

DEMIURGO ITINERANTE OU PROFISSIONAL DE CORTE? UMA REAVALIAÇÃO DO AEDO HOMÉRICO*

Gustavo J. D. Oliveira**

Resumo:

O objetivo deste artigo é categorizar os tipos de aedos apresentados nos poemas homéricos e pensar a relação destas categorias com os possíveis aedos históricos de períodos identificados como o homérico. Discutiremos, especificamente, a área espacial de atividade dos aedos nos poemas, ou seja, investigaremos se existe uma associação do aedo com um local privilegiado de performances ou se existem aedos itinerantes. O objetivo é demonstrar que o fenômeno não é apresentado homogêneo, mas a partir de inúmeras variações, o que tem consequências para a compreensão histórica da questão.

Palavras-chave: *Aedos em Homero; poesia oral; sociedade homérica.*

ITINERANT DEMIURGE OR COURT PROFESSIONAL? REEVALUATING THE HOMERIC SINGER

Abstract: *The purpose of this paper is to categorize the types of singers presented in the Homeric poems, and to consider the relation of those categories with historical singers from periods that have been identified as Homer's period. The paper will emphasize specifically the area of activity of the singers in the poems. In other words, the investigation will center on the possibility of association between the singer and a preferred place for performances, or if there are itinerant singers. The objective here is to demonstrate that the phenomenon is not presented as homogeneous, but through multiple variations that have consequences for the historical understanding of the problem.*

Keywords: *Singers in Homer; oral poetry; homeric society.*

* Recebido em: 01/02/2016 e aceito em 18/04/2016.

** Professor da Faculdade São Bernardo e doutor em História Social pela Universidade de São Paulo. Contato: gustavojo@gmail.com

O objetivo deste artigo é categorizar os tipos de aedos apresentados nos poemas homéricos e pensar a relação destas categorias com os possíveis aedos históricos de períodos usualmente identificados como o de Homero. Incluiremos na análise todos os aedos que são nomeados (Fêmio, Demôdoco e Tamires¹) e os anônimos (os do funeral de Heitor, o aedo deixado por Agamêmnon em Mícenias e o do casamento dos filhos de Menelau). Incluiremos também outras descrições em que o termo não é apresentado, mas a prática do canto acompanhado de música é. O objetivo é demonstrar que o fenômeno não aparece homogêneo, mas a partir de inúmeras variações, o que tem consequências para a compreensão histórica da questão. Tais variações se estendem em diversas ordens. Neste artigo, discutiremos, especificamente, a área espacial de atividade dos aedos nos poemas, ou seja, investigaremos se existe uma associação do aedo com um local privilegiado de *performances* ou se existem aedos itinerantes.

São poucos os aedos assim identificados nos dois poemas. Daqueles nomeados, Fêmio e Demôdoco aparecem apresentando seus cantos em situações específicas. Suas *performances*, em sua maioria, ocorrem nas casas de reis inseridos em comunidades definidas – são as descrições mais extensas de aedos, ambas na **Odisséia**, e ambas marcam certa estabilidade do ponto de vista das áreas de atuação. Só Tamires, brevemente mencionado na **Ilíada** (II, vv. 594-600),² é apresentado fora desses contextos. O termo *aedo* não é utilizado para denominar Tamires, mas seu canto é identificado, associado à cítara.³ Esses três são os únicos aedos nomeados na poesia homérica. Também temos, todavia, a descrição de aedos anônimos: aquele que participa das comemorações dos casamentos dos filhos de Menelau (iv, vv. 15-19); o aedo deixado por Agamêmnon para cuidar de Clitemnestra (iii, vv. 253-275); os aedos que cantam nas lamentações por Heitor (XXIV, vv. 720-722). Sem que tenha o título *aedo* anunciado, também podemos citar uma cena do escudo de Aquiles, em que um jovem toca a lira e canta sobre Lino em uma vinha (XVIII, vv. 569-572).⁴ Analisaremos primeiro essas ocorrências para depois nos debruçarmos sobre outras que nos parecem mais complexas em virtude de seus contextos.

1. Formas de associação dos aedos

Começando por Fêmio, ele já aparece no banquete na ocasião de sua primeira *performance* na **Odisséia**, e evidencia-se que é forçado a cantar

para os pretendentes (i, vv. 150-155; xxii, v. 331). Não fica claro se há uma associação dele com a corte de Odisseu. O próprio Fêmio diz de maneira clara que ele não foi à casa de Odisseu com intenção de cantar, mas foi obrigado pelos pretendentes, que eram mais numerosos e mais fortes que ele (xxii, vv. 350-353). Na lista que Telêmaco faz a seu pai de quantos são os pretendentes, o jovem diz que o arauto Médon e o aedo (com certeza Fêmio, pelo contexto) estão com eles, o que pode indicar uma associação do aedo com esse grupo, ainda que a contragosto do cantor, ao invés de com a casa de Odisseu (xvi, v. 252).⁵

Passamos em seguida para Demôdoco, aedo convocado para se apresentar nos banquetes dos feácios. No primeiro deles, um arauto é enviado para buscar Demôdoco (viii, vv. 38-47; 62-64). Diferentemente da primeira *performance* de Fêmio e da última menção ao próprio Demôdoco (xiii, vv. 23-28), vemos um banquete ser organizado. Não somos introduzidos na cena com o evento já em andamento. Assim, fica claro que Demôdoco tem que ser convocado e trazido. Quando Alcínoo ordena um novo banquete para o jantar do mesmo dia (viii, vv. 424-432), Demôdoco é novamente conduzido (viii, vv. 471-483). Isso não impede que ele seja um aedo permanente da corte, que deve ser buscado somente por ser cego. Todavia, apesar de não se tratar de um aedo itinerante, podemos estar diante de um especialista ligado à comunidade, ao invés de exclusivo da corte.⁶

Isso nos é sugerido na ocasião da segunda *performance* de Demôdoco, que acontece quando Alcínoo afirma que os integrantes de seu festim já se saciaram da lira e do banquete. Ele sugere que todos saiam para celebrar jogos (viii, vv. 97-103). Tal evento ocorre na ágora, sendo que os convivas do banquete são seguidos por uma multidão imensa, incontável (viii, vv. 109-110). A segunda *performance* de Demôdoco acontece após os jogos nessa mesma ágora (viii, vv. 261-367), e tanto sua localização quanto audiência escapam do contexto da casa de Alcínoo, indicando uma relação do aedo com a comunidade dos feácios, bem como com seus líderes mais proeminentes.

Outros elementos que podem indicar essa associação mais ampla de Demôdoco são: seu epíteto, honrado pelo povo, *λαοῖσι τιτιμένοσ* (viii, v. 472; xiii, v. 28); seu próprio nome (*Δημόδοκος*), que significa recebido pelo povo. Tais elementos sugerem que o aedo tenha vínculos com a comunidade, não sendo exclusivo da corte de Alcínoo. É verdade que, quando Alcínoo diz que

os outros reis dos feácios aproveitam as bebidas em sua casa e escutam o canto do aedo (xiii, vv. 8-9), pode sugerir uma associação mais forte de Demôdoco com a corte. Nada indica, todavia, uma relação de exclusividade explícita.

