



Um Ulisses Suíno: a recepção da *Odisseia* em Millôr Fernandes

A swine Ulysses: the reception of the *Odyssey* by Millôr Fernandes

Giovanna Angela Agulha Sarti¹

<https://orcid.org/0000-0001-5651-5925>

gisarti@usp.br

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v12i2.65318>

RESUMO: A fábula mitológica “Odisseu e a Odisséia ou Ulisses e a Ulisséia” apresenta um panorama inteiramente irônico sobre a jornada de retorno de Ulisses a Ítaca. Por um lado, trata-se do jogo lúdico usualmente empreendido pelo autor carioca, a fim de desmistificar verdades bem estabelecidas, ícones e ideais: o autor põe em xeque a configuração do herói, atentando para a desconstrução do que é mito e do que é a possibilidade real do âmbito humano. Por outro lado, a recriação fabular se presta a indicar uma elaboração moralizante para o leitor, apresentando as peças desfeitas da narrativa odisseica, a fim de questionar a humanidade e a dinâmica entre os sexos. Desta forma, com enfoque nas imperícias do herói e nas influências lascivas e rebaixadoras das personagens femininas, o artigo propõe uma análise da recepção do mito de Odisseu pelo viés satírico e dessacralizador de Millôr Fernandes.

PALAVRAS-CHAVE: Millôr Fernandes; épica homérica; *Odisseia*; recepção da literatura grega.

ABSTRACT: The mythological fable “Odisseu e a Odisséia ou Ulisses e a Ulisséia” presents an entirely ironical overview of Ulysses’s journey to Ithaca. On one hand, this procedure is exemplary of the games usually undertaken by Millôr Fernandes in order to demystify well-established truths, icons and ideas: the author calls into question the making of the hero ideal, primarily focusing on the deconstruction of what is myth and what is the real possibility in the human sphere. On the other hand, the fabular recreation indicates a moralising elaboration, presenting the undoing of the odissean narrative so as to question humanity and the dynamics between the sexes. Thus, by focusing on the hero’s shortcomings and the lascive, demeaning influences of the female characters, this article proposes an analysis of the reception of the myth of Odysseus through the satirical and desacralizing lenses of brazilian author Millôr Fernandes.

KEYWORDS: Millôr Fernandes; Homeric epic; *Odyssey*; reception of Greek literature.

¹ Mestranda em Letras Clássicas no Programa de Pós Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista da CAPES. Agradeço à Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte (PPGLC-USP) pela atenta orientação e incentivo, e em especial pelas observações no presente texto quanto às referências da mitologia cristã e das várias figuras de “porquinhas” precedentes na literatura grega.



Sou um humanista. Isso não significa ser bonzinho ou acreditar que o ser humano é bonzão. Significa apenas que aceito o ser humano como ele é: medroso, primário, invejoso, incapaz, acertando por acaso e errando por vaidade, incompetência e cobiça: meu irmão (Fernandes *apud* Serafini, 2013, p. 189).¹

A recepção da fábula em Millôr Fernandes demanda diferentes modalidades analíticas do conteúdo. Enquanto as fábulas esópicas se beneficiam do encadeamento aos elos anteriores na cadeia de recepção (cf. Budelmann e Haubold, 2011, p. 16), tendo em autores como La Fontaine (séc. XVII) e Monteiro Lobato (séc. XX) elaborações elementares no movimento de recepção da matéria fabular, as narrativas mitológicas de Millôr dependem de uma dupla aproximação do texto. Evidentemente, entre Homero (séc. VIII AEC) e Ovídio (séc. I) encontram-se os primeiros registros dos mitos greco-latinos tais como vieram a se fazer conhecer, sendo assim um ponto de partida inescapável às considerações millorianas. Contudo, pela ampla disseminação da cultura de matriz greco-latina, os elos subsequentes do mito até o contexto de Millôr se tornam valores difusos — isto é, culturalmente dispersos como arquétipos, histórias e imagens descoladas do âmbito artístico, iconográfico e literário da antiguidade onde primeiramente se formaram. Deste modo, a metodologia no estudo das fábulas mitológicas de Millôr remete primeiramente aos elos remanescentes da tradição, mas se beneficia sobremaneira em assumir a perspectiva dessa dispersão de referenciais angariados.

Isto posto, cabe esclarecer que Millôr não maneja a tradição e os referenciais difusos no sentido do “capital de reconhecimento” explorado por Clare L. E. Foster. Antes da preocupação em plasmar a matéria clássica com vistas à validação de seu discurso, tomando deste referencial “a capacidade em oferecer um ponto de referência, o reconfortante fechamento de definição e padrão, especialmente em tempos de incerteza” (2020, p. 39)², o expediente de Millôr está a serviço da dessacralização dos ícones (Serafini, 2013, p. 83) — quase que como operando uma conversão do mito em anticapital, para imputar-lhe questionamentos e problemáticas atemporais da condição humana. Nesse sentido, o tratamento do paradigmático mito de Odisseu em “Odisseu e a Odisséia ou Ulisses e a Ulisséia” (2003, pp. 66–68) tem em sua base um esforço de verdadeiramente humanizar o herói, trazendo-o à Era de Ferro na reduzida capacidade que a condição humana reserva a todo e qualquer homem. Com efeito, a própria dualidade sugerida no título milloriano propõe uma espécie de tradução do mito odisseico, tendo em vista uma alternativa à Odisséia homérica. Com isto, Millôr se ocupa em revisitar elaborações nada generosas de Odisseu³, relativizando suas conquistas, ironizando suas aventuras e, principalmente, denunciando sua (pouca) astúcia mediante as ferozes mulheres que moldaram seus caminhos.

Estruturalmente, a fábula retoma em miniatura a parcela mais renomada do mito, encapsulando a jornada de retorno de Odisseu após o fim da guerra de Troia, conforme notabilizado na épica homérica. Em Millôr, a seleção de episódios privilegia os que envolvem personagens femininas, de

² “[...] masterpiece, or ‘great work’ have been valued precisely for their capacity to offer a reference *point*, the reassuring closure of definition and standard, especially at times of uncertainty”.

