

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**

LILIAN AMADEI SAIS

Mulheres de Homero: o caso das esposas da *Odisseia*

São Paulo

2016

LILIAN AMADEI SAIS

Mulheres de Homero: o caso das esposas da *Odisseia*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. André Malta Campos

São Paulo
2016

Folha de aprovação

*Para meu pai e minha mãe,
por absolutamente tudo*

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida.

Ao meu orientador, André Malta, pela supervisão, compreensão e paciência.

A Adriane Duarte e Christian Werner, cujas sugestões e críticas no exame de qualificação foram essenciais para que a tese tivesse o formato que tem hoje.

A todos os meus professores de graduação e pós-graduação, pela generosidade em compartilhar conhecimentos.

A todos os meus alunos, pelos ensinamentos.

Aos colegas pós-graduandos da área de Letras Clássicas, em especial a Rafael Brunhara, Leonardo Antunes, Leonardo T. Oliveira, Clara Lacerda Crepaldi, Flávia Vasconcellos do Amaral e Camila Zanon, pelo tanto que aprendo com eles.

Aos amigos queridos, pela philía (e por acreditarem em minha capacidade): a André Ricardo Aguiar, pela beleza dos momentos compartilhados; a Leandro Rafael Perez, pelo inexplicável; a (Paulo) Eduardo Lacerda (Rodrigues), por me inspirar diariamente; a Patrícia Alves Flores, Marilda Arrivabene e Andreza Miranda, pelo companheirismo; a Viviani Ramires Xanthakhos, por ser meu porto seguro; a Kalyne Melo, pelos vinte e três anos de amizade e a Renata Costa, pelos dezessete; a Miriam Corral e Fabíola Fernandez, por permitirem que eu faça parte de suas vidas; a Anderson Barsi, Zózimo Adeodato Fernandes e Felipe Bachtold, pela minha admiração; a Monik Sittoni, Maurício Torrealba e Thaize Fabretti, por terem me ensinado

tanto; a Robertha Oliveira, pela generosidade; a Julliana Ventura, Karine Lima, Olívia Borges Maradei, Mirtes Castro, Euri Paschoalino, Márcia Pinto e Patrícia Vieira Coelho, por coisas que jamais serei capaz de esquecer; a Marcus Groza, Pedro Henrique Rusch e Cássio Santos, pelas conversas em mesa de bar; a Gabriel Lima, pela beleza do encontro das vértices de um triângulo.

Pela sanidade que ainda me resta: a Gabriela Pavani Daltro, por ser uma profissional excelente, e a Tadeu Andrade, que com seu apoio, seus conselhos, seu imenso conhecimento de cultura útil e inútil e sua generosidade sem fim possibilitou que minha estadia em Salvador, onde finalizei esta tese, fosse um pouco mais do que suportável – chegasse a ser, mesmo, em certos momentos, auspiciosa.

E, de forma muito especial, a Rodrigo Torrealba Montaldo, por fazer do mundo um lugar melhor para se viver, e à minha família, Fernanda Amadei Sais, Eliza Sais, Roberto Sais Filho e Mirian Amadei Sais (em memória), por absolutamente tudo, todo o apoio, toda a compreensão, todo o amor e toda a doçura. Palavras não bastam, não bastariam e nunca bastarão: obrigada.

Em tempo de guerra quem faz mais falta:
o homem que fora de casa combate
ou a mulher que dentro de casa protege os filhos
que mais tarde sairão de casa para combater?
(Gonçalo M. Tavares, *Os velhos também querem viver*)

RESUMO

O presente trabalho visa a analisar um grupo específico de personagens femininas na *Odisseia* de Homero: as esposas de reis. Por “esposas” entendo as mulheres casadas (mortais) que estão vivas no momento presente da narrativa do poema, a saber: Helena, Arete e Penélope. Escolhi estudá-las de acordo com as funções que me parecem ser as mais importantes desempenhadas por elas nesse poema homérico; desse modo, dividi a pesquisa em duas partes, de acordo com esses papéis: a primeira parte consiste na análise das mulheres em cenas de hospitalidade, a segunda, em cenas de narrativas embutidas enunciadas por elas. Assim, analisarei as mulheres enquanto anfitriãs e narradoras. Em ambos os tipos de cena, faz-se presente o tema da tecelagem, que em Homero constitui tarefa exclusivamente feminina, e que também é importante para compreender as personagens femininas dentro do recorte aqui escolhido.

PALAVRAS-CHAVE

Personagens femininas; Homero; Odisseia; Hospitalidade; Narradoras

ABSTRACT

This study analyses a group of female characters in Homer's *Odyssey*: kings' wives. By "wives", I mean married (mortal) women alive during the poem's plot: Helen, Arete and Penelope. I have studied the most important functions they perform in the epos; each part of the thesis is dedicated to one of them: the first one analyses how wives act in hospitality scenes, the second one, the embedded narratives told by them. Thus, my object is to discuss their role as hostesses and storytellers. Weaving, which is a typical female activity in Homer, is an important theme in both types of scene and proves to be relevant to understanding the aforementioned roles.

KEYWORDS

Female characters; Homer; Odyssey; Hospitality; Woman storytellers

SUMÁRIO

Prefácio.....	11
Introdução.....	14
As mulheres na poesia homérica.....	15
As esferas masculina e feminina na <i>Iliada</i> e na <i>Odisseia</i>	29
Parte I - Anfitriãs.....	40
A importância da hospitalidade no contexto homérico.....	41
Helena Anfitriã.....	45
Arete Anfitriã.....	58
Penélope, anfitriã de mendigo: o caso de <i>Od. XIX</i>	81
Penélope, anfitriã do marido: o caso de <i>Od. XXIII</i>	101
Parte 2: Narradoras.....	122
Fala, tecelagem e engano.....	123
Helena narradora.....	129
A multifacetada.....	131
A narradora-aliada.....	131
A personagem-inimiga.....	134
A “desculpada”.....	136
A culpada.....	137
A esposa restituída.....	138
A famosa.....	139
A paradigmática.....	140
A filha de Zeus.....	141
A ambígua.....	143
Penélope narradora.....	145
Considerações finais.....	166
Bibliografia.....	171

PREFÁCIO

O presente trabalho visa a analisar um grupo específico de personagens femininas na *Odisseia* de Homero: as esposas de reis. Por “esposas” entendo as mulheres (mortais) que estão vivas no momento presente da narrativa do poema, a saber: Helena, Arete e Penélope. Escolhi estudá-las de acordo com as funções que me parecem ser as mais importantes que elas desempenham nesse poema homérico; desse modo, dividi a pesquisa em duas partes, de acordo com esses papéis: a primeira parte consiste na análise das mulheres em cenas de hospitalidade, a segunda, em cenas de narrativas embutidas enunciadas por elas. Assim, analisarei as mulheres enquanto anfitriãs e narradoras. Em ambos os tipos de cena, faz-se presente o tema da tecelagem, que em Homero constitui tarefa exclusivamente feminina, e que também é importante para compreender as personagens femininas dentro do recorte aqui escolhido.

Na Introdução, apresento a visão geral que a *Odisseia* traz em relação às mulheres; a ideia é que elas devem ser vistas com desconfiança, e que a postura dos homens em relação a elas requer, sempre, certo grau de cautela. Finalizo a Introdução pincelando, aqui e ali, passagens homéricas que delimitam certas diferenças nas esferas masculina e feminina dessa sociedade.

A primeira parte da tese traz uma breve introdução sobre o tema da hospitalidade em Homero e a análise das esposas de reis como anfitriãs, segundo a ordem de aparição na narrativa: primeiro Helena, depois Arete e, finalmente, Penélope. Considero a cena de hospitalidade de Penélope atípica e, nesse sentido, dividi seu papel de anfitriã em dois capítulos: o primeiro trata da forma como ela recebe o suposto mendigo-estrangeiro (que na verdade é Odisseu, fato que ela ignora) em *Od.* XIX; o segundo trata do que seria a conclusão dessa

cena, quando há a cena de reconhecimento propriamente dita, em *Od. XXIII*: lá, ela é anfitriã do próprio marido, que, nesse ponto, já se apresenta a ela como tal.

A segunda parte da tese trata das mulheres como narradoras; nesse caso, não há no *corpus* odisseico participação de Arete, portanto limitamo-nos às narrativas embutidas enunciadas por Helena e Penélope, mais uma vez seguindo a ordem em que elas aparecem na narrativa.

Por fim, o trabalho se encerra com algumas considerações finais que pretendem retomar o pensamento geral apresentado ao longo dos capítulos.

INTRODUÇÃO

As mulheres na poesia homérica

Como estabelecido no Prefácio, a presente pesquisa visa a observar, dentro do sistema poético concreto e tradicional de “Homero”, o papel de um determinado grupo de mulheres da *Odisseia* (a saber, as esposas dos reis: Helena, Arete e Penélope). Meu tema coloca-me, imediatamente, uma pergunta: quando um grego ouvia as palavras que significavam “mulher”, qual era a primeira coisa que viria à sua cabeça? Uma esposa dócil ou traiçoeira? Haveria um senso comum sobre as mulheres? Qual seria a relação entre a poesia e os mitos com as sociedades gregas? Os mitos refletiriam a vida real? Exagerariam seus traços? Distorceriam os hábitos cotidianos?

Nas últimas décadas, houve um aumento considerável na quantidade de estudos que se ocupam das mulheres na literatura antiga. Contudo, quanto mais lemos esses estudos, mais evidente fica a escassez de informações relativas à qual seria a percepção das mulheres da Grécia Antiga sobre elas mesmas, uma vez que quase todos os textos que nos chegaram dos períodos arcaico e clássico são de autoria de homens. O que temos, portanto, é o olhar do “outro”, o feminino visto através do filtro do masculino¹. No caso dos poemas homéricos, sobre os quais não há qualquer evidência externa ao texto que aponte para mulheres realizando performances como aedos, há no mínimo duas questões relevantes: como os aedos, que eram homens, viam as mulheres da vida real? E,

1 Há uma ressalva necessária a ser feita sobre esse ponto: dizer que o que temos é a visão dos homens sobre o que sejam as mulheres não significa que a visão das mulheres sobre si mesmas fosse necessariamente diferente. Ver as considerações de Gould, 1980, p. 39, em especial o seguinte trecho: “Of course, in a male dominated world such as the one we shall be examining, or indeed our own, it is possible that some women (perhaps even a majority) will have come to accept the assumptions that prevail among men and will have come to think of themselves as men have taught them to think (that point is indeed implicit in Ardener's description of women as 'inarticulate'): it is possible that if we could interrogate the women of classical Athens that is what we should find-but we are not, in fact, in a position to interrogate them and it is mere arrogance simply to assume it. It follows, then, that it is with the dominant, male model of society that we shall perforce be largely concerned here, and that is a fact of which we must remain conscious throughout this discussion”

mais importante: as mulheres de Homero são reflexos ou distorções das mulheres da vida cotidiana²? Qual é, afinal, a relação que existe entre o texto que possuímos hoje e o contexto no qual ele foi produzido?

A dificuldade que se impõe é clara: como podemos fazer afirmações sobre a relação entre texto e contexto, se quase nada sabemos sobre o contexto e sobre o processo de criação do texto?

Primeiro, o contexto. Peguemos como exemplo a mulher cidadã ateniense do século V a.C. Gould (1980: 38-49) nos mostrou como não necessariamente as leis atenienses coincidem com os costumes atenienses, e como as imagens das mulheres encontradas na mitologia não coincidem nem com a lei nem com os costumes da realidade da Atenas Clássica, embora possua conexões reveladoras com ambos. Se quando fazemos um recorte tão específico de tempo e espaço (e escolhemos o período e o local sobre os quais temos mais dados relativos às mulheres) encontramos essa dificuldade, a incongruência conflitiva dos dados, imaginemos então o que acontece quando olhamos para além da Atenas Clássica: ao longo dos séculos, os costumes da vida cotidiana se alteraram e, além disso, não dá para deixar de lado as diferenças e especificidades de cada parte daquilo que hoje agrupamos sob a alcunha de “Grécia Antiga”.

Quando pensamos na Grécia Antiga, há de se ter em mente que as diversas cidades-Estado, de origens étnicas diferentes, possuíam uma organização social própria e, portanto, um tratamento distinto no que diz respeito às mulheres. Desse modo, embora sejam escassos os dados que temos hoje sobre o tema, é bastante provável que cada origem étnica – a dórica, a lésgio-eólica, a jônica, entre outras – tenha experimentado uma rotina distinta para o universo feminino. É óbvio que a sociedade que gerou a *Iliada* não é exatamente a mesma sociedade que gerou a *Helena* de Eurípides. Nós sabemos

² Ou, colocando de outro modo: *em que medida* são reflexos e *em que medida* são distorções.

muito mais sobre a sociedade que gerou a *Helena* de Eurípides do que sobre a sociedade que gerou a *Iliada* e a *Odisseia*.

Felizmente, contudo, alguns traços essenciais parecem se manter e permear o que nos chegou dos períodos arcaico e clássico; o mais importante deles em relação às mulheres seria a responsabilidade delas com a comunidade. Dito de outro modo, as mulheres parecem ser responsáveis pela continuidade da comunidade³: a elas cabe preservar o οἶκος, através da realização das atividades domésticas (especialmente fiar, tecer e cozinhar). Não apenas isso: elas também preservam o passado, ao serem responsáveis pelos cuidados com os mortos (lamentação, tratamento do cadáver, preservação de sua memória)⁴, e o futuro, em sua condição de mães. Será que podemos afirmar isso também sobre as mulheres dos poemas homéricos?

Sobre a representação do feminino em Homero, Stanford (1963:45) afirma:

Homer does not hesitate at times to present women as more perceptive and intelligent than men. Arete is cleverer than Alcinous, Helen than Menelaus, Clytaemnestra (in a brutal way) than Agamemnon. In fact there have been few periods of European literature when women have been portrayed with such a frank appraisal as in the *Iliad* and *Odyssey*. Homer presents them without adulation or contempt, without romanticism or mysticism, simply as another kind of human being who is in some ways stronger and in some ways weaker than men.

Realmente, o retrato que Homero faz das mulheres no poema é de seres um tanto perspicazes e inteligentes, especialmente na *Odisseia*: Penélope engana os pretendentes por três anos tecendo durante o dia a mortalha de Laertes e desfazendo-a à noite, para que nunca terminasse seu trabalho de tecelã e, ao

³Outros pesquisadores já o afirmaram, eu apenas os sigo nessa afirmação. Ver, por exemplo, Buxton (1994: 115).

⁴Ver: Kurtz e Boardman (1971) *Greek burial customs*. London: Thames and Hudson; Alexiou, M. (1974) *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge University Press; Garland, R. (1985) *The Greek Way of Death*. London: Duckworth. Contra: Loraux, N. 1986. *The invention of Athens*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pág. 45. Embora as referências literárias e as imagens de funerais geralmente tragam também homens lamentadores, a maior parte das evidências apontam para a preponderância feminina nos rituais de lamento fúnebre.

mesmo tempo, pudesse manter, preservar, a sua fidelidade a Odisseu. Através de seu ardil, Penélope não resolve o problema, mas sua artimanha adia uma decisão que seria definitiva (a saber, contrair novas bodas). A filha de Icário ganha, desse modo, tempo para que Odisseu possa retornar e, ele sim, reestabelecer a ordem do οἶκος.

Penélope, contudo, não é a única esposa que goza de certa perspicácia e sagacidade na *Odisseia*: Helena é mais rápida que Menelau para declarar o reconhecimento do filho de Odisseu quando este chega a Esparta (e ela também administra um φάρμακον na bebida de sua audiência quando se coloca na posição de narradora, o que a aproxima do universo mágico – seu aspecto de algo sobrehumano ficará evidenciado em *Od.* XV, quando ela é capaz de, interpretando o vôo das aves, profetizar o retorno de Odisseu); Arete, a esposa de Alcínoo, rei dos feácios, também mostra certa agilidade de raciocínio e percepção ao ser quem primeiro percebe que a veste que Odisseu está usando foi produzida em sua própria casa e, percebendo isso, nota algo de incongruente no relato que o estrangeiro havia feito sobre sua chegada à terra dos feácios. Como esses, outros exemplos poderiam ser mencionados aqui. A questão maior, contudo, é qual seria o significado desse tipo de caracterização das personagens femininas. Retratar as mulheres como rápidas, perspicazes e inteligentes é elogioso ou aponta para um lado mais nocivo dessas mulheres: o de mulheres que, de alguma forma, trazem perigo?

