

DISCREPÂNCIAS NARRATIVAS INTERNAS EM HOMERO: TEOCLÍMENO “CORRIGE” TELÊMAGO (*ODISSEIA* 15, 152-65)¹

Christian Werner
Universidade de São Paulo

ABSTRACT

This paper argues for the analytical usefulness of the notion of “internal narrative discrepancy” to discuss the *performance* of Homeric epic in Archaic Greece. It is defined as a kind of narrative, meaningful short-circuit provoked by a clear and sharp lack of agreement between the voices of Homer and a character: the second version of an event is narrated by a character that was present at the event as told before by Homer’s voice. If the extradiegetic recipient perceives the discrepancy then he mirrors the characters of the poem are acute listeners and usually also good performers of speeches. The discussion will be exemplified by a close reading of scene in *Odyssey* 17 in which Theoklymenus tells an omen to Penelope and Telemachus.

Keywords: Homer; *Odyssey*; oral poetry; narrative discrepancy; Theoklymenus

RESUMO

Neste artigo, defende-se a utilidade analítica da noção de “discrepância narrativa interna” para discutir-se a *performance* da épica homérica na Grécia Arcaica. Ela é definida como um tipo de curto-circuito narrativo, pleno de sentido, provocado por uma discordância clara e distinta entre as vozes de Homero e de uma personagem: a segunda versão do evento é narrado por uma personagem que esteve presente no evento tal como narrado anteriormente pela voz de Homero. Se o receptor percebe a discrepância então ele espelha as próprias personagens do poema que são ouvintes afiados e também, geralmente, eficientes sujeitos de *performance* de discursos. A discussão será exemplificada por uma interpretação minuciosa do presságio que Teoclímene narra para Penélope e Telêmaco no canto 17 da *Odisseia*.

Palavras-chave: Homero; *Odisseia*; poesia oral; discrepância narrativa; Teoclímene

No volume coletivo *Narratology and interpretation*, os organizadores Jonas Grethlein e Antonios Rengakos procuraram reunir trabalhos que questionam os limites da narratologia estrutural ou técnica na sua aplicação aos estudos

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq. Parte da pesquisa para esse artigo foi conduzida na Freie Universität de Berlim, onde realizei estágio de pós-doutorado com bolsa Capes entre 2009 e 2010. Uma primeira versão foi apresentada no Rio de Janeiro, por ocasião do congresso da SBEC, em 2011, graças a um financiamento da FAPESP. Agradeço a Jim Marks e José C. Baracat Jr.

clássicos (Grethlein & Rengakos, 2009). No que diz respeito aos poemas homéricos, Egbert Bakker, na sua contribuição ao volume, mostrou de que forma um modelo narratológico convencional como o adotado por Irene de Jong a partir dos trabalhos de Gérard Genette e Miéke Bal não dá conta de certas especificidades de uma composição épica feita em/para *performance* no âmbito de uma cultura permeada por tradições orais (Bakker, 2009).

Bakker, com o que desenvolve o que já assinalaram Platão (*Rep.* 393d-94d) e Aristóteles (*Poet.* 1460a 5-11), insiste que aquilo que personagens falam no poema a partir de sua própria voz² ocupa um lugar fundamental nesse tipo de narrativa (Bakker 2009: 128-31), de sorte que, em última instância, temos dois tipos de objetos de *performance* executados pelo mesmo sujeito, o aedo, que abarcam papéis distintos desenvolvidos ao longo da apresentação do poema: de um lado, Homero;³ de outro, as personagens, de forma central, Aquiles na *Iliada* e Odisseu na *Odisseia*. Entre esses papéis, que remetem a realidades poéticas distintas, constitui-se um constante diálogo, envolvendo complementaridade, reação e competição (p. 126-32). Assim, quando uma personagem como Odisseu conta uma história, está em jogo uma dinâmica que torna o evento da *performance* da *Odisseia* algo essencialmente plural quanto às vozes que enunciam discursos e as *personae* a elas ligadas.⁴

DISCREPÂNCIA NARRATIVA INTERNA

A partir da análise de Bakker e outros,⁵ meu objetivo neste texto é discutir até que ponto há vestígios no poema homérico que permitem postular, na

² Bakker (2009: 126) prefere não utilizar a expressão “discurso direto” pois ela não se adequa a uma perspectiva centrada na *performance*, criando uma dicotomia entre Homero e personagem baseada em parâmetros equivocados: “Underlying this conception (sc. o uso de ‘discurso direto’ para marcar o discurso de uma personagem) is a literate notion of ‘quotation,’ the idea that someone else’s words are repeated literally, exactly as they were uttered, without change and with the originally intended meaning left intact, as indicated in writing through inverted commas”.

³ Utilizo “Homero” para me referir à figura construída ao longo da produção e recepção dos poemas homéricos por aqueles que apresentam os poemas, os comentam ou os ouvem/leem; em nenhum momento trata-se da figura histórica de um poeta chamado Homero. Nesse sentido, estou de acordo com Whitmarsh (2009), para quem a figura narratológica do “narrador” é inadequada para entender a “voz” que a condiciona a recepção de narrativas na Antiguidade.

⁴ Todo receptor acostumado com a poesia épica sabe que não pode confiar no que as personagens dizem; cf. Kelly (2008: 177-82): “characters cannot be trusted, as they have reasons for the stories they tell, motives which may disrupt the direct transit of truth from Muse to mouth” (p. 180).

⁵ A noção da *performance* de Homero pelo aedo desenvolvida por Bakker, de certa forma, dá continuidade à noção de *mimesis* de Homero defendida por Gregory Nagy em diversos textos (Nagy 1996, 2002 etc.).

verdade, diferentes níveis de comunicação estabelecidos entre as vozes que falam no e por meio do poema, a de Homero incluída, e o ouvinte. Claro que diversas dificuldades se apresentam ao se discutir cenários hipotéticos da *performance* de uma obra como a *Odisseia* na época em que a tradição oral que está na base da criação do poema ainda era produtiva, *grosso modo*, portanto, na Grécia (Pré-)Arcaica. Meu interesse específico será aquilo que chamarei de “discrepância narrativa interna” e que defino como uma espécie de curto-circuito narrativo criado pelas vozes em discordância de Homero, de um lado, e de uma personagem “x” do poema, de outro, às vezes testemunhado por uma personagem “y” e que pode ser percebido como tal e então interpretado pelo receptor.⁶ Homero conta-nos um evento do qual participa a personagem “x” e, eventualmente, a personagem “y” e, em um instante posterior, a mesma personagem “x” produz, diante da personagem “y”, uma narração daquele evento em desacordo com o que narrara Homero. Não se trata, portanto, de uma discrepância externa, ou seja, aquela gerada por incongruências relativas à comunicação exclusiva entre Homero e o receptor externo.

A solução mais fácil para esse tipo de discrepância é uma visão mecânica da poesia oral: como nem o poeta nem os ouvintes da *performance* do poema teriam controle sobre o poema como um todo durante todo o tempo da *performance*, discrepâncias como a que discuto seriam um efeito colateral desse modo de composição de uma narrativa, somente perceptíveis como tal em uma recepção escrita.⁷ Um argumento a favor dessa interpretação é de que a discrepância não é assinalada explicitamente como tal por Homero, ou seja, ele não alerta o ouvinte de que algo acabou de ser dito em desacordo com um instante anterior da narrativa, o que ele, de fato, realiza algumas vezes.⁸

De forma mais ampla, o problema que discuto relaciona-se à tensão criada pelo grau de conhecimento díspar entre as personagens entre si e entre elas, os deuses, Homero e nós. Por outro lado, não há como dissociar isso do fato de que, diacronicamente, toda experiência de recepção dos poemas homéricos é condicionada historicamente e, portanto, envolve diferentes níveis de apreciação dos poemas. Há autores, por exemplo, que defendem que a prática do culto aos heróis, em especial, na Grécia Arcaica, compunha um horizonte experiencial que permitia ao poeta épico gerar uma camada de sentido suplementar na narrativa.⁹ Vejamos, então, alguns modos de Homero

⁶ A partir de agora, sempre usarei “receptor” como receptor; quando se tratar de receptor intradieético, explicitarei por meio do adjetivo.

⁷ Cf., por exemplo, Burkert (2001).

⁸ Cf., porém, Scodel (2004: 62-64), que lembra que, para uma narrativa funcionar, nem toda lacuna precisa ou deve ser preenchida. A autora, porém, refere-se, em especial, a um tipo de lacuna que depende de conhecimento prévio do público.

⁹ Nesse viés, importantes os trabalhos de Gregory Nagy, por ex., Nagy (1979) e (2006); mais recentemente, Bonifazi (2012: 69-126).

utilizar essa “discrepância de conhecimento”¹⁰ que permeia a narrativa.