³ Conforme aponta Silvia Montiglio, “[...] the ‘growing hostility’ [...] against our hero, which can be traced as far back as Pindar or possibly earlier” (2011, p. 2).

modo que a jornada fabular ignora passagens célebres como o confronto com o ciclope Polifemo. Esta escolha opera tanto no âmbito pragmático, em virtude da economia narrativa do gênero, quanto no operacional, em favor da construção de um Ulisses nada excepcional — seu caráter heroico é apequenado pela abreviação de oponentes fantásticos que se interpõe ao retorno. Além disso, se na matéria antiga Odisseu se notabiliza pela resistência mediante as provações, a interferência das mulheres míticas na fábula brasileira parece modular o caráter do personagem, desvelando inclinações pouco nobres ou valorosas. Concomitantemente, tal interação entre o herói e os tipos femininos retoma⁴ o debate de Millôr sobre a dinâmica entre os sexos, ilustrando a suposta potencialidade da mulher, por vezes dissimulada, em comandar as situações e exercer influência sobre o homem.

Tal como é de praxe para Millôr⁵, há uma artimanha construída na dicotomia do título entre o nome mais conhecido do herói, Ulisses, e o título do canto perpetuado em seu nome, *Odisseia*. Conforme anteriormente referido, essa articulação se enquadra em diferentes funções: esclarece que o título homérico advém da denominação tradicional do personagem, o que nem sempre é evidente ao leitor médio⁶; sugere a multiplicidade de versões mobilizadas na construção de seu texto, advindas de diferentes elos da cadeia receptiva do mito, entre obra arcaica e elaborações paralelas e posteriores; e, por fim, remete ao confronto de versões da história, entre o canto do aedo e a possível “verdade dos fatos” reconstituída na narrativa irônica e algo difamatória de Millôr. É com esta última dimensão que a interpretação parece se adensar na progressão do texto.

A princípio, o Ulisses milloriano (doravante, Ulisses) surge à semelhança do herói homérico. Inventivo e resoluto, assenhora-se da situação em que participara, contribuindo para o fim da guerra de Troia por meio da invenção do famigerado cavalo de madeira. Seu ímpeto é tal que, informa o narrador, o herói simplesmente “resolveu voltar para Ítaca, onde Penélope o esperava tecendo sua infindável tela”, sem que de fato houvesse impedimentos de ordem hierárquica, logística ou organizacional que se interpusessem ao que Ulisses determinara. O trecho também insinua a paridade de ânimos do casal régio de Ítaca, pois se Odisseu é notadamente o campeão da resistência, jamais abandonando o objetivo do retorno, Penélope é, por complemento, também exaltada em seu valor, preservando sua fidelidade no teste do tempo e do assédio dos pretendentes. Entre o herói idealizado e a heroína virtuosa, o ponto de partida da narrativa se alinha aos caminhos já familiares da tradição homérica.

Contra suas prodigiosas habilidades, no entanto, Ulisses falha — perde “o barco de MCMXXXVIII” e, com isto, se vê obrigado a aguardar mais “VI anos” por outro transporte⁷. Tal

⁴ Cf. “A Vênus de Millôr” (Sarti, 2023).

⁵ Breno Serafini nota que o *nom de plume* adotado por Milton Fernandes — Millôr — além de um jogo com o “registro impreciso do escrivão na sua certidão de nascimento”, pode dar vazão a sua “verdadeira obsessão pela reescrita do nome, uma constante na obra do humorista [...]” (2013, p. 28). Assomada à importância que o autor confere ao recurso gráfico, essa preocupação em reformular, recriar e reconstruir nomes, ditos, palavras, sílabas e sentidos da linguagem figura como um recurso elementar na estilística milloriana.

⁶ Isto evidencia a preocupação de Millôr em esclarecer suas fontes ao leitor, de modo a iluminar e propiciar o acesso ao texto pelos mais variados públicos.

⁷ A formulação propositalmente melindrosa em numerais romanos, quando convertida aos árabicos, resulta no numeral 1938. Além de ser um outro recurso gráfico empregado na remissão a um tempo passado, na história do Brasil este é o ano marcado pelo golpe de Getúlio Vargas, o que parece um dado bastante relevante para ser mero acaso. A menção seguinte aos VI anos em que Odisseu aguardou pelo próximo barco resulta na somatória de 1944, ano em que o governo federal despachou o primeiro batalhão da força expedicionária brasileira para a Itália. Com isto, Millôr parece tecer um comentário, nas entrelinhas, sobre a política do dito “Estado Novo” e do envolvimento do Brasil na 2^a Guerra Mundial — seria coincidência que o herói da astúcia perdera o barco?

observação do narrador milloriano confronta o mundo de potências divinas e personagens elevados que regem a jornada homérica, trazendo ao primeiro plano não a interferência de Atena ou a fúria de Poseidon (Slatkin, 2005, pp. 317-318), mas a agência humana — e somente esta — como o motor do enredo. Nesse sentido, o vacilo na perícia de Ulisses ironiza o paradigma idealizado de Homero, contestando a afamada astúcia do herói. Esta é uma inversão do procedimento épico, em que na corte dos Feácios,

Odisseu reitera a ênfase do proêmio na insensatez [dos companheiros] como causa de sua destruição; ele acentua o contraste entre as falhas de julgamento e contenção [dos companheiros] a sua previsão e disciplina, assim iniciando o tema da absoluta vulnerabilidade e progressiva divergência de si próprio (Slatkin, 2005, p. 321)⁸.

Se “errar é humano”, por intermédio deste engano aparentemente inocente Millôr inicia o rebaixamento do *status* heroico. Esse personagem não é superior à humanidade que lê e recebe o poema, conforme o modo de pensamento antigo⁹, e certamente não é melhor que os companheiros que pereceram na jornada. Em um mundo (des)governado pela potência humana, a disparidade entre o caráter nada extraordinário de Ulisses e os grandes feitos pelos quais toma prestígio denuncia como o acaso rege a experiência humana.

Conforme anteriormente destacado, na sequência de eventos odisseicos privilegiamente as passagens protagonizadas por mulheres; destarte, a primeira cena retomada na trama fabulosa está na ilha da feiticeira Circe. Nota-se que, não obstante figurarem como antagonistas à jornada, as personagens femininas da *Odisseia* são facilitadoras dos planos do herói: Circe auxilia a catábase do canto XI, e Calipso providencia os recursos necessários para que Odisseu deixe a ilha de Ogígia (Slatkin, 2005, p. 323). Em contrapartida, o desenvolvimento reservado à fábula brasileira privilegia a disposição animosa ou meramente lasciva das personagens, estando no enfoque somente as interações que repercutem de modo desfavorável para Ulisses. Com isto, a participação de Circe é especialmente reveladora de tal recorte empreendido: ora dada como plana em função da transitoriedade dispensada ao seu desenho narrativo, seu papel é restrito à demonstração do impacto negativo que o feminino tem sobre o masculino.