Ragusa (2005: 60) nota que o que ficou da representação das mulheres nessa literatura grega antiga, predominantemente escrita por homens, em seus diferentes gêneros e subgêneros poéticos (que, claro, devem ser considerados segundo suas especificidades),

(...) é um olhar pessimista, cuja intensidade varia de autor para autor e de texto para texto, mas que apreende a mulher, que é o outro, com desconfiança, pois esse objeto é estranho, diferente, desconhecido, intrigante e potencialmente perigoso.

A pesquisadora afirma que, na Grécia arcaica, os homens estabeleciam regras de comportamento às quais as mulheres deveriam obedecer, e que essas regras visavam a, em última instância, mantê-las sob controle. E arremata:

Isso porque os gregos consideravam a mulher, dentre outras coisas, um ser volúvel, sem capacidade de controlar seus impulsos, vulnerável aos ataques do desejo, da paixão. Sinal disso seria, por exemplo, a função da procriação que relaciona a mulher aos elementos líquidos – de caráter fluido, amorfo e inconstante - e à capacidade de transformação; em outras palavras, a reprodução aproximaria a mulher da natureza – uma força imprevisível. (Ragusa, 2005, p. 58).

Louden (1999), por sua vez, em sua análise da narrativa da *Odisseia* segundo macroestruturas⁵ que se repetem ao longo do poema, mostrou como, em diferentes momentos de seu retorno, Odisseu teve que vencer uma etapa, uma primeira barreira, que era “feminina”: uma mulher poderosa. Admitindo pequenas variações ou diferentes ênfases em cada episódio, Louden (1999:2) estabelece que esse é o padrão narrativo que se repete em três pontos do poema (em três localizações diferentes, Esquéria, Eeia e Ítaca, envolvendo Nausícaa/Arete, Circe e Penélope – e também, em menor escala, em diversas outras vezes, totalizando, em versos, noventa por cento da narrativa odisseica):

1. Odisseu, conforme havia sido profetizado em algum momento anterior, chega a uma ilha, desorientado e sem saber exatamente onde está.
2. Aparece uma divindade que o auxilia, aconselhando-o sobre como abordar da melhor forma uma figura feminina cujo poder controla o acesso de Odisseu à próxima fase de seu retorno a Ítaca, e pontuando dificuldades potenciais em relação a um grupo de homens jovens.

5 Louden (1999: xvi) chama isso de “padrão narrativo estendido”. Sobre a possibilidade de se pensar a poesia oral segundo estruturas mais amplas do que a repetição de um verso ou de seqüências de versos que constituem o que se convencionou chamar de cena típica, ver, por exemplo, Lord (1960: 4; 86; 95; 98; 112) e Louden (1999: xi-xv).

3. Mantendo sua identidade em segredo, uma vez que a abordagem da figura feminina em questão simboliza um perigo, Odisseu chega até ela e encontra alguém que é inicialmente suspeita, distante ou até mesmo hostil em relação a ele.
4. A figura feminina impõe um teste a Odisseu, no qual o herói se sai bem e, por isso, conquista a sua simpatia e auxílio, obtendo, assim, ajuda para a próxima etapa de seu retorno. O entendimento entre Odisseu e a figura feminina é selado através de um símbolo de hospitalidade: a oferta, por parte dela, de um banho para o herói. Além disso, há a menção a uma possível união sexual/ matrimonial entre Odisseu e a figura feminina.
5. Contudo, surge um conflito entre Odisseu e um grupo de jovens varões. O grupo ofende/ ameaça/ abusa Odisseu de alguma forma (e o líder de cada grupo tem o nome iniciado pelo radical *Eury-*).
6. A morte/ punição do grupo, já profetizada anteriormente, é requisitada por uma divindade colérica. A extensão da morte/ destruição dos ofensores é limitada por uma consulta divina.

Ao longo desse poema, em realidade, é possível notar uma série de personagens femininas representando um risco, ameaça ou, ao menos, simbolizando um desafio a ser vencido para que Odisseu obtenha sucesso em sua empreitada. Quando chega à terra dos feácios, por exemplo, o multiastucioso tem que conquistar a confiança de Nausícaa e, depois, a de Arete, para conseguir assegurar seu retorno a Ítaca; tendo conseguido a ajuda dos feácios e chegado à sua terra natal, precisa não apenas vencer os pretendentes, mas também convencer Penélope sobre sua identidade e ganhar a confiança dela para poder reassumir o lugar que lhe cabe no οἶκος; se Penélope tivesse planos iguais aos de Clitemnestra, por exemplo, tudo poderia estar perdido.

As ameaças, riscos ou desafios representados por uma figura feminina no processo do retorno de Odisseu, contudo, estão presentes não apenas em Penélope e Arete, mas em muitas outras passagens do poema, em figuras como Circe, Calipso, as Sirenas: Odisseu tem que vencer um obstáculo “feminino” em diferentes etapas de seu retorno. Nesse sentido podemos afirmar que as mulheres na *Odisseia* são, sim, *a priori*, vistas como perigosas, ou como um símbolo de uma ameaça/ perigo/ desafio a ser vencido, e que conquistar a confiança e a benevolência delas, ou vencê-las, constitui algumas das etapas essenciais para que o retorno de Odisseu possa se concluir.

Não precisamos recorrer à interpretação de Louden (1999) para afirmar que ao menos parte das personagens da *Odisseia* olha as personagens femininas com desconfiança: basta observar os conselhos que Atena e Agamêmnon dão a Odisseu sobre como ele deve proceder quando de sua chegada a Ítaca. Ambos reiteram, sempre, a ideia de que é preciso ter cautela com Penélope.

Analisemos as passagens: primeiro, em *Od.* XI, quando Odisseu relata aos feácios a sua descida ao Hades, ele reporta, então, o diálogo que teve lá com Agamêmnon, herói que foi morto por sua esposa, Clitemnestra e o amante dela, Egisto, quando da sua chegada à terra natal, finda a Guerra de Troia. A história, narrada na *Oresteia* de Ésquilo, única trilogia trágica que nos chegou completa, é aludida com alguma insistência nesse poema homérico, mas é apenas aqui, em *Od.* XI, que as mortes de Agamêmnon, Cassandra e seus companheiros serão narradas em detalhe segundo a visão do próprio Atrida. Embora aludida várias vezes de forma bastante breve, a sua morte já havia sido contada em detalhes uma única vez, em *Od.* IV, vv.512-537⁶:

σὸς δὲ που ἔκφυγε κῆρας ἀδελφεὸς ἠδ' ὑπάλυξεν
ἐν νηυσὶ γλαφυρῆσι: σάωσε δὲ πότνια Ἥρη.
ἀλλ' ὅτε δὴ τάχ' ἔμελλε Μαλειῶν ὄρος αἰπὸν
ἴζεσθαι, τότε δὴ μιν ἀναπάξασα θύελλα

⁶ Os trechos dos poemas homéricos serão sempre citados no original e na tradução portuguesa de Frederico Lourenço. A única alteração é a troca do “Ulisses” da tradução de Frederico Lourenço por “Odisseu”.

πόντον ἐπ' ἰχθυόεντα φέρεν βάρεια στενάχοντα,
 ἀγροῦ ἐπ' ἐσχατιήν, ὅθι δώματα ναῖε Θυέστης
 τὸ πρῖν, ἀτὰρ τότε ἔναιε Θυεστιάδης Αἴγισθος.
 ἀλλ' ὅτε δὴ καὶ κείθεν ἐφαίνετο νόστος ἀπήμων,
 ἄψ δὲ θεοὶ οὖρον στρέψαν, καὶ οἴκαδ' ἵκοντο,
 ἦ τοι ὁ μὲν χαίρων ἐπεβήσετο πατρίδος αἴης
 καὶ κύνει ἀπτόμενος ἦν πατρίδα: πολλὰ δ' ἀπ' αὐτοῦ
 δάκρυα θερμὰ χέοντ', ἐπεὶ ἀσπασίως ἴδε γαῖαν.
 τὸν δ' ἄρ' ἀπὸ σκοπιῆς εἶδε σκοπός, ὃν ῥα καθεῖσεν
 Αἴγισθος δολόμητις ἄγων, ὑπὸ δ' ἔσχετο μισθὸν
 χρυσοῦ δοιὰ τάλαντα: φύλασσε δ' ὄγ' εἰς ἐνιαυτόν,
 μή ἐ λάθοι παριών, μνήσαιτο δὲ θούριδος ἀλκῆς.
 βῆ δ' ἴμεν ἀγγελέων πρὸς δώματα ποιμένοι λαῶν.
 αὐτίκα δ' Αἴγισθος δολίην ἐφράσσατο τέχνην:
 κρινάμενος κατὰ δῆμον ἐείκοσι φῶτας ἀρίστους
 εἶσε λόγον, ἐτέρωθι δ' ἀνώγει δαῖτα πένεσθαι.
 αὐτὰρ ὁ βῆ καλέων Ἀγαμέμνονα, ποιμένα λαῶν
 ἵπποισιν καὶ ὄχεσφιν, ἀεικέα μερμηρίζων.
 τὸν δ' οὐκ εἰδὸτ' ὄλεθρον ἀνήγαγε καὶ κατέπεφνε
 δευτρίσας, ὥς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ.
 οὐδέ τις Ἀτρεΐδεω ἐτάρων λίπεθ' οἳ οἱ ἔποντο,
 οὐδέ τις Αἰγίσθου, ἀλλ' ἔκταθεν ἐν μεγάροισιν.

Quanto a teu irmão, fugiu ao destino, evitando-o
 nas côncavas naus, pois salvou-o a excelsa deusa Hera.
 Mas quando estava prestes a aproximar-se da elevação
 escarpada da Maleia, foi apanhado por uma tempestade
 que o levou, gemendo profundamente, sobre o mar piscoso,
 até ao derradeiro promontório, onde anteriormente vivera
 Tiestes, mas onde vivia agora Egisto, filho de Tiestes.
 Quando também daí lhe fora outorgado um bom regresso
 (mudaram de novo os deuses a direção do vento) e a casa
 chegou, foi com alegria que Agamémnon pisou a pátria:
 tocando na terra, beijou-a; e copiosamente lhe caíram
 lágrimas quentes dos olhos, porque vira, feliz, a sua terra.
 Vira-o também da sua atalaia o vigia que ali postara
 o ardiloso Egisto, tendo-lhe prometido uma recompensa
 de dois talentos de ouro. Durante um ano ali vigiara com receio
 de que Agamémnon passasse sem ser visto e fizesse alguma
 corajosa façanha. O vigia foi dar a notícia ao pastor das hostes.
 Imediatamente pensou Egisto numa artimanha traiçoeira.
 Escolhendo os vinte melhores homens dentre o povo,
 fê-los armar uma emboscada; mas do outro lado preparou
 um festim. Então saiu Egisto para receber Agamémnon,
 o pastor das hostes, com carros e cavalos, planeando embora
 coisas vergonhosas. Trouxe-o para casa, insciente da desgraça;
 e depois que Agamémnon jantou, Egisto matou-o como a um boi.
 nenhum dos companheiros do Atrida foi poupado;
 nenhum de Egisto; todos foram chacinados no palácio.

Note-se que, na versão de *Od.* IV, não há nenhuma menção à figura de
 Clitemnestra: quem planeja e executa a morte de Agamémnon é apenas Egisto.

Ele é o único responsável apontado nessa passagem. Comparemos esta versão com a do próprio assassinado, Agamêmnon, apresentada em *Od.* XI, vv. 405-434:

διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,
οὔτ' ἐμέ γ' ἐν νήεσσι Ποσειδάων ἐδάμασσαν
ὄρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτον ἀυτμήν,
οὔτε μ' ἀνάρσιοι ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου,
ἀλλά μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε
ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ, οἰκόνδε καλέσσας,
δειπνίσσας, ὥς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτῃ.
ὥς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ: περὶ δ' ἄλλοι ἐταῖροι
νωλεμέως κτείνοντο σύες ὡς ἀργιόδοντες,
οἷ ῥά τ' ἐν ἀφνειοῦ ἀνδρὸς μέγα δυναμένοιο
ἢ γάμῳ ἢ ἐράνῳ ἢ εἰλαπίνῃ τεθαλυῖ.
ἦδη μὲν πολέων φόνῳ ἀνδρῶν ἀντεβόλησας,
μουνᾶξ κτεινομένων καὶ ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ:
ἀλλά κε κεῖνα μάλιστα ἰδὼν ὀλοφύραο θυμῷ,
ὡς ἀμφὶ κρητῆρα τραπέζας τε πληθούσας
κεῖμεθ' ἐνὶ μεγάρῳ, δάπεδον δ' ἅπαν αἵματι θῆεν.
οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς,
Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις
ἀμφ' ἐμοί, αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ γαίῃ χεῖρας ἀείρων
βάλλον ἀποθνήσκων περὶ φασγάνῳ: ἡ δὲ κυνώπις
νοσφίσατ', οὐδέ μοι ἔτλη ἰόντι περ εἰς Αἶδαο
χερσὶ κατ' ὀφθαλμοὺς ἐλέειν σὺν τε στόμ' ἐρεῖσαι.
ὥς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός,
ἢ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάλῃται:
οἷον δὴ καὶ κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικές,
κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον. ἦ τοι ἔφην γε
ἀσπάσιος παιδεσσιν ἰδὲ δμώεσσιν ἐμοῖσιν
οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι: ἡ δ' ἔξοχα λυγρὰ ἰδυῖα
οἷ τε κατ' αἴσχος ἔχευε καὶ ἐσσομένησιν ὀπίσσω
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' ἐνεργὸς ἔησιν.

Filho de Laertes, criado por Zeus, Odisseu de mil ardis,
não foi embarcado nas naus que Posídon me venceu,
depois de ter incitado uma pródiga rajada de ventos cruéis;
nem foram homens hostis a fazer-me mal em terra firme;
foi Egisto que, desencadeando a minha morte e o meu destino,
me matou com a ajuda da mulher detestável (depois de me convidar
para sua casa, depois de me oferecer um banquete), como quem mata
um boi na manjedoura; e assim morri uma morte lamentável
e à minha volta foram os companheiros chacinados
sem piedade, como se fossem porcos de brancos dentes,
cuja matança tem lugar na casa de um homem rico e poderoso
por ocasião de uma festa nupcial, banquete ou alegre festim.
Já assististe à chacina de muitos homens,
quer tenham sido mortos em isolamento ou na violenta refrega;
mas no teu coração terias sentido compaixão ao ver aquilo,
como jazíamos no palácio junto às taças e às mesas repletas

e todo o chão estava encharcado de sangue.
 Dos gritos o mais terrível foi o da filha de Príamo,
 Cassandra, morta pela ardilosa Clitemnestra,
 enquanto se agarrava a mim; e eu, jazendo no chão,
 tentava erguer os braços, mas deixei-os cair, moribundo,
 sobre a espada. A cadela afastou-se e, embora eu estivesse já
 a caminho do Hades, ela não quis fechar-me as pálpebras
 nem a boca. Pois é certo que nada há de mais vergonhoso
 que uma mulher que põe tais ações no espírito,
 como o ato ímpio que aquela preparou,
 causando a morte de seu legítimo marido. Pois eu pensava
 que regressava a casa, bem querido para os filhos
 e para os meus servos. Ela é que, pensando coisas terríveis,
 derramou vergonha sobre si própria e sobre as mulheres
 vindouras – mesmo sobre aquela que praticar o bem.

O fato de a própria vítima narrar seu próprio assassinato dá a esse trecho um tom de *πάθος* maior do que a narrativa e as alusões anteriores (observe-se, por exemplo, os versos 411-415, 422, 427, 429, 431-432). Contudo, não é o maior tom patético a alteração que em especial me interessa aqui: nota-se, claramente, que na versão de Agamêmnon a culpa recai muito mais em Clitemnestra do que na versão anterior. Aqui, Egisto é mencionado apenas uma vez, logo no começo (v. 409), e Clitemnestra aparece, depois, não apenas como mentora do plano, mas também como sua executora (vv. 422, 425, 429, 430, 432). O motivo dessa mudança de ênfase em relação ao culpado do assassinato do filho de Atreu, conforme já foi apontado por diferentes estudiosos⁷, parece se dever ao fato de Agamêmnon querer aconselhar Odisseu sobre como ele deve agir em relação à sua esposa, Penélope, quando ele concluir o seu retorno, aportando em Ítaca.