Homero pode narrar explicitamente uma comunicação oblíqua, às vezes muda, entre duas ou mais personagens, com o que ele comunica algo para os receptores em detrimento de uma personagem presente à cena que fica fora da comunicação. Assim, quando Eumeu conta a Telêmaco, no canto 16, que viu um barco entrar no porto de Ítaca provavelmente levando os pretendentes, diz Homero que Telêmaco sorriu e olhou para Odisseu, comunicação que não é percebida pelo porqueiro (*Od.* 16, 476-77). É Homero quem assinala, explicitamente, uma comunicação silenciosa entre duas personagens diante de uma terceira que ignora algo relativo à “mensagem”. É o riso de Telêmaco e a sua olhada para o pai, *informados por Homero*, que nos indicam que devemos *suplementar* algo ao que é explicitamente narrado, no caso, que, como os pretendentes já voltaram de sua tocaia a Telêmaco, ele e o pai poderão dar início imediato à vingança, pois todos os inimigos estarão concentrados em um ambiente, o palácio de Odisseu. Trata-se de um caso de comunicação não verbal, gestual, que exige um trabalho interpretativo do receptor

Outro exemplo no canto 16 é a reação de Telêmaco, que acabou de chegar a Ítaca e não sabe que o mendigo cretense que está diante dele é Odisseu, à proposição do porqueiro Eumeu que fosse até o avô e o informasse que chegou são e salvo de sua viagem a Pilos e Esparta atrás de, respectivamente, Nestor e Menelau. Telêmaco, brevemente, diz que isso é impossível e que se tudo dependesse da vontade dos homens, a primeira coisa que escolheria seria o retorno do pai (*Od.*, 16, 147-49). Pronunciada diante de Eumeu e do Cretense, a frase tem um sentido distinto para Eumeu e Telêmaco, que não sabem estar diante de Odisseu, e para Odisseu e nós, que dispomos desse conhecimento.¹¹

Uma categoria comum utilizada por críticos antigos é o enunciado implícito (*kata to siôpômenon*), portanto uma comunicação que, para se realizar, “exige a cooperação ativa do leitor” (Nünlist, 2009b: 164).¹² No caso da poesia oral homérica, é necessário buscar critérios para se identificar as passagens nas quais Homero diz algo implicitamente para seus ouvintes. Por outro lado, que os próprios aedos cujo trabalho redundou no poema que conhecemos tinham a noção de que seus públicos não formavam uma massa

¹⁰. A expressão é de Bonifazi (2012: 74) em relação ao conhecimento diverso possível entre personagens do poema.

¹¹. Trata-se de um exemplo daquilo que a maioria dos críticos chama de “ironia dramática”, categoria problemática ou parcial para os poemas homéricos na opinião de Bonifazi (2012: 72-78).

¹². Cf. também, em relação à *Odisseia*, Besslich (1966) e Schmitz (1994). Para Schmitz, o texto homérico (como toda narração) também tem lacunas que precisam ser preenchidas (p. 17), o que compõe uma “virtuelle Erzählung”, ou seja, uma (re)construção por parte do ouvinte de acontecimentos meramente aludidos (p. 19). No limite, todas as “Unbestimmtheitsstellen” (“passagens indeterminadas”) são estímulos para o leitor, e são as convenções “genérico-

una e coesa,¹³ isso é sugerido pelo modo como se dá a representação de públicos intradiagéticos nos poemas homéricos, já que também a presença de ouvintes mais ou menos competentes é tematizada (Rabel 2003: 168), em especial, na *Odisseia*, que dá indicações de que seu público tem responsabilidade pela compreensão e interpretação daquilo que ouve (*idem*, p. 173). O poeta espera um recepção atenta e cuidadosa de nós por ser aquilo que Odisseu demonstra (*idem*, p. 178). Os pretendentes de Penélope, por outro lado, são a antítese do “ouvinte cuidadoso” (*idem*, p. 179).

Os limites do conhecimento de Odisseu também são tematizados. No canto 13, Atena, na costa de Ítaca, aparece diante de Odisseu na forma de um jovem pastor e, após Odisseu se apresentar com uma identidade falsa, ela o elogia pela oportuna esperteza de esconder habilmente quem é e, ao mesmo tempo, dele debocha por não tê-la reconhecido, justo ela que sempre o protegeu e tornou caro a todos os feácios (v. 300-2).¹⁴ De fato, toda a cena narrada no canto 13 é marcada por uma tematização do conhecimento humano, o que é possível conhecer e quando e o que é recomendável que se dê a conhecer. O diálogo entre a deusa e o herói é permeado por raros e neutros comentários de Homero acerca do que cada um fala, de sorte que as sutilezas e subentendidos envolvidos precisam ser desembaraçados pelo leitor, no que Homero mimetiza, *em sua relação com o ouvinte*, a situação em que se encontra o próprio Odisseu (e Atena). A resposta de Odisseu à fala de Atena antes mencionada, por exemplo, é um *tour de force* de elogio e crítica à deusa, emulando o que ela própria fez, com a diferença que um mortal nunca sabe até onde pode ir quando critica um deus.

Os primeiros versos estabelecem o tema central dessa resposta, que, ao mesmo tempo, é o *leitmotiv* de todo o episódio, a dificuldade de (re)conhecer (v. 312-15). Odisseu diz que é muito difícil para um mortal reconhecer a deusa e, com razão, afirma que ela não o auxiliou durante sua viagem, até que na terra dos feácios o encorajou e conduziu à cidade (v. 322-23). Como entender essa última afirmação de Odisseu se lembrarmos que Homero, ao contar o referido episódio (*Od.* 7, 14-84) não parece ter dito nada que indique Odisseu ter reconhecido a deusa? Por falta de espaço, a análise desses episódios precisa ficar em suspenso, mas o diálogo no canto 13 sugere que o ouvinte de Homero que se lembrar da história tal como narrada na *Odisseia*, da mesma

literárias” que indicam ao receptor quando se trata de uma “Unbestimmtheitsstelle”, sendo que o mesmo vale para o modo como o público preencheria essas lacunas (p. 20-21).

¹³ Acerca da pluralidade de receptores na recepção de uma obra oral grega, cf., por exemplo, Pelliccia (1995).

¹⁴ Confira a notável repetição do som “p/p^h” nesses três versos, o que reitera a representação pretendida de Atena de que ela e Odisseu formam uma dupla permanentemente coesa, inclusive entre os feácios: Παλλάδ’ Ἀθηναίην, κούρην Διός, ἥ τέ τοι αἰεὶ / ἐν πάντεσσι πρόνοισι παρίσταται ἠδὲ φυλάσσω, / καὶ δέ σε Φαιήκεσσι φίλον πάντεσσι βῆκα.

maneira que o herói é capaz de rememorar e reavaliar suas experiências, algo que o ajuda a superar suas dificuldades e sobreviver, está melhor capacitado para interagir com aquilo que ouve no presente mesmo da *performance*.

Assim, essas passagens apontam para estratégias de comunicação diversas entre Homero e seus ouvintes e indicam que o tipo de discrepância que exemplificarei na sequência é relevante para a composição dos poemas homéricos, qual seja, a incoerência propositadamente criada pelas vozes em dissonância de Homero e de uma de suas personagens, que o receptor mais ou menos atento pode identificar e solucionar.¹⁵

TEOCLÍMENO E ODISSEU

Na épica homérica, cenas de adivinhação são narradas por Homero ou por uma personagem.¹⁶ Somente duas vezes, ambas na *Odisseia*, o adivinho menciona uma interpretação dada por ele mesmo no passado – ou pelo menos é isso que ele afirma.¹⁷ Em um caso, trata-se de uma analepse externa,¹⁸ que, na poesia homérica, sobretudo na *Iliada* (Steinrück 1992a: 3-233), normalmente são enunciadas apenas por personagens: o ancião Haliterses, em uma assembleia em Ítaca, afirma ter previsto para Odisseu, 20 anos antes, que o herói voltaria a Ítaca no 20º ano (*Od.* 2, 161-76).

Ao passo que Haliterses, no discurso através do qual tenta persuadir os habitantes da ilha que seria recomendável dar atenção à solicitação de Telêmaco, somente lateralmente menciona a interpretação dada no passado,

¹⁵. No caso da “falsa” narrativa dada a Agamêmnon por um dos pretendentes de Penélope acerca do modo como Odisseu os matou (*Od.* 24, 120-90), não se trata de um evento circunscrito e preciso, como no caso daqueles que discuto, mas, de fato, de uma sinopse de toda a 2ª parte do poema. Esse tipo de discrepância encaixa-se mais facilmente no modelo interpretativo de Danek (1998), em parte apoiado na Neo-Análise, mas não exclui, bem entendido, aquele que defendo aqui.

¹⁶. Acerca das cenas de adivinhação no que têm de típico, cf. de Jong (2001: *ad Od.* 2, 143-207), Stockinger (1959: 13), Brügger, Stoesesandt & Visser (2003: *ad Iliada* 2, 303-35) e Kelly (2007: 254).

¹⁷. Não por acaso Collins (2002: 20) afirma que devemos ser cuidadosos na busca pelo típico nas cenas de adivinhação.

¹⁸. Analepse é “the narration of an event which took place before the point in the story where we find ourselves”; a prolepse, por outro lado, é a narração de eventos que ocorrerão posteriormente. Analepses internas “recount events falling within the time limits of the main story”, externas, “events falling outside those time limits” (de Jong 2001; xi). Em algumas teorias narratológicas, “story” são “the events of the fabula as dispositioned and ordered in the text. The story consists of the main story and embedded stories (histórias embutidas)” (de Jong 2001: xviii). “Fabula”, por sua vez, são “the events which are recounted in the story, abstracted from their disposition in the text and reconstructed in their chronological order”. Para bibliografia suplementar acerca da analepse, cf. de Jong e Nünlist (2000: 159).