Com efeito, Millôr constrói a cena de Circe com expressiva brevidade — em especial ao considerar-se que sua contraparte odisseica constitui mais de 400 versos. Apesar da concisão, a feiticeira fabular ganha espaço e voz, apresentando-se como especialista em “transformar homens em porcos, ao contrário de todas as minhas concorrentes”. Assim, Circe passa a permear o remanescente da narrativa, atuando como o ponto de inflexão no caráter então humanizado de Ulisses: entre a fuga do herói

⁸ “Odysseus reiterates the proem’s emphasis on their own folly as the cause of their destruction; he accentuates the contrast between their lack of judgement and restraint and his foresight and self-discipline, thus initiating the theme of their hopeless vulnerability and progressive divergence from him”.

⁹ Retornando à *Poética*, Aristóteles versa sobre a índole dos personagens representados nas formas literárias. Por um lado, considera que “Homero imitou homens superiores”; por outro, indica que a comédia procura “imitar homens piores”, enquanto na tragédia surgem homens “melhores do que eles ordinariamente são” (trad. Sousa, 1994, p. 105). Desta forma, Millôr pratica o deslocamento do idealizado Ulisses homérico, inserindo-o na esteira das representações rebaixadas voltadas ao cômico.

aterorizado e a derradeira chegada a Ítaca, a história será imbuída de alusões¹⁰ que precipitam da flechada encantada¹¹ “que o transformou em espírito de porco¹²”. Esta deusa, portanto, repercute tão somente a “terrível deidade” (*Od.*, X. 136) que a princípio subjuga homens em feras no canto X da epopeia, por oposição à personagem que vem a se submeter e auxiliar os planos do herói. Em Homero, a feiticeira mítica se vê vitimada pelos ardis de Odisseu que, aconselhado pelo deus Hermes, descobre como resistir ao encanto bestial. Mediante sua espada, informa o próprio Odisseu, “Circe com gritos agudos correu a abraçar-me os joelhos” (*Od.*, X. 323), em um gesto de súplica por sua vida. No decorrer do episódio, o enlace sexual resultante da interação firma a submissão da personagem, segundo aponta Margot Schmidt:

Circe se mostra primeiramente como uma feiticeira poderosa e perigosa, antes de se tornar uma anfítriã generosa a quem Odisseu ‘doma’ ou até mesmo ‘submete’, no sentido que a palavra grega *dmethesia* é usada para descrever a união de uma mulher imortal a um homem mortal (1995, p. 57)¹³.

A tensão sexual latente no episódio épico (Benson, 1995, p. 403) conta com um desenlace favorável para o elemento masculino. Se Circe é a mulher indomada, senhora das feras, da ilha e de seu próprio destino, emblematiza uma existência alheia à correta ordenação daquele mundo (Foley, 2008, p. 107), de modo que sua submissão a Odisseu revela “um conto moralizante sobre a restauração da ordem correta, com o masculino controlando o feminino, após a situação temporária em que Circe teve

¹⁰ A associação do porco ao rebaixamento, por extensão do mau cheiro, da imundície, do chiqueiro, é uma construção antiga na percepção humana. No antigo Egito, relata Heródoto (*Histórias*, II. 47-48), os porqueiros não conseguiam casar suas filhas com homens de outros ofícios, pois sofriam ostracismo em virtude da profissão. Da mesma maneira, encontraremos a marginalização do porco e dos homens que lidam com porcos em preceitos das religiões semíticas, na literatura e no imaginário popular. Quanto ao contexto homérico, a metamorfose dos porcos evidentemente acena, se não para uma crescente visão segregada e hierarquizada entre homens e animais (Cf. Maciel, 2023, p. 17), ao menos para a disposição facilmente manejável da criação doméstica, afinal: “tendo-lhes dado a mistura, e depois que eles todos beberam / com uma vara [Circe] os tocou e, sem mais, os meteu na pociuga [...] Dessa maneira os prendeu, apesar dos lamentos, lançando-lhes / Circe bolotas, asinhas e frutos [...] / para comerem, quais porcos que soem no chão rebolcar-se” (Homero trad. Nunes, 2011, p. 173). Diferentemente da situação relatada em Heródoto, o tratamento reservado aos porcos dista do retrato que se faz do porqueiro Eumeu, uma das figuras humildes e agrícolas que preservam a memória do rei ausente e auxiliam o restabelecimento da ordem em Ítaca. Ainda sim, e a despeito do papel notoriamente elogioso em Homero — que lhe dispensa o epíteto de “divino porqueiro” (Homero trad. Nunes, 2011, p. 231) —, não há de se ignorar que seu ofício seja designado a alguém da classe servil. Nesse sentido, a visão inferiorizada sobre o âmbito do animal não-humano repercute de maneira análoga nas obras, pois também Millôr resgata a caracterização suína como forma de transmitir o ignóbil associado ao (seu) mito de Ulisses. Por fim, conforme indica Kenneth Kitchell, “As is true today, calling someone a ‘pig’ was an insult in antiquity, especially if the pig were Boeotian” (2014, p. 151).

¹¹ Na esteira da sabedoria popular, a “metamorfose” promovida pelos encantos de Circe seria uma suposta inversão do que as mulheres fazem, quando obtêm príncipes a partir de sapos. Neste aspecto, Millôr extrai um lugar-comum dos contos de fadas: tais narrativas tradicionais constantemente representam a jovem inocente nos braços de uma fera ou um animal, tendo por subtexto a introdução ao mundo adulto, “from the transition from maidenhood to womanhood, from the discovery that what shares her bed is not a monster but a man [...]” (Relihan, 2007, XXIII).

¹² Evidentemente, Millôr conta com o reconhecimento do público leitor quanto ao conteúdo desta expressão popular brasileira. Segundo o dicionário Michaelis, o espírito de porco é a “pessoa que se mete em qualquer negócio criando problemas ou piorando os já existentes”. Por este prisma, as famigeradas desventuras odisseicas são novamente rebaixadas como uma progressão de trapalhadas, referentes a um homem que tenta retornar à casa, mas que continuamente se encontra em (ou acaba criando) apuros.

