



HOMERO E A QUESTÃO HOMÉRICA

HOMER AND THE HOMERIC QUESTION

Gustavo Frade*

* ghmfrade@gmail.com
Doutor em Letras e professor na Universidade Federal de Juiz de Fora.

RESUMO: Uma investigação a respeito do entendimento de Homero e das abordagens de sua poesia épica. O foco é sua recepção no século XX, a partir da percepção de suas características que remetem à composição oral tradicional, observadas nos estudos de Parry e Lord. Os trabalhos desses dois estudiosos abriram caminho para uma série de estudos que investigariam os fundamentos do estilo e da composição dos poemas homéricos. Inclui considerações breves sobre a recepção e transmissão na Antiguidade e chega à recepção contemporânea a partir do final do século XVIII (com o trabalho seminal de Wolf), passando pelo XIX e tocando o início do século XXI. A partir dessa história das abordagens a respeito dos poemas homéricos, a proposta final é aceitar as variações da fórmula e da técnica oral e, sem nenhuma certeza quanto ao caminho que levou um texto da tradição oral para a tradição escrita, ler os poemas homéricos como poesia (com todos os seus recursos sonoros, imagéticos e semânticos) e como narrativas que formam uma unidade.

PALAVRAS-CHAVE: Homero; questão homérica; fórmula; poesia oral.

ABSTRACT: This article is an investigation about the understanding of Homer and the reception of his epic poetry. The focus is the reception in the 20th century, after the studies of Parry and Lord. The two scholars observed the characteristics of traditional oral composition in the Homeric poems, paving the way to a series of studies that would investigate the foundations of Homeric style and composition. This paper includes some brief remarks on the reception and transmission of the text in Antiquity, on the process of fixing oral poetry in written text and it also reaches the modern and contemporary reception, from the seminal work of Wolf in the 18th century to Homeric scholarship in the beginnings of the 21st century. This history of reception leads us to some thoughts on reading the Homeric poems as poetry (with its sound plays, images and semantic features) and as narrative units despite not knowing exactly how texts from the oral tradition were introduced into written tradition in Ancient Greece.

KEYWORDS: Homer; homeric question; formula; oral poetry.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo é uma investigação a respeito dos modos como aqueles que se dedicaram ao estudo da épica grega arcaica compreenderam Homero e seu estilo de composição ao longo dos tempos. Essa investigação, herdeira da Questão Homérica, o velho debate a respeito da identidade de Homero e da autoria da *Iliada* e da *Odisseia*, terá como eixo central a percepção das características orais tradicionais desses poemas. O ponto de partida será a tentativa de alguns estudiosos de datar os poemas, seguida de uma breve exposição de como gregos do Período Arcaico e Clássico lidavam com a figura de Homero. Em seguida, após algumas considerações sobre o trabalho dos filólogos de Alexandria, serão recuperados o trabalho de Wolf (do final do século XVIII) e o método dos analistas do século XIX. Como um marco na trajetória dos estudos homéricos, será apresentada a teoria oral de Parry e Lord, assim como seus desdobramentos. A conclusão, sinteticamente, traz uma orientação possível para a interpretação dos poemas homéricos hoje.¹

2 HOMERO NA ANTIGUIDADE ARCAICA E CLÁSSICA

Estudiosos que se arriscaram a uma datação dos poemas que atribuímos a essa figura autoral de Homero sugeriram distintos intervalos temporais para sua composição. Os critérios, sintetizados por Kirk, em texto originalmente

publicado em 1965, são os fenômenos datáveis (arqueológicos, linguísticos e estilísticos) e os efeitos externos datáveis (possíveis referências à *Iliada* ou à *Odisseia* em outros poemas, cenas pintadas em vasos, fundação de cultos de heróis, informações de escritores da Antiguidade).² O próprio Kirk conclui que os indícios apontam o fim do século VIII ou início do VII AEC como o período da composição dos poemas. Mais especificamente, para o que ele chama de “composição monumental”: a produção de um poema longo, com um tema central bem definido construído a partir da tradição de histórias ou mesmo de canções que já circulavam antes. Embora afirme que não exista nenhum critério decisivo, ele acredita que poetas diferentes teriam composto a *Iliada*, obra mais antiga, e a *Odisseia*, mais nova.³ Opinião semelhante tem Janko, que propõe (com precisão um pouco misteriosa, ainda que amenizada em seu próprio texto) o período entre 775 e 750 para a *Iliada* e algo um pouco depois disso para a *Odisseia*.⁴ Contrário a essa opinião mais popular que vê o século VIII como período mais provável, Ruijgh, ao considerar certas diferenças entre o jônico homérico e o de Arquíloco, opta por seguir a opinião de Heródoto (II, 53, 2) e sugerir o século IX.⁵ A opinião de West é de que, pelas evidências das artes plásticas e de referências em outros poemas, a *Iliada* parece circular desde mais ou menos 630.⁶ Uma hipótese mais complexa de datação, que enfatiza de forma extrema o conceito de

“movência” aplicado às composições de tradição oral, é levantada por Nagy e será comentada adiante.⁷

De todo modo, toda essa variação mostra que uma datação bem definida não é possível e nem mesmo um consenso a respeito de algum intervalo. Existe, no máximo, uma referência possível a uma versão escrita do final do século VI. A data sugerida por West para esse texto é 520;⁸ a que sugere Nagy é mais abrangente: a partir de 550.⁹ Seria, ainda que isso pareça mais um elemento da construção mítica da imagem de um governante do que um dado confiável sobre a história da transmissão dos poemas, o texto registrado para a instituição da recitação da *Iliada* e da *Odisseia* de Homero nas Grandes Panateneias, o festival ateniense.

No *Hiparco* (228b5), diálogo platônico considerado espúrio, foi esse tirano, Hiparco, filho de Pisístrato, que incluiu os poemas homéricos no programa do festival ateniense e promoveu o estabelecimento de uma versão escrita. No relato transmitido por Diógenes Laércio (I, 57), os créditos são atribuídos a “Pisístrato ou Sólon”. Era de interesse das monarquias e aristocracias gregas se associar à manutenção e difusão das obras que se tornaram as grandes referências culturais pan-helênicas. Obras que compartilhavam de uma visão de mundo aristocrática tradicional e que, portanto, poderiam ser usadas para confirmar a autoridade

e elevar o prestígio de figuras políticas.¹⁰ Xenofonte, em seu *Banquete* (III, 5), faz Nicerato, o rico ateniense, dizer que seu pai o obrigou a decorar a *Iliada* e a *Odisseia* para que se tornasse um homem de valor (*ἀνὴρ ἀγαθός*). Estima-se que a leitura de Homero faria parte fundamental da educação dos ricos do século V, embora não seja possível saber como exatamente se distribuía o acesso ao ensino (sempre particular) entre a população de uma cidade como Atenas.¹¹

Homero torna-se também uma espécie de autoridade e uma referência de excelência poética para os compositores da elegia arcaica e da lírica coral. Nos primeiros versos do fragmento *dubium* 8W ou *el.* 19 e 20, atribuído por Estobeu (IV, 34, 28) a Simônides, uma imagem de Homero é citada para depois ser desdobrada: “Uma coisa, a mais bela, disse o homem de Quios:¹² ‘Como a geração das folhas, assim também é a dos homens.’”¹³ O verso é citado exatamente como aparece na *Iliada*, VI, 146. O homem da ilha de Quios, portanto, seria o próprio Homero, e o compositor da elegia se apropria poeticamente de seu verso. Píndaro, introduzindo o elogio de um atleta vitorioso, menciona como modelos de excelência os *Ὀμηρίδαι* (Homeridas), rapsodos que recitariam os poemas homéricos (*Nemeia* 2, 1-5): “como os Homeridas começam por Zeus a maioria dos versos costurados (*ῥαπτῶν ἐπέων*)¹⁴ como proêmio, assim também este homem recebeu uma primeira entrada

vitoriosa nos jogos sagrados, nos muito cantados bosques de Zeus na Nemeia.”¹⁵ É preciso notar que até o século III ou II, textos diversos, como hinos e outros poemas épicos (incluindo o paródico *Margites*, mencionado na *Poética* de Aristóteles, 1448b) são atribuídos a Homero. Não havia ainda o estabelecimento de Homero especificamente como o autor da *Ilíada* e da *Odisseia*, ideia que predominará posteriormente. Além disso, mesmo as citações desses dois poemas (em Platão e Aristóteles, por exemplo) e os papiros preservados contêm versos que não correspondem ao texto que posteriormente será transmitido até os tempos atuais e que só a partir dessa época parecem formar um texto mais ou menos regular.¹⁶ Até então, a variação predomina.

Nos escólios (as anotações de leitores antigos nas margens ou entrelinhas dos manuscritos, transmitidas junto com o texto principal) à passagem de Píndaro acima mencionada, os Homeridas, possivelmente uma guilda de rapsodos profissionais, são identificados como inicialmente descendentes de Homero,¹⁷ mas que depois se tornam apenas artistas que executam as composições do poeta, sem nenhuma ligação de sangue.¹⁸ Todos os poemas de seu repertório eram atribuídos ao grande poeta cego¹⁹ do passado, de modo que a fama desse Homero e dos Homeridas se misturava e se espalhava.²⁰ A hipótese de West é a seguinte: essa companhia de rapsodos do século VI poderia ter

inventado a figura ancestral de Homero (a cegueira como característica é um toque verossímil, uma vez que ser cantor e compositor são atividades profissionais possíveis e talvez comuns para um cego, como o próprio Demódoco da *Odisseia*). Poderia até mesmo ter inventado o nome Homero a partir do próprio nome de Homeridas (e não o contrário).²¹ West reúne três possibilidades para a formação do nome: a primeira é dada por Nagy com a formação a partir das raízes *óm-* e *ár-* com sentido de “ajustar, unir” (como no verbo *ómhreiν*, “encontrar” e na expressão de Hesíodo na *Teogonia*, 39, *φωνῆι ὁμηρέουσαι*, “com vozes em uníssono”), com o sentido de “o que junta (ou compõe) as canções”;²² a segunda é a associação que aparece em algumas biografias mitológicas de Homero e dos Homeridas: *ómhρ-* com o sentido de “refém”; a terceira, dada por Marcelo Durante (1957), parte da divindade *Zeῦς Ὀμάριος* e do santuário *Ὀμάριον*, com * *όμαρος* ou * *όμαρις* que poderiam ter sido uma assembleia associada a concursos de poesia (um festival com premiação).²³