Essa relação de aedos com uma comunidade, não sendo necessariamente ligados às cortes dos reis e nobres, encontra respaldo em uma das cenas da *Iliada*. Nela temos a descrição de um cantor anônimo, ainda que o termo *aedo* não seja utilizado. É uma cena do escudo de Aquiles, em que um rapaz toca a lira e canta sobre Lino⁷ em uma vinha, enquanto outros dançam e gritam de alegria:

Virgens e mancebos com ingênuos pensamentos o fruto / de sabor a mel transportavam em cestos entretecidos. / No meio deles um rapaz dedilhava com amorosa saudade / a lira de límpido som; na sua voz aguda e delicada entoava / o canto dedicado a Lino; e os outros com sintonizado estampido / seguiam na dança de pés saltitantes com uivos de alegria. (XVIII, vv. 567-572)⁸

Parece se tratar do contexto de uma comunidade. Na descrição, virgens e rapazes transportam uvas em cestos, enquanto dançam ao som do cantor anônimo. Nada é dito acerca das origens do jovem e sua associação com a comunidade, mas o efeito da descrição, uma cena cotidiana de colheita de frutos, sugere tal associação. Não se pode negar que a cena descreve a *performance* de um cantor, profissional ou não, fora de um contexto relacionado à casa de um nobre, o que por si só já é muito relevante. Para Redfield, esse é um exemplo da canção como algo ao alcance de todos no mundo homérico, aplicado em um contexto de colheita. Ele, contudo, diferencia tal tipo de utilização casual da prática e a especialização cultural do aedo (REDFIELD, 1975, p. 30). Concordamos que a passagem pode indicar o alcance amplo da canção no mundo homérico. No entanto, não nos parece haver elementos suficientes para relegar a descrição do trecho a uma prática absolutamente diversa da dos aedos principais. Especialmente no caso de Demôdoco, existe (como apresentamos) fortes indícios de uma ligação entre o cantor e a comunidade, o que parece também ser o caso do cantor de Lino.

Uma segunda cena que também traz aedos não identificados diz respeito aos lamentos pela morte de Heitor. Essa é, todavia, de interpretação mais complexa. Tais lamentos estão longe de ser eventos privados da família do herói morto. Toda a cidade participa tanto das expressões de dor (XXIV,

vv. 707-718) quanto do funeral, ainda que este termine com um banquete na casa de Príamo (XXIV, vv. 785-804). Os cantos fúnebres ocorrem também na casa do rei, iniciados por aedos (XXIV, vv.719-722). A escassez de informações a respeito da natureza desses aedos é o que torna complicada a interpretação da passagem. Não temos sequer conhecimentos suficientes para compreender se eles se assemelham aos aedos mais bem delimitados na **Odisseia**, Fêmio e Demôdoco.⁹ No entanto, mesmo ocorrendo na casa de Príamo, o contexto de lamento da comunidade não é inexistente. O *δημος*, incontável, geme (*ἐπι δ' ἔστεινε δημος ἀπείρων*) (XXIV, v. 776) após o lamento de Andrômaca, Hécuba e Helena, mulheres relacionadas a Heitor (XXIV, vv.723-775). As fronteiras entre a esfera pública e a privada parecem difusas nessa situação, o que pode indicar uma duplicidade da associação dos aedos, válida tanto para o espaço da casa do rei e sua corte quanto para a comunidade.

A terceira ocorrência de aedos anônimos é descrita na **Odisseia**. O contexto é semelhante ao dos nomeados no mesmo poema, Fêmio e Demôdoco, apesar de a situação ser um pouco mais específica. Trata-se de um banquete de casamento em Esparta, com um aedo cantando e tocando lira, acompanhado de acrobatas que iniciam uma dança (iv, vv. 15-19).¹⁰ Por ora, interessa-nos apontar que não há mais informações acerca do aedo no que se refere a sua origem e associação. O contexto é de corte: os vizinhos e parentes de Menelau comparecem ao casamento (iv, vv. 3, 16). Mas nada é dito sobre o cantor, se é permanente da corte, da comunidade, itinerante ou estrangeiro.

Outra passagem menciona um aedo anônimo, sem, todavia, descrever *performances* – mas indica possíveis formas de associação. Agamêmnon deixa em Micenas um aedo para cuidar de sua esposa, e as seguintes circunstâncias são descritas:

Ao princípio recusou-se ela a qualquer acto impróprio, / a nobre Clitemnestra, pois tinha bom senso / e tinha junto de si um aedo, a quem ordenara / Agamémnon que guardasse a mulher quando foi para Tróia. / Mas quando por fim o subjugou o destino divino, / foi então que Egisto levou o aedo para uma ilha deserta / e lá o deixou para ser alimento e presa de aves de rapina; / e à rainha, embora contra a vontade dela, levou-a para casa. (iii, vv. 265-272)

Os detalhes do episódio, como o fato de o aedo precisar ser morto por Egisto para que tivesse sucesso na sedução de Clitemnestra, não nos inte-

ressam aqui.¹¹ Interessa-nos como interpretá-lo no que diz respeito às associações por ele trazidas. É importante notar que o aedo de Agamêmnon não foi levado à guerra em companhia do rei. Na verdade, nenhum dos participantes do exército aqueu é descrito como tendo levado um aedo de sua corte. Tal fato pode indicar que a presença de tais profissionais é associada ao ambiente das casas nobres, e não a seus integrantes mais importantes. Quando os reis saem para a guerra, os aedos ficam. Outra interpretação pode ser a de que a guerra, um acampamento militar, não é um lugar considerado apropriado a um aedo por algum motivo. Entretanto, o episódio não nos traz muitas informações acerca das motivações de Agamêmnon ao deixar para trás o aedo como guardião de sua esposa. A associação pode ser algum tipo de lealdade ao rei de Micenas, ou uma preferência da esposa pelo aedo em questão. Se é verdade que a explicação pela associação com a corte em Micenas parece ser a mais simples, não podemos nos furtar a oferecer alternativas possíveis nem a apontar que o episódio não é claro quanto aos elementos que nos propomos a discutir.

Não temos informações suficientes acerca das associações de todos os aedos citados até aqui. Mas podemos sugerir que existe uma aparente ligação deles com uma localidade, seja em virtude da comunidade mais ampla, seja em virtude de uma corte nobre específica – o que não é, todavia, verdadeiro para todos os tipos de aedos apresentados nos poemas. As fontes para tal afirmação são escassas, mas indicam a variedade.