¹³ “[...] Circe shows herself first to be a powerful and dangerous sorceress before she becomes a generous hostess whom Odysseus ‘tamed’ or even ‘subjected’, in the sense that the Greek word *dmethesia* is used to describe the union of immortal women with mortal men”.

poder sobre os homens” (Benson, 1995, p. 403)¹⁴. Atentando às críticas de cunho antifeminista¹⁵ em Millôr (Crescêncio, 2011, p. 5), a recriação da passagem dificilmente poderia demonstrar tal progressão benfazeja pelo contato entre feminino e masculino, de sorte que a feiticeira não apenas é uma mulher dominante como também irreformável em sua selvageria. Millôr encontra na hostilidade do poder feminino a única face de Circe, potencializando seus dotes encantatórios para se opor à hierarquia de gêneros herdada da organização patriarcal grega e também brasileira. A esse respeito, a própria empunhadura do arco por Circe — uma arma notoriamente associada a Odisseu, de cabal relevância no canto XXI da obra homérica —, denota a reformulação do paradigma entre os sexos em Millôr. Nesta inversão de papéis, a fábula brasileira sugere o império do poder de Circe, validando unicamente a faceta da personagem que tomava homens como objeto erótico, sem fins reprodutivos (Felson e Slatkin, 2004, p. 106), ameaçando-os de bestialização (Foley, 2008, p. 107). Com relação a este aspecto, a ilustração disposta no topo da primeira página da fábula delineia com precisão a galhofa desdenhosa com que Circe perpetra seus atos: uma figura feminina lança os braços para cima e para trás, como se estivesse correndo, e porta um sorriso despreocupado (fig.1). Enquanto isso, uma fera antropomorfizada está ao fundo, vestindo um capacete e lançando flechas.

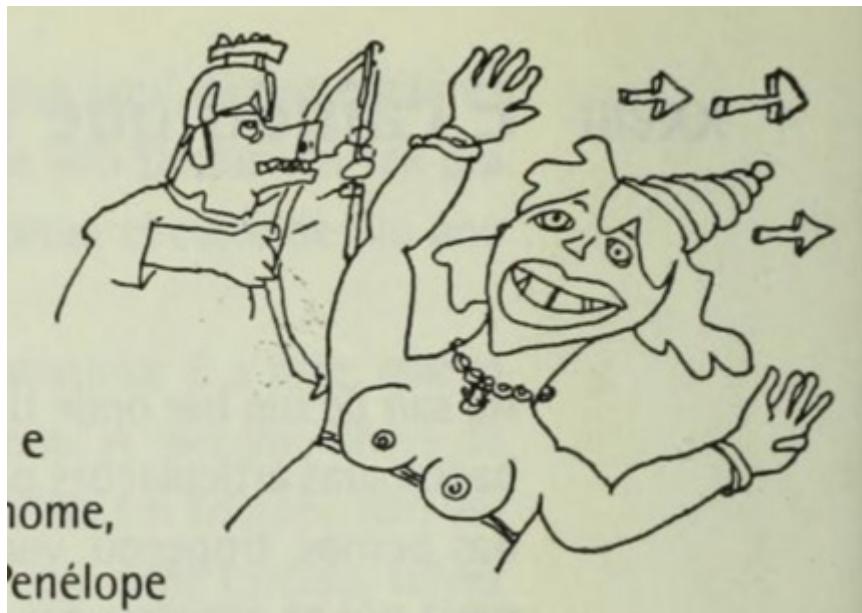


Figura 1: Circe e o homem-porco-flecheiro (Fernandes, 2003, p. 66)¹⁶.

¹⁴ “This new emphasis places the significance of the scene into the context of a morality-tale on the restoration of the proper order, with the male controlling the female, after a temporary situation in which Circe had held power over men”.

¹⁵ Trata-se de uma crítica antifeminista, pois, como demonstra Cintia Lima Crescêncio (2011, p. 11), Millôr busca satirizar o movimento feminista, na mesma medida em que também satiriza e critica o machismo. Sua postura, embora evidentemente norteada pelo âmbito patriarcal em que se inseriu, buscou desmantelar os modos de pensamento vigentes em sua época, de modo análogo à sátira que imputou sobre os ditos movimentos progressistas. Assim, Millôr não se identificava com a postura machista, apesar de reproduzir muito do discurso machista; seu procedimento seria melhor descrito como antifeminista pelo ataque ao movimento feminista em sua produção.

¹⁶ Não havendo indicação contrária, e em virtude dos traços e do histórico de Millôr como artista gráfico, assume-se que é uma ilustração do próprio autor.

Por consequência de tal episódio com Circe, o Ulisses de Millôr desce mais um grau de rebaixamento em sua escala antes heroica. Em conformidade com o comentário de Sócrates em Xenofonte, na épica homérica “Circe transformou homens em suínos por conta dos excessos do seu entretenimento, e Odisseu resistiu tanto pelo aviso de Hermes quanto pelo seu autocontrole” (Hunter, 2004, p. 248)¹⁷. O Ulisses fabular, todavia, não é capaz de resistir. Torna-se um tipo de porco diferente dos demais por mera formalidade, mas nem por isso menos inferiorizado nas suas atitudes. Assim, do mesmo modo que Ulisses gradativamente deixou de ser o herói idealizado da épica homérica, na interferência de uma mulher decai para o ínfero do *status* masculino, abandonando a humanidade do homem médio em função da sua essência ser, então, animal¹⁸. Apesar de empreender uma rápida fuga¹⁹, Ulisses sucumbe onde Odisseu triunfou²⁰: ainda que tenha passado um ano na companhia de Circe, o herói homérico retoma a jornada sem perder seu senso de identidade (Ready, 2007, p. 128), enquanto poucos instantes de interação com a Circe milloriana custam ao Ulisses brasileiro seu próprio espírito.

Um último aspecto relevante do episódio da feiticeira fica a cargo do entrelaçamento dos companheiros de Odisseu aos porcos controlados por Circe. Millôr poderia apenas ter relegado ao intertexto a presença dos animais, uma vez que Homero indica outras espécies encantadas na ilha de Circe, como lobos e leões (*Od.* X. 212). Porém, o autor brasileiro faz questão de colocar porcos transformados no encalço de Ulisses, interpelando-o verbalmente. Embora não haja nenhuma associação explícita entre estes animais fabulares e os companheiros de Odisseu, o eco de sua presença é patente.

A redução dos combatentes gregos à figura de Ulisses na narrativa brasileira novamente se justifica na economia textual da própria modalidade fabular, mas levanta reflexões acerca da construção do herói na inserção social e na relação com seus pares. Na justaposição das narrativas do Odisseu homérico e do Ulisses milloriano, a ausência dos companheiros marítimos reverbera em questionamentos de ordem simbólica: na narrativa arcaica, ainda que sejam um grupo

¹⁷ “Xenophon reports Socrates as joking that Circe turned men into swine by the lavishness of her entertainment and that Odysseus resisted both because of Hermes' warning and because he himself was self-controlled”.