Teoclímeneo (*Od.* 17, 154-61), diante de Penélope e Telêmaco, narra mais vivamente uma cena, que, parece, já fora narrada antes por Homero (*Od.* 15, 525-38). Se esse for, de fato, o caso, estaríamos diante de uma analepse interna e completiva:¹⁹

Enquanto fala (sc. Telêmaco), à destra sobrevoa um pássaro
 um falcão, mensageiro agílimo de Apolo,
 agarrando uma pomba, cujas penas caem
 no chão, entre Telêmaco e o navio. Teoclímeneo
 chama-o de lado e cerra logo sua mão,
 quando se exprime assim: “O pássaro, Telêmaco,
 não sobrevoou à destra sem um deus. Ao vê-lo
 de frente, percebi que é augural. Estirpe
 mais basileia do que a tua inexistente
 em Ítaca. Perene é o vosso poderio.”
 (*Od.* 15, 525-34)²⁰

Teoclímeneo toma a palavra, quase-um-nome:
 “Magna consorte de Odisseu Laércio, tudo
 ele não sabe claramente. Escuta o anúncio
 que faço. Nada ocultarei em meu augúrio.
 Primeiro entre os eternos, saiba-o Zeus, e a tábua
 anfitriã e o lar do herói a que cheguei:
 Odisseu já se encontra em pleno sol itáico,
 sentado ou circulando, ciente da catástrofe,
 e amadurece um plano de desforra aos procos.
 Soube de um pássaro o presságio, no meu posto
 na bem lavrada nau, e esclareci Telêmaco.”
 (*Od.* 17, 151-61)

Todavia, como a crítica homérica não é unânime em afirmar que as duas passagens citadas referem-se à mesma cena, vai-se discutir aqui se as distinções (no caso de serem cenas distintas) ou discrepâncias (a mesma cena) entre os dois eventos narrados, uma vez por Homero outra vez por uma personagem, ou bem são uma consequência do caráter oral da narrativa homérica, “oral” implicando, *lato sensu*, uma condição de composição e recepção em fluxo contínuo incompatível com correções baseadas na contraposição de eventos narrados, ou bem apontam para uma reformulação significativa, que tanto Telêmaco, presente na cena narrada por Teoclímeneo, quanto o receptor do poema devem decodificar. Na cena em que Teoclímeneo narra um evento passado, Homero não avisaria ao receptor, no caso de se tratar realmente de

¹⁹. “Completiva” porque narra (partes de) eventos que ainda não tinham sido narrados na história.

²⁰. Todos os trechos traduzidos da *Odisseia* são de Trajano (2011).

um evento antes narrado por ele, que a verdade será falsificada na sequência,²¹ mas deixaria a cargo do próprio receptor perceber quais alterações ocorrem e por quê.

Para examinar a passagem, deve-se verificar em que medida o discurso de Teoclímeno e a caracterização do adivinho se ligam à chegada de Telêmaco à sua casa após a viagem para Pilos e Esparta, e também de que maneira o discurso e a caracterização se relacionam ao retorno de Odisseu, pois é justamente no canto 17 que o herói entra incógnito em seu palácio. Com isso também pretende-se mostrar que uma cena de presságio não tem sempre a função narrativa (principal) de revelar o futuro para personagens e/ou o receptor por meio de prolepses internas ou externas.²² Quando o adivinho encontra Penélope, ele não é somente um estranho, mas também um assassino exilado à procura de hospedagem, que pode ser-lhe dada ou não. Esse contexto não deixa de compor o pano de fundo de seu discurso e, portanto, está presente para o receptor do poema.

No canto 15, Teoclímeno é apresentado por Homero (v. 223-56) e logo depois embarca na nau de Telêmaco (v. 279-86). Pouco nos será informado dessa viagem, e, assim que o desembarque ocorre em Ítaca, Teoclímeno interpreta um sinal aviário (v. 525-534), o que faz com que Telêmaco solicite de seu camarada Peiraio que hospede o estranho (v. 535-46).²³ A interpretação do presságio fornece, mais que a Telêmaco, ao receptor, que, ao contrário do jovem, conhece as notáveis credenciais do adivinho, importantes dicas acerca do retorno de Odisseu e das suas consequências.²⁴ Até então no poema, nunca fora dito inequivocamente que Telêmaco participaria da vingança de Odisseu²⁵ ou que a linhagem de Odisseu continuaria a dominar Ítaca.²⁶

²¹. Como, por ex., em *Od.* 13, 253-55, a introdução, feita por Homero, da chamada 1ª mentira cretense: “E proferiu alígeras palavras falsas, / recorrendo a um raconto. Sempre revolvia / no peito o pensamento plurissibilino”.

²². Para uma definição de “prolepse”, cf. a nota 18 acima.

²³. Esse presságio é detidamente examinado em Werner (2011).

²⁴. Acerca de preces, profecias e situações semelhantes como artifícios que estruturam a expectativa do receptor, cf., entre outros, Latacz et al. (2000: *ad Iliada* 1, 37-42).

²⁵. Acerca da dificuldade de interpretar o presságio identificado por Haliterses no canto 2 (duas águias implicadas em uma certa atividade), através do qual talvez se aponte para a participação de Telêmaco, cf. van der Mije (2004).

²⁶. Cf. *Od.* 11, 134b-137, passagem na qual Tirésias fala de e para Odisseu, de forma sumária, como rei no futuro (em Ítaca?): “Tánatos serenamente / há de colher-te mar afora, engrandecido / por senescência opulenta, no regaço / de gente próspera. Vigora o que eu afirmo.” Versões bem diferentes, não homéricas, que incorporam o exílio e que nada impede que sejam anteriores ou contemporâneas às multiformas da nossa *Odisseia*, são referidas em Proclo 101.1-103.20, Bernabé, Pseudo-Apolodoro *Epitome* 7, 34-40 e Aristóteles fr. 507 Rose; cf. Marks (2008: 87-96), com bibliografia suplementar. Cf. também S. West (2012).

Teoclímeneo, porém, não é simplesmente uma ferramenta através da qual Homero anuncia o futuro.²⁷ No canto 17, o adivinho não reproduz a interpretação do canto 15, mas, como se defenderá adiante, ele se refere a ela com um discurso extremamente refinado que tem como motivação intradieética conquistar não só a boa graça de Penélope mas também a de Telêmaco. Trata-se, portanto, nessa cena, não somente do efeito da interpretação do presságio narrado sobre Penélope, mas também de como o adivinho consegue sustentar seu próprio valor para a casa de Odisseu, o que, por outro lado, é uma pré-figuração (mais que uma mera multiforma) da futura presença do herói em sua casa como um mendigo cretense.²⁸

O adivinho e a *persona* do Cretense, que Odisseu assume na segunda metade da *Odisseia*, têm muito em comum, o que não significa, necessariamente, que Teoclímeneo reproduza um disfarce que Odisseu teria assumido ao chegar em Ítaca em outras versões de seu retorno.²⁹ Ambos:

- pedem ajuda a Telêmaco (*Od.* 15, 260-278; 16, 67);
- alertam Penélope que seu marido já está em Ítaca ou na eminência de chegar (*Od.* 17, 157; 19, 270-271)³⁰;
- permitem a Homero mostrar quão insensato e imoral é o comportamento dos pretendentes (*Od.* 20, 284-319 e 350-72).³¹

²⁷ Assim von der Mühl (1940: 739); de forma mais precisa, Fenik (1974: 242): “wherever Theoklymenos enters the story, his actions are finely attuned to the circumstances”.

²⁸ Cf. Bethe (1922: 43); Fenik (1974: 241) destaca apenas a interpretação mesma como uma espécie de preâmbulo para a entrada imediata de Odisseu. Cf. também Steiner (2010: *ad* 17, 152-61).

²⁹ Acerca de Teoclímeneo, cf. Page (1955: 83-88), Kirk (1962: 242), Erbse (1972: 42-64), Eisenberger (1973: 95-96), Fenik (1974: 233-44), Reece (1994: 162-65) e Danek (1998: 295-97). Tsagalis (2012) defende um modelo para o modo como se deu formação diacrônica da nossa *Odisseia* envolvendo materiais de procedência diversas e versões, por assim dizer, “realistas” do retorno de Odisseu.

³⁰ As semelhanças entre *Odisseia* 17, 153-54 (ἦ τοι ὄ γ’ οὐ σάφα οἶδεν, ἐμεῖο δὲ σύνθεο μῦθον / ἀτρεκέως γάρ τοι μαντεύσομαι οὐδ’ ἐπικεύσω) e *Odisseia* 19, 268-269 (ἀλλὰ γόου μὲν παῦσαι, ἐμεῖο δὲ σύνθεο μῦθον / νημερτέως γάρ τοι μυθήσομαι οὐδ’ ἐπικεύσω) são inequívocas. Os versos ἴστα νῦν Ζεὺς πρῶτα θεῶν ξενίη τε τράπεζα / ἰστίη τ’ Ὀδυσῆος ἀμύμονος, ἦν ἀφικάνω também são usados apenas por Teoclímeneo (*Odisseia* 17, 155-156) e o Cretense/Odisseu (*Odisseia* 14, 158-59; 19, 303-04; 20, 230-31). É questionável se esses dois versos expressam uma certa inépcia de Teoclímeneo. Blass (1973: 172) os toma como espúrios; cf. porém Harsh (1950: 6-7). Ao invés de se apresentar como um adivinho profissional, ele jura pelo fogo-lar de Odisseu; cf. Stockinger (1959: 68). Desse modo, ademais, ele honra o senhor da casa, pois sabe que Odisseu ainda vive, e também fortalece sua posição de protegido junto a Penélope e ao receptor.

