Arte. Disponível em <<http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/cano6/LA%20TEOR%CDA%20MUSICAL%20GRIEGA%202.pdf>> Acesso em: 26 Novembro. 2005.

\_\_\_\_\_. *La teoria musical griega: Los primeiros Pitagóricos y los tratados de Aristóxeno, Pseudo-Plutarco, Aristides Quintiliano y Ptolomeo*. In Alonso cano. Revista Andaluza de Arte. Disponível em <<http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/cano5/LA%20TEOR%CDA%20MUSICAL%20GRIEGA%201.doc>> Acesso em: 26 Novembro. 2005.

\_\_\_\_\_. *El Concepto de Armonía de los Problemas de Aristóteles*. In Alonso cano. Revista Andaluza de Arte. Disponível em <<http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/cano7/EL%20CONCEPTO%20DE%20ARMON%CDA%20DE%20LOS%20PROBLEMAS%20DE%20ARIST%D3TELES.pdf>> Acesso em: 26 Novembro. 2005.

CARVALHO, Ruy Vasconcelos de. *Prefácio a Aquiles*. In Site Universidad Complutense Madrid. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/aquiles.html>> Acesso em: 05 julho. 2007.

FRANKLIN, Jhon Curtis. *'A Feast of Music' The Greco-Lyidian Musical movement on the Assyrian periphery*. In Site John Curtis Franklin. Disponível em <<http://www.kingmixers.com/Franklin%20PDF%20files%20copy/FeastofMusicWeb.pdf>> Acesso em: 25 Maio. 2006.

\_\_\_\_\_. *'Songbenders of Circular Choruses': Dithyramb and the 'Demise of Music'*. In Site John Curtis Franklin. Disponível em <<http://www.kingmixers.com/Franklin%20PDF%20files%20copy/Dithyramb.pdf>> Acesso em: 25 Maio. 2006.

\_\_\_\_\_. *Diatonic Music in Greece: A reassessment of its Antiquity*. In Site John Curtis Franklin. Disponível em <<http://www.kingmixers.com/Franklin%20PDF%20files%20copy/DiatonicmusicinGreece.pdf>> Acesso em: 25 Maio. 2006.

\_\_\_\_\_. *Melody in ancient Greek and South-slavic Heroic Song: An Evaluation of the Analogy*. In Site John Curtis Franklin. Disponível em <<http://www.kingmixers.com/Franklin%20PDF%20files%20copy/ISGMApaper2002.pdf>> Acesso em: 25 Maio. 2006.

\_\_\_\_\_. *Musical Syncretism in the Greek Orientalizing Period*. In Site John Curtis Franklin. Disponível em <<http://www.kingmixers.com/Franklin%20PDF%20files%20copy/MusicSync.pdf>> Acesso em: 25 Maio. 2006.

\_\_\_\_\_. *The Language of Musical Technique in Greek Epic diction*. In Site John Curtis Franklin. Disponível em <<http://www.kingmixers.com/Franklin%20PDF%20files%20copy/MusicalTechnique.pdf>> Acesso em: 25 Maio. 2006.

\_\_\_\_\_. *The Wisdom of Lyre – Soundings in ancient Greece, Cyprus and the Near East*. In Site John Curtis Franklin. Disponível em <<http://www.kingmixers.com/Franklin%20PDF%20files%20copy/WisdomLyre.pdf>> Acesso em: 25 Maio. 2006.

HUOVINEN, Erkki. *Varieties of musicological Empiricism*. In Site EMR-Empirical Musicology Review. Disponível em <<http://emusicology.org/v1n1/tempdfs/EMR000003a-huovinen.pdf>> Acesso em: 25 Maio. 2006.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e Música: Canção popular e conhecimento Histórico*. In. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882000000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009)> Acesso em: 27 Julho. 2007.

NETO, José Borges. *Música é Linguagem?* In. Disponível em <<http://www.rem.ufpr.br/REMr9-1/borges.html>> Acesso em: 27 Julho. 2007.

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. *Gesto e Abstração: Usos do verbo Gounoûmai em Homero*. In Scielo Brasil - Scientific Eletronic Library Online. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v29n1/30281.pdf>> Acesso em: 22 Maio. 2006.

OLIVEIRA, Nelson Henrique. *Material referente à primeira oficina de paleografia oferecida pelo PET-História*. In site UFRRj. Disponível em <[http://r1.ufrrj.br/graduacao/PETHistoria/arquivos\\_PET/atividades/paleografia/apostila\\_oficina-paleografia-i.pdf](http://r1.ufrrj.br/graduacao/PETHistoria/arquivos_PET/atividades/paleografia/apostila_oficina-paleografia-i.pdf)> Acesso 23/10/2015.

PEREIRA, Rubens Alves. *O escudo de Aquiles ou os Cantos do Canto Homérico*. In s/n Disponível em <<http://www.uefs.br/sitientibus/edicoes/13.htm>> Acesso em: 27 Julho. 2007.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e Música. Questões de uma antropologia sonora*. In Scielo Brasil - Scientific Electronic Library Online. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf>> Acesso em: 25 Maio. 2006.

RAHN, Victoria. *Ancient Greek Verse*. In Charis Home page. Disponível em <[http://www.charis.wlc.edu/publications/symposium\\_spring01/rahn.pdf](http://www.charis.wlc.edu/publications/symposium_spring01/rahn.pdf)> Acessado em: 22 Maio. 2006.

RIBEIRO, W. A. *A antiga cultura Grega*. In Revista eletrônica Grécia Antiga. Disponível em <<http://greciantiga.org/re/1/vIn1001.pdf>> Acesso em: 15 março. 2006.

RIBEIRO, W.A. *A taça de Nestor*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em <[www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0605](http://www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0605)>. Acesso em 15/07/2015.

ROJAS, Sergio. *Los ruidos del sonido (Notas para una Filosofía de la Música)*. In Scielo-Revista musical Chilena. Disponível em <[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902004020100001&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902004020100001&script=sci_arttext)> Acesso em: 16 Novembro. 2005.

SANTOS, Vladimir Chaves dos. *Vico e a descoberta do verdadeiro Homero*. In Site da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UEM. Disponível em <[http://www.ppg.uem.br/docs/ctf/Humanas/2005\\_1/04\\_024\\_05\\_Santos\\_Vico%20e%20a%20descoberta.pdf](http://www.ppg.uem.br/docs/ctf/Humanas/2005_1/04_024_05_Santos_Vico%20e%20a%20descoberta.pdf)> Acesso em: 20 agosto. 2006.

SIMANDIRAKI, Anna.M\_  $\nu\omega\pi\alpha\iota\delta\iota\epsilon\varsigma$ : *The Minoan civilization in Greek primary education*. In Filozofski Fakultet Home Page. Disponível em <[http://www.ffzg.hr/arheo/ska/tekstovi/minoan\\_civilization.pdf](http://www.ffzg.hr/arheo/ska/tekstovi/minoan_civilization.pdf)> Acesso em: 04 Outubro. 2006.

TSURUDA, Maria Amália Longo. *Apontamentos para o estudo da Arete*. In Site Editora Mandruvá. Disponível em <<http://www.hottopos.com/notand11/amalia.htm>> Acesso em: 16 Novembro. 2005.