¹⁸ A metamorfose é um *topos* tão caro à literatura greco-latina que nos sobrevive em mais de uma obra assim intitulada: mais popularmente, Ovídio retrata mitos sobre deuses e heróis em que ocorrem mudanças físicas para animais, vegetais e outros formatos não-humanos; já o outro *Metamorfoses* é também conhecido como *O Asno de Ouro*, de Apuleio (séc. II) — fonte relevante na recepção dos clássicos em Millôr. Nota-se, contudo, que a metamorfose em geral muda a aparência e preserva o espírito e a mente humana (como o homem-asno Lúcio, em Apuleio), e não o contrário, como Millôr apresenta.

¹⁹ Vale notar ainda a adjetivação empreendida por Millôr: “Assustado, Ulisses saiu andando pelas águas” — mais uma referência ao seu caráter heroico diminuto, amedrontado.

²⁰ A passagem da fuga de Ulisses guarda ainda um possível diálogo com a imagem de Jesus caminhando sobre as águas, em Mateus, 14:22-36. Aliado ao episódio bíblico em que Jesus exorciza uma legião de demônios para uma vara de porcos em Marcos, 5:1-20, o paradigma da mitologia cristã parece se insinuar por trás das linhas de base greco-latina. A associação de Ulisses a Jesus poderia remeter ao arquétipo heróico que cada qual desempenha em sua respectiva narrativa, sendo que o rebaixamento empreendido por Millôr curiosamente se alinha à figura cristã. Segundo o satírico aforismo nada cristão de Millôr, “Se em vez de salvar Barrabás a multidão tivesse salvado Cristo, a coisa só mudaria de nomenclatura. A humanidade teria criado em torno de Barrabás a mesma lenda que criou em torno do Outro e nós seríamos todos barrabãos” (2002, p. 454). O mesmo tipo de idealização provavelmente se estende a Ulisses.

consideravelmente anônimo e homogêneo²¹ que é ceifado a cada intempérie enfrentada pela frota, os homens de Odisseu desempenham o propósito de ampliar a tragicidade das provações e dos sofrimentos, assim aprofundando o caráter idealizado da narrativa pelo contraste disfórico com o destino de Odisseu. Quando morrem ou se apartam, não é incomum que o herói reflita sobre a terrível dor em perdê-los: “O coração apertado, vogamos dali para diante, /ledos por termos da Morte escapado, com perda dos sócios” (*Od.* X. 133-34); “Todos choravam, e ali nos deixaram, também, lacrimosos” (*Od.*, X. 209). De fato, a falha em proteger os que foram contemplados pelo comando do herói pesa sobre sua cabeça, ao mesmo tempo em que alça a glória daquele que sobreviveu onde tantos pereceram.

Pelo lado da literatura de chegada, o eco dos companheiros de Odisseu demonstra o enfoque personalíssimo da narrativa de Millôr, bem ao gosto da subjetividade moderna. O herói não está inserido socialmente, e a individualidade emerge de modo central — seja para celebrar o sucesso do empreendimento solitário, ou para ridicularizá-lo. Neste mesmo sentido, ao destacar o herói do contexto cultural em que se insere como ente social e líder, seu papel é novamente reduzido, sua jornada perde em grandeza e seus feitos repercutem de modo menor — afinal, o herói rebaixado não age em função de ninguém além de si.

Uma última questão que tange aos companheiros de Odisseu é sobre a influência afirmativa que exercem sobre o herói, levando-o a deixar Circe e retomar sua jornada para Ítaca. Diferentemente do que Odisseu vem a narrar na corte dos Feácios, alega Rick M. Newton, somente 8% dos homens morrem em função de tolice ou imprudência; o restante teria sido vitimado pelas ações de Odisseu, em especial no que tange à maldição lançada por Polifemo quando o herói insiste em fazer-se reconhecer pelo próprio nome (1997, p. 12). Desta forma, quando desprovido de companheiros, as ações de Ulisses podem até não impactar negativamente a tripulação, mas o laertida também sofre por não contar com o aconselhamento de outrem, ainda mais não sendo Ulisses tão astucioso quanto se afamou. À diferença do conselho decisivo para a continuidade do retorno a Ítaca, os porcos millorianos também agem de modo a desfavorecer o herói, grunhindo: “volta, idiota, em toda a Hélade você não vai encontrar chiqueiro melhor”²².

Impregnado por essa nova condição suína, Ulisses já não mais empreende um direcionamento para sua jornada. Vagando, accidentalmente “bateu na ilha mais próxima, onde o recebeu jovem ainda mais linda do que Circe”. De certo, trata-se de Calipso — ou ainda, segundo denomina Millôr, *Calipso Facto*²³ — que recepciona o herói e o seduz em ambas as narrativas. Quando aporta, Ulisses

²¹ Homero por vezes indica alguns nomes dos companheiros, a exemplo de Euríloco, que informa Odisseu sobre a transformação dos tripulantes em porcos. Não obstante, tais personagens contam com pouco desenvolvimento e são mencionados apenas conforme a trama necessita de sua individuação.

²² Millôr não é o primeiro a retratar tal inversão de expectativas sobre a perspectiva dos porcos. Nas *Obras Moraes*, Plutarco encena o diálogo entre Odisseu e um dos seus companheiros transformados em porco, discursando extatamente sobre as benesses da vida suína em relação à humana (Kitchell, 2014, p. 151).

²³ Provavelmente é um trocadilho de Millôr com a expressão latina *ipso facto*, “pelo fato em si”, bastante difundida no campo jurídico.

pergunta se um porco poderia adentrar a ilha, ao que a deusa responde: “Claro, taradão [...] estou com a noite inteiramente livre”. Curiosamente, a usual concisão milloriana encontra na descrição do relacionamento uma inversão quanto ao paradigma odisseico: enquanto o tom elevado da épica captura a interação dos amantes com descrições enxutas, como “[...] amado por ela [Calipso] / fui e tratado” (*Od.* XII. 449-50), a fábula se debulha em termos nada lisonjeiros, aludindo por meio da expressão “oink-oink-oink” o enlace sexual. Este enfoque mais pormenorizado corrobora o rebaixamento construído desde as linhas iniciais, reforçando pelo caráter animalesco a comicidade e a vulgaridade que revolve ao redor de Ulisses.