São hipóteses que tentam rastrear a construção de uma identidade ou de uma figura de autoridade a partir de um nome. Uma perspectiva mais esclarecedora talvez seja pensar esse nome como uma maneira prática de se referir ao que há de melhor na tradição ou como “um modo de antropomorfizar a tradição poética”.²⁴ É ilustrativo o relato de

Foley sobre a busca à primeira vista infrutífera do pesquisador Schmaus por Ćor Huso, bardo (*guslar*) servo-croata creditado por outros *guslari* como fonte de diversas canções épicas, mas que ninguém conheceu pessoalmente. Os relatos sobre o *guslar* lendário, cego como o Homero do *Hino Homérico a Apolo*, eram repletos de informações divergentes ou aparentemente fantasiosas. A conclusão de Foley é de que os cantores usaram Ćor Huso (ou o nome “Ćor Huso”) como uma credencial de autoridade “para estabelecer sua própria herança bárdica e sua própria proeminência, assim como para marcar certas canções suas como as melhores.”²⁵

A busca por um autor, por um momento de composição ou estabelecimento do texto e por uma localização geográfica desses processos, apesar de intrigantes,²⁶ não são o caminho para explicar a poesia homérica como fenômeno cultural. Homero, como será demonstrado a seguir, é um resultado do modo como são lidos os poemas a ele atribuídos. Tendo em mente que boa parte das particularidades de um texto se revela pela comparação com outros textos, que toda produção cultural resulta de uma sociedade específica, de um tempo específico e de uma região específica e que essa produção reverbera no seu próprio sistema cultural e também em outros com os quais se comunica, é a leitura dos textos e o enfrentamento de seus problemas interpretativos, revelados pelo trabalho coletivo de gerações

de estudiosos, que dará as melhores indicações sobre as circunstâncias e técnicas de sua composição.

3 FILOLOGIA E A BUSCA PELO HOMERO ORIGINAL

Nos séculos III e II, uma sequência de intelectuais que trabalharam na Biblioteca de Alexandria, especialmente Aristarco, mas também seu antecessor Zenódoto e seu sucessor Aristófanes de Bizâncio, se debruçaram sobre os versos de Homero. Os seus trabalhos principais eram: (1) produzir *ὑπομνήματα* (“comentários”), ou seja, analisar e comentar passagens que proporcionassem problemas de interpretação, além de explicar palavras e expressões já obscuras (lembrando que entre o receptor do período helenístico e o vocabulário homérico já existia uma distância de alguns séculos); e (2) realizar a *διόρθωσις* (“recensão”), ou seja, estabelecer o texto dos poemas homéricos, sem modernizações e sem versos acrescentados ao longo de sua transmissão, para produzirem uma edição (*ἔκδοσις*) de melhor qualidade. Provavelmente foram eles que fizeram a divisão dos dois poemas em vinte e quatro cantos, um para cada letra do alfabeto grego. Entre os principais materiais de trabalho dos bibliotecários de Alexandria estavam a *κοινή*, texto ou edição comum, possivelmente ateniense, e as *πολιτικάί*, textos ou edições produzidas por cada cidade, como Quios, Argos, Chipre, Sínope e Massalia.

Esses comentários nos chegaram através dos escólios e de coleções desses escólios.²⁷

O trabalho dos bibliotecários de Alexandria inspirou a abordagem dos filólogos da escola analista, viés teórico predominante no mundo acadêmico europeu do século XIX. A partir do trabalho seminal de Wolf, *Prolegomena ad Homerum*, a figura de Homero como autor foi colocada em questão. Wolf já identificava a origem oral e tradicional da épica grega, a princípio um produto de cantores, não de escritores, uma vez que a própria tecnologia da escrita seria, na época da composição inicial dos poemas, inexistente ou incipiente.²⁸ Sua proposta era de que, na Atenas do século VII, pequenas canções épicas diferentes teriam sido reunidas para formar os grandes poemas escritos. O que conhecemos não seria a tradição oral, mas uma colcha de retalhos de diversas canções antigas, continuamente transformada com correções e interpolações desde o século VII até os alexandrinos, de modo que não existiria um Homero como autor individual. A evidência histórica dos escólios e a análise estilística seriam os recursos para obter a edição mais autêntica, pura e original possível.²⁹ Essas eram as ideias com as quais concordou a maior parte dos acadêmicos da época, superando em termos de aceitação a noção unitarista que se apegava a Homero como o gênio original

grego, o pai da poesia, que sacou da natureza suas regras de composição.³⁰

Em sua breve introdução à história dos estudos homéricos, Dodds (em texto originalmente publicado em 1968) resume as tendências dos analistas posteriores a Wolf a partir da obra de Eduard Meyer (*Geschichte des Altertums*, vol. 2, 1893): consideravam cientificamente provado que os poemas atribuídos a Homero não eram trabalho de um indivíduo nem de um coletivo de artistas, mas o resultado da atividade de poetas que se estendeu ao longo dos anos, de modo que seria possível identificar os diversos estratos.³¹ No início do século XIX, a ideia básica era a de Gottfried Hermann, de que, a partir de um núcleo inicial, os poemas eram expandidos com acréscimos.³² No caso da *Iliada*, em geral o poema preferido dos analistas, o núcleo seria este: a briga dos chefes (canto I), a derrota dos gregos (canto XI), a *Patrocleia* (canto XVI, com o fim do XV) e a morte de Heitor (canto XXII). Os trechos que fariam as transições originais entre cada parte desse núcleo não mais seriam recuperáveis. Fora disso, havia pouca concordância, exceto a respeito do trecho conhecido como *Doloneia* (canto X), da embaixada (canto IX), e da batalha no canto VIII, que seriam todos posteriores, assim como a inclusão no poema de personagens como Nestor, Glauco, Sarpédon e Eneias. Se, para os primeiros leitores de Wolf, Homero era apenas

um nome dado à personificação do “espírito da poesia épica” ou a um ancestral mítico da guilda de bardos que se chamava de Homeridas, nesse segundo momento ele passa a ser o nome do autor histórico do poema original que corresponderia ao núcleo esboçado acima.

Ainda conforme a introdução de Dodds, uma geração posterior de analistas modificou ainda mais uma vez o mito de Homero, a partir do trabalho de Wilamowitz (*Die Ilias und Homer*, 1916).³³ O poeta seria o homem natural de Quios que, no século VIII, combinou e remodelou o trabalho de vários poetas anteriores. Essa obra, por sua vez, seria também remodelada e aumentada pelas gerações de poetas posteriores. Agora, integrariam a *Iliada* de Homero a “substância principal” dos cantos I a VII, XI a XVII e XXI a XXIII, até o enterro de Pátroclo (o final original estaria perdido, assim como a ligação entre os cantos XVII e XXI). Nas palavras de Schadewaldt (em texto de 1938 com várias reedições), então o “compilador inábil de um material original se tornou o poeta que costurou o poema a partir de retalhos tradicionais, dando-lhes uma estrutura de unidade”.³⁴

Para realizar esse tipo de análise, utilizava-se a crítica textual, as comparações estilísticas e uma leitura minuciosa do texto e da construção narrativa dos poemas, com o objetivo de avaliar as lições possíveis transmitidas

pelos fragmentos em papiro, pela tradição de manuscritos medievais e pelos comentários antigos em busca de um entendimento da língua e do pensamento homéricos que permitisse identificar as irregularidades que deveriam ser extirpadas.³⁵ Muitas vezes esses trechos teriam o próprio núcleo original como modelo de construção, o que ficaria visível em cenas que aparecem no poema mais de uma vez com texto idêntico ou só com pequenas diferenças e também em cenas que apresentam inconsistências de pensamento ou qualidade poética em comparação com o conjunto. Como observa Schadewaldt, o fato de que os bibliotecários alexandrinos marcavam os versos repetidos como espúrios, conforme a preferência estética do Período Helenístico, dava a esse procedimento um respaldo de aparente autoridade.³⁶

No caso da *Odisseia*, ainda seguindo a retrospectiva de Dodds, o consenso analista era atribuir a obra a um autor diferente daquele da *Iliada*, e muitos a consideravam uma composição de um único poeta.³⁷ Entretanto, apesar da maior unidade estrutural em comparação com o poema de Aquiles, o poema de Odisseu teria mais inconsistências internas. As unanimidades entre os analistas eram aquelas que Aristarco já anotava: o canto XXIV e parte da *Nékyia* (a passagem de Odisseu pelos domínios de Hades no canto XI) seriam acréscimos posteriores. Também a *Telemaquia*

(a aventura de Telêmaco: cantos I a IV, com o XV, o XVI e o início do XVII) era colocada em dúvida. Apesar de ter um núcleo básico composto pela viagem de retorno de Odisseu e a vingança contra os pretendentes, existiriam versões diferentes tanto das viagens quanto da vingança.

Ainda no século XIX, apesar de nunca se firmar como a vertente dominante entre os acadêmicos, o pensamento unitarista recebeu formulações menos ingênuas, de modo a figurar como outra corrente importante de leitura e interpretação da construção do texto homérico. Como recupera Nagy, a partir dos trabalhos de Nitzsch (1826-1940; 1852), os unitaristas concebiam a *Iliada* e a *Odisseia* como obras que têm uma unidade poética e narrativa, pensadas como um todo com suas partes intimamente conectadas e compostas por um único autor.³⁸ Ou seja, o que os analistas interpretavam como acréscimos ao texto, que deveriam ser extirpados, os unitaristas tentavam explicar como parte da dinâmica narrativa dos poemas. O trabalho filológico e a análise estilística dão lugar à crítica literária. Para Dodds, o movimento básico no fim do século XX é o desenvolvimento de um novo “jogo lógico”, paralelo àquele velho jogo de tentar descobrir inconsistências em Homero: o de tentar explicá-las. Tentativas de desmontar as incongruências apontadas pelos analistas acompanhadas por uma insistência em afirmar a originalidade de Homero

deram lugar a unitaristas que não desprezavam de todo os métodos e conclusões dos analistas.³⁹ Aquilo que os analistas chamavam de “núcleo” e “expansões” foi assimilado pelos unitaristas como “fonte” e “interpolações”.