³¹ Cf. também *Odisseia* 15, 276 e 20, 206. Teoclímeneo é um *xeinós talapeirios* (ὧς εἰπὼν ξεῖνον ταλαπειρίον ἦγεν ἐς οἶκον: *Od.* 17, 84) – cf. Steiner (2010: *ad loc*) – assim como o próprio Odisseu (*Od.* 7, 24) e outros estrangeiros que, no passado, chegaram à casa de Odisseu (*Od.* 19, 318).

Essas semelhanças não se tornam apenas paulatinamente evidentes para o receptor entre os cantos 15 e 19, mas são reforçadas quando os pretendentes comparam (negativamente) os dois hóspedes de Telêmaco em conjunto (*Od.* 20, 376-383).

Na verdade, a semelhança entre o adivinho e o Cretense é preparada com cuidado. Multiformas de uma mesma história padrão compõe o passado recente de ambas as figuras.³² A primeira vez que o receptor ouve a história nessa altura do poema, ou seja, após a chegada de Odisseu em Ítaca, trata-se de um evento na primeira mentira do Cretense relatada na costa de Ítaca ao jovem pastor/Atena (*Od.* 13, 256-66): o Cretense matou, em uma emboscada, o filho de Idomeneu e teve que fugir, exilando-se, de Creta.

A segunda versão dessa mesma história típica é parte integrante de um relato do porqueiro Eumeu acerca de um estrangeiro que o enganara com falsas notícias acerca de Odisseu (*Od.* 14, 379-81). Trata-se de um etólio que também matara alguém e chega como suplicante. Finalmente, quando Homero apresenta o assassino fugitivo Teoclímeno, ele o faz com profusão de detalhes, sobretudo acerca de sua linhagem (*Od.* 15, 223b-255).

A detalhada apresentação do adivinho por Homero garante ao receptor que se trata de um profissional competente, mas também torna maximamente presente, para o receptor, no terço final do poema, a imagem do exílio, especialmente após Teoclímeno tornar-se parte constituinte do retorno de Telêmaco: o exílio passa a ser uma possibilidade para o futuro de Odisseu.³³

Todos esses paralelos entre Odisseu/Cretense e Teoclímeno tornam-se ainda mais claros para o receptor à medida que os dois chegam praticamente juntos em Ítaca, ou então, com um intervalo ainda menor os separando, à casa de Odisseu. Somente após Teoclímeno deixar definitivamente esse espaço – e a narrativa – inicia a vingança propriamente dita (*Od.* 20, 347-94).

TELÊMACO E PENÉLOPE

Essas correspondências entre Odisseu e Teoclímeno também aparecem no primeiro diálogo entre Telêmaco e Penélope no canto 17, quando, no que diz respeito ao conhecimento acerca do paradeiro de Odisseu, evidencia-

³². O motivo do “assassino exilado” é comum no *epos* homérico; cf. Nünlist (2009a: 628-34) e de Jong (2001: *ad* 13, 258-71) para as passagens. Cf. também Grossardt (1998: 61), que interpreta o uso do motivo na 1ª mentira cretense, e Marks (2003: 214-15), que interpreta o etólio mentiroso – *Od.* 14, 378-85 e também Danek (1998: *ad loc*) – como uma alusão a uma versão não-canônica do retorno de Odisseu.

³³. Acerca da influência recíproca entre uma cena aparentemente embutida de forma paratática, independente, e a narrativa como um todo, ou melhor, o retorno de Odisseu como fio narrativo dominante na *Odisseia*, cf., entre outros, Köhnken (1991) e (2003).

se a enorme disparidade entre mãe e filho e também a possibilidade de Penélope descobrir algo antes do tempo (*Od.* 17, 36-56). Após Telêmaco pedir de sua mãe que fizesse uma promessa a Zeus relativa à vingança contra os pretendentes,³⁴ ele a informa de que iria à ágora buscar um *estranho*, ou melhor, um hóspede (*xeinos*, v. 53) que com ele chegara a Ítaca, sem, com isso, responder à pergunta de sua mãe, que gostaria de saber o que ele vira e ouvira acerca de *Odisseu* durante sua viagem. Nesse momento, esse *xeinos* sem nome, Teoclímeno, é a única notícia que Penélope recebe.³⁵ Pelo avesso, porém, somos colocados diante de uma Penélope ávida por notícias e potencialmente entregue às conclusões que ela própria constrói a partir das poucas informações que recebe.

Após Penélope ser mencionada diversas vezes entre os cantos 13 e 16 e tentar firmar sua autoridade diante dos pretendentes (*Od.* 16, 418-33), o suspense em torno do 1º encontro entre Penélope e Telêmaco, no canto 17, é ainda mais acentuado pelo modo como o filho adentra sua casa para imediatamente deixá-la.³⁶ Embora Penélope seja representada, num primeiro momento, como uma mulher que se submete às ordens do filho,³⁷ na sequência ela se mostra deveras saliente no salão masculino (*Od.* 17, 99-106).³⁸ O receptor, porém, não se admira que, apesar da pressão da mãe, nada acerca

³⁴ Schwinge (1993: 58) defende que Telêmaco diz a Penélope mais que seu pai lhe pedira (“er suggeriert ihr also den Beginn von etwas Neuem, programmiert sie gezielt auf die Rache, womit auch er sich erneut nicht eben strikt an den Intrigenplan hält”). Para Steiner (2010: *ad* 46-56), ao contrário, “the exchange between mother and son constitutes an instance of the ironies that permeate the second half of the *Odissey*, where the poet repeatedly pairs a better informed individual with one in a state of ignorance, giving the words spoken by the first a significance of which the second cannot be aware”. “Ironia”, porém, parece-me uma formulação muito genérica. Se há uma interação máxima entre os deuses – Atena; mas sobre Zeus, cf. Marks (2008) – e Homero, então é como se a *performance* discursiva de certas personagens ameaçasse a concepção narrativa mais ampla que subordina a ação à orquestração divina, vale dizer, de Homero.

³⁵ Em outras versões da *Odisseia*, Odisseu poderia ter sido esse estrangeiro; cf. Reece (1994: 164). Diacronicamente, esse conhecimento ou sugestão seria, assim, acessado de formas diferentes pelos receptores do poema.

³⁶ Telêmaco posiciona sua lança *na frente* da casa; cf. *Od.* 17, 28-30 e Steinrück (1992a: 161-62).

³⁷ Cf. *Od.* 17, 57-60; a fórmula usada para indicar como Penélope recebe as ordens de Telêmaco é ὡς ἄρ' ἐφώνησεν, τῆ δ' ἄπτερος ἔπλετο μῦθος (v. 57), cujo sentido é polêmico: cf. entre outros Latacz (1968), Russo (1992: *ad Od.* 17, 57) e especialmente Reece (2009: 315-34). A fórmula é usada ainda três vezes na *Odisseia* (19, 29; 21, 386; 22, 398), sempre no caso de uma ordem, imediatamente obedecida, que um homem dá a uma mulher que lhe é subordinada. Se a fórmula destaca mais ou menos a subordinação da mulher ao homem, isso depende do modo como ela é interpretada.

³⁸ Cf. Steinrück (1992a: 164) e Edmunds (1974).

do paradeiro atual do marido é-lhe informado ao Telêmaco seguir, de forma imaculada, o plano de seu pai.³⁹

Quem parece por quase tudo a perder é Teoclímeno (*Od.* 17, 152-165), que afirma que Odisseu já está em Ítaca.⁴⁰ O adivinho informa a Penélope praticamente aquilo que Helena, interpretando um presságio, havia anunciado a Telêmaco quando ele se preparava para deixar a propriedade de Menelau (*Od.* 15, 172-78).⁴¹ Teoclímeno afirma ter feito uma previsão diante de Telêmaco, mas nem a letra da interpretação nem o cenário correspondem àquilo que o receptor conhece da única cena de presságio envolvendo Teoclímeno e Telêmaco que lhe fora narrada até então (*Od.* 15, 525-34). Também chama a atenção a reação de Penélope (*Od.* 17, 163-65), que reproduz o mesmo discurso que Telêmaco havia utilizado na costa de Ítaca ao ouvir a interpretação do adivinho (*Od.* 17, 163-165 = 15, 536-538).⁴²

Comparando-se as previsões feitas e narradas por Teoclímeno, respectivamente, nos cantos 15 e 17, verificamos que, diferente do que é afirmado ou sugerido no canto 17, na passagem do canto 15:

- Teoclímeno e Telêmaco encontram-se na costa e não mais sobre o navio;
- não se trata de um grito a forma de comunicação entre o jovem e o adivinho;
- o adivinho nada diz sobre o paradeiro de Odisseu ou sua vingança contra os pretendentes.

³⁹. Pode-se dizer algo acerca da expectativa do receptor quando Telêmaco inicia sua fala com a promessa de contar a verdade (τοιγὰρ ἐγὼ τοι, μήτηρ, ἀληθείην καταλέξω, “Restrinjo-me à verdade em meu relato”: *Od.* 17, 108)? No *epos* arcaico, tais versos podem introduzir uma mentira – cf. Richardson (1974: *ad h. Cer.* 120-21) ou também simplesmente a verdade (*Od.* 16, 226 = 22, 420 - 17, 108). Na *Odisseia*, porém, de acordo com Steiner (2010: *ad* 17, 15), “characters have a habit of asserting the truth content of their words precisely when they are lying”. Para um estudo de caso (de performance oral) em uma comunidade texana de caçadores que, ao negociarem seus cachorros, fazem de tudo, de acordo com as convenções da transação, para apagar a impressão de que se está usando mentiras, cf. Bauman (1986: 28); a forma mais comum é a insistência de que se está falando a verdade e não se está mentindo. Nessa situação social, a qualidade do discurso é muito mais valorizada na recepção que a veracidade das informações.