Na esteira das elaborações rebaixadas, da explicitação do novo espírito de Ulisses e da plena aceitação por parte de Calipso, a fugaz mudança no propósito do personagem aprofunda o distanciamento com relação à matéria homérica. Mesmo quando Odisseu se envolve com Calipso, o narrador homérico indica a infelicidade do herói em estar apartado de sua terra, perdido em um mundo anônimo em que seu retorno permanece inconcluso: “[...] Corria-lhe a doce / vida num pranto contínuo, que os olhos jamais se enxugavam / a suspirar pela volta, que a ninfa não mais lhe era grata. / Era bem certo que à noite, forçado, dormia na gruta, / participando, entediado, do leito da ninfa ardorosa” (*Od.* V. 151-55). O Ulisses milloriano, por outro lado, não tem lá muita motivação e propósito, entregando-se ao hedonismo de suas conquistas imediatas. Ele simplesmente decidiu ficar na companhia da deusa por “anos a fio”, do mesmo modo que em um momento qualquer decidiu ir embora. Retomando o início da narrativa fabular, reflete Millôr, a incapacidade deste herói em realizar seu grande feito de retorno está mais em suas mãos que no impedimento da deusa que resguarda a ilha, do mesmo modo que anteriormente teve absoluto poder na resolução do conflito em Troia e na partida de volta ao lar. Este Ulisses não partiu somente porque não quis, pois preferiu a companhia da belíssima deusa, e depende apenas da sua volição para que após algum tempo — doze anos, provavelmente²⁴ — simplesmente ponha fim aos “oink-oink-oink”, abandonando Calipso e retomando seu caminho.

Quanto a este estágio da narrativa, é ainda curioso o contraste da inserção do episódio para Homero e Millôr. Na *Odisseia*, é nesta etapa em que o narrador primeiramente apresenta Odisseu, preso por sete anos em Ogígia, a ilha de Calipso²⁵. Logo, o relato sobre as desventuras anteriores se dá a conhecer somente pelo canto do herói quando aedo de si mesmo na corte dos Feácios (Ready, 2007, p. 127). Entretanto, como já se encontra avançada a trama de Millôr, a divergência com relação à organização estrutural da *Odisseia* abre caminho para uma acareação de fontes: a distância

²⁴ Informação que se deduz a partir da fala de Calipso: “Você mal chegou! Fica mais uns XII anos!”. Assim, a partida de Ulisses seria 1956, ano em que chega ao fim o conturbado período de Getúlio e o subsequente estado de sítio instaurado após o golpe de 11 de novembro. Felizmente, para Millôr (Fernandes, 2002, p. 292), veio a época de Juscelino Kubitschek. O mundo anônimo chega ao fim pelo retorno do herói... na fábula.

²⁵ Calipso se relaciona ao verbo καλύπτω (*kalypto*), “esconder”, o que a designa como “oculta” (Foley, 2008, p. 107). Esta noção se espalha para sua ilha e para Odisseu, que é mantido longe do lar e das vistas de outrem (Felson e Slatkin, 2004, p. 105).

imposta pelo narrador milloriano com os eventos narrados até então demonstram um acesso diferente da versão apresentada por Odisseu, como se o que é narrado pelo herói possivelmente decorresse de um embelezamento idealizado e soberbo do que vivera. Por um lado, os comentários irônicos e intrometidos do narrador matizam a confiabilidade da versão homérica que viemos a conhecer por virtude da *Odisseia*; por outro, retomam a disputa de versões alternativas aos mitos, uma dimensão da recepção bem reconhecida na multiplicidade de variantes que circulavam na cultura eminentemente oral da Grécia Arcaica e ainda, na Clássica²⁶.

Já de volta ao mar, Ulisses reflete: “essas donas são insociáveis, digo, insaciáveis. E já estou começando a ter saudade da comidinha caseira”. Tal pensamento desvela ao menos um par de jogos de sentido em movimento. Com o pretenso ato falho de chamar Circe e Calipso de “insociáveis”, Ulisses comenta sobre o isolamento das mulheres (estas, em particular) quanto à sociedade e, possivelmente, a outros homens. Nesse mesmo sentido, articula-se a segunda acepção: são insaciáveis em sua pulsão sexual, pois são insociáveis. A desarticulação do mundo de mulheres livres da sociedade e libertas sexualmente em relação ao mundo de normas bem conhecidas e mulheres “caseiras” fica explícito na formulação final, quando Odisseu sinaliza a “saudade de comidinha caseira”. Nesta conclusão, refere-se tanto ao papel tradicional da mulher na sociedade patriarcal antiga, como provedora dos cuidados do lar, quanto ao enlace sexual “caseiro” com Penélope, especificamente no campo semântico erótico enfatizado em “insaciáveis”. Nesta sobreposição de figuras femininas, Ulisses veicula uma antiquada visão machista sobre a tipificação de mulheres entre aquelas que são “belas, recatadas e do lar” e as que “não seriam para casar”. De modo irônico, arquiteta Millôr, não há diferença alguma nos seus papéis e em suas funções, como se demonstrará com a volta para casa²⁷.

Em se tratando de Penélope, é neste ponto da fábula em que sua existência concretamente vem à baila. Millôr opera uma cisão no texto, encerrando o enfoque sobre Ulisses e transferindo a narrativa para a rainha de Ítaca em espera pelo marido. Esta transição para um segundo momento da narrativa se ampara na frase “Enquanto isso...”, destacada do texto principal, em letras maiúsculas e negrito — um recurso gráfico que objetivamente transfere o olhar do leitor para outro espaço físico do texto, e, metaforicamente, transporta o lugar narrativo de volta a Ítaca. À diferença da narrativa homérica, esta prorrogação da encenação de Penélope até as linhas finais parece demonstrar a absoluta disparidade com relação ao marido: ainda que se desenhe uma suposta simultaneidade de percursos, está evidente como a intensidade dramática da trajetória de Ulisses, veiculada nas várias ações e trocas dialógicas em discurso direto, nubla a porção feminina. A vivência de Penélope é caseira e doméstica, dada por meio da enfadonha sumarização da sequência de acontecimentos: “Um porrilhão de surfistas [...] achava que Ulisses tinha morrido e assediava Penélope. Esta, marota,

²⁶ Uma primeira acareação de versões é registrada no logos de Helena, no segundo livro das *Histórias* de Heródoto (II. 99-120), repercutindo a escolha de Homero sobre a versão mobilizada para o retrato de Helena.

²⁷ E, portanto, potencialmente se faria infundada mais uma reivindicação feminista. Millôr novamente relativiza as alegações das feministas de sua época sobre a inferioridade de poder e de discriminação para com as mulheres.

disse [...] que só escolhia pretendente quando acabasse um xale [...]. E de noite desfazia o que fazia durante o dia [...]”.