4 HOMERO COMO POESIA ORAL TRADICIONAL

A trajetória dos estudos homéricos foi redefinida, entretanto, com os trabalhos de Milman Parry e Albert Lord. A partir do final dos anos 20 do século XX, Parry começa a publicar seus estudos sobre o estilo de Homero, primeiramente, com uma investigação sobre a estrutura métrica e o uso de adjetivos qualificando nomes de heróis e deuses, os epítetos que classificava como “ornamentais”. As conclusões de Parry a partir dessa análise estilística formam a base do que foi chamado de “teoria oral”, inicialmente ignorada ou recebida com resistência, mas posteriormente adotada como principal abordagem para o estudo dos textos homéricos. No trabalho de Wolf, já se pensava numa origem oral da tradição épica, mas agora ela faz parte da composição dos poemas de outra maneira, descoberta a partir de um escrutínio minucioso das repetições e variações na construção dos versos homéricos e de sua comparação com a poesia épica oral tradicional servo-croata, ainda praticada na Iugoslávia antes da Segunda Guerra Mundial.⁴⁰ Parry revela um Homero que compõe em estilo tradicional e adaptado à composição

oral, sem a necessidade da escrita.⁴¹ A unidade básica da técnica de composição oral tradicional é a fórmula, definida como “um grupo de palavras usado regularmente sob as mesmas condições métricas para expressar uma dada ideia essencial”.⁴² Essas fórmulas compõem um sistema que fornece ao poeta um arsenal de formas tradicionais que se encaixam perfeitamente nas diversas posições do hexâmetro para cumprir a função sintática necessária para expressar determinado sentido.

Por exemplo, usando fórmulas formadas por um nome e um ou mais epítetos no nominativo, a ideia essencial “Odisseu” pode ser expressa como *δῖος Ὀδυσσεύς* (“divino Odisseu”, com 60 ocorrências contadas por Parry), *πολύμητις Ὀδυσσεύς* (“astucioso Odisseu”, com 81 ocorrências), *πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς* (“sofredor divino Odisseu”, com 38 ocorrências), *διογενῆς Ὀδυσσεύς* (“divinal Odisseu”, com 4 ocorrências), cada uma dessas com uma configuração métrica diferente.⁴³ Usando *δῖος Ὀδυσσεύς* (“divino Odisseu”) no fim do verso, Parry lista treze exemplos em que essa fórmula é antecedida por um verbo, mostrando-se como um dos modelos para se indicar que Odisseu realizou determinada ação.⁴⁴ Substituindo “divino Odisseu” por fórmulas homéricas que indicam outras personagens, como *φαιδίμος Ἑκτωρ* (“ilustre Heitor”), *Παλλὰς Ἀθήνη* (“Palas Atena”), *Φοῖβος Ἀπόλλων* (“Febo Apolo”), *μητίετα Ζεύς* (“astuto Zeus”), *δῖος Ἀχιλλεύς* (“divino

Aquiles”), *πότνια Ἥρα* (“senhora Hera”), *Τυδέος υἱός* (“filho de Tideu”, para Diomedes), todas metricamente correspondentes, forma-se um padrão que ajuda a compor hexâmetros em que determinado personagem realiza determinada ação.⁴⁵

O sistema é extenso, composto de muitas entradas abrangendo grande variedade de ideias diferentes, mas ao mesmo tempo é econômico, com pouca repetição de entradas com ideias essenciais e configurações métricas idênticas. O recurso básico de composição é a analogia. Os poetas épicos mantinham fórmulas antigas e podiam também adaptá-las a diversos contextos ou mesmo criar novas fórmulas que, por sua vez, poderiam ser incorporadas por outros poetas. O som guiaria um poeta para a criação de fórmulas e para seu agrupamento.⁴⁶ Nessa perspectiva da teoria oral, as repetições que tanto incomodavam os analistas ou mesmo os alexandrinos não indicam a expansão por cópia de uma ocorrência original. São, na verdade, a base técnica da construção textual.⁴⁷

A fórmula é a unidade básica para a construção do verso, mas ainda era preciso entender seu uso na composição de longos poemas narrativos. Arend, sem partilhar da teoria oral de Parry, havia identificado nos poemas homéricos o uso da técnica que chamou de “cenas típicas”.⁴⁸ Quando comparadas, percebe-se que as cenas de determinados

eventos básicos da narrativa — cenas de chegada, sacrifício, refeição, jornada por mar ou terra, equipagem de armas, vestição de roupas, sono, hesitação antes de decisão (μερμηρίζειν), assembleia, juramento e banho — são apresentadas repetidas vezes com praticamente os mesmos versos (ou ao menos idênticas partes de versos), de modo que, apesar de terem detalhes diferentes, usam uma mesma base ou moldura. Parry (em resenha originalmente publicada em 1936) observa que as cenas típicas demonstradas por Arend, “uma dicção fixa e um padrão típico para contar a história”, revelam exatamente o modo como a poesia narrativa oral tradicional é composta.⁴⁹ A ideia é desenvolvida por Lord, que estuda essa técnica de construção narrativa em Homero e na tradição oral servo-croata. Ele chama de “tema” ou “composição temática” aquilo que define como um elemento recorrente da narrativa ou descrição na poesia oral tradicional, não restrito por considerações métricas e, portanto, não limitado à repetição palavra por palavra.⁵⁰ Como exemplo, apresenta três cenas de banquete:⁵¹

Para eles os arautos vertiam água nas mãos,
e pão as escravas, à frente, amontoavam em cestas,
[e moços preencheram ânforas com bebida
e a todos distribuía após verter as primícias nos cálices].
E eles esticavam as mãos sobre os alimentos servidos.
Mas após apaziguar o desejo por bebida e comida,

os pretendentes [...] (*Odisseia*, I, 146-15)
para eles os arautos vertiam água nas mãos,
e moços preencheram ânforas com bebida
e a todos distribuía após verter as primícias nos cálices.
As línguas lançavam ao fogo, e de pé sobre elas libavam.
Mas depois de libar e beber quanto quis o ânimo, (*Odisseia*,
III, 338-42)

Para eles os arautos vertiam água nas mãos,
e moços preencheram ânforas com bebida
e a todos distribuía após verter primícias nos cálices.
Mas depois de libar e beber tudo que quis o ânimo, (*Odisseia*,
XXI, 270-3)⁵²

Não são grupos idênticos, mas compartilham elementos básicos (pode-se observar que em todas estão presentes os atos de lavar as mãos, servir a mesa, distribuir a bebida, fazer libações e saciar-se) que podem aparecer de forma mais sintética ou mais expandida. No testemunho de um poeta iugoslavo sobre o modo como aprendia uma nova canção, ele não tenta memorizar com exatidão todas as palavras da canção, mas aprende o “plano” dessa canção.⁵³ Ou seja, com a estrutura narrativa em mente, o poeta desenvolve os temas a partir das formas tradicionais de contar cada um deles e conforme o apropriado para a

parte da história que está narrando.⁵⁴ É a composição em *performance* que também Parry já propunha.

Em seu livro originalmente publicado em 1960, Lord, que foi assistente de Parry, se detém com mais atenção nesse modo de composição que o aedo da épica grega arcaica compartilha com o *guslar* da épica oral servo-croata. A composição em *performance* não é o mesmo que composição para *performance*. O cantor de casos, apresentando-se em locais públicos ou particulares, compõe respondendo diretamente a uma audiência variável e instável, podendo alongar ou encurtar a apresentação de sua canção (valorizando os detalhes e descrições, por exemplo) conforme a receptividade da audiência.⁵⁵ Enquanto treina suas habilidades de composição, o poeta vai aprendendo a expandir canções a ponto de poder entreter uma audiência por uma noite inteira e, num estágio final, domina um repertório para sustentar diversas noites de canto em apresentações com tamanho e grau de ornamentação sempre dependentes das demandas da audiência.⁵⁶

A tradição oral tem conceitos diferentes de estabilidade e mudança. Consequentemente, tem também um conceito diferente de “canção”. A ideia de estabilidade parece importante para o poeta, mas não inclui “o palavreado exato, que para ele nunca se fixou, nem as partes não essenciais da história”.⁵⁷ Quando um poeta apresenta uma história

conhecida com seu próprio estoque de fórmulas, temas e sua técnica de composição, ele constrói sua *performance* única (que seria uma “canção” no sentido usado num sistema literário letrado) a partir do esqueleto narrativo (que seria a “canção” no sistema oral tradicional). Na tradição oral, o conceito de “original” não se aplica. Cada canção é diferente na medida em que cada *performance* particular de cada cantor é única (um ato de criação, não de reprodução), embora permaneça a mesma canção, com sua ideia fundamental característica. Assim, “O casamento de Smailagić Meho” é a canção que narra a aventura desse herói e uma *performance* específica de *O casamento de Smailagić Meho* foi ditada por Avdo Međedović em julho de 1935.⁵⁸

5 REFINANDO A ORALIDADE DE HOMERO

O funcionamento do sistema de fórmulas que fundamenta a teoria oral atraiu a atenção de pesquisadores e foi mais estudado, principalmente nas décadas de 60 e 70 do século XX, com continuidade que se estende ao início do século XXI. Nesse processo, a própria definição de fórmula feita por Parry foi posta em questão. Notopoulos chamou atenção para o uso de estruturas sintáticas analógicas, não só de repetições de blocos idênticos demonstrados por Parry e definidos como fórmulas.⁵⁹ A observação de certa flexibilidade dos componentes do verso na poesia oral fez Russo (em trabalho de 1963 reconsiderado em 1997) propor

uma espécie de “fórmula estrutural”, ou seja, estruturas linguísticas abstratas ou matrizes a partir das quais as fórmulas seriam geradas. O problema, como ele admite posteriormente, é que as fórmulas estruturais, por terem uma definição muito vaga, perdem seu caráter decisivo como indicadores da origem oral dos poemas.⁶⁰