Após ouvir o relato de Agamêmnon sobre como este foi morto, Odisseu diz em resposta (*Od.* XI, vv. 436-439):

ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ γόνον Ἄτρεος εὐρύοπα Ζεὺς
 ἐκπάγλως ἤχθηρε γυναικείας διὰ βουλὰς
 ἐξ ἀρχῆς: Ἑλένης μὲν ἀπωλόμεθ' εἵνεκα πολλοί,
 σοὶ δὲ Κλυταιμνήστρη δόλον ἤρτυε τηλόθ' ἐόντι.

Ai, Zeus de ampla vista detestou na verdade
 a descendência de Atreu, por causa das intrigas femininas,

⁷Por exemplo, Jong (2001: 288), Katz (1991: 48-53), Felson (1994: 99-103)

desde o início! Muitos perecemos devido a Helena,
e contra ti estendeu Clitemnestra o dolo enquanto estavas ausente.

A resposta de Agamêmnon a essa fala virá repleta de conselhos
endereçados a Odisseu; ei-los (*Od.* XI, vv. 441-456):

τῷ νῦν μή ποτε καὶ σὺ γυναικί περ ἥπιος εἶναι:
μή οἱ μῦθον ἅπαντα πιφασκέμεν, ὄν κ' ἐν εἰδήῃς,
ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμμένον εἶναι.
ἀλλ' οὐ σοί γ', Ὀδυσσεῦ, φόνος ἔσσεται ἔκ γε γυναικός:
λίην γὰρ πινυτή τε καὶ εὖ φρεσὶ μῆδεα οἶδε
κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια.
ἧ μὲν μιν νύμφην γε νέην κατελείπομεν ἡμεῖς
ἐρχόμενοι πόλεμόνδε: πάϊς δὲ οἱ ἦν ἐπὶ μαζῶ
νήπιος, ὅς που νῦν γε μετ' ἀνδρῶν ἴζει ἀριθμῶ,
ὄλβιος: ἧ γὰρ τόν γε πατήρ φίλος ὄψεται ἐλθὼν,
καὶ κεῖνος πατέρα προσπτύζεται, ἧ θέμις ἐστίν.
ἦ δ' ἐμὴ οὐδέ περ υἱὸς ἐνιπλησθῆναι ἄκοιτις
ὀφθαλμοῖσιν ἔασε: πάρος δέ με πέφνε καὶ αὐτόν.
ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσιν:
κρύβδην, μηδ' ἀναφανδά, φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν
νῆα κατισχέμεναι: ἐπεὶ οὐκέτι πιστὰ γυναιξίν.

Por causa disso, nunca sejas amável com tua mulher!
Não lhe declares todo o pensamento que tiveres,
mas diz-lhe só alguma coisa, ocultando o resto!
Mas não será da tua esposa, ó Odisseu, que te virá a morte,
pois prudente e bem intencionada em sua mente
é a filha de Icário, a sensata Penélope.
Na verdade deixámo-la como jovem esposa
quando partimos para a guerra, com um menino no peito,
muito pequeno ainda, que agora se senta no meio dos homens,
próspero: vê-lo-a o pai amado quando chegar a casa,
e ele abraçará o pai, como deve ser.
Mas a mulher não me deixou saciar os olhos
com a vista de meu filho; antes disso me matou.
E outra coisa te direi, e tu guarda-a no teu espírito:
às ocultas, e não abertamente, debes fundear a nau
na terra pátria: já não se pode confiar nas mulheres.

Odisseu, em sua fala que antecede esta de Agamêmnon (*Od.* XI, vv. 436-439), refere-se aos problemas que as mulheres, Helena e Clitemnestra, geraram aos Atridas, Agamêmnon e Menelau. Ele, portanto, trata de um caso particular, o das esposas dos filhos de Atreu. Agamêmnon, em sua resposta, estende a significação da fala de Odisseu às demais mulheres (*Od.* XI, vv. 441 e 456): para ele, nenhuma mulher é confiável. No entanto, ainda que brevemente, ele distingue Penélope das demais mulheres, referindo-se a ela como “prudente” e

“bem intencionada” (λίην πινυτή e εὖ φρεσὶ μήδεα, no v. 445). Nesse trecho do poema há, portanto, um contraste estabelecido entre Penélope, de um lado, e Helena e Clitemnestra, colocadas como semelhantes, do outro. Mas há, ainda, na voz de Agamêmnon, a sugestão de que deve existir cautela: conforme destaca Malta (2012: 11),

A oposição geral a Clitemnestra não impede que sintamos alguma similaridade latente (...). Portanto, ao mesmo tempo em que a vemos sofrendo pela ausência do marido e peripécias do filho, alheia aos planos masculinos e entregue ao choro e ao sono –“todos os dias me comprazo em prantear, lamentar”, diz ela ao mendigo/ Odisseu (XIX, 513)-, vemo-la, também, como alguém capaz de empregar a inteligência para dirigir as ações e reafirmar sua condição de senhora do lar, responsável por decidir o próprio futuro.

A *Odisseia* joga com dois paradigmas de conduta feminina⁸, Clitemnestra e Helena, e a figura de Penélope, mulher mais importante para a narrativa, é construída de modo ambíguo de forma que, muitas vezes, suas intenções reais permaneçam obscuras ou um perigo latente de sua parte em relação ao marido seja insinuado. Para Murnaghan (2009: 239), ainda que a diferença de caráter entre Penélope e Clitemnestra seja repetida ao longo do poema com alguma insistência, não se pode negar que Penélope é considerada como alguém tão perigosa quanto Clitemnestra. Segunda ela, isso ocorre porque a sua posição de esposa de Odisseu significa que ela é, independente das suas atitudes, algo que atrai os inimigos de Odisseu para dentro de sua própria casa (os pretendentes). Nesse sentido, mesmo que se mantenha fiel ao marido, ela continuará sendo associada à imagem desses inimigos e, uma vez que essa associação não pode ser desfeita, Penélope também deve ser tratada com cautela – nesse sentido, a esposa sempre será uma figura de quem se deve desconfiar.

Sabemos que esse é um poema de retorno dividido na metade: na primeira parte está a narrativa das viagens de Odisseu e, na segunda, a partir de *Od.* XIII,

8 Clitemnestra e Penélope, explicitamente, em *Od.* XXIV, vv. 191-202, Helena e Penélope, explicitamente, em *Od.* XXIII, vv. 209-230. Contudo, a história da *Oresteia* é aludida com insistência nesse poema, como uma espécie de paradigma que, implicitamente, tem como paralelo à Penélope, no papel de esposa, Clitemnestra.

a narrativa de como ele, após chegar a Ítaca, mantém sua identidade oculta e empreende uma série de testes para comprovar a lealdade dos que estão ao seu redor até que ele possa, então, derrotar os pretendentes. Odisseu só revelará a sua identidade para Penélope depois que o massacre dos pretendentes já houver sido executado. Logo que Odisseu chega a Ítaca, ele tem um encontro com Atena, no qual, em um diálogo de identificação entre deusa protetora e herói protegido, é explicitado o laço que os une, a saber, o fato de que ela rege o âmbito no qual ele se destaca mais do que qualquer outro mortal: a *μητις* (astúcia). Nesse pequeno duelo de *μητις*, em que Odisseu não reconhece, *a priori*, Atena, e conta à deusa uma história falsa, e ela, por sua vez, ri da tentativa do mortal de enganá-la – a ela, uma divindade!, a imortal ajuda o herói a definir quais serão seus próximos passos, e elogia a sua prudência em contar uma história falsa e manter a sua identidade oculta (*Od.* XIII, vv. 330-338)

τῷ σε καὶ οὐ δύναμαι προλιπεῖν δύστηνον ἔοντα,
οὔνεκ' ἐπητής ἐσσι καὶ ἀγχίνοος καὶ ἐχέφρων.
ἀσπασίως γάρ κ' ἄλλος ἀνὴρ ἀλαλήμενος ἐλθὼν
ἴετ' ἐνὶ μεγάροις ἰδέειν παιδᾶς τ' ἄλοχόν τε:
σοὶ δ' οὐ πω φίλον ἐστὶ δαήμεναι οὐδὲ πυθέσθαι,
πρὶν γ' ἔτι σῆς ἀλόχου πειρήσεται, ἥ τέ τοι αὐτως
ἦσται ἐνὶ μεγάροισιν, οἴζυραι δέ οἱ αἰεὶ
φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡμέατα δάκρυ χεούση.

No teu peito está sempre algum pensamento:
por isso não consigo deixar-te na tua tristeza,
porque és facundo, arguto e prudente. Com que facilidade
outro homem, regressando depois de ter andado perdido,
se teria precipitado para o palácio, para ver mulher e filhos!
Mas tu não desejas saber nem inquirir, antes de teres
sondado a tua mulher, que tal como dantes permanece
sentada no teu palácio; e lamentosos se lhe definham
os dias e as noites, enquanto derrama lágrimas.

As falas de Agamêmnon mencionadas anteriormente, bem como a de Atena, no que visam a aconselhar Odisseu sobre a melhor forma de proceder após sua chegada a Ítaca, destacam a importância de o herói não revelar a sua identidade, de pronto, à sua consorte – ou seja, é preciso cautela. Ao mesmo tempo em que eles ressaltam a prudência e fidelidade de Penélope, em sua fala Agamêmnon não deixa de alertar sobre o perigo latente que Penélope

representa, por ser mulher; já Atena, que declara que a filha de Icário permanece sentada no palácio como antes, e em estado de lamentação constante (o que põe em relevo, em determinado nível, a fidelidade da esposa) não hesita em pontuar a necessidade de ter cuidado e não se precipitar, deixando-se levar por impulsos: é preciso primeiro sondá-la, antes de lhe revelar a sua identidade. Por que, se ambos aparentemente reconhecem Penélope como figura virtuosa, ambos, também, aconselham a Odisseu o ocultamento e a cautela em relação a ela? Recordemos os versos finais da longa fala de Agamêmnon em que ele relata como foi assassinado; lá, o Atrida sentenciar (Od. XI, vv. 432-434):

(...) ἡ δ' ἔξοχα λυγρὰ ἰδυῖα
οἷ τε κατ' αἴσχος ἔχευε καὶ ἐσσομένησιν ὀπίσσω
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' ἐυεργὸς ἔησιν.

(...) Ela [Clitemnestra] é que, pensando coisas terríveis,
derramou vergonha sobre si própria e sobre as mulheres
vindouras – mesmo sobre aquela que praticar o bem.

Se todas as mulheres que ainda nascerão sofrerão com a mácula do crime de Clitemnestra, pode-se entender que, nessa lógica, as suas contemporâneas também verão recair sobre elas a vergonha da fama de mulher traiçoeira: até aquela que pratica o bem terá sua reputação manchada. A esfera geral (ser mulher) é colocada acima da esfera particular (cada mulher em sua individualidade), determinando-a. Nesse sentido, é importante tentar determinar em que aspectos podemos definir de que modo os poemas homéricos trabalham a distinção entre as esferas masculina e feminina, e é isso que tentaremos fazer, brevemente, a seguir.

As esferas masculina e feminina na *Iliada* e na *Odisseia*

A primeira aparição de Penélope está na cena em que Fêmio canta o regresso dos Aqueus (*Od. I*, vv. 325-364). Chorando, esta é a fala que ela dirige ao aedo (*Od. I*, vv. 337-344):

Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας,
ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν ἄοιδοί:
τῶν ἔν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῇ
οἶνον πινόντων: ταύτης δ' ἀποπαύε' ἀοιδῆς
λυγρῆς, ἥ τέ μοι αἰεὶ ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ
τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.
τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ,
ἀνδρός, τοῦ κλέος εὐρὸ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος.

Fêmio, conheces muitos outros temas que encantam os homens, façanhas de homens e deuses, como as celebram os aedos. Uma delas canta agora, enquanto estás aí sentado; e que eles em silêncio bebam o seu vinho. Mas cessa já esse canto tão triste, que sempre no meu peito o coração me despedaça, visto que em mim está entranhada uma dor inesquecível. Pois vem-me sempre à memória a saudade daquele rosto, do marido a quem toda a Hélade e Argos celebram.

A essa fala de Penélope, Telêmaco responde nos seguintes termos (*Od. I*, vv. 346-359)

μητρὲρ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρήρον ἄοιδὸν
τέρπειν ὄπη οἱ νόος ὄρνυται; οὐ νύ τ' ἄοιδοὶ
αἴτιοι, ἀλλὰ ποθὶ Ζεὺς αἴτιος, ὃς τε δίδωσιν
ἀνδράσιν ἀλφιστήσιν, ὅπως ἐθέλησιν, ἐκάστω.
τούτω δ' οὐ νέμεσις Δαναῶν κακὸν οἶτον αἰείδειν:
τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,
ἢ τις ἀκουόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.
σοὶ δ' ἐπιτολμάτω κραδίη καὶ θυμὸς ἀκούειν:
οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς οἶος ἀπάλεσε νόστιμον ἦμαρ
ἐν Τροίῃ, πολλοὶ δὲ καὶ ἄλλοι φῶτες ὄλοντο.
ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
ἔργον ἐποίχεσθαι: μῦθος δ' ἄνδρεσσι μελήσει
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί: τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ.

Minha mãe, por que razão levas a mal que o fiel aedo nos deleite de acordo com a sua inspiração? Não são culpados os aedos, mas Zeus: aos homens que por seu pão trabalham estabeleceu o destino que entendeu. Não é justo levarmos a mal que ele cante a desgraça dos Dânaos.

Pois os homens apreciam de preferência o canto
que lhes pareça soar mais recente aos ouvidos.
Que o teu espírito e o teu coração ousem ouvir.
Não foi só Odisseu que perdeu o dia do retorno
em Tróia; também pereceram muitos outros.
Agora volta para os teus aposentos e presta atenção
aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas
que façam os seus trabalhos. Pois falar é aos homens
que compete, a mim sobretudo: sou eu quem manda nesta casa.

A reação de Penélope à fala do filho é descrita pelo poeta na sequência
(*Od.* I, vv. 360-364)

ἡ μὲν θαμβήσασα πάλιν οἴκόνδε βεβήκει:
παιδὸς γάρ μῦθον πεπνυμένον ἔνθετο θυμῷ.
ἔς δ' ὑπερῶ' ἀναβᾶσα σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξί
κλαῖεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα φίλον πόσιν, ὄφρα οἱ ὕπνον
ἦδὺν ἐπὶ βλεφάροισι βάλε γλαυκῶπις Ἀθήνη.

Penélope, espantada, regressou para a sua sala
e guardou no coração as palavras prudentes do filho.
Depois de subir até os seus aposentos com as servas,
chorou Odisseu, o marido amado, até que um sono suave
lhe lançasse sobre as pálpebras Atena de olhos garços.

Heitman (2005: 34) assinala que a primeira impressão deixada por Penélope no poema é a de uma mulher retraída e frágil e capaz de ter sentimentos muito fortes, intensos. Fica explícito o sofrimento contínuo da esposa pelo seu marido ausente, sofrimento que se reafirmará em diversas outras passagens nas quais a aparição de Penélope é marcada pelo choro e pelo luto em relação ao marido ausente.

Já a passividade da personagem em relação à ordem do filho se dá pela hierarquia estabelecida: na ausência do marido, a mulher ou passa à tutela de seu pai, e retorna à casa dele, ou permanece na tutela de seu filho - se ele tiver idade para isso - para que ele a entregue novamente em casamento ou (uma possibilidade que ainda não aparece na *Odisseia*) permanece como viúva na casa comandada pelo seu filho. Os versos 356-359 surpreendem Penélope porque neles está a primeira iniciativa de Telêmaco de afirmar sua autoridade sobre a casa. Assim, segundo Katz (1942: 36), é aqui que Telêmaco sinaliza estar pronto

para tomar para si o papel de κῶπιος da casa de Odisseu. Nesse contexto, na ausência do marido e na presença de um filho que começa seu processo de maturidade, Penélope está sob a proteção deste, e deve obediência a ele⁹. No entanto, no que diz respeito à solução imediata apresentada por Mentis (*Od.* I, vv. 275-278), Atena disfarçada, para a questão das bodas e dos pretendentes, que seria o regresso de Penélope à casa paterna (apoiada por Antínoo e Eurímaco, *Od.* II, vv. 113-114; 194-196), para que daí se procedesse a uma corte adequada, Telêmaco dá a entender que essa seria uma decisão que teria que partir da própria Penélope, e não dele (*Od.* II, vv. 130-137).