De modo bastante eloquente, Penélope não tem grandes expressões de ação para além de sua astúcia no tear, um dado já retomado do início da fábula — a personagem não apresenta outros horizontes, como se dá, até certo ponto, na *Odisseia*²⁸. Penélope permanece como que congelada em cena desde a abertura da fábula, presa no tempo e no espaço reduzido de sua possibilidade feminina, enquanto seu correspondente masculino atua de modo amplo em um mundo de aventuras. Com isto, a personagem inherentemente se opõe às outras mulheres²⁹ retratadas na fábula, pois está inserida socialmente e, mesmo estando em contato com outros homens, não é “insaciável” — seu comedimento e paciência mediante as investidas dos pretendentes atestam essa qualidade³⁰. Para demonstrar com ainda maior veemência a volta de Ulisses para o mundo da norma patriarcal, ele é também o agente do destino da esposa, quando retorna e restabelece seu posto, assassinando os pretendentes tal como no canto homérico. Assim, a única fala em discurso direto de Penélope se articula justamente na interação com o marido, como se dependesse de sua presença para ganhar voz e ser parte de um diálogo.

Apesar da antinomia entre Penélope e as demais mulheres, uma importante chave interpretativa parece jazer na inesperada simetria com relação à Circe milloriana. Enquanto a feiticeira inaugura, de fato, a narrativa das desventuras, engajando em diálogo e conduzindo a confraternização e metamorfose suína de Ulisses, Penélope se põe no outro polo da história, tomando a iniciativa em lançar-se com entusiasmo ao encontro do marido, autodenominando-se como sua “porquinha”³¹. Tal reminiscência à capacidade mágica de Circe retoma o fator determinante para a derrocada do herói, em uma superposição anticlimática: apesar de estar inserida na sociedade, de ser uma mulher “para casar”, nem por isso Penélope exerce uma influência diferenciada sobre o herói.

²⁸ Presencia-se, durante a narrativa, a interação de Penélope com os pretendentes, com o filho, Telêmaco, e há até mesmo um acesso a sua subjetividade no relato do sonho que faz a Odisseu disfarçado de forasteiro no canto XIX.

²⁹ A proverbial fidelidade de Penélope também é um contraponto a Odisseu/Ulisses, que se envolve com várias mulheres.

³⁰ Uma característica que, conforme eloquentelemente elabora Margaret Atwood, é a “versão oficial [...] lenda edificante”. Assim, o paradigma de castidade e fidelidade de Penélope seria “[...] um chicote para fustigar outras mulheres. Por que não podem todas ser tão circunspectas, confiáveis e sofredoras como eu? Era essa a abordagem que adotavam os cantores, os rapsodos” (trad. Nogueira, 2020, p. 14), na mesma medida em que Millôr a mantém e utiliza para contrapor Penélope às mulheres anômicas e “selvagens”.

³¹ Na esteira das representações negativadas do porco desde a Antiguidade (cf. nota 5), as associações suínas relacionadas à feminilidade merecem atenção especial. Primeiramente, a figura da porca é nada menos do que a primeira a ser mencionada no rol do célebre fr. 7 de Semônides de Amorgos (Séc. VII AEC). Em tom de escárnio, o jambo associa o caráter das mulheres a determinados tipos de animais, quase sempre em chave vulgar e grotesca: “Diferente o deus fez o caráter da mulher, / no início. Uma fê-la da porca de longas cerdas;/ em sua casa tudo está repleto de imundice,/ em desordem ou a rolar pelo chão./ Ela própria, suja, com roupas não lavadas,/ sentada no meio do esterco, engorda” (trad. Brasete, 2005, p. 157). Em segundo lugar, o termo grego χοῖρος, o porco ou leitão, foi utilizado por Aristófanes como metáfora para o órgão sexual feminino; a partir dos versos 729 de *Acarnenses*, um homem reduzido à fome e pobreza em virtude da Guerra do Peloponeso disfarça as jovens filhas de porcas para vendê-las, em provável alusão à prostituição (Panagiotarakou, 2015, p. 163). Não é possível confirmar ou negar o conhecimento de Millôr acerca destes referenciais, mas estes poderiam implicar em uma associação de Penélope, a única porca feminina da fábula, ao rebaixamento e promiscuidade — uma suspeita que ecoa no mito circundante, conforme explicitado na *Odisseia de Penélope* de Margaret Atwood (Hauser, 2018, p. 121).

Ironicamente, e como se dá na matéria arcaica, continua a harmonizar perfeitamente com Ulisses. Na ocasião da narrativa brasileira, contudo, a personagem feminina reflete o homem rebaixado, configurando-se ela mesma como inferior em astúcia e heroísmo com relação ao paradigma homérico — afinal, a Penélope de Millôr nem mesmo questiona e testa a identidade do marido, simplesmente entregando-se aos seus braços. Na alegria de Penélope em precipitar-se ao encontro de Ulisses, entretanto, o que Millôr constitui nas entrelinhas parece ir além da dependência da mulher com relação ao seu marido, tal como característico do mundo segregado pelo machismo. Sua condição solitária por anos a fio é algo que a personagem “não aguentava mais”, desejando a volta do marido menos para livrar-se dos pretendentes e da disputa pelo reino, e mais para saciar a solidão dentro do mesmo espectro de lascívia e animalidade das demais mulheres consideradas “insociáveis/insaciáveis”. Em outras palavras, pelos encantos eróticos, Penélope dá as cartas enquanto rainha-porquinha de seu próprio chiqueiro, em um espelhamento de Circe, ao recepcionar o rei-porco, tal como o fez Calipso.

À guisa de conclusões, é possível incluir esta narrativa na esteira de fábulas (re)criadas por Millôr com o intuito de compor uma crítica ao comportamento universal (Serafini, 2013, p. 143), especializando-se no comentário sobre a dinâmica entre os sexos. Utilizando aquele que é provavelmente o casal mais simbólico da harmonia, da paridade de ânimos e da prosperidade em meio a um oceano de exemplares trágicos na literatura greco-latina, o autor busca realizar um rebaixamento do paradigma heroico e da idealização dos relacionamentos. E mais: reafirma uma crítica ativamente antifeminista sobre a agência do elemento feminino em promover e manter a inferioridade masculina, como outrora se nota na fábula mitológica “Vênus, a deusa da amora” (Cf. Sarti, 2023). Assim, enquanto algumas mulheres transformam o homem em porco, outras perpetuam e aprimoram tal despropósito, fazendo os homens acreditarem na própria soberania enquanto elas se ocultam nos bastidores, regendo os rumos da história. Em virtude desta releitura do mito, a derradeira resposta onomatopaica de Ulisses — “oink, oink” —, além de remeter ao império da pulsão sexual sobre outras faculdades do homem, arremata a narrativa com a inviabilização da última capacidade humana que o (anti)herói milloriano ainda possuía antes da incursão por um mundo de mulheres traíçoeiras: a capacidade de fala.