⁴⁰. Com estranhos como Teoclímeno Penélope conversou diversas vezes ao longo dos anos para receber notícias acerca de Odisseu; como se manifesta precisamente seu ceticismo em relação a elas, isso nem Telêmaco (*Od.* 1, 414-16) nem Eumeu (*Od.* 14, 122-32) dizem inequivocamente.

⁴¹. *Od.* 17, 159 - 15, 177; acerca dessa interpretação, cf. Werner 2011.

⁴². “E a sensata Penélope lhe diz: ‘Pudera / cumprir-se a profecia, forasteiro! Súbito, / granjearias amizade e muitos dons de minha parte. E alguém diria: é um venturoso!’” Mais tarde, Penélope usa os mesmos versos diante do Cretense (*Od.* 19, 309-11), quando possivelmente alude-se às diferenças entre ele e Teoclímeno *qua* interlocutores da rainha, pois ela, assim como já antes Eumeu, desta vez rejeita peremptoriamente o retorno do marido (*Od.* 19, 313 - 14, 167); acerca da repetição “purposeful”, cf. Steiner (2010: *ad* 17, 163-65).

Daí alguns intérpretes defenderem que Teoclímeneo, no canto 17, alude a um presságio não relatado por Homero, portanto, uma analepse completiva;⁴³ outros defendem que a mesma cena é simplesmente reformulada.⁴⁴ Essa segunda interpretação é dificultada por conta dos versos 160-161, pois no canto 15 os viajantes já desembarcaram e estão na praia, de sorte que as soluções oferecidas são possíveis, mas não necessárias.⁴⁵

Repetições como as que ligam as três cenas de presságio nos cantos 15 e 17 não são estranhas ao estilo oral da poesia épica e podiam, em uma *performance*, ser assimiladas como uma sequência intencional, plena de sentido.⁴⁶ É possível que as repetições subjacentes a *Od.* 17, 152-65 acentuassem, para o receptor, que Telêmaco, no seu discurso anterior endereçado a Penélope, que contem longas (mesmo para o estilo oral) repetições *verbatim*, não reproduziu a previsão de Helena feita durante a partida de Esparta, mas somente o que lhe foi narrado no canto 4 por Menelau, passagens muito mais distantes, para um receptor do poema integral, que aquilo que é narrado no canto 15.⁴⁷ O discurso de Telêmaco (*Od.* 17, 107-149) é muito cuidadoso na sua combinação de informações abrangentes, minuciosas e escamoteadas,⁴⁸ e isso também me parece ser indicado ao receptor à medida que o jovem somente

⁴³ Stockinger (1959: 68), por exemplo, defende que *Od.* 17, 157-61 é “eine eigenständige, neue Weissagung”.

⁴⁴ Cf., por exemplo, Erbse (1972: 49-50) e de Jong (2001: *ad Od.* 17, 151-65); cf. também Steiner (2010: *ad* 17, 160-61).

⁴⁵ Cf. van der Valk (1966: 226-28) e Russo (1992: *ad Od.* 17, 160-61): para os dois autores, trata-se de uma pequena incongruência que pode ser explicada pelo estilo pessoal de Homero (van der Valk) ou através do funcionamento da poesia oral. Vale acrescentar que, de acordo com a regra da analepse épica – cf. Steinrück (1992a: 11) –, poderia tratar-se de um outro presságio, pois “eine restriktive Regel (*sc.* no que diz respeito a novas informações acerca do mundo narrado) gilt für die Personenrede also nur in dem Bereich, den auch der Erzähler beansprucht” (p. 50). Como Homero praticamente nada narra acerca da viagem entre Pilos e Ítaca, esse presságio potencialmente novo poderia pertencer à viagem. O problema dessa interpretação é que ela está em desacordo com a surpresa de Telêmaco ao que ele ouve de Teoclímeneo na costa de Ítaca, surpresa essa marcada pela sua decisão de providenciar uma hospedagem mais adequada para quem lhe pediu auxílio.

⁴⁶ “Repetition with variation is the poet’s most important method of pointing to meaning” (Scodel 2004: 49). Às mentiras de Odisseu como Cretense e às suas condicionantes contextuais pode-se comparar produtivamente as duas versões da previsão de Teoclímeneo; acerca desse modo produtivo de utilização da repetição com variação, cf., entre outros, Kelly (2008: 182-91).

⁴⁷ Vale assinalar que, no canto 15, também há uma longa repetição *verbatim* do canto 4 (*Od.* 15, 113-19 = *Od.* 4, 613-19).

⁴⁸ Quando Odisseu precisa esclarecer à rainha feácia Arete a origem de suas vestimentas (*Od.* 7, 237-97), sua resposta é cuidadosa no mesmo sentido, e também aqui Homero não alerta o receptor para o modo como Odisseu manipula discursivamente os eventos. Que Telêmaco prefira ocultar informações de Penélope, isso também aparece antes no poema (*Od.* 2, 373-76).

menciona Helena no contexto da guerra de Troia (*Od.* 17, 118-119),⁴⁹ um motivo completamente ausente do canto 15, o que é tanto mais ostensivo quando se percebe quão presente é esse motivo em *Od.* 4, 1-295.⁵⁰

Após Odisseu revelar sua identidade a Telêmaco na cabana de Eumeu no canto 16, o presságio interpretado por Helena acerca do retorno de Odisseu não é mais um mero sinal, mas inequívoca realidade. Portanto, que seja Teoclímeno, e não Telêmaco, quem enuncia um presságio acerca de Odisseu para Penélope, e que Penélope tenha a mesma reação demonstrada por Telêmaco na costa itacense no dia anterior, isso sinaliza ao receptor que a chegada e a estadia de Odisseu em sua casa podem vir a ser uma combinação de muitos elementos:

- o que se repete: Penélope está no escuro acerca do destino de Odisseu, mesmo estando tão perto dele (ou de quem tem notícias inequívocas a seu respeito), o que já ocorrera com Telêmaco diante do Cretense;
- o que foi planejado: Telêmaco não deve informar nada a Penélope acerca do paradeiro atual do marido, assim como Odisseu recebeu ordem de Atena para nada revelar a ninguém acerca de sua identidade, o que só foi alterado com a epifania surpreendente da deusa no canto 16;
- o que é inesperado: Teoclímeno sabe muito acerca de Odisseu e informa Penélope, algo que parece ser preparado pela profecia que o adivinho faz na costa de Ítaca. De fato, Telêmaco não nega o que o outro lhes diz. Até certo ponto, portanto, a revelação de Teoclímeno tem, potencialmente, papel homólogo ao da epifania de Atena no canto 16.⁵¹

Através da resposta de Penélope a Teoclímeno, sugere-se que a rainha esteja tão desesperançosa quanto Telêmaco quando este chegou à cabana de Eumeu,⁵² um primeiro sinal de que ela não acreditará no retorno (imediate) de Odisseu na sequência da narrativa. Por meio do inesperado discurso de Teoclímeno, o receptor também é alertado de que muito ainda se encontra em aberto a respeito da vingança propriamente dita, e que, ao contrário do que

⁴⁹. O que geralmente é o caso na *Odisseia*; cf. *Od.* 14, 68-70 (Eumeu) e 19, 218-21 (Penélope).

⁵⁰. Do ponto de vista da composição monumental, a presença da guerra de Troia ao longo de todos os primeiros cantos do poema, ou seja, em especial nos cantos 1-4 (mas também amiúde nos cantos 5 e 8), é compreendida levando-se em conta que o retorno de Odisseu é inserido na tradição dos retornos dos heróis de Troia (*Nostoi*); cf. Krummen (2008). Na 2ª metade do poema, o pano de fundo da guerra de Troia não desaparece – cf., por ex., as mentiras cretenses –, mas o(s) enfoque(s) talvez seja(m) outro(s).

⁵¹. *Mutatis mutandis*, essa combinação – repetição, planejamento, surpresa – informa a narrativa épica no detalhe e no todo, já que o *telos* da narrativa – o destino dos heróis – sempre é dado de antemão, mas não toda a sequência de ações que leva a ele; acerca dessa discussão espinhosa, cf., por ex., Assunção (2001) e Graziosi & Haubold (2005: 84-92).