Também pensando na flexibilidade da fórmula, mas recusando as matrizes, Hainsworth propõe a definição de fórmula como “um grupo de palavras repetido em que o uso de uma palavra criou uma forte antecipação de que outra seguiria”.⁶¹ Abandonando as condições métricas por essa espécie de relação tradicional entre palavras, as possibilidades de mudança e adaptação de fórmulas incluíam a mobilidade na posição do verso, a expansão, a separação das palavras, o uso de substantivos em outros casos ou outros ajustes.⁶² Hoekstra, seguindo uma linha parecida, mostrou o que chamou de “modificação de protótipos formulares”: o efeito de flexibilização da dicção épica exercido por inovações linguísticas, como a inversão de quantidade de vogais (metátese quantitativa), a queda da pronúncia do antigo fonema consonantal *w* (o digama), a introdução do *-v* móvel opcional e o uso de novas versões de formas arcaicas de qualquer tipo.⁶³ Foi a primeira prova de que a presença de elementos linguísticos mais recentes não precisa ser marca de uma interpolação posterior. É o uso de

inovações da linguagem para ampliar as possibilidades de escolhas e assim facilitar a composição poética.⁶⁴ Nagler tentou lidar com a flexibilidade da fórmula com uma perspectiva teórica mais abstrata. Propôs que o mecanismo básico de geração de fórmulas seria uma “*Gestalt* pré-verbal”, ou seja, um modelo na mente do poeta.⁶⁵ Aquilo que o poeta verbaliza seria um “alomorfo”, a realização no momento de enunciação desse modelo mental abstrato.⁶⁶ Os rígidos blocos de Parry, apesar de provarem a oralidade característica da poesia homérica, não explicam a variedade de recursos usados na construção dos versos conforme o estilo oral. Mesmo Lord já assumia uma maior flexibilidade no sistema de fórmulas: mais importante que cada fórmula específica eram os padrões sintáticos que possibilitavam a criação de novas fórmulas por analogia (ou seja, com substituições e ajustes).⁶⁷

Uma discussão paralela acontecia a respeito dos aspectos semânticos da fórmula na composição oral. Um primeiro efeito da identificação da oralidade da poesia homérica foi uma abordagem, como a de Combellack, do uso das fórmulas na construção de versos como mera conveniência métrica, sem sentido especial ou apropriado para cada passagem.⁶⁸ O conhecimento sobre o estilo oral dos poemas homéricos vinha sendo refinado, mas, como efeito colateral, as discussões sobre estilo e composição foram dominadas

pela gramática e pela métrica, deixando de lado a leitura do poema como obra de arte e a utilização de recursos poéticos para causar um efeito estético.⁶⁹ Entretanto, considerando ainda a escala mínima da fórmula, Whallon (em trabalhos de 1961 e 1979) mostrou como, por exemplo, epítetos são usados de forma apropriada para certos heróis, comparando adjetivos com esquemas métricos idênticos e sentidos diferentes, de modo que pesavam significativamente na caracterização desses personagens.⁷⁰ De forma complementar, Griffin mostra as diferenças entre os vocabulários do narrador e dos discursos de personagens e também entre discursos de diferentes personagens, de modo que não formam um sistema mecânico e engessado, mas respondem a uma liberdade de escolha para formar aquilo que se está compondo conforme as necessidades e interesses de cada contexto narrativo.⁷¹ É também a forma como Austin entende a composição formular, com cada elemento escolhido pelos dados semânticos que traz, com os adjetivos, por exemplo, especializando os substantivos, ou seja, incluindo informação na caracterização daquilo que determinam.⁷² As diferenças entre as expressões de cada personagem revelam a relação que têm com aquilo que falam e se adequam ao contexto a cada caso.⁷³ Os pretendentes, por exemplo, nunca usam epítetos que indicam a inteligência de Odisseu, nem sua resistência (*πολύμητις, πολύτλας, ταλασίφρων* etc), ao contrário de Haliterses, partidário da família de Odisseu

em Ítaca, que, em sua previsão diante da assembleia no canto II, 173, se refere ao herói como *πολύμητις*.⁷⁴

Após essas ondas dos anos 60 e 70, estudiosos tentaram lidar tanto com a flexibilidade da fórmula e seu funcionamento quanto com as relações semânticas que ela sugere na construção do texto. Para Visser (originalmente publicado em 1988) a fórmula não é uma unidade fixa dada, mas um composto de dois elementos: (1) um núcleo semântico que representa a necessidade de sentido conforme o contexto e (2) uma estrutura prosódica que facilita a composição e adapta o núcleo semântico à métrica de formas variadas e opcionais.⁷⁵ Sua proposta se aproxima daquela dos primeiros intérpretes de Parry, quando diminui a importância semântica de certas variações que o estilo formular permite e privilegia a possibilidade de que um mesmo sentido possa ter várias formatações métricas diferentes. Entretanto, se afasta deles quando não identifica a fórmula como apenas um bloco de palavras: o poeta pensa em palavras (não em blocos) e seu texto pode ser interpretado como o de qualquer poeta. No ano seguinte, avaliando o texto dos poemas sob a perspectiva da variação, Finkelberg (1989) e Sale (1989) chegaram à curiosa conclusão de que os textos têm 70% de dicção formular e 30% de uma mistura indeterminável de expressão livre e fórmulas menos representativas.⁷⁶

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

Mais do que um tipo de organização, este estilo pode ser descrito como uma estratégia discursiva e intertextual: o estilo formular se encastra no discurso, à medida que se desenvolve, e integra, funcionalizando-os, fragmentos rítmicos e linguísticos tomados de outros enunciados preexistentes, em princípio pertencendo ao mesmo gênero, e levando o ouvinte a um universo semântico que lhe é familiar.⁷⁷

Bakker parte dos estudos sobre o discurso para inverter o modo de avaliar a oralidade em relação à escrita. Isso porque “poesia oral” parte da perspectiva letrada, colocando a poesia escrita como membro privilegiado da dupla (ou “a norma”). Sua perspectiva é da oralidade como forma básica da linguagem e a sintaxe da escrita como o caso especial.⁷⁸ A observação do discurso falado típico mostra que ele é constituído por unidades de sentido (palavras ou expressões que formam uma unidade) mais frequentemente tradicionais do que originais. As unidades básicas do discurso poético são em geral muito mais sintéticas do que as do discurso comum, então a poesia é a estilização das unidades de sentido

da fala comum. A fórmula, como unidade de sentido primária do discurso homérico, não o distingue da poesia escrita, mas do discurso comum.⁷⁹ Então também não pode ser o que separa o discurso épico do discurso de outros gêneros poéticos: na verdade, as fórmulas derivam da natureza cognitiva da linguagem falada.⁸⁰ Quanto aos componentes textuais, Bakker também trabalha com a distinção de um núcleo de sentido com seus elementos periféricos.⁸¹

Já foi aqui mencionada a composição em *performance* como característica da poesia épica oral desde os estudos de Parry e Lord. Kirk estipula que no período arcaico as apresentações poderiam acontecer em cortes de aristocratas (como indica a posição de Fêmio e Demódoco na *Odisseia*), em concursos realizados em ocasiões específicas (*Trabalhos e Dias*, 654-7⁸²), em festivais religiosos e em espaços em que alcançassem audiências populares, sejam eles privados, como uma casa e uma taverna, ou públicos, como uma praça, um mercado.⁸³ Os possíveis indícios disso na *Odisseia* seriam dois: o aedo (ἄοιδός) faz parte da classe dos δημοεργοί (profissionais que prestam um serviço à comunidade, *Odisseia*, XVII, 382-5), e o aedo Demódoco (cujo nome, Δημόδοκος, pode ser formado pelas mesmas raízes de δῆμος e δέχομαι, dando o sentido “recebido pelo povo”, que Kirk desdobra para “agradável para o povo ou aceito pelo povo”) é caracterizado como λαοῖσιν τετιμένος (“honrado pelo

povo”, *Odisseia*, XIII, 28). A *performance* do poeta, além do espetáculo poético, é “um evento cultural que conecta as pessoas de uma comunidade com seu passado”.⁸⁴

A transposição desse tipo de *performance* para o texto escrito é outro objeto de investigação.⁸⁵ Isso poderia ter acontecido de modo semelhante àquele como Parry e Lord registraram a poesia épica servo-croata: a transcrição de uma *performance* especial ou um “texto oral ditado”. Janko, sem muitos argumentos, imagina que seria mais fácil esse projeto ser empreendido por um colecionador ou patrono, talvez movido por motivos ideológicos, do que como projeto pessoal de um poeta que quisesse passar para o papel sua canção.⁸⁶ Entretanto, embora a escrita possa formar um texto que a partir de então pode ser memorizado e retransmitido oralmente, ela não necessariamente encerra o sistema de composição em *performance*. Conforme a proposta de Nagy, a fixação do texto é um processo, não um evento.⁸⁷ Nesse processo evolutivo, a tradição épica homérica vai se tornando cada vez menos fluida e mais rígida em seus padrões de recomposição. As primeiras versões escritas seriam apenas transcrições particulares, não edições *standard* ou modelos para outras *performances*. Na hipótese imaginada por Nagy, o processo (ou o “modelo evolucionário”) teria cinco estágios:⁸⁸

1. um período relativamente mais fluido, sem texto escrito, estendendo-se do início do segundo milênio até a metade do século VIII do primeiro milênio.
2. um período formativo ou “pan-helênico”, ainda sem texto escrito, da metade do século VIII até a metade do VI.
3. um período definitivo, centralizado em Atenas, com potenciais textos escritos no sentido de *transcrições* [textos que podem ser registros de *performance* ou uma ajuda para *performance*, mas não o equivalente a uma *performance*], em qualquer ponto ou em muitos pontos da metade do século VI até a segunda parte do IV; esse período começa com a reforma das tradições de *performance* homérica em Atenas durante o regime dos Pisistrátidas.
4. um período de padronização, com textos no sentido de transcrições ou mesmo de *scripts* [texto que é pré-requisito para uma *performance*], da segunda parte do século IV até a metade do século II; esse período começa com a reforma das tradições de *performance* homérica em Atenas com o regime de Demétrio de Fálero, que dura de 317 a 307.
5. um período relativamente mais rígido, com textos como *escritura* [texto que não pressupõe uma *performance*], da metade do século II em diante; esse período começa com a finalização do trabalho editorial de Aristarco nos textos

homéricos, não muito depois de 150 aproximadamente, que é a data que também marca o desaparecimento geral dos papiros chamados de “excêntricos”.⁸⁹