Quanto à moral sempre imoral do “guru do Méier”, “chique é viver em chiqueiro”, há um último jogo de sentidos entabulado pela vinculação entre a retomada da fala dos porcos da Circe fabular e a fluência de um trocadilho. Millôr associa duas palavras de sonoridade similar em português, mas que pertencem a campos semânticos quase que mutuamente exclusivos: por um lado, o que é “chique” seria tido como algo de alta classe, refinado ou bem-quisto, como o palácio real de Ítaca, por oposição ao chiqueiro, o que há de mais inferior, lamaçal ou cercado em que animais criados para o abate chafurdam na sujeira. Assim, enquanto os homens-porcos de Circe conclamam que os domínios da feiticeira seriam o melhor chiqueiro, onde podiam se

refestelar como em nenhum outro lugar, o retorno bem-sucedido de Ulisses para casa indica que, independentemente da normalidade social, do gênero ou da condição, tudo é chiqueiro. Até mesmo a morada do grande rei aventureiro, herói itacense e guerreiro astucioso Ulisses é chiqueiro, pois de fato é um homem que não passa de porco. E seu destino “chique”, afinal, não é nada além do que é reservado aos porcos: o abate.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução, comentários e apêndice de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da moeda, 1994.
- ATWOOD, M. **A Odisseia de Penélope**. Tradução de C. Nogueira. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- BENSON, C. Circe. In: REEDER, E. D. (org.). **Pandora: Women in classical Greece**. Baltimore; New Jersey: The Walter Art Gallery; Princeton University Press, 1995. p. 403.
- BRASETE, M. F. Semónides de Amorgos, fr. 7. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**, v. 7, pp. 153-162, 2005. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/78556245.pdf>. Acesso em 29 dez. 2023.
- BUDELMANN, F.; HAUBOLD, J. Reception and Tradition. In: HARDWICK, L. e STRAY, C. (orgs.). **A companion to Classical Receptions**. West Sussex: Willey-Blackwell, 2011. pp. 13-25.
- CRESCÊNCIO, C. L. Veja o machismo: discursos sobre machismo produzidos por Millôr Fernandes na revista Veja (1968-1984). In: **Anais do Simpósio Nacional de História - ANPUH**, XXVI, São Paulo, 2001. pp. 1-15. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simpósios/pdf/2019-01/1548855457_3d09d9e93ff053b1dc4fbed203733d63.pdf. Acesso em 30 mai. 2023.
- ESPÍRITO. verbete. In: **DICIONÁRIO Michaelis**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/espírito>. Acesso em 28 dez. 2023.
- FELSON, N. SLATKIN, L. M. Gender and Homeric Epic. In: FOWLER, R. (ed.). **The Cambridge Companion to Homer**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. pp. 91-116.
- FERNANDES, M. Odisseu e a Odisséia ou Ulisses e a Ulisséia. In: FERNANDES, M. **100 Fábulas Fabulosas**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FERNANDES, M. **Millôr definitivo: a Bíblia do Caos**. Porto Alegre: L&PM, 2002. Edição digital.
- FOLEY, H. P. Women in Ancient Epic. In: FOLEY, J. M. (ed.). **A companion to Ancient Epic**. Hoboken: Blackwell Publishing, 2008. pp. 105-118.
- FOSTER, C. L. E. Familiarity and recognition: towards a new vocabulary for classical reception studies. In: POURCQ, M. et alii (eds.). **Framing Classical Reception Studies: different perspectives on a developing field**. Leiden: Brill, 2020. pp. 33-69.
- HAUSER, E. ‘There is another story’: writing after the *Odyssey* in Margaret Atwood’s *The Penelopiad*. **Classical Receptions Journal**, v. 10, n. 2, pp. 109–126, 2018.
- HERÓDOTO. **Histórias: Livro II - Euterpe**. Tradução de Maria Aparecida Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2016.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

- HUNTER, R. Homer and Greek literature. In: FOWLER, R. (Ed.). **The Cambridge Companion to Homer**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. pp. 235-253.
- KITCHELL, K. F. Jr. **Animals in the ancient world from A to Z**. New York: Routledge, 2014.
- MACIEL, M. E. **Animalidades: zooliteratura e os limites do humano**. São Paulo: Instante, 2023.
- MONTIGLIO, S. **From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought**. Michigan: Michigan University Press, 2011.
- NEWTON, R. M. **Odysseus and Melanthius. Greek, Roman, and Byzantine Studies** 38.1. Durham: Duke University Press, pp. 5-18, 1997.
- PANAGIOTARAKOU, E. Peace and gendered agricultural festivals in Aristophanes' Acharnians. **Logeion. A Journal of Ancient Theatre**, 5, pp. 161-182, 2015. Disponível em: <https://logeion.upatras.gr/sites/logeion.upatras.gr/files/pdf/06%20PANAGIOTARAKOU%20Logeion%205%202015.pdf>. Acesso em 29 dez. 2023.
- READY, J. L. Homer, Hesiod and the Epic Tradition. In: SHAPIRO, H. A. (ed.). **The Cambridge Companion to Archaic Greece**. New York: Cambridge University Press, 2007. pp. 111-140.
- RELIHAN, J. C. Introduction. In: APULEIUS. **The golden ass, or, A book of changes**. Transl. and notes Joel C. Relihan. Indiana / Cambridge: Hackett Publishing Company, 2007. pp. IX-XLI.
- SARTI, G. A. A. A Vênus de Millôr. **Nuntius Antiquus**, [S. l.], v. 19, n. 1, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/47650. Acesso em: 28 dez. 2023.
- SCHMIDT, M. Sorceresses. In: REEDER, Ellen D. (org.). **Pandora: Women in classical Greece**. Baltimore; New Jersey: The Walter Art Gallery; Princeton University Press, pp. 57-61, 1995.
- SERAFINI, B. **Millôres dias virão**. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- SLATKIN, L. M. Homer's Odyssey. In: FOLEY, John M. (org.). **A companion to Ancient Epic**. Hoboken: Blackwell Publishing, 2008. pp. 315-329.