A primeira delas a ser analisada não vem da descrição de um aedo em plena atividade, como foi a maior parte das demais. Vem de uma passagem célebre em que Eumeu lista os homens de ocupações que são convidados de outras terras, os demiurgos:

Quem é que vai ele próprio chamar outro, um estrangeiro, / de outra terra, a não ser que se trate de um demiurgo: / um vidente, um médico, um carpinteiro de madeira, / ou um aedo divino, que com seu canto nos deleita? / Estes homens são sempre convidados na terra ilimitada. (xvii, vv. 382-386)

É verdade que o próprio termo, demiurgo (*δημιουργός*), significa *aquele que trabalha para o povo*. No entanto, a passagem evidencia algum tipo de circulação desses especialistas. Na pior das hipóteses, indica um tipo de aedo diferente de Fêmio e Demôdoco, aparentemente ligados às casas reais e nobres, às suas comunidades ou a audiências específicas nos poemas. Esse outro tipo pode ser convidado de terras estrangeiras ou ser sim-

plesmente um viajante, não tendo necessariamente ligação anterior com a comunidade nem com a corte de uma casa nobre.

Talvez esse seja o caso de Tamires, o trácio. Não obstante seja outra passagem breve e de difícil interpretação, tal episódio é nossa segunda fonte para a possibilidade de existirem diferentes tipos de aedos daqueles mais retratados. Trata-se, possivelmente, de um cantor errante, ou em viagem, pois Tamires teve seu encontro com as Musas em Dórion, próximo de Pilos, tendo vindo da Ecália, de junto de Êurito:¹²

(...) [acerca de Dórion] onde as Musas / encontraram Tâmiris, o Trácio, e o canto lhe calaram, / vindo da Ecália, de casa de Êurito, o Ecálio - / pois ufanara-se ele de as vencer, se contra ele cantassem / as Musas, filhas de Zeus detentor da égide; / mas elas na sua cólera o estropiaram e lhe tiraram / o canto sortilégio, fazendo-o esquecer a arte da lira. (II, vv. 594-600)

Como dissemos, a passagem é breve e difícil de ser interpretada. Não temos a descrição de nenhuma das *performances* de Tamires, e não sabemos se ele as fazia em casas de reis, como possivelmente a de Êurito, ou em outras ocasiões.¹³ Entretanto, a passagem não deixa de trazer indícios de um tipo diferente de aedo, porque temos aqui um em trânsito, descrito como tendo passado pela Ecália e, possivelmente, apresentado seus cantos na casa de Êurito como um aedo estrangeiro.¹⁴

Estudiosos abordaram tais questões acerca dos tipos de aedos de inúmeras formas. Anderson defende que, a despeito da aparente ambiguidade sugerida entre a apresentação de Eumeu – dos aedos como demiurgos – e as descrições mais elaboradas de Fêmio e Demôdoco, os aedos homéricos são empregados fixos nas casas de reis e nobres (ANDERSON, 1979, p. 2). O posicionamento é retomado por Saïd (SAÏD, 2011, p. 126) e Ford, para quem não existe troca, disputa, interferência, influência, nem mesmo encontros entre aedos, uma vez que eles só são mostrados em bases locais (FORD, 1992, p. 95). Olson entende que a identificação como demiurgo faz dos cantores uma classe profissional local e permanentemente assentada. Eles seriam convocados periodicamente para realizar seu ofício, de casa privada em casa privada (OLSON, 1995, p. 15).

Dougherty defende que existem dois tipos de aedos representados na **Odisseia**: o primeiro claramente associado a corte de reis, em um cenário

homogêneo e aristocrático; o segundo, representado por Odisseu, é o que não é permanente, mas que viaja de um lugar ao outro (DOUGHERTY, 2001, p. 50-52). Ela é seguida por Montiglio, que chega a considerar uma competição entre Demôdoco e Odisseu (MONTIGLIO, 2005, p. 96). Já Redfield dá ênfase à declaração de Eumeu, que apresenta os aedos como demiurgos que trabalham para o povo e viajam de lugar em lugar (REDFIELD, 1975, p. 30), em posição semelhante à de Walsh (1984, p. 15-16).

Mark, em argumentação de fundo histórico, considera que os aedos deviam viajar e entrar em contato com grupos variados. Sendo viajados e bem informados, seriam valorizados como fonte de entretenimento e informação acerca do mundo exterior (MARK, 2005, p. 175-176). Wees (1992, p. 52) e Scodel (2002, p. 47) defendem que os demiurgos podem ser itinerantes ou ter uma base local, o que pode explicar a aparente ambiguidade entre a passagem de Eumeu e a situação dos aedos principais da **Odisseia**.

Essa breve seleção de autores indica que os poemas apresentam múltiplas possibilidades de interpretação. Nossa posição é indicar que as variações em Homero, tais como as apresentadas, podem indicar abrangência da poesia a comunidades com experiências sociais diferentes no que diz respeito a determinadas práticas específicas, como a do canto do aedo. Tais comunidades poderiam estar espalhadas e distantes entre si no espaço e no tempo, não sendo a melhor abordagem histórica tentar delimitar precisamente acerca de qual período e contexto os poemas teriam mais a dizer.¹⁵ Voltaremos à questão.

Antes, é preciso retornar à análise dos poemas. Para além das descrições de cantores até aqui apresentadas, outras são mais complexas, em virtude dos personagens que participam e da brevidade das passagens. Aquiles é descrito cantando os feitos gloriosos dos homens (*ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν*), acompanhado da lira enquanto Pátroclo o escuta (IX, vv.185-191). Apesar de esta ser uma das descrições mais explícitas da **Ilíada** daquilo que tomamos como atividade do aedo, comparada somente à da cena da vinha no escudo de Aquiles, não parece ser seu objetivo simplesmente identificar o herói como um aedo típico. O termo *aedo* sequer é utilizado, possivelmente pela razão de Aquiles não ser um especialista da atividade, como no caso do cantor de Lino.¹⁶

Pagliari (1953, p. 7, 13) e Anderson (1979, p. 4) defendem se tratar da descrição de um amador, e não um aedo profissional, no que são seguidos por Jong (2006, p. 193-194) e Segal (2001, p. 114-115). Ford aponta que, apesar de existirem outros cantores, somente o profissional é chamado de

aedo, indicando a relevância da utilização do termo para assinalar os especialistas (FORD, 1992, p. 16). Para Ledbetter, contudo, não há dúvidas de que Aquiles aparece tocando a lira e cantando poesia épica. O papel de aedo tomado por Aquiles nessa cena não é nada figurativo, sendo mais literal que o de Odisseu como aedo na **Odisseia** entre os cantos ix e xii (LEDBETTER, 2003, p. 11-18).