⁵². Cf. *Od.* 16, 68-89 e 125-129 e Werner (2011).

sugere o diálogo entre Odisseu e Telêmaco no canto 16 (v. 259-320), nem todos os movimentos poderão ser previstos de antemão.⁵³

TEOCLÍMENO

No que diz respeito a Teoclímeno, minha sugestão é que sua fala indica que ele procura, através de sua inserção⁵⁴ na conversa entre mãe e filho,⁵⁵ conquistar o favor da rainha (v. 152-156),⁵⁶ o que pode ter consequências

⁵³ Odisseu informou a Telêmaco que Zeus e Atena combaterão com eles, que entrará na sua casa como um mendigo, que ninguém poderá ser informado de seu paradeiro, que as armas, num momento preciso, deverão ser tiradas do salão, e que ele e seu filho enfrentarão os pretendentes em combate aberto. Ele não instrui Telêmaco acerca do que exatamente dizer a Penélope nem lhe dá razões para o silêncio. Quanto às armas, trata-se de um tema recorrente na crítica de cepa “analítica”, já que há discrepâncias entre as ordens de Odisseu no canto 16 e o modo como a ação referente se dá no início do canto 19. Para uma tentativa de solução das discrepâncias, cf. Büchner (1932). Tendo em vista o tema da presente análise da cena de Teoclímeno, assinale-se que de Jong (2001: 460-61), para resolver as ditas discrepâncias, apela, no caso de uma, para uma mudança de intenção da personagem Odisseu (no canto 16, Odisseu diz que faria um sinal com a cabeça para Telêmaco; no canto 19, tendo em vista que foi convidado a permanecer na casa, decide ele mesmo dar a ordem para Telêmaco), mas no caso de outra, para uma mudança de intenção do narrador (“we may be dealing with a change of heart on the part of the narrator”, p. 461), que decide fazer com que nenhum conjunto de armas seja deixado no salão, como num primeiro momento havia planejado Odisseu, para que se crie um certo suspense quando do combate contra os pretendentes, e o uso de armas, após a utilização mortal das flechas, se mostre necessário. Walter Burkert também prefere adotar uma mudança de estratégia narrativa por parte do aedo como resultando nas discrepâncias (Burkert, 2001a: 122-23).

⁵⁴ Inserções desse naipe não são frequentes no poema; cf. o modo como Helena se intromete na conversa entre Menelau e Telêmaco nos cantos 4 e 15 tal como discutido em Werner (2011).

⁵⁵ Compare com aquilo que ele faz na costa de Ítaca, onde também consegue, explicitamente, o favor de Telêmaco ao interpretar um sinal. Na superfície, tudo se passa como se o adivinho fosse um porta-voz da vontade dos deuses, ou seja, assim como um aedo, tradicionalmente, só falaria o que as Musas lhe permitem, o adivinho não pede por um sinal, ele apenas reconhece o sinal que um deus quis que lhe aparecesse. É o próprio adivinho, porém, que pede a Telêmaco por um abrigo mais preciso, e esse primeiro pedido (*mutatis mutandis*, comparável ao imperativo com o qual o aedo costuma se dirigir à Musa; acerca da dinâmica comunicativa desse “eu-tu”, cf. Calame 2000: 59-69) como que respinga, em termos pragmáticos, nas intervenções subsequentes: o adivinho deixa de ser um mero porta-voz da vontade divina mas um humano em busca de seu bem estar. Essa interpretação não é incompatível com a veracidade do presságio e sua leitura, mas pode ser assim recebida por alguém a quem o presságio for prejudicial, como os pretendentes no canto 2, que procuram minar a autoridade do ancião que conhece os sinais divinos advogando que o único interesse dele é o lucro pessoal.

⁵⁶ Somente Odisseu e Teoclímeno utilizam o verso ὃ γύναι αἰδοίη Λαερτιάδῃσιν Ὀδυσσεύς (Od. 17, 152; 19, 165, 262, 336, 583) ao dirigirem-se a Penélope; cf. Ahl & Roisman (1996: 246), Steinrück (1992a: 166) e Beck (2005: 96-99).

bastante positivas no mundo da Odisseia.⁵⁷ Ao mesmo tempo, a forma do seu discurso sugere ao receptor que o adivinho está indicando a Telêmaco que reconhece como ele, Teoclímeneo, deve comportar-se, por assim dizer, como aliado, pois, ao não falar demais para Penélope, não revela a intenção de Telêmaco.⁵⁸ Telêmaco, por sua vez, não diz nada pois o ceticismo discreto e polido de Penélope finaliza o diálogo.

Teoclímeneo, por meio de sua fala para Penélope, se mostra para nós e, em especial, a Telêmaco, da mesma forma que na costa de Ítaca, um adivinho impecável, ainda que seu nome e sua capacidade divina (“genética”) não sejam conhecidas pela rainha e por Telêmaco. Aliás, esse desconhecimento saliente de sua identidade, já que contra todas as regras de hospitalidade,⁵⁹ alerta o receptor de que, nessa cena, não se trata apenas do tipo de ironia que a crítica atribui a diversas passagens desse poema pródigo em personagens com identidade desconhecida ou falsa, mas de uma cuidadosa manipulação de informações em meio a um jogo de poder muito sério, por parte de uma figura, o adivinho competente, que, na tradição épica, costuma possuir certo conhecimento superlativo e/ou atípico. Homero não afirma, bem entendido, que Teoclímeneo sabe mais que aquilo que pronuncia. Seu discurso, porém, sugere-nos ser ele bastante cuidadoso no modo como avalia as notícias transmitidas por Telêmaco e acrescenta-lhes um complemento ou correção.

Para Penélope, a destinatária explícita do discurso de Teoclímeneo, o adivinho anuncia que Menelau não tem um conhecimento claro e atualizado do destino atual de Odisseu e apresenta suas informações como um complemento ao discurso de Telêmaco,⁶⁰ contra o que o jovem nada opõe.⁶¹

⁵⁷. Até que medida Arete e Helena, como rainhas que se posicionam de forma decisiva em relação ao modo como os hóspedes do marido são recebidos, ou seja, agem de forma distinta que a esposa de Nestor, Eurídice, ou a esposa sem nome de Eolo, representaram exceções para o receptor do *epos* arcaico, isso é uma questão que não pode ser desenvolvida aqui; cf., por ex., Fenik (1974: 105-30), Pedrick (1988), Krischer (1989), van Wees (1995: 155-63) e Whittaker (1999).

⁵⁸. A fala de Teoclímeneo, por ter destinatários com conhecimentos distintos e propósitos vários que não são explicitados por Homero, mas podem ser percebidos pelo receptor tendo em vista a situação de comunicação, pode ser comparada à resposta de Eumeu a Antínoo quando este reclama da presença do mendigo cretense no salão de Odisseu (*Od.* 17, 381-91), cena que desenvolvo no artigo ainda inédito “Ouvindo Homero de dentro: modelos de receptores e reações estéticas”.

⁵⁹. Semelhante, portanto, àquele que se verifica, entre os livros 7 e 8, na terra dos feácios em relação a Odisseu.

⁶⁰. Não é claro se *ho g'* (v. 153) se refere a Telêmaco – cf. Erbse (1972: 48, n. 20), de Jong (2001: *ad* 17, 151-165) – ou Menelau – cf. Stanford (1965: *ad loc.*), van Thiel (1988: 206), Russo (1992: *ad loc.*); cf. também Steiner (2010: *ad loc.*).

⁶¹. A fala de Teoclímeneo é uma conversa oblíqua (“Übereckgespräch”) – acerca desse recurso formal épico, cf. Schadewaldt (1959: 16), Fenik (1974: 68-71) e de Jong (2001: xiv) –,

Penélope pedira de seu filho que ele lhe desse um relato confiável acerca de sua viagem, ou seja, preciso e claro (*sapha*, v. 106). Ele o faz (v. 108-49), embora o essencial, a situação atual de Odisseu, seja deixado de lado.

Menelau, no relato para Telêmaco, havia usado duas imagens que introduziam e tonificavam seu desejo de que Odisseu superasse os vis pretendentes de Penélope,⁶² e ambas as imagens são reproduzidas pelo jovem no discurso à sua mãe (*Od.* 17, 124-137 = 4, 333-346), a de uma cerva que deixa os filhotes dormindo na toca de um leão, que os devora – Menelau espera que seja esse o destino dos pretendentes – e uma luta passada vencida por Odisseu contra um certo Filomeleides. Essas duas imagens, no caso de Penélope desconfiar que Odisseu já estivesse em Ítaca ou na eminência de voltar, nela provocariam mais que uma expectativa alvissareira.⁶³ Nesse sentido, essa parte do longo relato de Telêmaco é a correspondência mais próxima daquilo que Penélope pedira do filho, mesmo que a exatidão de Telêmaco esconda a verdade mais recente,⁶⁴ pois falta a atualização que o estrangeiro Teoclímeno, por sua vez, em grande parte oferece.

Teoclímeno dirige-se a Penélope, mas Telêmaco pode entender o mesmo discurso de forma diferente que sua mãe. Assim como Proteu na parte do discurso de Menelau reproduzida por Telêmaco [ἀλλὰ τὰ μὲν μοι ἔειπε γέρον ἄλιος νημερτής, / τῶν οὐδέν τοι ἐγὼ κρύψω ἔπος οὐδ' ἐπικεύσω (“o que me disse o fiável ancião do mar, / nem uma sílaba terei de te ocultar” (*Od.* 17, 140-41 = *Od.* 4, 349-50)], também Teoclímeno usa o verbo *epikeuthô* (ἀτρεκέως γάρ τοι μαντεύσομαι οὐδ' ἐπικεύσω, v. 154),⁶⁵ com o que ele

pois o adivinho dirige-se através de alusões e subentendidos a Telêmaco. A conversa oblíqua, porém, não vai adiante; acerca do silêncio de Telêmaco, cf. Schwinge (1993: 59 e n. 37).

⁶² Através do uso do símile em conjunto com uma lembrança, Menelau reforça o caráter poético da sua narrativa e entra em disputa com Homero; acerca dessa dinâmica, cf. Ready (2011).