A cena envolvendo Penélope, Telêmaco e Fêmio, colocada no início do poema, é apenas a primeira de uma série de passagens odisseicas em que a voz feminina é silenciada por uma voz masculina, e onde as mulheres são mandadas para fora do espaço do οἶκος ocupado pelas personagens masculinas. Interessante, aqui, especialmente, as vezes em que isso ocorre com Penélope, a mando de Telêmaco, uma vez que essas cenas estão dentro do escopo de meu tema, as esposas de reis.

O trecho que citamos acima é o primeiro no qual Telêmaco manda a sua mãe se retirar do μέγαρον e ir aos seus aposentos¹⁰. Contudo, ele não foi bem visto pelos comentadores antigos, e está ausente em algumas edições feitas na Antiguidade. Conforme nota Fletcher (2008: 79),

The text defines Telemachus' new adult status by setting him apart from the women's spaces, and having him exercise his new authority to send women back to those spaces throughout the epic. Public spaces are repeatedly defined and emphasized as masculine by articulating other domestic places where women are silent; by acknowledging this distinction the poem shows us how Telemachus eventually takes his rightful place in this masculine public world. As the young man emphatically states, this is a place where men speak *muthoi*.

9 A mesma fala será repetida por Telêmaco a sua mãe em *Od XXI*, 350-353.

10Ver Fletcher (2008: 79): "It might seem strange that Telemachus separates the *megaron* from the *oikos* here, but the distinction emphasizes how public the *megaron* became, in contrast to the more private, domestic architecture".

Essa passagem do poema levanta uma série de questões. Primeiro, a imagem que ela nos apresenta de Penélope é aquela da esposa inconsolável, em luto e dor pelo seu marido ausente. Penélope usa um imperativo ao pedir que Fêmio cesse a canção (ἀποπαύε, *Od.* I, v. 340), ao qual Telêmaco responde com outros imperativos (ἐπιτολμάτω, *Od.* I, v. 353, κόμιζε, *Od.* I, v. 356, κέλευε, *Od.* I, v. 357) e com a afirmação de seu poder e autoridade (κράτος, ver *Od.* I, v. 359). Como Penélope obedece sem falar nenhuma palavra, pode-se considerar que a cena termina com uma afirmação da submissão feminina em oposição ao poder masculino.

Como geralmente vem sendo notado¹¹, a parte final da fala de Telêmaco a Penélope é praticamente idêntica à parte final da fala de Heitor a Andrômaca em *Iliada* VI, vv. 486- 493, que cito agora na íntegra:

δαιμονίη μή μοί τι λήην ἀκαχίζεο θυμῶ:
οὐ γάρ τίς μ' ὑπὲρ αἴσαν ἀνήρ Ἄϊδι προΐαψαι:
μοῖραν δ' οὐ τίνα φημι πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν,
οὐ κακὸν οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ἐπὶν τὰ πρῶτα γένηται.
ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
ἔργον ἐποίχεσθαι: πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί, τοὶ Ἴλιῳ ἐγγεγάασιν.

Mulher maravilhosa, não me entristeças demasiado o coração.
Nenhum homem além do destino me precipitará no Hades;
porém digo-te não existir homem algum que à morte tenha fugido,
nem o covarde, nem o valente, uma vez que tenha nascido.
Agora volta para os teus aposentos e presta atenção
aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas
que façam os seus trabalhos. Pois a guerra é aos homens
que compete, quantos vivem em Ílion; a mim sobretudo.

A principal diferença nessa estrutura de versos formulares, entre a fala de Telêmaco e a de Heitor, é que, enquanto na *Iliada* Heitor fala que o que cabe aos homens é o πόλεμος, na *Odisseia* Telêmaco diz que o que cabe aos homens é o μῦθος. É claro que, no contexto em que estão inseridas, ambas as falas servem

11 Ver, por exemplo, Saïd (2011: 281), Katz (1991: 36), Heubeck, West & Hainsworth (1988: 234), Fletcher (2008: 79).

para resolver um conflito: o de Telêmaco e Penélope sobre o tema do canto de Fêmio, o de Heitor e Hécuba sobre a postura de Heitor no campo de batalha.

Sabemos que a Grécia Antiga, no período clássico, está baseada na ideia de um mundo dividido, em que as esferas masculina e feminina estão em pólos opostos. No entanto, conforme afirma Katz (1981:19-20), nos poemas homéricos nem sempre essa dicotomia é tão rígida assim:

In the Homeric poems, by contrast, the dichotomization of roles, attributes, and spheres of activity is far less rigid, and the opposition between “public” and “private” domains is arguably non-existent. Instead, we find in the *Iliad* and the *Odyssey* a certain plasticity in the conception of male and female sex roles (...). In Book VI the contrast is suggested primarily by the opposing figures of Hector and Andromache, and so it is formulated as a contrast between the male and female spheres. But, just as Hector and Andromache meet, embrace, and exchange discourses, so the thematic movement of the book suggests an interpenetration of these two spheres, and a dialectical rather than strictly polarized relationship between them.

Katz (1981: 26) argumenta que, até o Canto VI da *Iliada*, há dois tipos de mulheres nesse poema, as vítimas de guerra, cativas, como Briseida, e Helena, “a mulher que subjuga os homens em vez de ser subjugada a eles”. Até aqui, então, a relação entre masculino e feminino havia sido sempre, de certo modo, hostil. É em *Iliada* VI que teremos, pela primeira vez no poema, a relação entre as esferas masculina e feminina colocada sob um prisma afetuoso.

Heitor, dentro das muralhas, terá uma série de encontros e fará a visita a Andrômaca por último, colocando-a no topo de uma escala de afetuosidade¹² e adentrando, cada vez mais profundamente, um mundo que contrasta com o campo de batalha. É importante notar que, em sua primeira fala a Heitor (*Il.* VI, vv. 431-439), Andrômaca não pede que ele abandone a guerra, mas sim que abandone a busca direta pelo κλέος¹³, ou seja, que não permaneça guerreando na

12 Ele encontra primeiro compatriotas (troianas), depois sua mãe, Hécuba, em seguida seu irmão e sua cunhada, Páris e Helena, para só então encontrar sua esposa. Sobre o motivo típico da escala de afetuosidade, ver Katz (1981: 27)

13 É lutando na linha de frente que os homens podem obter o κλέος; ver, por exemplo, em *Il.* X, vv. 322 e ss. O que se espera de Heitor, entre os combatentes, é que ele lute na linha de frente, como fica claro em *Il.* XXII, vv. 458-459.

linha de frente. Nesse sentido, podemos seguir o pensamento de Katz de que há uma tentativa de harmonização entre as esferas masculina e feminina, uma vez que Andrômaca pede apenas que Heitor adote uma postura mais defensiva na batalha, o que lhe permitiria honrar, ao mesmo tempo, a cidade, a esposa e o filho – em outras palavras, o público e o doméstico.

Na fala de Heitor o que ele quer dizer fica bastante claro: assuntos de guerra não competem às mulheres; ao mesmo tempo, sabemos que no contexto iliádico guerra é o assunto público, daí infere-se: assuntos públicos não competem às mulheres. Nesses versos, Heitor deixa claro que há uma subordinação: a busca pelo κλέος, tarefa da esfera masculina ambientada no campo de batalha, está acima dos deveres de pai e marido, em que os laços de família representam a esfera feminina.

Na fala de Telêmaco, também há uma subordinação daquilo que compete às mulheres em relação àquilo que compete aos homens. A palavra empregada por Telêmaco, contudo, para fazer a diferenciação dessas esferas, merece algumas considerações. O que ele quer dizer com μῦθος? Sabemos que Penélope fala muitos μῦθοι ao longo do poema, bem como outras personagens femininas. Parece-me, portanto, que aqui Telêmaco usa o termo referindo-se não a qualquer fala, mas sim à fala pública; como bem sabemos, o οἶκος é privado e, portanto, o espaço feminino por excelência. Contudo, mesmo no οἶκος há os espaços ditos femininos e os ditos masculinos. O μέγαρον é o espaço mais “público” e, portanto, masculino da casa; é lá que são recebidos os hóspedes. No caso do palácio de Odisseu, é lá que estão instalados, todos os dias, os pretendentes e a desordem que eles trazem. Portanto, esse μέγαρον em especial é mais público (e, então, masculino) do que poderíamos supor em um primeiro momento¹⁴.

14 Ver Fletcher (2008: 80): “This particular *megaron* is no place for a lady, and its discursive practices, be they story-telling or Iliadic speech acts, are entirely masculine.

The peremptory command of Telemachus not only signals the impending crisis precipitated by the combination of the suitors’ presence and his coming of age, but also underscores the extraordinary spatial constitution of the house of Odysseus. Penelope is banished not from her own living room, as it were, but from a space that becomes inordinately public due to the incursion of the suitors, a place where men speak the kind of *muthoi* that they do in the *Iliad*”.

Desse modo, ao longo da *Odisseia* vemos Telêmaco repetidamente mandando mãe e servas para longe desse “espaço público” e para partes mais interiores do palácio, ambiente mais doméstico e mais silencioso¹⁵, onde as figuras femininas se dedicam a tecer e fiar. A segunda vez que Telêmaco ordena que sua mãe se recolha ocorre em *Od.* XVII. Penélope ainda não sabia do retorno bem sucedido do filho e, quando nota a sua presença no palácio, sai de seus aposentos e se dirige a ele (*Od.* XVII, vv. 41-44):

ἦλθες, Τηλέμαχε, γλυκερὸν φάος, οὐ σ' ἔτ' ἐγὼ γε
ὄψεσθαι ἐφάμην, ἐπεὶ ὄγχεο νηὶ Πύλονδε
λάθρη, ἐμεῦ ἀέκητι, φίλου μετὰ πατρὸς ἀκουήν.
ἀλλ' ἄγε μοι κατάλεξον ὅπως ἦντησας ὀπωπῆς.

Chegaste, Telêmaco, luz doce! Nunca pensei voltar
a ver-te, desde que foste em segredo para Pilos
numa nau, à minha revelia, para algo saberes do teu pai.
Mas diz-me agora se porventura o avistaste.

Ao que Telêmaco responde em *Od.* XVII, vv. 46- 53:

μητρὲρ ἐμή, μή μοι γόον ὄρνυθι μηδέ μοι ἦτορ
ἐν στήθεσσι δρινε φυγόντι περ αἰπὺν ὄλεθρον:
ἀλλ' ὑδρηναμένη, καθαρὰ χροὶ εἶμαθ' ἐλοῦσα,
εἰς ὑπερῶν' ἀναβάσα σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξίν
εὔχεο πᾶσι θεοῖσι τεληέσσας ἑκατόμβας
ῥέζειν, αἶ κέ ποθι Ζεὺς ἄντιτα ἔργα τελέσσει.
αὐτὰρ ἐγὼν ἀγορὴν ἐσελεύσομαι, ὄφρα καλέσσω
ξείνων, ὅτις μοι κείθεν ἄμ' ἔσπετο δεῦρο κίοντι.
τὸν μὲν ἐγὼ προὔπεμψα σὺν ἀντιθέοις ἐτάροισι,
Πεῖραιον δέ μιν ἠνώγεα προτὶ οἶκον ἄγοντα
ἐνδουκέως φιλέειν καὶ τιέμεν, εἰς ὃ κεν ἔλθω.

Minha mãe, não me faças chorar, nem me agites no peito
o coração por ter fugido a custo à morte escarpada.
Vai antes tomar banho e veste o corpo com roupa lavada;
depois sobe para os teus mais altos aposentos com as servas
e jura a todos os deuses que oferecerás hecatombes,
se de algum modo Zeus permitir que se cumpra a retaliação.
Mas eu irei para o lugar da assembleia, para chamar
um estrangeiro que veio comigo de Pilos.
Fi-lo vir à frente com os meus divinos companheiros,
pedindo a Pireu que o levasse para sua casa, o honrasse
com gentileza e o estimasse, até a minha chegada.

15 Fletcher (2008: 80): “In all likelihood such places would be quite noisy, with conversation and story telling, but the *Odyssey* represents an ideological construction, not a lived reality.”

Ao fim da fala de Telêmaco, o narrador diz (*Od.* XVII, v. 57):

ὧς ἄρ' ἐφώνησεν, τῆ δ' ἄπτερος ἔπλετο μῦθος.

Assim falou. Mas as palavras da mãe não chegaram a bater asas.

A expressão das palavras sem asas, ou que não batem suas asas, é ἄπτερος μῦθος. Se as palavras são aladas e saem ou escapam da barreira dos dentes, como dizem as fórmulas homéricas, quando a conversa termina ou parece ser interrompida as palavras não mais voam. Dito de outra forma, é como se aqui houvesse um μῦθος pertencente à Penélope, mas ele não é dito¹⁶. Nas próximas três ocorrências da expressão, ela se refere à Euricleia, que permanece em silêncio após receber ordens de Telêmaco e/ ou Odisseu (*Od.* XIX, vv. 29-30, *Od.* XXI, vv. 386- 387 e *Od.* XXII, vv. 398-399).

O trecho seguinte em que Telêmaco ordena à mãe que se retire do μέγαρον está em *Od.* XXI, vv. 350- 353, e em muito se assemelha à intervenção do primeiro canto do poema. Consideramos importante analisar toda a cena.

Quando Penélope vai se dirigir aos pretendentes pela primeira vez em *Od.* XXI, o narrador introduz sua fala com φάτο μῦθον (v. 67), expressão que, usada seis vezes na *Odisseia*, introduz falas de mulheres apenas aqui e em *Od.* XV, v. 171, quando Helena enuncia sua profecia¹⁷. Saïd (2011: 303) considera que essa fórmula é utilizada em Homero para introduzir falas que possuem certa autoridade. Penélope assume posição de autoridade ao utilizar o imperativo (*Od.* XXI, v. 68) ao se dirigir aos pretendentes e, depois, ao dar ordens a Eumeu (*Od.* XXI, v. 80). A partir daí Penélope praticamente não é mais mencionada até o momento em que ressurge para censurar Antínoo pela forma como tratara o

16 Contra: Hainsworth (1960: 263- 268); Russo (1992); a favor, Stanford (1965: 282-283); Fletcher (2008: 85- 86). Há uma discussão sobre o *alpha* inicial, já que filologicamente ele poderia ser entendido tanto de modo privativo como de modo intensificador. Deixando de lado as demais ocorrências do termo em outros autores e concentrando-nos em Homero, parece-me eloquente o fato de onde quer que a expressão ocorra em Homero, ela sempre se refira a uma mulher que acaba de receber uma ordem de um homem e obedece silenciosamente.

17 A mesma fórmula introduz falas de Odisseu em VI, v. 148 e XIII, v. 37; do arauto de Alcínoo, em VIII, v. 10; e de Atena disfarçada de Telêmaco, em II, v. 384.

mendigo - Odisseu quando este quis experimentar o arco, preocupada com as leis de hospitalidade. Penélope tenta tomar o controle da disputa no v. 336 quando, usando o imperativo δότε, ordena que entreguem o arco ao mendigo e, no v. 337, utiliza mais uma marca de autoridade, uma fórmula que aparece seis vezes em Homero. Vejamos a fala da rainha (vv. 331-342):

Εὐρύμαχ', οὐ πως ἔστιν εὐκλειῆας κατὰ δῆμον
ἔμμεναι οἱ δὴ οἶκον ἀτιμάζοντες ἔδουσιν
ἀνδρὸς ἀριστῆος: τί δ' ἐλέγγεα ταῦτα τίθεσθε;
οὔτος δὲ ξεῖνος μάλα μὲν μέγας ἢ δ' εὐπηγῆς,
πατρὸς δ' ἐξ ἀγαθοῦ γένος εὐχεται ἔμμεναι υἱός.
ἀλλ' ἄγε οἱ δότε τόξον εὐξοον, ὄφρα ἴδωμεν.
ᾧδε γὰρ ἐξερέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται:
εἴ κέ μιν ἐντανύσῃ, δῶη δέ οἱ εὐχος Ἀπόλλων,
ἔσσω μιν γλαϊνάν τε χιτῶνά τε, εἴματα καλά,
δώσω δ' ὄξυν ἄκοντα, κυνῶν ἀλκτῆρα καὶ ἀνδρῶν,
καὶ ξίφος ἀμφηκεῖς: δώσω δ' ὑπὸ ποσσὶ πέδιλα,
πέμψω δ' ὄπη μιν κραδίη θυμός τε κελεύει.