Apesar de considerar a ocupação de aedo altamente especializada, Redfield argumenta que a cena em que Aquiles canta é uma marca da consciência autorreflexiva única que o personagem tem de si próprio, em que ele vira seu próprio poeta (REDFIELD, 1975, p. 36). Fontisi-Ducroux tem uma concepção semelhante acerca da consciência autorreflexiva presente na cena. A trama da **Ilíada** depende da ação (ou inação) de Aquiles. Ao se retirar do combate, ele pode tomar o lugar do aedo e cantar os feitos que ele pôs em movimento por sua escolha (FRONTISI-DUCROUX, 1986, p. 53).

Parece-nos, contudo, que a intenção da passagem é mais assinalar que, enquanto Aquiles não produz feitos gloriosos, ele os canta.¹⁷ Não obstante, mesmo produzindo esse efeito, temos aí um trecho que não deve ser negligenciado. Nele identificamos uma prática muito semelhante à do aedo ocorrendo em um contexto fora da casa de um rei ou nobre. Temos a aristocracia, mas não somente como audiência, e sim como praticante da ação. Tampouco – podemos dizer – se trata de uma *performance* de um bardo itinerante.

Outro conjunto é de difícil interpretação, em virtude dos personagens implicados nas descrições. Trata-se de duas passagens envolvendo Apolo, também na **Ilíada**. Na primeira, ele toca a lira e as Musas cantam alternadamente no banquete dos deuses (I, vv.601-604). Na segunda, Apolo simplesmente comparece com sua lira ao casamento de Peleu e Tétis (XXIV, vv.59-63). A primeira cena traz uma situação de banquete no Olimpo, um evento possivelmente cotidiano. Pode-se argumentar em favor de um tipo de *performance* recorrente em local privilegiado. A segunda cena fala da celebração do casamento, um evento isolado. Apolo pode estar lá como simples convidado ou exercendo a atividade de aedo, como temos na descrição análoga da celebração em Esparta. Não há nada na cena, entretanto, que argumente em favor da possibilidade de Apolo ser um aedo ligado à casa de Peleu. Há, sim, a sugestão de que ele demonstra frequentemente seus dotes musicais, possivelmente atuando como aedo nos banquetes e celebrações divinas, acompanhado ou não das Musas.

2. Problematicando a “miragem” do aedo homérico como um aedo de corte

Apresentamos o conjunto de todos aqueles que são descritos como aedos ou a eles podem ser comparados em virtude de determinadas atividades, características relacionadas à música e ao canto. Do conjunto, podemos retirar algumas conclusões. É forte a imagem que pode ser construída – principalmente sobre as análises das figuras e *performances* de Fêmio e Demôdoco – conectando o aedo e sua atividade à casa de um poderoso rei. Além dos dois citados, o aedo na casa de Menelau (aquele deixado junto de Clitemnestra) e os que iniciam o lamento por Heitor corroboram tal imagem, bem como Apolo em situações comemorativas e banquetes dos deuses. Até Tamires, um dos únicos indícios de aedos em trânsito, é descrito como tendo vindo de junto do rei da Ecália, onde ele possivelmente teria apresentado suas *performances*.

Das dez descrições (ou conjunto de descrições de Fêmio, Demôdoco e Apolo) presentes nos poemas, incluindo aí passagens de interpretação complexa, sete têm elementos que sugerem a atividade do aedo associada a uma casa aristocrática. Somente a descrição de Aquiles cantando para Pátroclo e a cena no escudo da *performance* do jovem na vinha, ambas da **Ilíada**, fogem completamente desse contexto.¹⁸ A descrição dos demiurgos por Eumeu não se enquadra necessariamente em nenhum dos polos.

Mais do que essa proporção, em que somente uma descrição em cada cinco cenas (ou conjuntos) ocorre absolutamente desassociada desses contextos, outro fator é fundamental: o fato de as descrições de Fêmio e Demôdoco serem as mais extensas e detalhadas, sugerindo uma sedutora leitura de que o aedo homérico “histórico” é um especialista associado à casa e à corte de um poderoso aristocrata local.

Murray é um dos que mantêm que a **Odisseia** expõe explicitamente que a arte do aedo profissional é apresentada através de *performances* em banquetes de heróis e, possivelmente, em eventos semelhantes a festivais, como na segunda canção de Demôdoco (MURRAY, 2008, p. 165-169). Semelhantemente, Segal argumenta que Demôdoco e Fêmio são elementos fixos da corte, tendo um lugar de respeito e deveres regulares (SEGAL, 2001, p. 115). Segal ainda tenta explicar as contradições com outros tipos de aedo, ao sugerir que o bardo ligado a um palácio reflete práticas micênicas ou do Período Obscuro, enquanto que o bardo itinerante, um demiurgo,

corresponde mais de perto às circunstâncias do tempo do poeta, na passagem do século VIII para o VII (SEGAL, 2001, p. 146), em uma posição semelhante à de Gentili (1988, p. 155-156).

Já Saïd descreve a poesia épica como um entretenimento aristocrático essencial, e o aedo como um servente ligado à corte (SAÏD, 2011, p. 126-127). Hunter e Rutherford, na introdução do livro **Wandering poets in ancient Greek culture**, também propõem algo nesse sentido. Mesmo os poetas estando incluídos na lista de Eumeu de profissionais itinerantes, eles não aparecem viajando (HUNTER; RUTHERFORD, 2009, p. 10). Dessa forma, a ligação do aedo com as casas nobres é frequentemente ressaltada.

Essa espécie de miragem é problemática por uma série de questões. Primeiramente, concordamos que o que temos diante de nós são expressões metapoéticas, ou aquilo por vezes chamado de *mise en abyme*.¹⁹ Em outras palavras, o que temos é a poesia homérica refletindo sobre o fazer poético. O problema está no passo seguinte: considerar que tal imagem, aparentemente homogênea e coerente, seja um reflexo de práticas sociais históricas.²⁰ Temos aqui nossa primeira dificuldade. Essa é a forma tradicional de interpretar os poemas historicamente, que criticamos aqui e em outras oportunidades.²¹ O problema dessa operação está na consideração dos poemas como depósitos ou reflexos de práticas sociais de períodos bem determinados e específicos.

Essa forma de interpretação é especialmente frequente entre estudiosos brasileiros que se desdobraram sobre o tema, ainda que as conclusões acerca das ambiguidades entre a itinerância e a ligação com as casas nobres sejam diversas. Gabrecht, por exemplo, considera que todos os aedos descritos por Homero são profissionais a serviço da aristocracia. A autora também considera os banquetes como os espaços propícios para a atuação do aedo do *período homérico*. Sua poesia servia para exaltar valores da nobreza e celebrar a moral heroica (GABRECHT, 2011, p. 88-89). Por sua vez, Werner faz considerações que partem de concepções metodológicas semelhantes, do ponto de vista histórico, no fim de seu estudo sobre a liberdade do aedo. Para ele, o episódio de Micenas ilustra o prestígio e a fragilidade da posição dos aedos na Grécia da *época homérica*, que ele definiu entre os séculos VIII e VII (WERNER, 2005, p. 179-180).