⁶³ O longo trecho repetido *verbatim* no canto 17 tem um sentido diferente daquele no canto 4; cf. Steinrück (1992b). A reação de Penélope ao discurso de seu filho não é clara – para uma opinião diferente, cf. Steinrück (1992b: 58-59) e Steiner (2010: *ad Od.* 17, 150) –, pois o verso ὡς φάτο, τῆ δ' ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ὄρινε (v. 150) é uma fórmula de conclusão de falas (que assim ou de uma forma levemente alterada aparece amiúde na *Iliada*, mas, na *Odisseia*, somente aqui) que aponta para uma emoção cujo caráter mais preciso só é determinado pelo contexto; cf. Brügger, Stoesand & Visser (2003: *ad Iliada* 2, 142) e Brügger (2009: *ad Iliada* 24, 395). Steinrück (1992b: 58) acredita que a luta contra Filomeleides “durch die Wiederholung im Iroskampf eine mehr rhythmische, kaum bewusst wahrgenommene Struktur realisiert”. O mesmo – antecipação de uma cena no canto seguinte, vale dizer, após Odisseu entrar em sua casa – poderia eventualmente ser dito do símile sobre o leão e a corça, pois Odisseu (= leão) percebe, no canto 18, que Penélope faz os pretendentes permanecerem no seu “covil”. Para uma outra interpretação do símile em relação ao seu contexto no canto 4, cf. Primavesi (2004: 135) e Steiner (2010: *ad* 126-31).

⁶⁴ De acordo com de Jong (2001: *ad Od.* 17, 108-149), o discurso funciona como uma “cortina de fumaça”.

⁶⁵ Cf. Russo (1992: *ad Od.* 17, 153).

não parece sugerir que seja um adivinho tão bom quanto o velho do mar, mas indica, no fim das contas e, em especial, ao receptor, que Telêmaco – e não Menelau – não revelou algo. Embora o jovem tenha dito a verdade (v. 108), ele também sonegou algo importante.

Como Penélope não tem o mesmo conhecimento de Telêmaco e do receptor, para ela o referente de “ele não sabe claramente” (ἦ τοι ὄ γ' οὐ σάφα οἶδεν, ἔμεϊο δὲ σύνθεο μῦθον, *Od.* 17, 153) é Menelau. Telêmaco, a seu turno, que sabe muito bem o que *ele não* disse a Penélope, não somente pode entender que Teoclímene refere-se a *ele*, mas também deve temer pelas informações restantes do adivinho, ou seja, até que ponto ele poderia atualizar o relato resumido feito anteriormente a Penélope. Dessa forma, a formulação sintaticamente ambígua também reforça o suspense narrativo: é como se o conhecimento de Teoclímene e sua *performance* desafiasse aquilo que Atena, de certa forma em conjunto com Homero, planejara para a sequência da narrativa, ou seja, o incógnito de Odisseu. A ambiguidade relativa ao verso 153 desaparece no fim da fala (v. 160-61), quando o adivinho diz que ele já havia informado Telêmaco acerca do pai; com isso, para Penélope, o conhecimento falho e não atualizado só pode ser o de Menelau.

Além disso, Telêmaco e o receptor podem, no final do discurso, estar quase que totalmente convencidos de que, em vista da discrepância entre o presságio do canto 17 e o do canto 15, Teoclímene está construindo um enunciado cifrado,⁶⁶ ou seja, um *ainos*,⁶⁷ pois as diferenças, que dizem respeito não somente ao conteúdo, mas também ao momento da interpretação, são cuidadosamente escolhidas, ou seja, não são fruto do acaso ou de uma certa falta de controle (ou controle parcial) supostamente inerente ao estilo oral.⁶⁸ O discurso de Teoclímene vem após o encontro entre Odisseu e seu filho no canto 16, e, dessa forma, as ações mencionadas pelo adivinho podem ser confirmadas por Telêmaco e pelo receptor. Salta aos olhos a formulação

^{66.} Uma variação como essa, que não é rara no *epos* grego arcaico, “enables an external audience to see why a character would shape his or her tale in response to the requirements of the situation” (Kelly 2008: 180).

^{67.} O discurso de Teoclímene, de forma bem mais contundente que o de Telêmaco, fundamenta o elogio de Odisseu no presente, um elemento provavelmente fundamental do *ainos* tal como utilizado na poesia épica (cf. *Iliada* 23, 652 e 795 e *Odisseia* 14, 508 e 21, 110). Acerca da poética do *ainos* (na poesia hexamétrica, elegíaca e mélica), cf. Nagy (1979: 222-41). Ao mesmo tempo, como é o caso em duas passagens (*Iliada* 23, 652; *Odisseia* 14, 508), identifica uma história com uma mensagem que não é explícita mas pode ser decifrada pelo interlocutor. Do ponto de vista da dicção homérica, trata-se, na verdade, de um tipo de *mythos* tal como Richard Martin (Martin, 1989) define esse último; cf. também Werner (2010).

^{68.} Se é significativo que o truque da mortalha de Penélope seja repetido *verbatim* em três momentos bem separados do poema, me parece que, no caso de um trecho bem mais curto e com uma separação entre as duas passagens “repetidas” bem menor, as diferenças têm uma função.

“sentado ou circulando” (v. 158), que corresponde exatamente à estadia de Odisseu na cabana de Eumeu, pois no canto 16 ainda lá encontrava-se sentado com o porqueiro e Telêmaco, mas agora, no canto 17, ele se porá a caminho da própria casa (*Od.* 17, 182b-83).

Concluindo, os versos 160-61 (οἶον ἐγὼν οἰωνὸν ἐϋσέλμου ἐπὶ νηὸς / ἤμενος ἐφρασάμην καὶ Τηλεμάχῳ ἐγεγώνευν), problemáticos para os comentadores antigos,⁶⁹ reproduzem um instante que, no que diz respeito a um detalhe, está em franca contradição com a cena do canto 15: Teoclímeno e Telêmaco provavelmente falaram de pé (τὸν δὲ Θεοκλύμενος ἐτάρων ἀπονόσφι καλέσσας; *Od.* 15, 529), muito próximos um do outro (ἐν τῷ ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἕκ τ' ὀνόμαζε; v. 530) e baixo para que os outros homens não conseguissem entendê-los (τὸν δὲ Θεοκλύμενος ἐτάρων ἀπονόσφι καλέσσας; v. 529), de forma homóloga ao que faz Telêmaco com o estrangeiro que ele não sabe ser Atena no canto 1. Na cena brevemente referida por Teoclímeno, trata-se de um grito feito por Teoclímeno, que estaria sentado.⁷⁰

*

Assim, espero ter demonstrado por meio da passagem do canto 17 que as discrepâncias narrativas que chamei de internas por serem geradas a partir da *performance* discursiva de uma personagem podem ser explicadas como típicas de uma tessitura narrativa feita em ou para *performance* que concentra diferentes níveis de comunicação⁷¹ em uma mesma fala, o que, para ser percebido, exige uma atenção por parte do público receptor do poema que emula a de alguns personagens que não só executam *performances* de discursos mas também são representados como ouvintes atentos e perspicazes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHL, F.; ROISMAN, H. M. *The Odyssey re-formed*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- ASSUNÇÃO, T. R. Ação divina e construção da trama nos “Cantos I e II” da *Iliada*. *Letras Clássicas* V, p. 63-78, 2001.
- BAKKER, E. J. Homer, Odysseus and the narratology of performance. In: GRETHLEIN, J.; RENGAKOS, A. (org.) *Narratology and interpretation: the content of narrative form in ancient literature*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2009.

⁶⁹ Cf. van der Valk (1949: 193) e Russo (1992: *ad loc.*).

⁷⁰ O sentido de *gegóna* em *Od.* 17,161 sugerido por Schmidt, *LfggrE*, s. v. γέγωνα (“mitteilen, kundtun”) não me parece necessário, já que esse sentido só aparece nos nossos testemunhos a partir do séc. V a.C.; cf. Chantraine (1999: s. v. γέγωνα).

⁷¹ Para uma brilhante demonstração do modo como diferentes níveis de comunicação são usados nos poemas homéricos, cf. Bonifazi (2012: 69-126): o título do capítulo é “Homeric layering”.