Eurímaco, não há boa reputação possível entre o povo para quem trata a casa de um príncipe com desrespeito e lhe devora os haveres. Porque fazes disso uma censura? Este estrangeiro é muito alto e bem constituído; declara ser filho de um pai de linhagem nobre. Dai-lhe o arco bem polido, para que observemos. E mais isto vos direi, coisa que se cumprirá: se ele armar o arco e se Apolo lhe conceder essa honra, dar-lhe-ei como roupa uma capa e uma túnica, lindas vestes, e um dardo pontiagudo, para afastar cães e homens, e uma espada de dois gumes e sandálias para os pés. E providenciarei o transporte para onde quiser ir.

A promessa de dar como presente uma capa e uma túnica caso o mendigo realizasse a proeza de erguer o arco está ambientada dentro da esfera feminina, uma vez que tanto produzir vestes quanto ofertá-las cabe às mulheres; no entanto, presentes como um dardo e uma espada – ou seja, armas – geralmente são trocados apenas entre homens¹⁸. Também a promessa de enviá-lo para qualquer lugar, ou seja, oferecer transporte, pertence à esfera masculina (como fica claro, por exemplo, em *Od.* XI, vv. 344- 353).

Vejamos a resposta de Telêmaco (*Od.* XXI, vv. 344- 353):

18 Ver, por exemplo, *Od.* VIII, v. 406 e XXI, v. 34; Said (2011: 304); Katz (1991: 151).

μητερ ἐμή, τόξον μὲν Ἀχαιῶν οὐ τις ἐμεῖο
κρείσσων, ᾧ κ' ἐθέλω, δόμεναί τε καὶ ἀρνήσασθαι,
οὔθ' ὅσοι κραναίην Ἰθάκην κάτα κοιρανέουσιν,
οὔθ' ὅσοι νήσοισι πρὸς Ἥλιδος ἵπποβότοιο:
τῶν οὐ τις μ' ἀέκοντα βιήσεται, αἶ κ' ἐθέλωμι
καὶ καθάπαξ ξείνῳ δόμεναι τάδε τόξα φέρεσθαι.
ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
ἔργον ἐποίγεσθαι: τόξον δ' ἄνδρεςσι μελήσει
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί: τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ.

Minha mãe, quanto a este arco, não há ninguém com mais direito que eu entre os Aqueus de o dar ou negar a quem quiser, de todos quantos são príncipes em Ítaca rochosa, ou nas ilhas, ou na Élide apascentadora de cavalos. Nenhum destes homens me forçará contra a minha vontade, nem que eu quisesse oferecer o arco ao mendigo, para o levar com ele. Agora volta para os teus aposentos e presta atenção aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas que façam os seus trabalhos. Pois o arco é aos homens que diz respeito, a mim sobretudo: sou eu quem manda nesta casa.

Penélope não sabe, mas nesse momento específico o μέγαρον do palácio é mais masculino do que jamais fora, pois abrigará em instantes uma batalha na qual todos os pretendentes serão mortos e Telêmaco se iniciará na arte do combate. Contudo, além disso, o trecho é uma das passagens do poema que mostram como Penélope tem pouca autoridade sobre seu destino, já que lhe é negada a interferência acerca de quem poderia participar da prova do arco. Embora a rainha diga que o mendigo não concorreria a contrair bodas com ela, mas sim a belas vestes, infere-se que tanto a recusa de sua oferta quanto a ordem para que ela se retire representam, também, uma recusa a qualquer outra interferência que advenha dela. Claro, Telêmaco sabe que ali ocorrerá o massacre dos pretendentes e que Odisseu retornou para reassumir seu lugar de marido; no entanto, a audiência presente, que ignora o retorno de Odisseu, julga normal a fala de Telêmaco, o que indica que a ausência de Penélope no momento em que seu destino será decidido é considerada acertada por todos e não causa nenhuma estranheza. Já mostramos aqui, também, que falas desse teor são recorrentes nas aparições de Penélope no μέγαρον. O uso, por parte do narrador, da expressão μῦθον πεπνυμένον (*Od.* XXI, v. 354), “fala sábia, prudente”, para qualificar o que foi dito por Telêmaco mostra a aprovação do

poeta às palavras do filho de Penélope e, conseqüentemente, como mostra Saïd (2011: 306), “esclarece perfeitamente os limites impostos às ações das mulheres”.

Acredito que essa passagem do poema estabelece claramente o que já estava delineado na cena envolvendo Telêmaco, Penélope e Fêmio em *Od. I*, a saber, como deve ser a relação entre mãe e filho maduro, na ausência do marido. Odisseu, após reassumir sua posição de senhor do lar, reassumirá, também, o papel de autoridade sobre a esposa. Conforme as passagens homéricas citadas acima mostraram, embora talvez se possa questionar em que nível estão polarizadas dicotomicamente as esferas masculina e feminina nos poemas homéricos, duas coisas são inegáveis: o fato de que essas duas esferas são opostas, e o fato de que a esfera feminina está subjugada à masculina. A delimitação de qual é, exatamente, o âmbito da esfera feminina na *Odisseia* começará a ser traçada nas páginas que seguem, levando em conta, inicialmente, as cenas típicas de hospitalidade.

PARTE I - ANFITRIÁS

A importância da hospitalidade no contexto homérico

“Receber em sua casa aquele que não se conhece é
prova de hospitalidade alta e cega:
não vê, não precisa ver, para receber.”
(Gonçalo M. Tavares, Os velhos também querem viver)

Enquanto a *Iliada* apresenta basicamente um único cenário, a *Odisseia* nos transporta para diferentes lugares ao longo da narrativa. Os múltiplos cenários do poema que louva Odisseu são um dos elementos que fascinam e dão asas à imaginação do leitor. Segal (1994: 3) diz que o fato de pesquisadores desde sempre terem tentado situar as paisagens homéricas no mundo real “que eles podem visitar e fotografar talvez seja o melhor tributo à arte de Homero”.

A *Odisseia*, em sua condição de poema de retorno (νόστος) e, conseqüentemente, de poema de viagem, tem como um de seus temas principais a hospitalidade. Os diferentes viajantes ali apresentados (além de Odisseu, temos narradas também, por exemplo, as viagens de Telêmaco e Menelau) dependem da hospitalidade de seus anfitriões para estabelecerem com sucesso tanto sua estadia em terra estrangeira como o término de sua viagem. Contudo, como a própria *Odisseia* nos mostra¹⁹, o comportamento relativo à hospitalidade vai muito além de fazer com que o hóspede “sinta-se em casa”: ele pode ser a diferença entre a vida e a morte de um estrangeiro que se encontra além dos limites de sua própria comunidade. Assim, diante dessa importância evidente, um dos epítetos de Zeus na poesia arcaica e clássica é ξένιος, termo que ressalta o papel do deus soberano como protetor dos estrangeiros e que aponta para a relação entre ξενία e o âmbito do sagrado: desrespeitar os laços de hospitalidade

19 O exemplo mais famoso disso é o episódio do Ciclope, que ocorre no Canto IX e garante a morte de alguns dos companheiros de Odisseu.

é como desrespeitar o próprio Zeus. Não surpreende, portanto, a afirmação de Alcínoo em *Od.* VIII, vv.546-547:

ἀντὶ κασιγνήτου ξεῖνός θ' ἰκέτης τε τέτυκται
ἀνέρι, ὅς τ' ὀλίγον περ ἐπιψαύη πραπίδεςσι.

Um estrangeiro e suplicante é como um irmão
para o homem que atinja o mínimo de bom senso.

Do mesmo modo, os versos formulares enunciados por Odisseu em três diferentes momentos (*Od.* VI, vv.121-122, *Od.* IX, vv. 175-176, *Od.* XIII, 201-202) sublinham a oposição entre violência, injustiça, desmedida, de um lado, e hospitalidade e piedade aos deuses, de outro. Nas três passagens, após chegar a uma nova terra, o herói se questiona sobre os homens que ali habitam:

ἢ ῥ' οἳ γ' ὕβρισται τε καὶ ἄγριοι οὐδὲ δίκαιοι,
ἢε φιλόξενοι καὶ σφιν νόος ἐστὶ θεουδής;

Serão eles homens violentos, selvagens e injustos?
Ou serão dados à hospitalidade e tementes aos deuses?

Quando, em *Od.* XVI, vv. 105-111, Telêmaco elenca os feitos vergonhosos dos pretendentes, o que ele menciona em primeiro lugar é o mau tratamento que eles dão aos hóspedes:

(...)
εἰ δ' αὖ με πληθυὶ δαμασαίατο μοῦνον ἔοντα,
βουλοίμην κ' ἐν ἑμοῖσι κατακτάμενος μεγάροισι
τεθνάμεν ἢ τάδε γ' αἰὲν ἀεικέα ἔργ' ὀράασθαι,
ξεῖνους τε στυφελίζομένους δμῶάς τε γυναῖκας
ῥυστάζοντας ἀεικελίως κατὰ δόματα καλά,
καὶ οἶνον διαφυσσόμενον, καὶ σῖτον ἔδοντας
μὰ ψ αὐτως, ἀτέλεστον, ἀνηγύστῳ ἐπὶ ἔργῳ.

(...)
Se a mim, sozinho, me subjugassem pelo seu número,
preferiria morrer assassinado no meu próprio palácio,
a contemplar actos tão vergonhosos, como
hóspedes a serem maltratados, mulheres servas a serem
arrastadas com descaramento pelo palácio,
vinho a ser desperdiçado e pão a ser devorado
sem mais nem menos, de forma ilimitada e interminável.

O ciclo troiano contemplado pela obra de Homero é, em última instância, todo ele resultado de uma relação imprópria de hospitalidade: Páris rompe os laços de ξενία ao levar consigo Helena para Troia, uma vez que Menelau era seu anfitrião, o que leva à Guerra de Troia (que fornece matéria para a *Iliada*) e, findas as batalhas, ao retorno dos aqueus para casa (o que fornece matéria para a *Odisseia*). É importante ressaltar que o termo ξένος designa, de uma só vez, o que em português resultaria no mínimo em três termos: “estrangeiro”, “anfitrião” e “hóspede”, dando-nos uma dimensão da reciprocidade implícita entre esses componentes, uma vez que todo anfitrião é, em certo sentido, estrangeiro (para quem chega de fora) e hóspede (talvez, no passado, e sempre, potencialmente, no futuro), e que o hóspede de hoje, que é estrangeiro acolhido, potencialmente amanhã será anfitrião, e assim por diante²⁰. Essa instituição social a que chamamos hospitalidade é parte do material com o qual Homero trabalha, e ao longo da *Odisseia*, especificamente, é, sem dúvida, um dos mais importantes temas.

Há alguns elementos que, de uma forma ou de outra, convencionalmente aparecem na cena típica de hospitalidade, a saber²¹:

I – A chegada de um estrangeiro a uma terra desconhecida

II – A recepção (propriamente dita) do estrangeiro, que em linhas gerais deve conter:

Banquete (antes do qual não se deve fazer nenhuma pergunta ao hóspede)

Revelação da identidade/ Reconhecimento

20 Martin (2014): “As expectativas recíprocas subjacentes à *xenia* podem explicar a semântica do termo. Assim como qualquer “estranho” era um “hóspede” em potencial – e tinha de ser tratado como tal -, qualquer “hóspede” era, por implicação, um “anfitrião” em potencial, uma vez que se esperava que ele retribuísse qualquer tratamento que houvesse recebido”.

21 Para um esquema bem mais detalhado, ver Reece (1993: 6-7; 123)

Oferta do leito

Banho e roupas novas

Oferta de presentes

Nesse capítulo, veremos de que forma as esposas presentes na *Odisseia* participam do ritual de hospitalidade. Conforme destaca Thornton (2014: 39), o dever da hospitalidade incide sobre todos, mas especialmente sobre os reis. As esposas de reis, contudo, desempenham um papel importante no ritual da hospitalidade. Dentro do poema, a primeira mulher a ocupar posição de destaque como anfitriã ao lado de seu marido é Helena; sua tarefa se inicia em *Od. IV* e se consolidará mais adiante, em *Od. XV*. A segunda esposa a ocupar a posição de anfitriã ao lado de seu marido é Arete, rainha dos feácios. Por último, temos, em certa medida, uma cena de hospitalidade em que Penélope se apresenta como anfitriã, no canto XIX. Essa cena é tão atípica quanto é atípica a situação em que se encontra o palácio de Odisseu, mas ainda assim a (suposta) relação de ξενία se faz presente. Inseridas dentro da tipicidade mais ampla de hospitalidade, analisaremos também as cenas típicas de reconhecimento, elemento importante em toda a *Odisseia*. Como no caso de Odisseu e Penélope, segundo a minha leitura, o reconhecimento se dá apenas em *Od. XXIII*, analisaremos também esse ponto do poema, em que temos Penélope como anfitriã do marido que se anuncia, dessa vez, como tal.

Analisemos, então, cada uma dessas passagens.

Helena Anfitriã

Os cantos I-IV da *Odisseia* formam aquilo que se convencionou chamar “Telemaqueia”, pois têm como personagem central Telêmaco, filho de Odisseu. O jovem, prestes a se tornar adulto, empreende viagens em busca de notícias sobre seu pai, por conselho da deusa Atena, disfarçada de Mentis (*Od.* I, vv. 280-292).

Quando, em *Od.* III, Telêmaco chega a Pilos, acontece uma grande festa pública, em que se realizam sacrifícios ao deus Posídon. Os estrangeiros são prontamente recebidos, tal como mandam as leis de hospitalidade. Percebe-se que Nestor possui vários filhos homens, todos vivendo em harmonia, e que o ancião encarna uma versão bem acabada da sociedade patriarcal, já que sua esposa, Eurídice, mal aparece²². Ainda assim, as lembranças sobre o passado (e sobre Odisseu) provocam dor nos presentes; de todo modo, essa dor é bem menos acentuada do que em Esparta.

Quando, em *Od.* IV, Telêmaco chega a Esparta, acompanhado por Pisítrato, também está acontecendo uma festa, mas essa é privada: trata-se de um casamento duplo. Primeiro menciona-se o casamento de Hermíone, filha de Helena e Menelau, com Neoptólemo, filho de Aquiles. Em seguida, o narrador assinala que o filho bastardo de Menelau com uma escrava também iria se casar naquele dia: seu nome, Megapentes. E, finalizando, somos informados de que os deuses não concederam mais nenhum filho a Helena, depois do nascimento de sua única filha. Tudo isso, mencionado pelo narrador, já nos fornece indícios de que a atmosfera festiva é apenas superficial. Sobre o primeiro casamento, de Hermíone com o filho de Aquiles, há a enorme tradição que nos conta que

²² Eurídice é mencionada apenas em duas ocasiões: no verso 403, formular, diz-se que ela dormiu ao lado do marido, após ter lhe preparado a cama; nos versos 451-452, ela grita diante da cena do sacrifício, quando o machado corta os músculos do pescoço do animal.

Orestes conquista a filha de Helena e, na maioria das versões, mata Neoptólemo. O poema não faz referência a isso, mas é bastante provável que quem assistia a performance do aedo conhecia bem essas histórias e estava apto a fazer essa associação. Segundo a versão apresentada por Eurípides em *Andrômaca*, v.968-970, Menelau prometera a filha a Orestes antes da Guerra de Troia. Quanto ao segundo casamento, salta aos olhos o nome do filho de Menelau, Megapentes, de πένθος, cujo significado seria, portanto, “Grande dor”.