Mesmo que os estágios possam ser questionados, o modelo geral de difusão do texto com progressiva “cristalização” não é totalmente inverossímil. Nagy parte dos estudos de Pickens (1978) sobre a canção medieval e, principalmente, do conceito de “movência” (*mouvance*), a recomposição em *performance* que garante a continuidade do poema na tradição através da variação, para propor o mesmo modelo na transmissão e estabelecimento dos poemas homéricos. As edições dos poemas homéricos, portanto, necessitariam do mesmo formato multitexto usado em algumas edições de poesia medieval. Esse formato abarca as variações possíveis próprias do estilo oral. A edição multitextual não incluiria os erros de cópia e acidentes de transmissão, mas apenas as variantes autênticas da tradição oral, que estariam disponíveis para os bibliotecários alexandrinos, nas diferentes edições que conseguiam obter de toda parte do mundo helenístico. A essas variantes que ainda circulavam nesse período só temos acesso pelas indicações dos escólios. No entendimento de Nagy, então, as correções dos bibliotecários de Alexandria não são conjecturas, mas escolhas de edição que revelam variações autênticas da *performance* oral multiforme.⁹⁰ As variantes autênticas, ou seja, em conformidade

com a dicção épica tradicional, seriam o material base para uma edição multitextual que está sendo editada atualmente por Casey Dué e Mary Ebbott (no *Center for Hellenic Studies*) com participação de diversos especialistas, sobretudo, dos Estados Unidos.⁹¹

A teoria oral de Parry, primeiramente bem recebida no mundo anglófono e depois aceita por estudiosos de toda parte, entretanto, nunca foi uma unanimidade. Com a teoria oral, os fundamentos e métodos da corrente analista foram sendo questionados com o tempo, mas, ao longo do século XX, desenvolveu-se paralelamente outro modo de trabalhar os poemas homéricos. Nos anos 30 do século XX, Bowra já dizia que a contenda intelectual entre analistas e unitaristas resultou em um consenso: de que os poemas que conhecemos resultaram de um trabalho de um poeta único lidando com material tradicional.⁹² Assim, outra vertente de estudos homéricos surgiu ainda no século XX, os neoanalistas, que, apesar do nome herdado dos antigos analistas, não retomam a antiga perspectiva de textos compilados. Conforme a exposição teórica de Kullmann (originalmente publicada em 1984), eles consideram os poemas como unidades produzidas por um poeta utilizando a tradição épica oral, mas já produzindo com o auxílio da escrita e com um elevado grau de criação individual.⁹³ A perspectiva é de que certos motivos que aparecem nos poemas homéricos teriam

sido tomados de outros poemas da tradição oral (os poemas que compõem o “ciclo épico” arcaico que seriam posteriormente também registrados por escrito⁹⁴). Esses outros poemas do sistema de produção e propagação da poesia oral influenciariam a construção da *Ilíada* e da *Odisseia*, e, em muitos casos, as fontes de certos recursos e motivos seriam identificáveis.

O próprio Kullmann admite que não é necessário que as duas teorias (a oral e a neoanálise) sejam mutuamente excludentes. Estudiosos que partem de uma perspectiva oralista e consideram a relação dos poemas com a tradição puderam identificar, por exemplo, como a narrativa da *Ilíada* faz referências a eventos mitológicos que seriam parte de outros épicos, e como ela cria suas próprias cenas a partir de eventos marcantes desses outros poemas, em parte para se destacar entre eles como o grande poema épico⁹⁵ ou sugerir como a *Odisseia* constrói um retorno de Odisseu que nega outras possíveis versões que circulariam, talvez como tradições locais de determinadas regiões.⁹⁶ Entretanto, mais do que relações entre poemas específicos, talvez o que caracterize a composição épica seja a relação do poema, do poeta e da audiência com a tradição.

6 REFERENCIALIDADE TRADICIONAL E RESSONÂNCIA

A interdependência entre o poeta e a tradição poética é o foco de uma perspectiva oralista mais recente, em que o conceito de “referencialidade tradicional” (nas palavras de Foley em trabalhos de 1997 e 1999)⁹⁷ ou “ressonância” (na formulação de Graziosi e Haubold no trabalho de 2013)⁹⁸. A proposta de Foley era atualizar a teoria oral para evitar simplificações excessivas incompatíveis com a complexidade dos textos, para responder as ressalvas de seus críticos e para explicar como os textos homéricos são compostos não “apesar da tradição oral”, mas por seu funcionamento e suas possibilidades.⁹⁹ A expressão épica oral grega arcaica funciona sempre diante do pano de fundo da tradição. A linguagem especial da poesia no contexto especial de sua *performance* faz com que a audiência sempre situe a canção, uma passagem e certas expressões em conexão com seus usos tradicionais. Isso é o que Foley chama de “referencialidade tradicional”. A expressão *πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς* “Aquiles de pés velozes”, traz não só a ideia essencial de “Aquiles”, mas uma caracterização que concentra sua representação heroica e sua história mítica.¹⁰⁰ Nesse processo, a audiência tem o papel de completar o “circuito da comunicação”.¹⁰¹ As fórmulas, os padrões narrativos e outras unidades expressivas são sinais potencialmente repletos de implicações.¹⁰²

Kelly também ajuda na compreensão do aspecto referencial da tradição oral e enfatiza que poeta e tradição são interdependentes. A elucidação da poesia homérica deve levar em conta sua estética da repetição faz com que o contexto seja profundamente significativo. O potencial referencial é realizado pela habilidade do poeta e pela interpretação da audiência de temas que aparecem no curso de uma narrativa dinâmica.¹⁰³ O poeta oral e sua audiência conhecem um “arcabouço poético [...] composto por um número grande, mas finito, de unidades repetidas [...] desenvolvido e transmitido por um número grande, mas igualmente finito, de poetas”.¹⁰⁴

Graziosi e Haubold continuam a atualização da teoria oral, chamando de “ressonância”, a habilidade de evocar a mais ampla tradição épica e se colocar em relação a essa tradição vasta e coerente, que abarca a história do mundo, das origens ao presente.¹⁰⁵ As ressonâncias temáticas, linguísticas e estilísticas perpassam a poesia homérica em todos os níveis, de modo que os poemas se apresentam como parte de uma narrativa mais ampla.¹⁰⁶ Expressões que se repetem, como “Aquiles de pés velozes” disparam uma cadeia de associações mentais na audiência, às vezes ressoando em harmonia, como quando Aquiles volta para o campo de batalha, às vezes em dissonância, como quando Aquiles está fora de combate, em sua tenda. Dessa forma,

elas encapsulam a essência de personagens, ações e histórias particulares e, junto com todo tipo de padrão repetido, combinam-se de modo a ajudar a entender e situar uma cena dentro do contexto geral da tradição.¹⁰⁷

Essa ressonância ou referencialidade tradicional explica melhor os procedimentos de composição e recepção da audiência no sistema literário oral. O poeta compõe a partir de um repertório de histórias, temas e expressões que compartilha com seu público e que serão interpretados levando em consideração a articulação entre as passagens, o poema como um todo e o contexto no repertório épico oral.

7 CONCLUSÃO

Por fim, sobre Homero, é possível concordar com Malta: “é a tradição múltipla e móvel — que anda de mãos dadas, é bom ressaltar, com a invenção poética — que elabora um ‘Homero’, e não Homero que elabora a tradição múltipla e móvel, ainda que um Homero de carne e osso possa ter existido e ter mesmo sido um grande rapsodo”.¹⁰⁸ Brandão observa que para os gregos Homero nada mais é que o narrador dos poemas homéricos,¹⁰⁹ mas talvez seja melhor entender “Homero” como um modo de se referir à *Iliada* e à *Odisseia*, e como quem controla o narrador e, assim, escolhe a disposição dos elementos significativos no texto. Na ausência de uma biografia, Homero torna-se esse próprio

controle e essa própria disposição. A partir de todas essas reflexões sobre Homero e as diferentes interpretações que seu estilo recebeu ao longo da história da Filologia e dos Estudos Literários, uma perspectiva razoável, em termos de estratégias de leitura e interpretação, é reconhecer a interdependência entre poeta e tradição, aceitar as variações da fórmula e da técnica oral e, sem nenhuma certeza quanto ao caminho que levou um texto da tradição oral para a tradição escrita, ler os poemas homéricos como poesia e como narrativas que formam uma unidade, compostas por palavras que, por sua vez, constituem versos de um poema com seus componentes sonoros, imagéticos e semânticos significativos.

REFERÊNCIAS

EDIÇÕES DE TEXTOS GREGOS

DIELS, Hermann (ed.). **Die Fragmente der Vorsokratiker**: Griechisch und Deutsch von Hermann Diels; Zehnte Auflage herausgegeben von Walter Kranz. 10. Aufl. 3 vols. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960-61.

DIOGENES LAERTIUS. **Lives of Eminent Philosophers**: Edited with Introduction by Tiziano Dorandi. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

DRACHMANN, A. B (ed.). **Scholia vetera in Pindari carmina**. 3 vols. Leipzig: Teubner, 1903-27.

HOMERI **Ilias**: (3 vols.) edidit T. W. Allen. Oxford: Clarendon Press, 1931.

HOMERI **Odyssea**: Recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Georg OlmsVerlag, 1991.

HESIODI. **Theogonia, Opera et Dies, Scutum**: Edidit Friedrich Solmsen. Oxford: Oxford University Press, 1970.

HUMBERT, J (ed.). **Hymnes Homériques**. Paris: Les Belles Lettres, 1936.

PINDARI. **Carmina cum fragmentis**: Edidit H. Maehler (post B. Snell). Leipzig: Teubner, 1971.

PLATON. **Oeuvres complètes**: Texte établi et traduit par Maurice Croiset et al. 4 ed. rev. et cor. Paris: Les Belles Lettres. 19-.

STRABON. **Geographie**: Texte établi et traduit par Germaine Aujac. 9 vol. Paris: Les Belles Lettres, 1966-.

TUCYDIDE. **La guerre du Peloponnese**: Texte établi et traduit par Jacqueline de Romilly. 5 vols. Paris: Les Belles Lettres, 1968-.

WEST, Martin Litchfield (ed.). **Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantata**: edidit M. L. West. 2. ed. aucta atque emendata. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 1992.