- BAUMAN, R. *Story, performance, and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BECK, D. *Homeric conversation*. Hellenic Studies 14. Washington D. C.: Center for Hellenic Studies, 2005.
- BESSLICH, S. *Schweigen – Verschweigen – Übergehen: Die Darstellung des Unausgesprochenen in der Odyssee*. Heidelberg: Carl Winter, 1966.
- BETHÉ, E. *Homer: Dichtung und Sage*. Vol. 2: Odyssee – Kyklos – Zeitbestimmung. Leipzig: Teubner, 1922.
- BLASS, F. *Die Interpolationen in der Odyssee: Eine Untersuchung*. Hildesheim: Olms, 1904.
- BONIFAZI, A. (2012) *Homer's versicolored fabric*. Washington D. C.: Center for Hellenic Studies.
- BRÜGGGER, C. 24. *Gesang. Band VIII, Faszikel 2: Kommentar*. In: LATA CZ, J. (ed.) *Homers Ilias Gesamtkommentar*. Berlin: de Gruyter, 2009.
- BRÜGGGER, C.; STOEVE SANDT, M.; VISSER, E. *Zweiter Gesang (B). Faszikel 2: Kommentar*. In: LATA CZ, J. (ed.) *Homers Ilias Gesamtkommentar*. München; Leipzig, 2003.
- BÜCHNER, W. Die Waffenbergung in der *Odyssee*. *Hermes* LXVII, p. 438-45, 1932.
- BURKERT, W. "Irrevocabile verbum": Spuren mündlichen Erzählens in der *Odyssee*. In: — *Kleine Schriften I: Homerica*. Organizador: Christoph Riedweg. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2001.
- CALAMÉ, C. *Le récit en Grèce ancienne*. Paris: Belin, 2000.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*. Avec un supplément. Paris: Klincksieck, 1999.
- COLLINS, D. Reading the birds: *Oiōnomanteia* in early epic. *Colby Quarterly* XXXVIII, p. 17-41, 2002.
- DANEK, G. *Epos und Zitat: Studien zu den Quellen der Odyssee*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998.
- EDMUNDS, L. *Odyssey* XVII, 104-106. *Hermes* CII, p. 501-3, 1974.
- EISENBERGER, H. *Studien zur Odyssee*. Palingenesia 7. Wiesbaden: Steiner, 1973.
- ERBSE, H. *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*. Berlin-New York: de Gruyter, 1972.
- FENIK, B. *Studies in the Odyssey*. *Hermes Einzelschriften* v. 30. Wiesbaden: Franz Steiner, 1974.
- GRAZIOSI, B.; HAUBOLD, J. *Homer: the resonance of epic*. London: Duckworth, 2005.
- GRETHLEIN, J.; RENGAKOS, A. (org.) *Narratology and interpretation: the content of narrative form in ancient literature*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2009.
- GROSSARDT, P. *Die Trugreden in der Odyssee und ihre Rezeption in der antiken Literatur*. Sapheneia 2. Bern: Peter Lang, 1998.
- HARSH, P. W. Penelope and Odysseus in *Odyssey* XIX. *AJP* LXXI, p. 1-21, 1950.
- JONG, Irene J. F. de *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- JONG, Irene J. F. de; NÜNLIST, R. Homerische Poetik in Stichwörtern. In: LATA CZ, Joachim (org.) *Homers Ilias Gesamtkommentar: Prolegomena*. Munique-Leipzig: Saur, 2000.
- KELLY, A. *A referential commentary and lexicon to Homer, Iliad VIII*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- _____. Performance and rivalry: Homer, Odysseus, and Hesiod. In: REVERMANN, M.; WILSON, P. (org.) *Performance, iconography, reception: studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- KIRK, G. S. K. *The songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- KÖHNKEN, A. Die Narbe des Odysseus. In: LATA CZ, J. (org.) *Homer: Die Dichtung und ihre Deutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- _____. Perspektivisches Erzählen im homerischen Epos: Die Wiedererkennung Odysseus-Argos. *Hermes* CXXXI, p. 385-96, 2003.
- KRISCHER, T. Aretes Frage: Zur Phäakenepisode der *Odyssee*. *Mnemosyne* XCII, p. 12-23, 1989.
- KRUMMEN, E. "Jenen sang seine Lieder der ruhmvolle Sänger...": Moderne Erzähltheorie und die Funktion der Sängerszenen in der *Odyssee*. *A&A* LIV, p. 11-41, 2008.
- LATA CZ, J. ἄπτερος ἐπλετο μῦθος, ἄπτερος φάτις, ungeflügelte Worte?. *Glotta* XLVI, p. 27-47, 1968.
- LATA CZ, J. et al. *Homers Ilias, Gesamtkommentar: Band I: Erster Gesang (A)*. München: Saur, 2000.
- Lfgre = SNELL, Bruno (fundador) *Lexikon des frühgriechischen Epos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1955-2010.
- MARKS, J. Alternative Odysseys: the case of Thoas and Odysseus. *TAPA* CXXXIII, p.: 209-26, 2003.
- _____. *Zeus in the Odyssey*. Cambridge, MA-London: Center for Hellenic Studies, 2008.

- MARTIN, R. P. *The language of heroes: speech and performance in the Iliad*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- MIJE, Sebastian R. van der Zum Vogelzeichen im zweiten Buch der *Odyssee*. *Glotta* 80: 193-210, 2004.
- MÜHLL, P. von der. *Odyssee*. In: — *Ausgewählte kleine Schriften*. Basel: Friedrich Reinhardt, 1940.
- NAGY, G. *The best of the Achaeans: concepts of the hero in archaic Greek poetry*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1979.
- _____. *Poetry as performance: Homer and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- _____. *Plato's rhapsody and Homer's music: the poetics of the Panathenaic festival in classical Athens*. Cambridge/Mass., Athens: Center of Hellenic Studies, 2002.
- _____. The epic hero. http://chs.harvard.edu/publications.sec/online_print_books.ssp. Center for Hellenic Studies: Washington D.C. Versão modificada de texto originalmente em: FOLEY, J. M. (org.) *A Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell, 2005.
- NÜNLIST, R. The motive of the exiled killer. In: DILL, U.; WALDE, C. (org.) *Antike Mythen: Medien Transformation und Konstruktionen*. Berlin: de Gruyter, 2009a.
- _____. *The ancient critic at work: terms and concepts of literary criticism in Greek scholia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009b.
- PAGE, D. *The Homeric Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 1955.
- PELLICCIA, H. Ambiguity against ambiguity: Anacreon 13 again. *ICS* XX, p. 23-34, 1995.
- PEDRICK, V. The hospitality of noble women in the *Odyssey*. *Helios* XV, p. 85-101, 1988.
- PRIMAVESI, O. Der Held im Gleichnis: Zehn Ansichten der *Odyssee*. In: HOSE, M. (org.) *Grosse Texte alter Kulturen: Literarische Reise von Gizeh nach Rom*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.
- RABEL, R. J. The art of creative listening in the *Odyssey*. In: RABEL, R. J. (org.) *Approaches to Homer, ancient and modern*. Classical Press of Wales: Swansea, 2005.
- READY, J. L. *Character, narrator and simile in the Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- REECE, S. The Cretan Odyssey: a lie truer than truth. *AJP* CXV, p. 157-73, 1994.
- _____. *Homer's winged words: the evolution of early Greek epic diction in the light of oral theory*. Leiden: Brill, 2009.
- RICHARDSON, N. J. *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- RUSSO, J. *Books xvii-xx*. In: HEUBECK, Alfred (org.) *A commentary on Homer's Odyssey*. Vol. 3: Books xvii-xxiv. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- SCHADEWALDT, W. *Neue Kriterien zur Odyssee-Analyse: Die Wiedererkennung des Odysseus und der Penelope*. Heidelberg: Carl Winter, 1959.
- SCHMITZ, T. Ist die *Odyssee* "spannend"? Anmerkungen zur Erzähltechnik des homerischen Epos. *Philologus* CXXXVIII, p. 3-23, 1994.
- SCHWINGE, E.-R. *Die Odyssee-nach den Odysseu: Betrachtungen zu ihrer individuellen Physiognomie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.
- SCODEL, R. "The story-teller and his audience." In: FOWLER, R. (org.) *The Cambridge companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- STANFORD, W. B. *The Odyssey of Homer*. 2 vol. 2^a ed. London: Macmillan, 1965.
- STEINER, D. *Homer: Odyssey, Books XVII and XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- STEINRÜCK, M. *Rede und Kontext: Zum Verhältnis von Person und Erzähler in frühgriechischen Texten*. Bonn: Rudolf Habelt, 1992a.
- _____. Der Bericht des Proteus. *QUCC* XLII, p. 47-60, 1992b.
- STOCKINGER, H. *Die Vorzeichen im Homerischen Epos*. St. Otilien: Eos, 1959.
- VIEIRA, T. *Homero: Odisseia*. Tradução, posfácio e notas. São Paulo: 34 Letras, 2011.
- THIEL, H. *van Odysseen*. Basel: Schwabe, 1988.
- TSAGALIS, C. Deauthorizing the epic cycle: Odysseus' false tale to Eumaeus. In: MONTANARI, F.; RENGAKOS, A.; TSAGALIS, C. (org.) *Homeric contexts: Neanalysis and the interpretation of oral poetry*. Trends in Classics Supplementary Volumes 12. Berlin: De Gruyter, 2012.
- VAN DER VALK, M. H. A. L. H. *Textual criticism of the Odyssey*. Leiden: Sijthoff, 1949.
- WEES, H. van. Princes at dinner: social event and social structure in Homer. In: CRIELAARD, J. P. (org.) *Homeric questions. essays in philology, ancient history and archaeology, including the papers of a conference organized by the Netherlands Institute at Athens (15 May 1993)*. Amsterdam: Gieben, 1995.
- WERNER, C. A deusa compõe um "mito": o jovem Odisseu em busca de veneno (*Odisseia* I, 255-68). *Nuntius Antiquus* VI, p. 7-27, 2010.

- _____. “O mito do retorno dos heróis de Troia e as funções narrativas dos presságios na *Odisseia* de Homero”. *História, imagem e narrativas* 12, p. 1-23, 2011.
- WEST, S. Odyssean stratigraphy. In: ANDERSEN, Ø.; HAUG, D.. T. T. (org.) *Relative chronology in early Greek epic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- WHITMARSH, T. An I for an I: reading fictional autobiography. *CentoPagine* III, p. 56-66, 2009.
- WHITTAKER, H. The status of Arete in the Phaeacian episode of the *Odyssey*. *SO LXXIV*, p. 140-50, 1999.

Ficha técnica

Divulgação	Publicações IEL-UNICAMP
Montagem	Publicações IEL
Editoração	In design
Formato	16 x 23 cm
Mancha	12 x 19 cm
Tipologia	Adobe Garamond Pro 9, 11
Papel	Miolo: Pólen Soft 75 g/m Capa: Cartão Supremo 250 g/m
Impressão e acabamento	Oficinas Gráficas da UNICAMP
Numero de páginas	106
Tiragem	250 exemplares