Para Clader (1976: 30), o nome do filho está ligado a um tema relacionado a Menelau, o πένθος ἄλαστον produzido pela partida de Helena. No entanto, a reconquista de Helena não significa, necessariamente, o fim do πένθος de Menelau: em *Od.* IV, o πένθος é representado pelas lembranças do passado e pela ausência de Odisseu. De Jong (2001, p. 91) também nos lembra de que o nome de um filho frequentemente está relacionado a uma característica de seu pai e, segundo ela, é no nome Megapentes que temos a primeira indicação de que, por detrás de todo o *glamour* do palácio há muita dor escondida. De fato, mesmo a riqueza ali presente, destacada por Telêmaco, implica sofrimento (*Od.* IV, vv. 76-112).²³

Se quisermos seguir com a comparação entre a recepção de Telêmaco em Pilos e em Esparta, há ainda outros elementos a serem levados em conta, tais como o número de filhos de Nestor comparado a uma única filha por parte de Helena com Menelau. E, finalmente, há certa disputa de autoridade que parece se fazer presente, em *Od.* IV, entre Menelau e Helena, contrastando com a autoridade suprema de Nestor em Pilos. Para Saïd (2011: 270), em Esparta

23 Cf. Schmiel, 1972, p. 465: “The reference to his wealth reminds him of the travels which accounted for much of his wealth; his absence from home, occasioned by those travels, reminds him of Agamemnon’s death. That tragedy and his failure to avenge his brother's death take the joy out of his affluent life (93). Agamemnon’s death reminds him of the other dead in Troy; they remind him of Odysseus in particular; and Odysseus makes him think of Laertes, Penelope, and Telemachus. The speech reveals that Menelaus is an unhappy man who would gladly give most of his possessions which bring him no pleasure in exchange for the lives of his comrades lost, as he could hardly forget, on account of his wife.”

desde o início a esposa demonstra ter um *status* igual ao do seu marido.²⁴ Analisemos a cena detalhadamente.

Telêmaco e Pisístrato chegam com seus cavalos aos portões do palácio de Menelau e são avistados por Eteoneu, o escudeiro, que anuncia a chegada dos estrangeiros ao marido de Helena. Menelau repreende Eteoneu quando este menciona a possibilidade de mandar os estrangeiros para a casa de outro, e ordena que o escudeiro os conduza ao interior do palácio, para que eles comam. Eles são banhados (*Od.* IV, vv. 48-50) e Menelau os recebe à mesa, para que se banquetassem (*Od.* IV, vv. 51-58). Telêmaco então comenta a riqueza do palácio, e Menelau diz não se regozijar de sua riqueza, uma vez que ela foi angariada em viagens que o mantiveram afastado de casa enquanto o irmão, Agamêmnon, era assassinado “devido ao stratagem da esposa amaldiçoada” (*Od.* IV, v. 92). Na sequência, ele se lamenta (*Od.* IV, vv. 97-112):

ὄν ὄφελον τριτάτην περ ἔχων ἐν δόμασι μοῖραν
ναίειν, οἱ δ' ἄνδρες σοοὶ ἔμμεναι, οἱ τότ' ὄλοντο
Τροίῃ ἐν εὐρείῃ ἐκάς Ἄργεος ἵπποβότοιο.
ἀλλ' ἔμπης πάντας μὲν ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων
πολλάκις ἐν μεγάροισι καθήμενος ἡμετέροισιν
ἄλλοτε μὲν τε γόφ' φρένα τέρπομαι, ἄλλοτε δ' αὖτε
παύομαι: αἰψηρὸς δὲ κόρος κρυεροῖο γόοιο.
τῶν πάντων οὐ τόσσον ὀδύρομαι, ἀχνύμενός περ,
ὡς ἐνός, ὅς τέ μοι ὕπνον ἀπεχθαίρει καὶ ἔδωδ' ἔδην
μνωομένῳ, ἐπεὶ οὐ τις Ἀχαιῶν τόσσ' ἐμόγησεν,
ὅσσ' Ὀδυσσεὺς ἐμόγησε καὶ ἦρατο. τῷ δ' ἄρ' ἔμελλεν
αὐτῷ κήδε' ἔσεσθαι, ἐμοὶ δ' ἄχος αἰὲν ἄλαστον
κείνου, ὅπως δὴ δηρὸν ἀποιχεται, οὐδέ τι ἴδμεν,
ζῶει ὃ γ' ἢ τέθνηκεν. ὀδύρονταὶ νύ που αὐτὸν
Λαέρτης θ' ὁ γέρων καὶ ἐχέφρων Πηνελόπεια
Τηλέμαχος θ', ὃν ἔλειπε νέον γεγαῶτ' ἐνὶ οἴκῳ.

Quem me dera pudesse viver em casa com um terço

24 Conforme relatam os versos 130-132, no Egito não apenas o rei ofereceu presentes de hospitalidade a Menelau: sua esposa também ofereceu presentes a Helena, separadamente. Quando Helena vê pela primeira vez Telêmaco, ela demonstra a mesma perspicácia que tivera em Troia para reconhecer Odisseu, e dispara sua conclusão sobre a identidade do hóspede, enquanto Menelau ainda refletia sobre a mesma. Para Menelau suspeitar que o estrangeiro fosse o filho de Odisseu, foi necessário que um de seus μῦθοι despertasse no hóspede uma emoção, exteriorizada pelo choro. Para Helena, no entanto, bastou colocar os olhos sobre o jovem para descobrir sua identidade. Da mesma maneira que Helena interrompe o curso normal da narrativa ao enunciar seu reconhecimento, ela também muda o curso proposto por Menelau, de que se encerrassem os μῦθοι por aquela noite, ao ter “uma outra ideia” (v. 219) e iniciar um novo relato, dessa vez acompanhado pelo φάρμακον misturado ao vinho. Cf. também Doyle, 2010, p. 16.

daquela riqueza e que permanecessem salvos aqueles que depois
pereceram na ampla Troia, longe de Argos apascentadora de cavalos!
E embora por todos eles eu chore e lamente
muitas vezes, sentado aqui no palácio –
ora deleitando o meu espírito com o pranto,
ora parando, pois depressa se chega ao limite do choro –
por todos eles não choro eu tanto, ainda que entristecido,
como por um homem, que me faz odiar tanto o sono
como a comida, quando nele penso: pois nenhum dos Aqueus
sofreu como Odisseu sofreu e aguentou. Mas o destino
dele foi a desgraça; para mim fica o luto inesquecível
por ele, porque está desaparecido há muito tempo;
e nem sabemos se vive ou se morreu. Lamentá-lo-ão
o velho Laertes e a sensata Penélope, assim como
Telêmaco, que ele deixou, recém-nascido, em casa.

O narrador então nos conta que Telêmaco sentiu vontade de chorar pelo pai, e que ele tentou esconder as lágrimas com a capa que vestia. Menelau percebeu o gesto e “refletiu em seguida no espírito e no coração/ se haveria de deixar que fosse o próprio Telêmaco a falar/ do pai, ou se o deveria interrogar e pôr à prova” (vv. 117-119). É aí que surge Helena. O narrador diz que ela vem de seu quarto perfumado, semelhante a Ártemis, acompanhada de servas que trazem para junto dela objetos esplêndidos, de prata e ouro, úteis para fiar (*Od.* IV, v. 120-132).²⁵ Essa entrada nos lembra a entrada que a personagem teve na *Iliada*: lá ela também havia acabado de deixar o θάλαμος (*Il.* III, v. 142); lá é citada a atividade da tecelagem (*Il.* III, v. 125); e lá ela também é comparada a divindades (*Il.* III, v. 158).²⁶ Em *Od.* IV, o narrador explica que a roca dourada e o cesto de prata provido de rodas foram presentes de Alcandre, esposa de Pólipo, para Helena.

No início da primeira aparição de Helena na *Odisseia*, portanto, vemo-la claramente conectada à imagem tipicamente feminina de produtora de vestes e, conseqüentemente, em certo sentido, de mulher virtuosa, uma vez que cumpre a tarefa doméstica que em Homero é exclusivamente feminina; como sabemos, no

25 Cf. Gumpert, 2001, p. 5: “Weaving regularly appears in ancient literature as a form of feminine writing substituting for the voice that has been silenced (...)”. Para uma distinção entre a tecelagem e o trabalho com a lã, cf. Pantelia, 1993, p. 493-501.

26 Cf. Worman, 2001, p. 30.

mesmo poema Penélope, Circe, Calípsso e Arete também se dedicam a fiar e tecer²⁷. Aliás, além de Helena, também Nausícaa e Penélope são comparadas a Ártemis ao longo da narrativa.²⁸ Porém, essa entrada de Helena no μέγαρον não é uma entrada qualquer; como destaca Worman (2001: 30),

While Helen is a weaving narrator of her own story in the Iliad (3. 125-28), in the Odyssey the objects that associate her with weaving signal the context of formal ritual conducted by people of high status. In book 4, she descends from her bedroom accompanied by handmaidens and weaving implements that were gifts from Egyptian royalty — her own gifts, as the narrator points out, not those obtained by her husband (4. 130). Moreover, she is accompanied by the handmaiden Adraste, a name that Clader notes recalls Adrastea, a cult title of the goddess Nemesis; the scene of her descent into the megaron in its entirety strongly suggests the entrance of a goddess — if a dangerous one.

Assim que Helena se senta, na companhia de Menelau e dos dois recém-chegados hóspedes, Telêmaco e Pisístrato, ela dispara (*Od.* IV, vv. 138-146):

ἴδμεν δῆ, Μενέλαε διοτρεφές, οἳ τινες οἶδε
ἀνδρῶν εὐχετόωνται ἰκανέμεν ἡμέτερον δῶ;
ψεύσομαι ἢ ἔτυμον ἐρέω; κέλεται δέ με θυμός.
οὐ γάρ πώ τινά φημι εἰκότα ὧδε ιδέσθαι
οὔτ' ἀνδρ' οὔτε γυναῖκα, σέβας μ' ἔχει εισορόωσαν,
ὡς ὄδ' Ὀδυσσεύος μεγαλήτορος νῦν ἔοικε,
Τηλεμάχῳ, τὸν ἔλειπε νέον γεγαῶτ' ἐνὶ οἴκῳ
κεῖνος ἀνὴρ, ὅτ' ἐμεῖο κυνώπιδος εἶνεκ' Ἀχαιοὶ
ἦλθεθ' ὑπὸ Τροίην πόλεμον θρασὺν ὀρμαίνοντες.

Sabemos, ó Menelau criado por Zeus, quem estes homens declaram ser, que a nossa casa chegaram? Deverei disfarçar ou dizer a verdade? Mas o coração [thumós] impele-me a falar. Afirmo que nunca vi pessoa tão parecida com outra, quer homem, quer mulher (olho dominada pelo espanto!), como este jovem com o filho do magnânimo Odisseu,²⁹ Telêmaco, que ainda recém-nascido deixou em casa aquele homem, quando por causa da cadela que eu sou vós Aqueus fostes para Troia, com a guerra audaz no espírito.

Esse reconhecimento imediato por parte de Helena representa uma interrupção na narrativa em pelo menos um sentido, porque Menelau estava

27 Ver *Od.* VII, v. 97: “mantas delicadas, bem tecidas: trabalhos de mulher”

28 *Odisseia*: VI, v. 102, v. 151, XVII, v. 37, XIX, v. 54.

29 *Od.* IV, v. 141 = XIX, v. 380, apresentando apenas uma pequena variação no início do verso. Ou seja, um dos versos utilizados no reconhecimento de Telêmaco por Helena também é utilizado por Euricleia quando ela percebe a semelhança entre o “mendigo-Odisseu” e o próprio herói.

refletindo justamente sobre se deveria ou não interrogar o estrangeiro acerca de sua identidade, após a reação deste ao ouvir o sentimento de Menelau sobre Odisseu e seu destino³⁰. Uma interrupção em um segundo sentido poderia ser especulada: interromper-se-ia a cena típica de hospitalidade, na qual os hóspedes só são interrogados sobre sua identidade após o término da refeição que lhes é oferecida.³¹ A interferência de Helena resolve por Menelau o impasse no qual ele se encontrava; a reflexão da rainha de Esparta é mais breve que a de seu marido: enquanto este νόησε (pensava, verbo da raiz de νόος), Helena rapidamente deixa o seu θυμός (ânimo, coração) perceber, notar, falar, pois ele assim a impele.³² Resta a Menelau apenas concordar com a afirmação da esposa (vv. 148-154).³³

O reconhecimento de Telêmaco se dá, portanto, em sequência, por Menelau e depois, de imediato, por Helena, mas eles chegaram à mesma conclusão valendo-se de indícios diferentes. Foi o choro diante de um μῦθος de Menelau sobre Odisseu que fez com que Telêmaco fosse reconhecido pelo rei;³⁴

30 A ironia de um anfitrião começar coincidentemente a falar justo sobre o seu hóspede, ou sobre algo relacionado a este, antes de saber a sua identidade, é típica das cenas de reconhecimento tardio. Alguns exemplos na *Odisseia*: I, vv. 158-177; VIII, vv. 73-82; XIV, vv. 37-47; XVI, vv. 31-35; XIX, vv. 124-161.

31 O termo μεταδότης (v. 194) divide comentadores; de Jong (2001, p. 100) e Assunção (2010, p. 42), por exemplo, optam pela tradução “depois do jantar”; Stephanie West, 1988, p. 205-206, opta pelo sentido de “durante o jantar”. A fala de Menelau nos versos 212-215 deixa claro que eles ainda irão comer, mas o verso 68, formular, indica o fim de uma refeição.

32 Gumpert, 2001, p. 35, acha significativo que seja Helena, e não Menelau, quem primeiro anuncia o reconhecimento. Perceau, 2011, p. 151, analisando o vocabulário dessa cena, conclui que a memória de Menelau seria intelectual, enquanto a de Helena seria involuntária, imediata e espontânea. Acredito que embasar uma interpretação em cima da utilização de νόος para Menelau e θυμός para Helena seja muito difícil; como nota Corrêa, 1998, p. 35, θυμός, νόος e φρήν são termos quase intercambiáveis tanto na épica quanto na lírica arcaica. Além disso, vale lembrar que mesmo Odisseu, que se dá a reconhecer, por exemplo, a Eumeu e Fileto, de maneira nada involuntária ou espontânea, mas, sim, após testá-los inúmeras vezes e planejar cada detalhe, utiliza um vocabulário de sentido muito parecido com o empregado por Helena aqui (*Od.* XXI, v. 193-194: “Ó boiadeiro, e tu, porquêiro! Dir-vos-ei algo, ou ocultá-lo-ei? Não, o meu espírito [θυμός] impele-me a contar-vos uma coisa”).

33 De Jong, 2001, p. 92, caracteriza Menelau como hesitante, pelo fato de ele ser, em duas oportunidades, antecipado por Helena (além dessa passagem, há também *Od.* XV, v. 169-178). A pesquisadora também afirma que a impulsividade de Helena contrasta com a cautela de Menelau. Worman, 2001, p. 36, sobre a cena do canto XV, afirma que “as usual Menelaus is greatly overshadowed by his more mentally and rhetorically agile wife”. Contra: Duarte, 2001, para quem “não há como negar a sagacidade de Menelau na *Odisseia*” (Duarte, 2001, 123).

34 Para uma comparação entre o reconhecimento de Telêmaco por Menelau e o de Odisseu por Alcínoo, cf. Duarte, 2012, p. 128-132, de Jong, 2001, p. 90; incluindo o choro de Penélope no canto I, cf. Gumpert, 2001, p. 36-37, Nagy, 1979, p. 94-99, Halliwell, 2011, p. 78-83. Em linhas gerais, tanto pai quanto filho admiraram a riqueza de seus anfitriões, não revelam imediatamente sua identidade, choram depois de ouvir um relato sobre o passado, tentam esconder as lágrimas, mas essas lágrimas são o estopim para que a

a rainha, no entanto, dá a entender que o reconhece pela semelhança entre o Telêmaco que está diante dela e o jovem Odisseu de outrora; como nota Duarte (2012: 124-126),

No canto IV, não resta dúvida de que Menelau reconheceu Telêmaco por sua reação diante da memória do pai (...). Helena reconhece Telêmaco de uma forma mais prosaica, pela semelhança que presumivelmente une os membros de uma família.(...)