Já Moraes considera que as narrativas dos poetas homéricos são reminiscências autênticas das práticas dos aedos, ainda que limitadas pelas expectativas de uma aristocracia que restringia sua autonomia. Ele afirma

que as representações dos aedos sejam um amálgama da visão do que a aristocracia e os próprios aedos tinham sobre eles. O autor não se preocupa, contudo, assim como faz Gabrecht, em delimitar ou identificar qual seria o período histórico relacionado aos poemas (MORAES, 2011, p. 7-8).

Para o problema da itinerância dos aedos, também vista historicamente, Moraes sugere ser uma questão negligenciada, em particular porque as principais figuras dessa atividade, Fêmio e Demôdoco, são utilizadas para evidenciar a participação destes poetas nos ritos de comensalidade. A errância dos aedos é sugerida pelo autor por probabilidade: é provável que esse fosse um meio indispensável para ampliação de repertório. Em uma sociedade oral, era necessário entrar em contato para trocas de informação. O autor tira do episódio de Tamires não só a prática da errância dos aedos, como também a possibilidade de haver competições e espaços de interlocução (MORAES, 2009, p. 62-63). Apresentando como históricas práticas que sequer são descritas consistentemente nos poemas, o autor conclui que existe um duplo esforço que fundamenta a lógica da itinerância e a atividade dos aedos: a necessidade de consolidar uma identidade helênica que abranja várias comunidades, e um projeto de difusão dessa tradição, que visava ampliá-la ao espaço do Mediterrâneo. A itinerância dos bardos foi, para o autor, decisiva para difundir o helenismo, veicular informações e louvar a nobreza, ajudando também nos “inúmeros empreendimentos políticos e culturais conduzidos pela *aristocracia palaciana nos períodos Homérico e Arcaico gregos*”²² (MORAES, 2009, p. 70).

O problema desse tipo de interpretação é que ele tende a extrapolar significativamente o que os poemas têm a dizer, além de não apresentar qualquer tipo de fonte alternativa para se contrapor a eles. Há também uma tendência a não delimitar, ou mesmo, misturar contextos históricos diferentes, seja micênico (período dos palácios), seja homérico (este com demarcações particularmente fluidas, ou mesmo insuficientes), seja arcaico. O resultado é a utilização de descrições poéticas como instituições históricas, sem aventar possibilidades alternativas para o motivo das descrições e sem levar em consideração variantes importantes das formas tradicionais predominantes.²³

Na nossa concepção, não devemos derivar conclusões de uma leitura dos poemas que privilegie determinado elemento dos textos em detrimento de outros. Pelo contrário, buscamos na existência das variantes internas indício para propor um amplo alcance temporal e espacial da poesia oral hexamétrica grega. Tampouco consideramos as descrições dos poemas

como instituições e práticas sociais ou culturais indubitavelmente históricas, como Moraes o faz para o caso da itinerância dos aedos.

Não obstante essa discussão, a associação da maior parte das situações em que temos aedos descritos nos poemas, com algum tipo de situação relacionada a uma casa nobre, continua forte, o que não é isento de significados. No entanto, consideramos ser historicamente relevante pensar tal enfoque do ponto de vista do que chamamos de ideais épicos construídos, ou de formas tradicionais.²⁴

Antes, todavia, dedicaremos alguma atenção às outras dificuldades da abordagem que estamos criticando. A principal delas é a que diz respeito às variações apresentadas nos próprios poemas. Não podemos deixar de considerar que um quinto das descrições levantadas (número relacionado à quantidade de cenas, e não à proporção da extensão delas) não traz a associação dos aedos com as cortes dos nobres. Além disso, as leituras que criticamos desconsideram, em geral, a possibilidade de associações múltiplas, como sugerimos acima. Desconsideram também o próprio foco principal das tramas: o fato de concentrar a narrativa ao redor de heróis nobres orienta os poemas como um todo, assim como o faz para a relação dos aedos com audiências e localidades particulares.

Primeiramente, trataremos das variações. Como dissemos, um quinto das descrições levantadas não traz qualquer tipo de associação entre a *performance* do aedo e o contexto da casa de um nobre. Estamos lidando, neste momento, com duas cenas da **Ilíada**: a da vinha (XVIII, vv. 567-572) e a de Aquiles (IX, vv.185-191). O fato do uso do termo *aedo* não ser atestado em nenhuma das duas passagens pode ser relevante, indicando não serem especialistas em ação.²⁵ Aceitar somente esse argumento seria dizer o mesmo de Tamires, o que definitivamente não parece ser o caso, além de aceitar os aedos que cantam no lamento por Heitor como análogos perfeitos de Demôdoco e Fêmio. A especialização do trácio Tamires lhe deu confiança para dizer que ganharia das próprias Musas em uma competição de canto. O fim trágico do personagem, privado pelas próprias Musas do canto e da arte da cítara, não retira o peso de sua especialização na arte. Além disso, as cenas citadas descrevem a prática do aedo com um grau de detalhamento que não é equiparado a nenhum outro ponto desse poema, nem mesmo na passagem de Tamires. O que nos leva a outro problema: ambas estão presentes na **Ilíada**. Estaríamos diante de uma variação específica, sequer reconhecida pela **Odisseia**?

Tais questionamentos são importantes, mas não relativizam a relevância de uma informação apresentada pelas passagens: existem variações nas formas de transmissão poéticas, uma delas com material de conteúdo definitivamente épico.²⁶ Tais variações ocorrem, nesse caso, do ponto de vista dos tipos de aedos, especialistas ou não, fora de um contexto de casas reais e nobres. Talvez não sejam as cenas mais representativas dos poemas, mas são relevantes para estabelecer ideais épicos de transmissão de determinados conteúdos por meio do canto acompanhado geralmente pela lira, tal como é a prática do aedo. Pelas diferenças que apontamos, será que uma coisa pode ser separada da outra? Ou nos deparamos com variações das concepções épicas acerca da figura e da prática do aedo? Acreditamos tratar-se da segunda opção.

Outra variação importante por nós levantada diz respeito à mobilidade, a qual conta com material apresentado por ambos os poemas, ainda que de extensão reduzida. O trecho sobre Tamires e as reflexões de Eumeu sobre os demiurgos representam um tipo de aedo não necessariamente associado a uma mesma localidade. Essas passagens trazem uma dimensão da possibilidade de mobilidade que as distancia profundamente dos exemplos mais extensos providos pelas descrições de Fêmio e Demôdoco. Como no caso anteriormente apresentado – do afastamento completo de contextos relacionados a casas nobres –, defendemos que também aqui temos a constituição de uma forma de variação das concepções épicas relacionadas ao aedo e a sua prática.