XENOPHON. **Banquet; Apologie de Socrate**: Texte établi et traduit par François Ollier. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

TRADUÇÕES DE TEXTOS GREGOS

ARISTÓTELES. **Poética**: Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

HESÍODO. **Trabalhos e Dias**: Tradução e introdução: Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

SANTORO, Fernando. **Filósofos Épicos I Parmênides e Xenófanes**: fragmentos. Rio de Janeiro: Hexis / Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

SILVA, Martim Reyes da Costa. **Densidade Semântica e Jogos de Linguagem nos Fragmentos de Heráclito de Éfeso**. 111 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

RIBEIRO Jr., Wilson Alves (org.). **Hinos Homéricos**: Tradução, notas e estudo. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ESTUDOS

AREND, W. **Die typische Scenen bei Homer**. Berlin: Weidmann, 1933.

AUSTIN, Norman. **Archery at the Dark of the Moon**. Berkeley: University of California Press, 1975.

BAKKER, Egbert J. The Study of Homeric Discourse. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.) **A New Companion to Homer**. Leiden: Brill, 1997, 284-304.

BAKKER, Egbert J. Introduction: Homer and Oral Poetry Research. In: DE JONG, J. F. (ed.) **Homer: Critical Assessments: vol. I – The Creation of the Poems**. London: Routledge, 1999, p. 163-180.

BIRD, Graeme D. The Ptolemaic Papyri of the Iliad: Evidence of Eccentricity or Multitextuality?. In: **Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics**. Hellenic Studies Series 43. Washington: Center for Hellenic Studies, 2010.

BOWRA. "Tradition and Design". In: DE JONG, J. F. (ed.) **Homer: Critical Assessments: vol. I – The Creation of the Poems**. London: Routledge, 1999, p. 47-66.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga Musa**: (arqueologia da ficção). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BURKERT, Walter. **The Orientalizing Revolution**: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age. Translated by Margaret E. Pinder and Walter Burket. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

DODDS, Eric Robertson. Introduction: Homer. In: DE JONG, J. F. (ed.) **Homer: Critical Assessments: vol. I – The Creation of the Poems**. London: Routledge, 1999, p. 3-16.

DOURADO-LOPES, Antonio Orlando O. Natureza dos deuses e divindade da natureza: reflexões sobre a recepção antiga e moderna do antropomorfismo divino grego. **Kriterion**, v. 51, p. 377-397, 2010.

EDWARDS, Mark W. Type-Scenes and Homeric Hospitality. **Transactions of the American Philological Association**. v. 105, 1975, p. 51-72.

EDWARDS, Mark W. Homeric Style and Oral Poetics. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.) **A New Companion to Homer**. Leiden: Brill, 1997, p. 261-283.

FOLEY, John Miles. Oral Tradition and its Implication. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.) **A New Companion to Homer**. Leiden: Brill, 1997, p. 146-73.

FOLEY, John Miles. *Homer's Traditional Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.

FOLEY, John Miles. "Reading" Homer through Oral Tradition. **College Literature**, v. 34, n. 2, 2007, p. 1-28.

GRAZIOSI, Barbara; HAUBOLD, Johannes. **Homer: the Resonance of Epic**. London: Bloomsbury Academic, 2013.

HASLAM, Michael. Homeric Papyri and the Transmission of the Text. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.) **A New Companion to Homer**. Leiden: Brill, 1997, p. 55-100.

HOEKSTRA, A. **Epic Verse Before Homer**. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1981.

JANKO, Richard. The Homeric Poems as Oral Dictated Texts. **Classical Quarterly**, v. 48, n. 1, 1998, p. 135-167.

KELLY, Adrian. **A Referential Commentary and Lexicon to Homer, Iliad VIII**. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 1-17.

KELLY, Adrian. Tradição na Épica Grega Antiga. **Letras Clássicas**, v. 14, 2010, p. 3-20.

KIRK, G. S. The Circumstances of Monumental Composition. In: DE JONG, J. F. (ed.) **Homer: Critical Assessments**: vol. I – The Creation of the Poems. London: Routledge, 1999, p. 256-272.

KULLMANN, Wolfgang. Oral Poetry and Neanalysis in Homeric Research. In: DE JONG, J. F. (ed.) **Homer: Critical Assessments**: vol. I – The Creation of the Poems. London: Routledge, 1999, p. 145-160.

LAMBERTON, Robert. Homer in Antiquity. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.) **A New Companion to Homer**. Leiden: Brill, 1997, p. 33-54.

LORD, Albert. Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos. **Transactions of American Philology Association**, v. 82, 1951, p. 71-80.

LORD, Albert. **The Singer of Tales**. 2nd edition, 4th print. Atheneum: New York, 1971.

LOUDEN, Bruce. **Homer's Odyssey and the Near East**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

MAHLER, Anthony. Did Philologists write the Iliad?: Friedrich August Wolf's criteria of style and the demonstrative power of citation. **Möglichkeiten und Grenzen der Philologie**: Tagungsband; 1. – 3. Juli 2010, Freie Universität Berlin, Internationale Arbeitstagung. Berlin: Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literatur-wissenschaftliche Studien, 2013, p. 185-194.

MALTA, André. **Homero Múltiplo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MARKS, Jim. **Zeus in the Odyssey**. Cambridge: Harvard University press, 2008.

NAGY, Gregory. **The Best of the Achaeans**: concepts of the hero in archaic Greek poetry. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1979.

NAGY, Gregory. Homeric Questions. **Transactions of the American Philological Association**, v. 122, 1992, p. 17-60.

NAGY, Gregory. **Poetry as Performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

NAGY, Gregory. **Homer's Text and Language**. Urbana: University of Illinois Press, 2004.

PARRY, Milman. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. 1. Homer and Homeric Style. In: PARRY, Milman. **The Making of Homeric Verse**: The collected papers of Milman Parry. Edited by Adam Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971, p. 266-324.

PARRY, Milman. The Epithet and the Formula I: The Usage of the Fixed Epithet. In: PARRY, Milman. **The Making of Homeric Verse**: The collected papers of Milman Parry. Edited by Adam Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971, p. 37-117.

PARRY, Milman. On Typical Scenes in Homer. In: PARRY, Milman. **The Making of Homeric Verse**: The collected papers of Milman Parry. Edited by Adam Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971, p. 404-7.

REYNOLDS, L. D.; WILSON, N. G. **Scribes and Scholars**: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature. 3rd. edition. Oxford: Oxford University Press, 1991.

PUCCI, Pietro. The Proem of the *Odyssey*. **The Song of the Sirens**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1998, p. 11-29.

RICHARDSON, Nicholas J. Homeric Professors in the Age of the Sophists. **Proceedings of the Cambridge Philological Society**, v. 21, 1975, p. 65-81.

ROUSSEAU, Philippe. L'intrigue de Zeus. **Europe**, v. 79, n. 865, 2001, p. 120-158.

RUIJGH, C.J. D'Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique. Analyse dialectologique du langage homérique, avec un *excursus* sur la création de l'alphabet grec. In: CRIELAARD, J. P. (ed.) **Homeric Questions**: Essays in Philology, Ancient History and Archaeology. Amsterdam: Brill, 1995, p. 1-96.

RUSSO, Joseph. The Formula. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.) **A New Companion to Homer**. Leiden: Brill, 1997, p. 238-260.

SCHADEWALDT, Wolfgang. Book 11 and the Iliad as "Anticipation". Translated from the German by H.M. Harvey. In: DE JONG, J. F. (ed.) **Homer: Critical Assessments**: vol. I – The Creation of the Poems. London: Routledge, 1999, p. 67-95.

VAN WEES, Hans. Aristocracy. In: FINKELBERG, Margalit (ed.). **The Homer Encyclopedia**. Volume I. Chichester; Malden: Wiley-Blackwell, 2011, p. 90-2.

VISSER, E. Formulae or Single Words? Towards a New Theory on Homeric Verse-Making. In: DE JONG, J. F. (ed.) **Homer: Critical Assessments**: vol. I – The Creation of the Poems. London: Routledge, 1999, p. 364-381.

WATKINS, Calvert. **How to Kill a Dragon**: Aspects of Indo-European Poetics. Oxford: Oxford University Press, 2001.

WEST, Martin L. The Rise of Greek Epic. **Journal of Hellenic Studies**, v. 108, 1988, p. 151-172.

WEST, Martin L. **The East Face of Helicon**: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth. Oxford: Clarendon Press, 1997

WEST, Martin L. The Invention of Homer. **Classical Quarterly**, v. 49, n. 2, 1999, p. 364-382.

WEST, Martin L. **Indo-European Poetry and Myth**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

WOLF, F. A. Prolegomena to Homer (capítulos XVIII a XXII). In: DE JONG, J. F. (ed.) **Homer: Critical Assessments**: vol. I – The Creation of the Poems. London: Routledge, 1999, p. 23-34.

WOOD, R. An Essay on the Original Genius of Homer. In: DE JONG, J. F. (ed.) **Homer: Critical Assessments**: vol. I – The Creation of the Poems. London: Routledge, 1999, p. 17-22.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Recebido em 20-10-2017.

Aceito em 27-01-2018.