Não apenas as lágrimas lançaram suspeitas sobre a identidade do jovem. Menelau concorda com Helena sobre sua aparência, localizando a semelhança nos pés, mãos, olhar, cabeça e cabelos (...). Apesar do detalhismo, é possível entender que Menelau queira apenas dizer que Telêmaco é como Odisseu “da cabeça aos pés”, já que a enumeração começa nos pés e termina na cabeça, ou melhor, nos cabelos, perfazendo o corpo inteiro. Mesmo assim, não há como ignorar que pés, cabelos e mãos são sinais de reconhecimento frequentes na poesia grega.

Todos os presentes choram ao lembrar os mortos em Troia e Odisseu, que em seus discursos Menelau demonstra estimar sobremaneira. Chora, inclusive, “Helena argiva, prole de Zeus” (v. 184)³⁵. Na sequência, Helena adiciona um φάρμακον ao vinho, dando início aos famosos μῦθοι de Helena e Menelau, sobre os quais falaremos na segunda parte deste trabalho, intitulada “Narradoras”. Findos os μῦθοι, e diante do pedido de Telêmaco para que fossem dormir, eis o que nos conta o narrador (*Od.* IV, vv.296- 305):

ὡς ἔφατ', Ἀργεΐη δ' Ἑλένη δμοῖσι κέλευσεν
δέμνι' ὑπ' αἰθούσῃ θέμεναι καὶ ῥήγεα καλὰ
πορφύρε' ἐμβαλέειν στορέσαι τ' ἐφύπερθε τάπητας,
χλαίνας τ' ἐνθέμεναι οὔλας καθύπερθεν ἔσασθαι.
αἱ δ' ἴσαν ἐκ μεγάροιο δάος μετὰ χερσὶν ἔχουσαι,
δέμνια δὲ στόρεσαν: ἐκ δὲ ξείνους ἄγε κῆρυξ.
οἱ μὲν ἄρ' ἐν προδόμῳ δόμου αὐτόθι κοιμήσαντο,
Τηλέμαχος θ' ἦρωσ καὶ Νέστορος ἄγλαός υἱός:
Ἀτρεΐδης δὲ καθεῦθε μυχῶ δόμου ὑψηλοῖο,
πὰρ δ' Ἑλένη τανύπεπλος ἐλέξατο, δῖα γυναικῶν.

Assim [Telêmaco] falou; e Helena, a Argiva, ordenou às servas que armassem camas debaixo do pórtico e que sobre elas pusessem cobertores purpúreos e estendessem mantas, e que lá colocassem capas de lã em que eles se envolvessem. As servas saíram da sala com tochas acesas nas mãos

identidade do hóspede se dê a conhecer.

35 Para outros exemplos de pessoas chorando simultaneamente por pessoas diferentes, cf. *Iliada* XIX, vv. 301-302 e 338-339; *Il.* XXIV, vv. 509-512.

e fizeram as camas; um escudeiro conduziu os estrangeiros.
E ali dormiram, no pórtico do palácio,
o herói Telémaco e o filho do belo Nestor.
Mas o Atrida deitou-se no aposento interior do alto palácio;
e junto dele, Helena de longos vestidos, divina entre as mulheres.

Pedrick (1988: 85) afirma que a preocupação de Penélope com o mendigo estrangeiro que chega a Ítaca sugere que o κλέος das mulheres nobres na *Odisseia* está intimamente ligado ao modo como elas tratam seus hóspedes. Conforme destaca Pedrick (1988: 85),

The noble woman has three gestures of hospitality: when a guest arrives, she arranges a bed for him; before a grand feast, she supervises his bath; finally, when he departs, she gives him gifts of clothing. (...) The woman's hospitality does more, however, than make a guest comfortable: it helps cement the relationship of *xenia* between him and her husband. The provision of a bed and a bath complements her husband's words of welcome and elevates a stranger's status to that of an honored guest. Her gifts balance her husband's treasures of gold and silver, and this clothes display the guest's *xenia* with that household whenever he wears them.

Helena, ordenando às servas que arrumem a cama dos hóspedes (*Od.* IV, vv. 296 e ss.), segue o padrão da hospitalidade das mulheres “nobres” no poema (ver, por exemplo, Arete em *Od.* VII, v. 335 e ss.). Nessas cenas de hospitalidade, de modo geral, em seguida a esposa se deita ao lado do marido (*Od.* III, v. 403, *Od.* IV, v. 305, *Od.* VII, v. 347), e é o que ocorre com Helena. O verso que fecha a cena de descanso traz a fórmula δῖα γυναικῶν, “divina entre as mulheres”, usada quinze vezes em Homero, quase que exclusivamente para se referir a Helena e a Penélope (as exceções são uma referência a Euricleia, em *Od.* XX, v. 147, e uma a Alceste em *Il.* II, v. 714). No caso de Arete e de Eurídice, é utilizado praticamente um mesmo verso, com uma pequena variação inicial, mas que mantém o mesmo sentido geral: na tradução de Frederico Lourenço, “e ao seu lado a augusta esposa, que lhe preparou a cama”³⁶. O fato de, dentro da cena típica e majoritariamente formular de descanso, o poeta preferir variar o verso quando se trata de Helena, ressaltando seu aspecto divino, é, para mim, significativo.

³⁶*Od.* III, v. 403, τῷ δ' ἄλοχος δέσποινα λέχος πόρσυνε καὶ εὐνήν. *Od.* VII, v. 347, πὰρ δὲ γυνὴ δέσποινα λέχος πόρσυνε καὶ εὐνήν.

A parte da cena típica de hospitalidade reservada à entrega dos presentes é relatada no canto XV do poema; é apenas lá que a *Odisseia* retorna a sua narrativa para Telêmaco.

Os versos que falam dos presentes são os vv. 92-110:

αὐτὰρ ἐπεὶ τό γ' ἄκουσε βοῆν ἀγαθὸς Μενέλαος,
αὐτίκ' ἄρ' ἦ ἀλόχῳ ἠδὲ δμοῖσι κέλευσε
δεῖπνον ἐνὶ μεγάροις τετυκεῖν ἄλις ἔνδον ἐόντων.
ἀγγίμονον δὲ οἱ ἦλθε Βοηθοίδης Ἴτεωνεύς,
ἀνστάς ἐξ εὐνῆς, ἐπεὶ οὐ πολὺ ναῖεν ἀπ' αὐτοῦ:
τὸν πῦρ κῆαι ἄνωγε βοῆν ἀγαθὸς Μενέλαος
ὀπτήσαί τε κρεῶν: ὁ δ' ἄρ' οὐκ ἀπίθησεν ἀκούσας.
αὐτὸς δ' ἐς θάλαμον κατεβήσετο κηῶντα,
οὐκ οἶος, ἅμα τῷ γ' Ἑλένη κίε καὶ Μεγαπένθης.
ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἴκανον ὄθι κειμήλια κείτο,
Ἄτρείδης μὲν ἔπειτα δέπας λάβεν ἀμφικύπελλον,
υἱὸν δὲ κρητῆρα φέρειν Μεγαπένθε' ἄνωγεν
ἀργύρεον: Ἑλένη δὲ παρίστατο φοριαμοῖσιν,
ἐνθ' ἔσαν οἱ πέπλοι παμποίκιλοι, οὓς κάμεν αὐτῆ.
τῶν ἔν' ἀειραμένη Ἑλένη φέρε, δῖα γυναικῶν,
ὃς κάλλιστος ἔην ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος,
ἀστήρ δ' ὡς ἀπέλαμπεν: ἔκειτο δὲ νεῖατος ἄλλων.
βᾶν δ' ἰέναι προτέρω διὰ δώματος, ἦος ἴκοντο
Τηλέμαχον: (...)

Quando isto ouviu Menelau, excelente em auxílio,
imediatamente ordenou à sua esposa e às servas que no palácio
preparassem uma refeição com aquilo que lá existia em abundância.
Dele se acercou Eteoneu, filho de Boétoo, que acabara
de se levantar da cama, pois não vivia longe dali.
Menelau, excelente em auxílio, ordenou-lhe que fizesse lume
e que assasse a carne; ele ouviu e não desobedeceu.
Quanto a Menelau, foi para a perfumada câmara de tesouro,
mas não foi sozinho: com ele foram Helena e Megapentes.
Quando chegaram à sala onde jaziam os tesouros,
pegou o Atrida numa taça de asa dupla e disse ao filho,
Megapentes, que trouxesse uma bacia de prata.
Helena estava junto às arcas, onde se encontravam as vestes
de trabalho matizado, que ela própria fizera.
Uma destas tirou Helena, mais variegada e mais ampla;
refulgia como um astro, por baixo das outras vestes.
Foram depois pelo palácio, até chegarem onde estava
Telêmaco; (...)

Para Werner (2011: 13),

Helena e seu marido, cuja ligação erótico-marital é parte constituinte da cena, nela desenvolvem papéis complementares. Os presentes que cada um dos dois confere a Telêmaco não são apenas preciosos, mas a coisa mais preciosa que cada um tem a sua disposição (v. 104-30). Além disso, os dons não apenas testemunham a riqueza do casal, mas também sua honra e glória. Dessa vez não é a casa, como em *Od.* 4, 45-50, mas o presente de Helena que reluz como as estrelas (*Od.* 15, 108). A riqueza de Menelau não é testemunha de um passado terrível (*Od.* 4, 90-99), mas serve para honrar o filho de Odisseu e, com isso, também permite que, através da *Odisseia*, ou seja, o canto acerca dos feitos de Odisseu e de Telêmaco, Menelau e Helena – assim como, *mutatis mutandis*, Alcínoo e Arete, que presenteiam e ajudam Odisseu no seu retorno – também possam ser celebrados.

A descrição, citada acima, de como Menelau e Helena escolheram, respectivamente, os presentes que dariam ao hóspede para honrá-lo sublinham, de fato, a hospitalidade do casal. Não há, em *Od.* XV, o tom de lamentação que havia em *Od.* IV. Há, sim, uma harmonia latente, na qual parece se estabelecer um οἶκος estável. Versos como 104-105 nos lembram da habilidade de Helena nos afazeres domésticos e voltam a associá-la à imagem de mulher virtuosa, que cumpre a tarefa que lhe cabe dentro de sua condição feminina. Contudo, o trecho citado também nos mostra que o presente de Helena para Telêmaco é de iniciativa da rainha, diferente, por exemplo, do que ocorre com Arete em *Od.* VIII, vv. 424- 425, que obedece estritamente às ordens do marido.

A cena de Helena ofertando a veste está narrada entre os versos 123-130:

Ἑλένη δὲ παρίστατο καλλιπάρηος
πέπλον ἔχουσα ἐν χερσίν, ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε:
"δῶρόν τοι καὶ ἐγώ, τέκνον φίλε, τοῦτο δίδωμι,
μνήμη' Ἑλένης χειρῶν, πολυηράτου ἐς γάμου ὄρην,
σῆ ἀλόχῳ φορέειν: τῆος δὲ φίλη παρὰ μητρὶ
κεῖσθω ἐνὶ μεγάρῳ. σὺ δέ μοι χαίρων ἀφίκοιο
οἶκον εὐκτίμενον καὶ σὴν ἐς πατρίδα γαῖαν."
ὣς εἰποῦσα ἐν χερσὶ τίθει, ὃ δ' ἐδέξατο χαίρων.

E aproximou-se Helena de lindo rosto, segurando nas mãos a veste; e falando assim lhe dirigiu a palavra:
“A ti, querido filho, ofereço este presente, recordação das mãos de Helena, para no dia do teu desejado casamento a tua noiva vestir. Que até lá a veste seja guardada no palácio pela tua mãe amada. Quanto a ti, que chegues bem à tua bela casa e à tua terra pátria.”
Assim falando pôs-lhe a veste nas mãos; e ele a recebeu, feliz.

Mueller (2010: 1-2), analisando essa passagem, afirma que quando Helena oferece a Telêmaco uma veste que ela mesma fez e se refere à veste como uma recordação, monumento, das mãos de Helena, isso serve de indício de que objetos manufaturados têm o potencial de imortalizar aqueles que os confeccionaram. É nesse sentido que a pesquisadora afirma, na sequência, que essa veste serve para nos lembrar que ao longo dos poemas homéricos, que são um exemplo máximo de formas de obtenção do κλέος masculino, é possível notar a existência de tecnologias variadas por meio das quais tanto homens quanto mulheres podem fabricar seu próprio κλέος. E ela continua:

Travelers in the *Odyssey* depend on the hospitality (*xenia*) of the hosts they visit. (...) While the offer of “cloak and tunic” satisfies a basic need on the part of the guest, it also implies a broader range of social obligations. Clothing functions as a metonym – and physical embodiment – of the relationship of hospitality between the host and his guest, and symbolizes their commitment to house and protect one another.

Given that weaving is a female occupation in the Homeric poems, it is not surprising to find women also offering clothing as a parting gift (*xeinēion*). Weaving and textiles comprise a sphere of *xenia* in which women interact with guests, as well as with one another, semi-autonomously. Whereas male heroes typically had their glorious deeds circulated through song, as in the famous case of Achilles singing *kléa andrôn* in the *Iliad* (9. 189), female characters in Homer immortalize their names through more diverse media. Weaving, while analogous to poetic song, was a realm in which women did not compete directly with men. Women could win fame from the work of their hands without compromising male *kléos*. (Mueller, 2010, 2).

Se a desvolutura em realizar os atos de hospitalidade marca o κλέος feminino na *Odisseia* para Pedrick, Mueller destaca a habilidade nas tarefas de manufaturas domésticas como elemento capaz de atribuir κλέος às personagens femininas: o κλέος feminino também existe, as mulheres também podem imortalizar seus nomes, mas de uma forma bastante diferente daquela que compete aos homens. Em qualquer um dos casos, como anfitriã ou como hábil tecelã, o fato é que Helena parece conseguir recuperar parte de seu renome. Conforme o pensamento de Worman (2001: 30),

In book 15 she [Helena] gives to Telemachus a gown of her own fine weaving as a token of guest-friendship, requesting that he accept it as a

memory token of herself and that he give it to his future wife (15. 124-29). The gesture should possess a disturbing ritual power, since a wedding gown from Helen would symbolize both the marriage bond and its transgression. And yet in both scenes [cantos IV e XV] Helen plies, without recoil from others, implements of guest-friendship (the condolence drug and the marriage dress) that not only are profoundly associated with her figure, but also suggest and then eerily suppress the problems that she embodies for storytelling on the one hand and gift-giving on the other.

No verso 125, Helena chama Telêmaco, logo no primeiro verso de sua fala, de τέκνον φίλε, expressão que pode ser utilizada por pais ou pessoas que em algum momento se comportem como tais³⁷, pelo zelo e cuidado com alguém mais novo. A referência ao futuro casamento do jovem assinala a maturidade atual de Telêmaco e sinaliza, portanto, que ele já atingiu a idade que Odisseu recomendara a Penélope como a adequada para que ela própria contraísse novo casamento, no caso do rei de Ítaca não ter retornado para casa até esse momento da vida de seu filho. Ao mesmo tempo, retoma o tema do casamento, tão presente na aparição do casal Menelau e Helena na *Odisseia*: é significativo, por exemplo, que o início dessa aparição, lá em *Od. IV*, seja com a menção de dois casamentos que estão acontecendo, de Hermíone e de outro filho de Menelau, e que aqui, no final da participação efetiva do casal na *Odisseia*, o próprio Menelau, ao ofertar seu presente a Telêmaco, sublinhe a posição de Zeus como marido de Hera (*Od. XV*, vv. 111-112: “Telêmaco, que um regresso, como no espírito o desejas, / te conceda Zeus, o esposo tonitruante de Hera.”)³⁸

A menção de Helena ao casamento de Telêmaco também é digna de ser ressaltada porque antecipa a capacidade da rainha de falar sobre o futuro, capacidade que ela demonstra plenamente poucos versos adiante. Worman (2001: 35) nota que o controle extraordinário que Helena demonstra ter sobre objetos significativos (e ela inclui aí não apenas a veste ofertada a Telêmaco, como também a águia e o ganso que fazem parte da profecia decifrada pela

37 Ver *Odisseia II*, v. 363; *XVI*, v. 226; *XXII*, v. 420; *XXIII*, vv. 26, 70 e 105.

38 Τηλέμαχ', ἢ τοι νόστον, ὅπως φρεσὶ σῆσι μενοινᾶς,
ὥς τοι Ζεὺς τελέσειεν, ἐρίγδουπος πόσις Ἥρης.

personagem na sequência da cena) causam uma supressão quase completa dos aspectos problemáticos de sua figura, ao ponto de ela poder ofertar um presente para um casamento sem obter nenhuma reação negativa da parte do seu receptor – de fato, Telêmaco não se mostra preocupado com o fato de receber das mãos de Helena, que simboliza maximamente a transgressão ilícita de um casamento, justamente um presente de casamento – ninguém na cena, aliás, parece achar isso estranho. Talvez o motivo do casamento, presente ao longo dessa cena, de Zeus com Hera, de Menelau com Helena e de Telêmaco com sua futura esposa, sirva para reforçar, em alguma medida, o casamento que se solidificará ainda mais entre Odisseu e Penélope, após o massacre dos pretendentes.