De maneira semelhante, propomos, por fim, outras alternativas à associação dos aedos à casa de um nobre ou rei poderoso: a comunidade, para o caso de Demôdoco e dos aedos nos lamentos por Heitor; a grupos como os pretendentes, para o caso de Fêmio; a indivíduos, como Agamêmnon ou Clitemnestra, para o caso do aedo deixado em Micenas. Esses mantêm certa duplicidade entre a forma variante e a predominante. Na já retomada cena da vinha, não há nenhum tipo de duplicidade. Se algum tipo de associação pode ser estabelecido com o jovem fazendo o papel de cantor, é com a comunidade.

Para todas essas variações, o que temos são informações relevantes, que indicam múltiplas possibilidades de compreender nos poemas a figura e a prática do aedo. Entretanto, elas podem ser acusadas de representar uma parcela pequena diante da esmagadora predominância de outro tipo de informação, que, de fato, apresenta o aedo estavelmente associado à casa de um rei ou nobre. O que propomos aqui é que essa predominância tem uma explicação simples de ser formulada. Ela se deve ao próprio foco dos dois

poemas discutidos. Em outras palavras, elas ocorrem em virtude do tipo de trama principal e do tipo de personagens envolvidos.

A predominância de um tipo específico de *performances* de aedos, relativamente homogêneas, ocorre à medida que o poema que mais as explora, a **Odisseia**, frequentemente coloca seus protagonistas em cenários semelhantes. A **Odisseia** é repleta de cenas em cortes e, em três delas, Ítaca, Esparta e Esquéria, temos a descrição de aedos em plena atividade. Por si só esse é um elemento relevante. Ele indica que existe uma forte ligação entre tais contextos, casas de nobres poderosos e aedos. A **Ilíada**, um poema em que tais contextos são menos explorados, tem, em primeiro lugar, uma quantidade muito menor de descrições de aedos ou *performances* de tipos semelhantes. Mas, mesmo assim, deixa transparecer que reconhece a situação que a **Odisseia** estabelece com muito mais força, ao sugerir essa relação na cena dos lamentos por Heitor com um canto fúnebre conduzido por aedos (XXIV, vv.719-722). Isso indica a força de uma concepção poética acerca do cantor, um ideal épico que estabelece a seguinte relação: aedos são figuras recorrentes nas casas de homens poderosos.

Entretanto, no restante do conjunto de informações que coletamos, e mesmo entre as passagens que consideramos predominantes, temos indícios de outras formas de associação de aedos. Os poemas nos apresentam essas formas, a despeito da orientação de seu enfoque. Mesmo mantendo fielmente a contextualização principal, dão um jeito de salientar que o ideal, ou melhor, ideais épicos e formas tradicionais que transportam, não são homogêneos. No caso do aedo, o foco dos poemas pode sugerir um tipo predominante, associado à corte, mas vimos indícios de variações. A sua associação pode ser com a comunidade ou com um grupo, ao passo que outros momentos sugerem que sequer sua estabilidade em uma única localidade é garantida.

A miragem de um tipo homogêneo de aedo cai por terra diante da variedade das evidências. Ainda que aparecendo em menos oportunidades – o que se explica pela questão do foco narrativo –, as variações se intrometem e é importante avaliá-las. Não devemos tomá-las por simples mistura de práticas sociais de períodos diferentes e elementos fictícios. Parece-nos mais útil encará-las como formas tradicionais, ideais épicos controlados por mecanismos poéticos e dessa forma transportados. O embate entre uma forma predominante e variações desse ideal pode indicar uma oposição deliberada entre polos diferenciados de concepções acerca do aedo, com preferência para um posicionamento específico. Pode também, alternativamente, ser somente uma imposição de focos

narrativos dos poemas. Ou, ainda, pode ser a apresentação de formas concorrentes de ideais que convivem lado a lado. A despeito dessas possibilidades, o que temos é uma constatação na poesia de sua própria abrangência, como um meio que atinge possíveis contextos diferentes que avaliam características da sociedade épica dos poemas de maneiras variadas. Além disso, ao mesmo tempo que algumas formas são reconhecidas e aceitas como relativas a essa sociedade épica, outras formas, que também seriam possíveis, são deixadas de lado. Limites são traçados, determinados tanto pela língua da poesia quanto pelo conteúdo e pelas formas sociais apresentadas.

Vimos que a figura dos aedos pode ser abordada por uma variedade de ângulos. É importante ressaltar a variedade, para que tenhamos em mente evitar o procedimento metodológico falho de tomar os poemas e sua sociedade como reflexos diretos de contextos e instituições históricas relativos a determinados momentos da história grega. Uma leitura que prioriza as formas predominantes de qualquer que seja o elemento estudado, tende a ser seduzida por tal procedimento. O objetivo aqui é a contraposição a essas leituras que, defendemos, homogeneizam determinados aspectos dos poemas e dão origem a interpretações históricas equivocadas e reducionistas.

Consideramos que as formas variantes também se submetem ao mesmo controle e regulação da tradição, sendo, portanto, ideais épicos assim como os exemplares mais consistentemente ressaltados. Isso se deve, novamente defendemos, à tendência de os poemas trazerem de maneira mais abrangente possível, dentro dos parâmetros considerados tradicionalmente aceitáveis, as especificidades de seu conteúdo.

A relevância histórica desses conteúdos transmitidos ocorre por transportar, por meio de um mecanismo que integra comunidades separadas pelo tempo e pelo espaço, formas particulares de encarar aquilo que se considerava um passado compartilhado culturalmente. Os poemas como mecanismos identitários de ideais, valores e outros conteúdos por eles transportados, deixam abertas fronteiras culturais para todas as comunidades que neles reconhecem uma forma de transmissão do seu passado. Ao mesmo tempo, fecham essas mesmas fronteiras para as comunidades que não os reconhecem dessa forma. Definimos tais elementos a partir da aceitação dos seguintes critérios como as bases da tradição da poesia oral épica hexamétrica grega: a língua; a métrica; a oralidade; o conteúdo (aceitação de um passado heroico/mitológico compartilhado e sua sociedade interna, dentro das variações aceitas).

Os poemas, portanto, como testemunhos dessa tradição oral de transmissão de conteúdos,²⁷ deveriam ser reconhecidos por comunidades diferentes em contextos diferentes, e por isso existe certa margem de manobra que, mesmo quando se demonstra assertivamente qual é o ideal épico predominante de determinado elemento, aceita-se a existência de variantes. Certamente, esse parece ser o caso na descrição dos aedos.

Documentação escrita

LOURENÇO, F. **Odisseia**. Lisboa: Cotovia, 2003.

_____. **Íliada**. Lisboa: Cotovia, 2005.

MONRO, D. B.; ALLEN, T. W. **Homeri Opera**. Oxford: Clarendon Press, 1920.

MUELLER, M. **The Iliad**. London: Bristol Classic Press, 2009.

MURRAY, A. T. **Iliad**. V. II. Cambridge & London: Harvard University Press, 1999.