NOTAS

- 1 Agradeço aos dois avaliadores anônimos, que contribuíram com sugestões incorporadas ao texto final.
- 2 KIRK. *The Circumstances of Monumental Composition*, p. 262-6.
- 3 Imaginando, entretanto, que um mesmo autor pode, conforme a história ou conforme o poema que compõe, ser versátil, variando seu estilo e assumindo um *éthos* diferente. A abordagem de Pucci (1998) é de que a *Odisseia* pressupõe a *Ilíada* como tradição épica concorrente (cf. PUCCI, *The Proem of the Odyssey*).
- 4 JANKO. *The Homeric Poems as Oral Dictated Texts*, p. 135.
- 5 RUIJGH. *D'Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique. Analyse dialectologique du langage homérique, avec un excursus sur la création de l'alphabet grec*, p. 21.
- 6 WEST. *The Invention of Homer*, p. 151.
- 7 NAGY, *Poetry as Performance*.
- 8 WEST. *The Invention of Homer*, p. 364
- 9 NAGY. *Homeric Questions*, p. 42.
- 10 O funcionamento da sociedade homérica e sua dinâmica de classes não são apresentados de forma explícita nos poemas (cf. VAN WEES. *Aristocracy*, p. 90-2), de modo que se entende por “aristocracia”, nesse caso, uma elite que concentra a maior parte das riquezas e compartilha de valores guerreiros em que a excelência básica é a efetividade na guerra.
- 11 Cf. LAMBERTON. *Homer in Antiquity*, p. 42. Para o tipo de leitura que se fazia dos textos homéricos, cf. RICHARDSON. *Homeric Professors in the Age of Sophists*. No Período Helenístico, Homero será visto como fundador e fonte para o desenvolvimento da poesia e precursor do discurso histórico, ético, político, retórico, técnico e científico (cf. LAMBERTON. *Homer in Antiquity*, p. 46, citando uma biografia helenística, *Vida e poemas de Homero*, falsamente atribuída a Plutarco). Dourado-Lopes (2010) indica que contemporâneos de Xenófanos já interpretavam certas passagens dos poemas segundo um “sentido subjacente” ou “oculto” (ὕπνοια), e que Anaxágoras, segundo Diógenes Laércio (II, 11, 4-10) foi “o primeiro a sustentar que os poemas homéricos dizem respeito à virtude e a justiça”, tudo isso talvez como resultado de um distanciamento em relação à visão de mundo, às ideias e às práticas do Período Arcaico (cf. DOURADO-LOPES. *Natureza dos deuses e divindade da natureza: reflexões sobre a recepção antiga e moderna do antropomorfismo divino grego*, p. 381-3). Essa recepção de Homero como guia moral e enciclopédia do saber parece já vista com desconfiança por críticos da moralidade tradicional como Heráclito (no fragmento DK B 42 ou Mch 30, na tradução de Martim Reyes Silva: “<quanto a> Homero <dizia> digno de ser expulso dos concursos e bastonado, e Arquíloco igualmente” (cf. SILVA. *Densidade Semântica e Jogos de Linguagem nos Fragmentos de Heráclito de Éfeso*, p. 31), Xenófanos (no fragmento DK B 11, na tradução de Fernando Santoro: “Homero como Hesíodo atribuíram aos deuses tudo / quanto entre os homens é infâmia e vergonha / roubar, raptar e enganar mutuamente”, cf. SANTORO. *Filósofos Épicas I Parmênides e Xenófanos*, p. 29) e Platão (principalmente no *Íon* e na *República*).
- 12 Homero é também relacionado a Quios no *Hino Homérico a Apolo* (3, 172-3, em tradução de Maria Lúcia G. Massi, cf. RIBEIRO, *Hinos Homéricos*): “É um homem cego, que mora em Quios rochosa/ todos os cantos que ele deixa para trás são os melhores”. Tucídides (III, 104, 4) trata esse hino como um poema de Homero, como a *Ilíada* e a *Odisseia*.
- 13 ἔν δὲ τὸ κάλλιστον Χίος ἔειπεν ἀνὴρ / “οἴη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν”.
- 14 Lembrando uma possível etimologia de rapsodo, “o que costura versos”.
- 15 Ὅθεν περ καὶ Ὀμηρίδαι / ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' ἀοιδοὶ / ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου, καὶ ὄδ' ἀνὴρ / καταβολὰν ἱερῶν ἀγῶ- / νων νικαφορίας δέδεκται πρῶτον, Νεμεαίου / ἐν πολυῦμνήτῳ Διὸς ἄλσει.
- 16 LAMBERTON, *Homer in Antiquity*, p. 33-34.

- 17 “Inicialmente, chamavam de ‘Homeridas’ os descendentes de Homero, que também cantavam a poesia dele em sucessão. Mas depois, também os rapsodos que não mais recuam sua descendência até Homero. Tornaram-se proeminentes os seguidores de Cineto, que diziam ter composto muitos dos versos e os inseriu na poesia de Homero. Cineto era de Quios. Dele também dizem que compôs, dentre os poemas atribuídos a Homero, o hino escrito a Apolo. Então esse Cineto foi o primeiro em Siracusa a recitar os versos de Homero por volta da sexagésima nona Olimpíada (ou seja, entre os anos 504 e 501), como disse Hipostrato”. *Schol. Pindari. Nem.* II, 1: Ὀμηρίδας ἔλεγον τὸ μὲν ἀρχαῖον τοὺς ἀπὸ τοῦ Ὀμήρου γένους, οἱ καὶ τὴν ποιήσιν αὐτοῦ ἐκ διαδοχῆς ᾄδον· μετὰ δὲ ταῦτα καὶ οἱ ῥαψωδοὶ οὐκέτι τὸ γένος ἐς Ὀμηρον ἀνάγοντες· ἐπιφανεῖς δὲ ἐγένοντο οἱ περὶ Κύναιθον, οὓς φασὶ πολλὰ τῶν ἐπῶν ποιήσαντας ἐμβαλεῖν εἰς τὴν Ὀμήρου ποιήσιν. Ἦν δὲ ὁ Κύναιθος Χῖος, ὃς καὶ τῶν ἐπιγραφομένων Ὀμήρου ποιημάτων τὸν εἰς Ἀπόλλωνα γεγραμμένον ὕμνον λέγεται πεποιηκέναι. Οὗτος οὖν ὁ Κύναιθος πρῶτος ἐν Συρακούσαις ἐρραψώδησε τὰ Ὀμήρου ἔπη κατὰ τὴν ἐξηκοστὴν ἐνάτην Ὀλυμπιάδα, ὡς Ἰππόστρατος φησιν. Outra referência antiga para essa informação seria Estrabão, *Geográfica*, XIV, 1, 35.
- 18 KIRK. *The Circumstances of Monumental Composition*, p. 257.
- 19 Cf. nota 13.
- 20 WEST. *The Invention of Homer*, p. 372.
- 21 WEST. *The Invention of Homer*, p. 374-375.
- 22 NAGY. *The Best of the Achaeans*, p. 296-300.
- 23 WEST. *The Invention of Homer*, p. 374-5.
- 24 FOLEY. “Reading” *Homer though Oral Tradition*, p. 7.
- 25 FOLEY. “Reading” *Homer though Oral Tradition*, p. 5-7.
- 26 Analisando os componentes estruturais mais básicos da poesia homérica, percebe-se que o metro utilizado, o hexâmetro datílico, é uma tradição que tem raízes micênicas (cf. HOEKSTRA, *Epic Verse Before Homer*) ou mesmo indo-europeias (WEST. *The Rise*

of Greek Epic, p. 151). Numa perspectiva diacrônica, o metro é o resultado da “fraseologia tradicional”, ou seja, é formado pelo uso repetido na poesia de certos padrões rítmicos da fala; numa perspectiva sincrônica, o metro contém ou enquadra essa “fraseologia tradicional” (NAGY. *Homer’s Text and Language*, p. 144-56). Alguns núcleos semânticos utilizados por Homero são também encontrados em sânscrito ou nas línguas germânicas (WEST. *The Rise of Greek Epic*, p. 154-5) e algumas características narrativas e poéticas possivelmente sofrem a influência de obras do Oriente Próximo (Para uma aproximação com a tradição indo-europeia, cf. WATKINS. *How to Kill a Dragon*, e WEST. *Indo-European Poetry and Myth*. Para uma aproximação com textos orientais, cf. BURKERT. *The Orientalizing Revolution*, 1995, WEST. *The East Face of Helicon*, e LOUDEN. *Homer’s Odyssey and the Near East*). O grego de Homero traz em si marcas de um possível desenvolvimento temporal a partir da herança indo-europeia e micênica, com elementos do eólico, do aqueu e do jônico, majoritário no corpo do poema (RUIJGH. *D’Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique. Analyse dialectologique du langage homérique, avec un excursus sur la création de l’alphabet grec*, p. 1-3; West, *The Rise of Greek Epic*, p. 69). Ruijgh sugere uma “ambiência eubeia” para a “versão definitiva” (cf. RUIJGH. *D’Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique. Analyse dialectologique du langage homérique, avec un excursus sur la création de l’alphabet grec* p. 3). Para West, “a partir da metade do século VIII, a épica grega arcaica se torna pan-helênica e seu dialeto e convenções se tornam fixos e disponíveis para a imitação de poetas de toda parte” (WEST. *The Rise of Greek Epic*, p. 172). Por um raciocínio semelhante, Kirk imagina a composição na Jônia, mas aceita que os dois poemas podem ter sido compostos em qualquer lugar quando o jônico já era estabelecido tradicionalmente como base dialetal apropriada para a épica (cf. KIRK. *The Circumstances of Monumental Composition*, p. 257). Na prática, mais do que qualquer garantia sobre a origem e desenvolvimento da poesia épica arcaica, o metro e as variações dialetais parecem contribuir com a ampliação do leque de possibilidades de um poeta para construir seus versos da maneira que lhe convém.