VIEIRA, T. **Odisseia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

WEST, M. L. **Ilias**. V. II. München & Leipzig: Bibliotheca Teubneriana, 2000.

Referências bibliográficas

ANDERSON, W. D. What song the sirens sang: problems and conjectures in Ancient Greek Music. **Royal Musical Association Research Chronicle**, n. 15, p. 1-16, 1979.

_____. **Music and musicians in ancient Greece**. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

BILES, Z. Peril's of song in Homer's Odyssey. **Phoenix**, v. 57, n. 3/4, p. 191-208, 2003.

BRILLANTE, C. Le muse di Thamyris. **Studi Classici e Orientali**, v. 41, p. 429-453, 1991.

DOUGHERTY, C. **The raft of Odysseus the ethnographic imagination of Homer's Odyssey**. Oxford: OUP, 2001.

FORD, A. **Homer: the poetry of the past**. Cornell: CUP, 1992.

_____. Epic as Genre. In: MORRIS, I; POWELL, B. (Eds.) **A new companion to Homer**. Leiden: Brill, 1997, p. 398-414.

_____. Singers. In: FINKELBERG, M. **The homer encyclopedia**. V. 3. Oxford: Wiley Blackwell, p. 804, 2011.

- FRONTISI-DUCROUX, F. **La cithared'Achille**. Rome: Edizioni dell' Ateneo, 1986.
- GABRECHT, A. A atuação do aedo nos banquetes homéricos. **Caminhos da História**, v. 7, n. 1, p. 83-02, 2011.
- GENTILI, B. **Poetry and its Public in Ancient Greece**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.
- GRETHLEIN, J. Homer and heroic history. In: MARINCOLA, J. et al. (Org.) **Greek notions of the past in the Archaic and Classical eras: history without historians**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- GRIMAL, P. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HUNTER, R., RUTHERFORD, I. **Wandering poets in Ancient Greek Culture**. Cambridge: CUP, 2009.
- JONG, I. de. The Homeric Narrator and his own kleos. **Mnemosyne**, v. 59, fasc. 2, p. 188-207, 2006.
- LEDBETTER, G. **Poetics before Plato: interpretation and authority in early Greece**. Princeton: PUP, 2003.
- MARK, S. **Homeric seafaring**. Austin: University of Texas Press, 2005.
- MASLOV, B. The semantics of *áoidós* and related compounds: towards a historical poetics of solo performances in Archaic Greece. **Classical Antiquity**, v. 28, n. 1, p. 1-38, 2009.
- MONTIGLIO, S. **Wandering in ancient Greek Culture**. Chicago: UCP, 2005.
- MORAES, A. S. O valor da fala inspirada de poetas e adivinhos na poesia homérica: os méritos da memória. **Revista de História Comparada**, v. 5, p. 6-21, 2011.
- _____. Os sentidos da itinerância dos aedos gregos. **Phoënix**, v. 15, n. 2, p. 62-73, 2009.
- _____. **O ofício de Homero**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- MURRAY, O. The Odyssey as performance poetry. In: REVERMANN, M., WILSON, P. (Eds.) **Performance, iconography, reception: studies in honour of Oliver Taplin**. Oxford: OUP, 2008, p. 161-176.
- OLIVEIRA, Gustavo J. D. Histórias de Homero: um balanço das propostas de datação dos poemas homéricos. **Revista História e Cultura**, v. 1, n. 2, p. 126-147, 2012.
- _____. **Tradição épica, circulação da informação e integração cultural nos poemas homéricos**. Tese de Doutorado. São Paulo: PPG-HS/FFLCH, 2015.

- OLSON, S. D. **Blood and iron: stories and storytelling in Homer's Odyssey.** Leiden: Brill, 1995.
- PAGE, D. L. The mystery of the minstrel at the court of Agamemnon. **Studi classici in onoredi Quintino Cataudella**, v. I, p.127-131, 1972.
- PAGLIARO, A. **Saggidicritica semantica.** Messina-Firenze: Casa Editrice G. D' Anna, 1953.
- PANCHENKO, D. V. Aoidosaner, Aegisthus and Clytemnestra (Od. 3.263–272). **Hyperboreus**, v.2, fasc. 2, p. 178–8, 1996.
- REDFIELD, J. **Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector.** Chicago: UCP, 1975.
- REVERMANN, M. The Text of the Iliad 18.603-606 and the presence of an *aoidos* on the Shield of Achilles. **The Classical Quarterly**, v. 48, n. 1, p. 29-38, 1998.
- RINOV, Y. "Miseen abyme" and tragic signification in the "Odyssey": the three sings of Demodocus. **Mnemosyne**, v. 59, fasc. 2, p. 208-225, 2006.
- ROSA, A. S. O aedo nos poemas homéricos. **Revista eletrônica Antiguidade Clássica**, n. 1, p. 6-16, 2008.
- SAÏD, S. **Homer and the Odyssey.** Oxford: OUP, 2011.
- SCODEL, R. Bardic Performances and oral tradition in Homer. **The American Journal of Philology**, v. 119, n. 2, p. 171-194, 1998.
- _____. **Listening to Homer: tradition, narrative and Audience.** Michigan: UMP, 2002.
- SCULLY, S. The bard as custodiam of Homeric society: Odyssey 3, 263-272. **QuaderniUrbinati di Cultura Classica**, n. 8, p. 67-83, 1981.
- SEGAL, Ch. **Singers, heroes, and gods in the Odyssey.** Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- SOUZA, M. M. **Os aspectos poético-musicais nas obras de Homero: métrica, ritmo e performance (séc. VIII a. C.).** Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2012.
- STEPHENS, S. A. Linus song. **Hermathena**, v. 173/174, p. 13-28, 2002/2003.
- THALMANN, W. G. **Conventions of form and thought in early greek epic.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.
- WALSH, G. B. **The varieties of enchantment: early greek views of the nature and fuctions of poetry.** Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984.
- WEES, H. v. **Status warrior: war, violence and society in Homer and History.** Amsterdam: J. C. Gieben, 1992.

WERNER, C. A liberdade restrita do aedo homérico. **Estudos literários**, v. 6, n. 11, p. 171-181, 2005.

WEST, M. L. **The making of the Odyssey**. Oxford: OUP, 2014.

WILSON, P. Thamyris the Thracian: the archetypal wandering poet? In: HUNTER, R.; RUTHERFORD, I. **Wandering poets in Ancient Greek culture**. Cambridge: CUP, 2009, p. 46-79.

Notas

¹ A despeito das dificuldades relacionadas ao fato de o termo *aedo* não ser utilizado para este personagem, argumentaremos em favor da atribuição.

² No decorrer deste artigo, utilizaremos como padrão de citação dos cantos, números romanos em letras capitais para a **Ilíada** e, em minúsculas, para a **Odisseia**.

³ A maior parte dos outros aedos apresentados toca uma lira (*φάρμιγγις*).

⁴ Pode ser que o termo não seja usado por não se tratar de um especialista, mas de uma prática casual. Essa é a posição de Ford (2011, p. 804). Em outra oportunidade, o autor ressalta a inspiração divina como delimitação de uma classe de cantores profissionais (FORD, 1997, p. 403). Ver também Anderson (1995, p. 24). Contudo, como discutiremos, vale notar que o termo tampouco é utilizado para se referir a Tamires, que parece se tratar de um especialista.

⁵ Trajano Vieira (2011) apresenta uma tradução variante, em que Médon é identificado como o aedo. Apesar de a leitura ser possível no grego, parece-nos um malabarismo desnecessário, uma vez que Médon é consistentemente estabelecido como arauto. Fêmio é mais de uma vez associado aos pretendentes, e a passagem, sem dúvida, se refere a ele, apesar de não o nomear.

⁶ O ponto é observado por Page (1972, p. 128), Thalmann (1984, p. 131), Scodel (2002, p. 46, 176-177) e por Pagliaro, que defende que o arauto tenha buscado Demódoco para realizar um serviço, uma vez que o demiurgo não teria necessariamente vínculo com a corte (PAGLIARO, 1953, p. 14).

⁷ Para Stephens, Lino era designação para um tipo de canção antes de a figura do próprio Lino ganhar uma história. A autora apresenta um levantamento de várias narrativas em autores antigos que falam de Lino, em geral conformando com o padrão básico de alguém que morre cedo e que provê o pretexto para uma canção de lamento (STEPHENS, 2002/2003, p. 16-17).

⁸ Todas as traduções apresentadas da **Ilíada** e da **Odisseia** são de Frederico Lourenço (2003; 2005). As citações em grego são referentes à edição de Monro e Allen (1920).

⁹ A passagem é suficiente, entretanto, para evidenciar que o termo *aedo* não era utilizado somente para denominar cantores de poesia épica, pois se trata de uma cena de lamento. Para outras especificidades da cena, ver Maslov (MASLOV, 2009, p. 6).

¹⁰ Existe uma variação textual, atestada por Ateneu (para a discussão e referências, ver Revermann, 1998), de que os versos 604-605 da **Iliada** seriam substituídos por um par de versos que estão presentes nesta cena da **Odisseia** (IV, 17-18) e que identificam a presença de um aedo. Apesar de nenhum manuscrito que temos atestar a variante na **Iliada**, ela é reconhecida em nota por West (2000, p. 198) e Murray (1999, p. 332). Para uma defesa da manutenção dessa leitura variante, ver Pagliaro (1953, p. 21-25). Revermann considera a solução de Ateneu insuficiente, afirmando que, com as informações que temos, a passagem pode ser considerada apenas lacunar (REVERMANN, 1998, p. 35-38).

¹¹ Para análises da cena, ver Panchenko, que afirma que a passagem é uma invenção de Homero (PANCHENKO, 1996, p. 178-182), e Page, que defende que a passagem provavelmente seja oriunda de uma história tradicional, não sendo invenção de Homero (PAGE, 1972, p. 128-130). Ver Scully (1981), Scodel (1998), Biles (2003) e Werner (2005) para interpretações da passagem.

¹² Para um levantamento acerca de Tamires em outras fontes, ver Brillante (1991, p. 433-435).

¹³ Êurito é, segundo a tradição, o rei da Ecália. Ver Grimal (2000, p. 160-161).

¹⁴ Ver Wilson (2009, p. 47-5) e Brillante (1991, p. 429-430) para a discussão sobre a localização dos lugares apresentados na passagem e a indicação do possível escopo da errância de Tamires.

¹⁵ Exploramos esta posição com maior detalhe em outras oportunidades. Ver Oliveira (2012; 2015).

¹⁶ Ver nota 4.

¹⁷ Esta é a opinião de Thalmann (1984, p. 177) e Mueller (2009, p. 49).

¹⁸ Mantivemos na relação as passagens que indicam mais de um tipo de associação possível, como os aedos nas lamentações por Heitor e a segunda *performance* de Demódoco. Apesar de esta ocorrer na ágora e diante de uma comunidade mais ampla, mantém sua associação com os convivas do banquete de Alcínoo. Essa escolha se justifica, pois o contexto de corte continua presente como possibilidade em ambas as situações, mesmo diante das possíveis associações diversas.

¹⁹ Para uma breve apresentação do conceito, ver Grethlein, em especial as notas 5 e 22 (GRETHLEIN, 2012, p. 15; 20-21), e Rinov (2006, p. 209).

²⁰ Concordamos com Ford, que assinala que a descrição dos aedos homéricos pode ser uma mistura de práticas de períodos diversos e ficção (FORD, 2011, p. 804), mas consideramos tal formulação por si só insuficiente. Para a opinião contrária à

de Ford, ver Gentili (1988, p. 155-156) e, mais recentemente, West (2014, p. 46). Pagliaro propõe que as figuras de Fêmio e Demôdoco não devam ser consideradas como reais, mas fruto de uma adaptação da experiência real do cantor à imagem deste mundo entre a realidade e o mito, elaborado e composto pela tradição (PAGLIARO, 1953, p. 18).

²¹ Ver Oliveira (2012; 2015).

²² Grifo nosso.

²³ Para outros exemplos de procedimentos metodológicos semelhantes, ver Rosa (2008), Souza (2012, p. 93-103) e Moraes (2012).

²⁴ Quando falamos em ideais épicos, ou formas tradicionais, estamos lidando com a transmissão de conteúdos específicos por meio da poesia épica. São formas compartilhadas de pensar e ver o mundo, aplicadas ao que se considerava ser o passado heroico e mitológico. Tais formas e conteúdos são controlados poeticamente, não sendo forçosamente reflexos de contextos históricos reais. A sociedade apresentada nos poemas mostra maneiras, não necessariamente homogêneas, de pensar uma sociedade que se acreditava fazer parte de um passado heroico/mitológico. O conteúdo transmitido diz respeito a concepções de como essa sociedade deveria se configurar e comportar. Utilizamos o termo *ideais* não no sentido de *elemento almejado*, mas como *categoria de pensamento*. O ideal é *épico* no sentido de mostrar as maneiras aceitas de apresentar e pensar o passado heroico/mitológico por meio do veículo particular da poesia oral épica hexamétrica grega, em oposição a maneiras ligadas a outros tipos de veículo.

²⁵ Ver nota 4.

²⁶ A saber, a canção executada por Aquiles, que trata das *κλέα ἀνδρῶν*.

²⁷ Temos plena consciência de que esta posição depende da aceitação de determinados pressupostos acerca das características das condições de composição poética oral, e do alcance espacial e temporal desta tradição, questões que não teremos espaço para tratar aqui. Para uma discussão detalhada do problema, ver Oliveira (2015, p. 39-137).