- 27 Essa breve exposição sobre o trabalho dos filólogos de Alexandria parte de NAGY. *Poetry as performance*. Nagy (1996) propõe que as variantes identificadas pelos alexandrinos são variações de *performance* características da composição e transmissão oral da tradição épica arcaica, ou seja, não um registro de alterações e correções, mas da “movência” do texto oral. Ainda aqui neste artigo será considerado esse caráter oral da poesia homérica. Sobre a transmissão do texto e o trabalho filológico dos alexandrinos, cf. a apresentação de Allen em HOMERI. *Ilias*, v. 1, p. 194-216 e REYNOLDS; WILSON. *Scribes and Scholars*, p. 5-16. O princípio crítico básico dos intelectuais alexandrinos era o Ὁμηρον ἐξ Ὁμήρου σαφηνίζειν (“esclarecer Homero por Homero”), ou seja, avaliar o uso das palavras nas próprias obras (REYNOLDS; WILSON. *Scribes and Scholars*, p. 13).
- 28 Apoiando-se, por exemplo, no depoimento de Josefo (*Contra Ápion*, I, 2) da preservação dos poemas a princípio pelo canto e pela memória e seu posterior registro escrito. Cf. WOLF. *Prolegomena to Homer*, p. 23-4, uma seleção de trechos dos *Prolegomena* direcionada para esse detalhe feita por De Jong para sua coletânea de estudos homéricos.
- 29 Cf. MAHLER, *Did Philologists write the Iliad?: Friedrich August Wolf’s criteria of style and the demonstrative power of citation*, p. 187-191.
- 30 Cf. WOOD. *An Essay on the Original Genius of Homer*, p. 17-21, texto de 1769, que propõe que a composição dos poemas é anterior à introdução do alfabeto no mundo grego.
- 31 DODDS. *Introduction: Homer*, p. 3-12.
- 32 DODDS. *Introduction: Homer*, p. 4.
- 33 DODDS. *Introduction: Homer*, p. 6.
- 34 SCHADEWALDT. *Book 11 and the Iliad as “Anticipation”*, p. 87.
- 35 Para uma história das primeiras edições impressas de Homero do século XVI ao início do XX, cf. a exposição de Allen em HOMERI. *Ilias*, v. 1, p.248-72.
- 36 SCHADEWALDT. *Book 11 and the Iliad as “Anticipation”*, p. 88.
- 37 DODDS. *Introduction: Homer*, p. 8.
- 38 NAGY. *Poetry as Performance*.
- 39 DODDS. *Introduction: Homer*, p. 9-11.
- 40 Segundo Foley, a maior parte das regiões visitadas por Parry e Lord para coletar canções e conversar com compositores (*guslari*) corresponderia hoje à Bósnia (FOLEY. *“Reading” Homer though Oral Tradition*, p. 3). Foley ainda indica a influência do eslavista Matija Murko para a realização dessa pesquisa de campo. Quanto à Segunda Guerra Mundial, Bakker a considera uma das causas para a demora com que as ideias de Parry se espalharam entre os acadêmicos com interesse em Estudos Clássicos (BAKKER. *Introduction: Homer and Oral Poetry Research*, p. 164). Nos anos 60 do século XX, pesquisas sobre o estilo oral e a fórmula se tornariam um dos setores mais promissores dos estudos homéricos.
- 41 PARRY. *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. 1. Homer and Homeric Style*, p. 272-315.
- 42 PARRY. *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. 1. Homer and Homeric Style*, p. 272.
- 43 PARRY. *The Epithet and the Formula I: The Usage of the Fixed Epithet*, p. 39.
- 44 PARRY. *The Epithet and the Formula I: The Usage of the Fixed Epithet*, p. 42.
- 45 PARRY. *The Epithet and the Formula I: The Usage of the Fixed Epithet*, p. 42-3.
- 46 PARRY. *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. 1. Homer and Homeric Style*, p. 324.
- 47 Foley assim avalia a influência da teoria oral para além dos Estudos Clássicos: “nos anos seguintes, a ‘teoria oral’ foi expandida enormemente da comparação inicial entre Homero e a épica sul-eslava para incluir mais de 150 tradições orais diferentes de seis

- dos sete continentes e dos tempos antigos até os dias modernos” (FOLEY. “Reading” Homer though Oral Tradition, p. 4).
- 48 AREND. *Die typische Scenen bei Homer*.
- 49 PARRY. *On Typical Scenes in Homer*, p. 405.
- 50 LORD. *Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos*, p. 73.
- 51 LORD. *Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos*, p. 72.
- 52 As traduções são de Christian Werner (cf. HOMERO. *Odisseia*). O texto grego das três passagens é o seguinte: *Odisseia*, I, 146-151: τοῖσι δὲ κήρυκες μὲν ὕδωρ ἐπὶ χεῖρας ἔχευαν, / σῖτον δὲ δμῶαι παρενήειον ἐν κανέοισι, / κοῦροι δὲ κρητῆρας ἐπεστέψαντο ποτοῖο. / οἱ δ’ ἐπ’ ὀνείαθ’ ἐτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἴαλλον. / αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο / μνηστῆρες [...]; *Odisseia*, III, 338-42: τοῖσι δὲ κήρυκες μὲν ὕδωρ ἐπὶ χεῖρας ἔχευαν, / κοῦροι δὲ κρητῆρας ἐπεστέψαντο ποτοῖο, / νώμησαν δ’ ἄρα πᾶσιν ἐπαρξάμενοι δεπάεσσι / γλώσσας δ’ ἐν πυρὶ βάλλον, ἀνιστάμενοι δ’ ἐπέλειβον. / αὐτὰρ ἐπεὶ σπεῖσάν τε πῖον θ’ ὅσον ἤθελε θυμός,; *Odisseia*, XXI, 270-3: τοῖσι δὲ κήρυκες μὲν ὕδωρ ἐπὶ χεῖρας ἔχευαν, / κοῦροι δὲ κρητῆρας ἐπεστέψαντο ποτοῖο, / νώμησαν δ’ ἄρα πᾶσιν ἐπαρξάμενοι δεπάεσσιν. / οἱ δ’ ἐπεὶ οὖν σπεῖσάν τε πῖον θ’, ὅσον ἤθελε θυμός.
- 53 LORD. *Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos*, p. 74.
- 54 Foley, lendo entrevistas de Parry e Lord com os *guslari* eslavos, mostra como para eles uma “palavra” (*reč*) não tem relação com o item que definimos tipograficamente como palavra, mas com uma unidade maior, composta do que seriam muitas palavras escritas. Em outros contextos, pode significar uma fala, uma cena, uma narrativa (FOLEY, “Reading” Homer though Oral Tradition, p. 9).
- 55 LORD. *The Singer of Tales*, p. 16-7.
- 56 LORD. *The Singer of Tales*, p. 25-6.
- 57 LORD. *The Singer of Tales*, p. 99.
- 58 LORD. *The Singer of Tales*, p. 99-102.
- 59 RUSSO. *The Formula*, p. 244.
- 60 RUSSO. *The Formula*, p. 245-7.
- 61 EDWARDS. *Homeric Style and Oral Poetics*, p. 265.
- 62 RUSSO. *The Formula*, p. 247.
- 63 RUSSO. *The Formula*, p. 248.
- 64 EDWARDS. *Homeric Style and Oral Poetics*, p. 264-5.
- 65 RUSSO. *The Formula*, p. 246-7.
- 66 EDWARDS. *Homeric Style and Oral Poetics*, p. 274.
- 67 LORD. *The Singer of Tales*, p. 35-6, enfatizado em RUSSO. *The Formula*, p.243.
- 68 EDWARDS. *Homeric Style and Oral Poetics*, p. 262-3.
- 69 BAKKER. *Introduction: Homer and Oral Poetry Research*, p. 169-70.
- 70 EDWARDS. *Homeric Style and Oral Poetics*, p. 272-3.
- 71 EDWARDS. *Homeric Style and Oral Poetics*, p. 274.
- 72 AUSTIN. *Archery at the Dark of the Moon*, p. 31-9.
- 73 AUSTIN. *Archery at the Dark of the Moon*, p. 50.
- 74 AUSTIN. *Archery at the Dark of the Moon*, p. 51.
- 75 VISSER. *Formulae or Single Words? Towards a New Theory on Homeric Verse-Making*, p. 369-76.
- 76 RUSSO. *The Formula*, p. 257.
- 77 ZUMTHOR. *Introdução à Poesia Oral*, p. 121.
- 78 BAKKER. *The Study of Homeric Discourse*, p. 172-3.
- 79 BAKKER. *The Study of Homeric Discourse*, p. 300.
- 80 BAKKER. *The Study of Homeric Discourse*, p. 304.

- 81 EDWARDS. *Homeric Style and Oral Poetics*, p. 267.
- 82 “Lá eu, atrás de prêmios pelo aguerrido Anfidamas, / até Cálquis cruzei – em profusão esses anunciados / prêmios fixaram o filho do enérgico – onde, afirmo eu / com um canto ter vencido e trazido trípode orelhuda”. Tradução de Christian Werner. Cf. HESÍODO. *Trabalhos e Dias*.
- 83 KIRK. *The Circumstances of Monumental Composition*, p. 259-61.
- 84 BAKKER. *The Study of Homeric Discourse*, p. 174.
- 85 Para uma exposição sobre a transmissão dos manuscritos dos poemas homéricos desde a Antiguidade, cf. HASLAM. *Homeric Papyri and the Transmission of the Text*.
- 86 JANKO. *The Homeric Poems as Oral Dictated Texts*, p. 12-3.
- 87 NAGY. *Homeric Questions*, p. 50-2.
- 88 NAGY. *Poetry as Performance*, p. 109-10.
- 89 Os textos entre colchetes são acréscimos que retomam as explicações dos conceitos apresentados pelo próprio autor ao longo do livro. Papiros anteriores ao período de Aristarco e que não apresentam no texto marcas da divisão em 24 cantos. Cf. Bird, 2010.
- 90 NAGY. *Poetry as Performance*, p. 117-8. Para Nagy, o texto comum, a κοινή, seria a edição ateniense de Demétrio de Fálero a partir de uma suposta recensão de Aristóteles. Os escólios não fariam menção direta a essas edições porque elas teriam sido incorporadas à de Zenódoto, predecessor de Aristarco. A divisão alexandrina em 24 cantos (correspondente ao número de letras do alfabeto grego) seria baseada na prática das *performances*.
- 91 <http://www.homermultitext.org/> com acesso em 29 de setembro de 2017.
- 92 BOWRA. *Tradition and Design*, p. 47.
- 93 KULLMANN. *Oral Poetry and Neoanalysis in Homeric Research*, p. 145-50.
- 94 Nessa concepção o poema teria sido escrito pelo próprio poeta, não ditado conforme o modelo de Lord e de que o projeto de passar a tradição oral para a escrita poderia ter vindo do oriente, como o próprio alfabeto grego, adaptado do fenício (cf. KULLMANN. *Oral Poetry and Neoanalysis in Homeric Research*, p. 154-7).
- 95 Cf. ROUSSEAU. *L'intrigue de Zeus*.
- 96 Cf. MARKS. *Zeus in the Odyssey*.
- 97 Cf. FOLEY. *Oral Tradition and its Implication* e FOLEY. *Homer's Traditional Art*.
- 98 Cf. GRAZIOSI; HAUBOLD. *Homer: the Resonance of Epic*.
- 99 FOLEY. *Oral Tradition and its Implication*, p. 165.
- 100 FOLEY. *Oral Tradition and its Implication*, p. 167-8.
- 101 FOLEY. *Homer's Traditional Art*, p. 15.
- 102 FOLEY. *Homer's Traditional Art*, p. 27.
- 103 KELLY. *A Referential Commentary and Lexicon to Homer*, p. 4-9.
- 104 KELLY. *Tradição na Épica Grega Antiga*, p. 16-7.
- 105 GRAZIOSI; HAUBOLD. *Homer: the Resonance of Epic*, p. 12-3.
- 106 GRAZIOSI; HAUBOLD. *Homer: the Resonance of Epic*, p. 26.
- 107 GRAZIOSI; HAUBOLD. *Homer: the Resonance of Epic*, p. 53-5.
- 108 MALTA. *Homero Múltiplo*. p. 14-5.
- 109 BRANDÃO. *Antiga Musa*, p. 23.