Arete Anfitriã

No início do Canto VI da *Odisseia*, o narrador conta que Odisseu dorme, após vencer o naufrágio e chegar à Esquéria, terra dos feácios, enquanto Atena vai para o palácio do rei Alcínoo para, postada sobre a cabeça de Nausícaa adormecida, dizer-lhe que o dia de seu casamento se aproxima e que ela deve, portanto, ir lavar roupas. Com esse artifício, a deusa garante que a jovem encontre o multiastucioso: é a partir daí que se dará a recepção dos feácios a Odisseu. Nausícaa acorda e começa a executar o plano de Atena entre os versos 48-56:

αὐτίκα δ' Ἡὼς ἦλθεν εὐθρονος, ἧ μιν ἔγειρε
Ναυσικάαν εὐπεπλον: ἄφαρ δ' ἀπεθαύμασ' ὄνειρον,
βῆ δ' ἰέναι διὰ δώμαθ', ἴν' ἀγγείλειε τοκεῦσιν,
πατρὶ φίλῳ καὶ μητρὶ: κινήσατο δ' ἔνδον ἐόντας:
ἧ μὲν ἐπ' ἐσχάρη ἦστο σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξὶν
ἠλάκατα στρωφῶσ' ἀλιπόρφυρα: τῷ δὲ θύραζε
ἐρχομένῳ ξύμβλητο μετὰ κλειτοῦς βασιλῆας
ἐς βουλήν, ἵνα μιν κάλεον Φαίηκες ἀγαυοί.
ἧ δὲ μάλ' ἄγχι στᾶσα φίλον πατέρα προσέειπε:

Logo sobreveio a Aurora de belo trono, que acordou
Nausícaa das lindas vestes. O sonho que tivera admirava-a;
e foi pela casa para o contar aos pais: ao pai amado
e à mãe. Encontrou ambos lá dentro do palácio.
A mãe estava sentada à lareira na companhia das servas,
fiando lã, purpúrea como o mar; quanto ao pai,
encontrou-o a sair para a assembleia – onde se reuniria
com reis gloriosos – para a qual o convocaram os Feaces.
Acercando-se do pai querido, assim falou Nausícaa:

Essa primeira aparição de Alcínoo e Arete traz cada um executando as tarefas que são propícias para a sua esfera: Arete, ocupada com fiar, acompanhada de servas (como ocorreu na primeira aparição de Helena), desempenha a tarefa típica da esfera feminina; Alcínoo, saindo para uma assembleia onde se reuniria com os outros reis, desempenha a tarefa tipicamente masculina, de cuidar dos assuntos públicos e políticos de sua terra. Esse οἶκος,

portanto, parece ser harmonioso e estável, com as esferas feminina e masculina em equilíbrio.

Vale a pena nos ocuparmos um pouco da caracterização que é feita dos feácios, desde os primeiros versos de *Odisseia* VI. Apesar da harmonia latente que vemos no palácio de Alcínoo, o narrador não deixa de nos alertar sobre a origem desse povo, nos versos iniciais do canto (vv. 3-10): agora habitantes de Esquéria, habitaram antes a Hipereia, terra vizinha dos Ciclopes, homens insolentes que continuamente saqueavam os feácios, por serem mais fortes. Esse povo, portanto, que parece harmônico, tem em sua raiz uma vizinhança com um povo violento, selvagem e nada hospitaleiro. Como veremos adiante, sua genealogia os liga a outros seres selvagens, os Gigantes. Agora, eles habitam região afastada de tudo, e têm sua cidade cercada por muros: são um povo isolado do resto do mundo, “sem vizinhos” (como diz o verso 279 desse mesmo Canto). Contudo, o aspecto de que representam uma comunidade estruturada, diferente do que ocorre no isolamento da ilha de Calipso, fica ressaltado nessa mesma descrição (v. 3; vv. 9-10).

Segal (1994: 12) aponta para o fato de os feácios estarem posicionados, na sequência de aventuras de Odisseu, entre o mundo de monstros e perigos (descritos na narrativa de Odisseu entre os cantos IX-XII) e o mundo mais familiar, mas não menos perigoso, de Ítaca, e defende que a justaposição entre Ogígia e Esquéria na narrativa é eloquente (Segal, 1994, pág.16). Thornton (2014: 15) ressalta que os dois episódios são contrastantes, tanto pelo isolamento de Ogígia como pela forma que se manifesta em ambos os lugares o desejo de reter Odisseu, e mais: pelas figuras de Calipso e Nausícaa. A Esquéria é uma terra de homens mortais, mas favorecidos pelos deuses (citar versos), e representa, segundo Segal (1994: 16), um momento intermediário, de transição, entre os desafios e perigos que Odisseu enfrentou até esse ponto da narrativa, e os desafios e perigos que o aguardam em Ítaca. Vale lembrar que de todas as aventuras de Odisseu, apenas duas são narradas diretamente, e em detalhes, pelo

poeta: a estadia do herói com Calipso e com os feácios. É verdade que pouco somos informados sobre o que Odisseu e Calipso teriam feito ao longo dos sete anos que ele passou na ilha, mas desde que o poeta recupera a imagem de Odisseu em Ogígia no sétimo ano, o relato que passamos a ter pode ser considerado detalhado. Segal, que explicita que seu estudo possui viés psicológico e antropológico, afirma (1994: 14):

The Phaeacian episode is the crucial point of transition between two very different areas of experience, the war of Troy and the kingdom of Ithaca, with its familial, economic, and political responsibilities and its intimate personal ties. (...) On Scheria, the Phaeacian island, Odysseus experiences the waning of the imaginary and the return of reality, that is, the demands of life in a human setting of city and family. In the process of making this transition, he reviews his past and thereby reintegrates the two areas of his life experience (psychologically, the conscious and subconscious dimensions of being).

Muitos pesquisadores já trataram da “posição intermediária e de transição” que os feácios ocupam³⁹. Eles vivem em meio a elementos fantásticos (embarcações mágicas, árvores que continuamente produzem frutos, e a proximidade com os deuses), mas possuem uma organização social que não se distancia da que encontramos em Ítaca, Esparta ou Pilos: reis que governam em conselho, assembleias, jogos e canções heroicas fazem parte de sua realidade. Nessa terra de transição que é a Esquéria, o isolamento ressalta o aspecto selvagem que está na procedência deles; o οἶκος harmonioso e estável ressalta o aspecto da civilização. No que diz respeito à hospitalidade, qual desses dois pólos pesaria mais?

Em uma primeira passada de olhos, poder-se-ia imaginar que a postura geral dos feácios não é hospitaleira, uma vez que o texto ressalta que eles não estão acostumados a receber estrangeiros (*Od.* VI, vv. 204-205) e que Atena afirma que eles não são amigos de estrangeiros (*Od.* VII, vv.32-33). A postura hospitaleira do casal real pode ser considerada hesitante em um primeiro momento (*Od.* VII, vv. 153-166; vv. 233-239). Soma-se a isso a caracterização dos feácios como um povo de língua afiada (*Od.* VI, vv. 273-285; *Od.* VII, vv.

39 Ver, por exemplo, Segal (1994); De Jong (2001); Clarke (1967); Reece (1993); Finley (2002).

16-17; ver De Jong, 2001, pág. 151), que culmina no tratamento rude que um dos jovens dá ao estrangeiro durante os jogos atléticos (*Od.* VIII, vv. 131-185). Contudo, a análise do episódio como um todo demonstrará que as leis de hospitalidade são importantes para esse povo. Essa postura é afirmada e reafirmada pelos membros do οἶκος de Alcínoo. Nausícaa, primeira anfitriã de Odisseu, afirma (*Od.* VI, vv. 191-193):

νῦν δ', ἐπεὶ ἡμετέρην τε πόλιν καὶ γαῖαν ἰκάνεις,
οὔτ' οὖν ἐσθῆτος δευήσεται οὔτε τευ ἄλλου,
ὣν ἐπέοιχ' ἰκέτην ταλαπείριον ἀντιάσαντα.

Mas agora, visto que chegaste à nossa terra e à nossa cidade,
não terás falta de roupa, nem de qualquer outra das coisas dadas
a um desventurado suplicante que diante de nós compareça.

Essa mesma hospitalidade ecoa em *Od.* VIII, vv. 26-45, nas palavras de Alcínoo aos homens reunidos na ágora:

κέκλυτε, Φαιήκων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες,
ὄφρ' εἴπω τά με θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι κελεύει.
ξείνος ὄδ', οὐκ οἶδ' ὅς τις, ἀλώμενος ἵκετ' ἐμὸν δῶ,
ἢ ἐπρὸς ἠοίων ἢ ἐσπερίων ἀνθρώπων:
πομπὴν δ' ὀτρύνει, καὶ λίσσεται ἔμπεδον εἶναι.
ἡμεῖς δ', ὡς τὸ πάρος περ, ἐποτρυνώμεθα πομπήν.
οὐδὲ γὰρ οὐδέ τις ἄλλος, ὅτις κ' ἐμὰ δώμαθ' ἵκηται,
ἐνθάδ' ὀδυρόμενος δηρὸν μένει εἵνεκα πομπῆς.
ἀλλ' ἄγε νῆα μέλαιναν ἐρύσσομεν εἰς ἄλα δῖαν
πρωτόπλοον, κούρω δὲ δύο καὶ πεντήκοντα
κρινάσθων κατὰ δῆμον, ὅσοι πάρος εἰσὶν ἄριστοι.
δησάμενοι δ' ἐν πάντες ἐπὶ κληῖσιν ἐρετμὰ
ἔκβητ': αὐτὰρ ἔπειτα θοὴν ἀλεγύνετε δαῖτα
ἡμέτερόνδ' ἐλθόντες: ἐγὼ δ' ἐν πᾶσι παρέξω.
κούροισιν μὲν ταῦτ' ἐπιτέλλομαι: αὐτὰρ οἱ ἄλλοι
σκηπτοῦχοι βασιλῆες ἐμὰ πρὸς δώματα καλὰ
ἔρχεσθ', ὄφρα ξεῖνον ἐνὶ μεγάροισι φιλέωμεν,
μηδὲ τις ἀρνεῖσθω. καλέσασθε δὲ θεῖον ἀοιδὸν
Δημόδοκον: τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδίην
τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνησιν ἀείδειν.

Ouvi, ó príncipes e conselheiros dos Feaces,
o que o coração no peito me move a voz dizer.
Este estrangeiro, cujo nome não sei, chegou errante
a minha casa, vindo do lado da Aurora ou do ocaso.
Pede que o transportemos: suplica tal segurança.
Como no passado fizemos, concedamos-lhes transporte.
Pois não há homem, que venha ter ao meu palácio,

que lá permaneça a lamentar-se por falta de transporte.
Arrastemos portanto uma escura nau até ao mar divino,
que nunca antes tenha navegado; e cinquenta e dois mancebos
escolhei dentre o povo, que já antes provaram ser os melhores.
Assim que tiverdes todos os remos atados nas bancadas,
desembarcai, para que rapidamente prepareis um banquete,
indo para o meu palácio. A todos darei generosa hospitalidade.
Aos mancebos é isso que ordeno. Quanto aos outros –
vós, reis, detentores de ceptros – vinde agora ao meu belo
palácio, para que mostremos ao estrangeiro a nossa estima.
Que ninguém se recuse! E chamai ainda o divino aedo,
Demódoco, pois a ele concedeu o deus o apanágio de nos
deleitar, quando aquilo canta que lhe inspira o coração.

Se Nausícaa oferece vestes a Odisseu, Alcínoo, nessa fala, garante-lhe o transporte para casa, além da recepção com banquete. Chama a atenção, contudo, a instrução final que Nausícaa dá a Odisseu, de como ele deve proceder para ser bem recebido, entre os versos 303-315 do Canto VI:

ἀλλ' ὀπότ' ἄν σε δόμοι κεκύθωσι καὶ αὐλή,
ᾧκα μάλα μεγάροιο διελθέμεν, ὄφρ' ἄν ἵκηαι
μητέρ' ἐμήν: ἢ δ' ἦσται ἐπ' ἐσχάρη ἐν πυρὸς αὐγῇ,
ἠλάκατα στρωφῶσ' ἀλιπόρφυρα, θαῦμα ἰδέσθαι,
κίονι κεκλιμένη: δμῶαί δέ οἱ εἶατ' ὀπισθεν.
ἔνθα δὲ πατρὸς ἐμοῖο θρόνος ποτικέκλιται αὐτῇ,
τῷ ὃ γε οἰνοποτάζει ἐφήμενος ἀθάνατος ὤς.
τὸν παραμειψάμενος μητρὸς περὶ γούνασι χεῖρας
βάλλειν ἡμετέρης, ἵνα νόστιμον ἦμαρ ἴδῃαι
χαίρων καρπαλίμως, εἰ καὶ μάλα τηλόθεν ἐσσί.
εἴ κέν τοι κείνη γε φίλα φρονέησ' ἐνὶ θυμῷ,
ἐλπῶρή τοι ἔπειτα φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
οἶκον εὐκτίμενον καὶ σὴν ἐς πατρίδα γαῖαν.

Quando te cercarem os edifícios e o pátio,
vai depressa para a grande sala, onde encontrarás
a minha mãe: ela senta-se à lareira, à luz do fogo,
e fia a lã, purpúrea como o mar, maravilha de se ver!,
reclinada contra uma coluna. As servas sentam-se à sua volta.
Aí, contra a mesma coluna, está o trono de meu pai,
onde se senta como um imortal a beber o seu vinho.
Passa apenas por ele; atira-te antes aos joelhos da minha mãe,
para os abraçares, para que vejas o dia do teu regresso,
depressa regozijando-te, apesar de teres vindo de tão longe.
Se ela te acolher com gentileza no seu coração,
há esperança de que revejas a família e regresSES
à tua casa bem construída e à tua terra pátria.

Nausícaa destaca que é a Arete, e não a Alcínoo, que Odisseu deve suplicar. Soma-se a essa instrução a forma como a jovem se refere ao trabalho têxtil da mãe (“maravilha de se ver!”, na tradução de Frederico Lourenço) com θαῦμα ιδέσθαι, expressão geralmente utilizada por mortais em relação a pessoas e objetos imortais⁴⁰. Juntos, esses dois elementos parecem apontar para uma Arete cujo poder ultrapassa a comum subordinação feminina, uma vez que se pode entender que caberia a ela a decisão de acolher ou não o estrangeiro, e o louvor às vestes que ela produz é significativo, posto que, conforme mencionados, o trabalho manual realizado pelas mulheres deve ser considerado uma das formas que elas possuíam de atingir seu κλέος.

A instrução de Nausícaa é repetida por Atena que, sob a forma de uma virgem, conduz Odisseu até o palácio de Alcínoo. A fala da deusa está em *Od.* VII, vv. 48-77:

οὔτος δὴ τοι, ξεῖνε πάτερ, δόμος, ὄν με κελεύεις
πεφραδέμεν: δῆεις δὲ διοτρεφέας βασιλῆας
δαίτην δαινυμένους: σὺ δ' ἔσω κίε, μηδέ τι θυμῷ
τάρβει: θαρσαλέος γὰρ ἀνὴρ ἐν πᾶσιν ἀμείνων
ἔργοισιν τελέθει, εἰ καὶ ποθεν ἄλλοθεν ἔλθοι.
δέσποιναν μὲν πρῶτα κιχῆσαι ἐν μεγάροισιν:
Ἀρήτη δ' ὄνομ' ἐστὶν ἐπώνυμον, ἐκ δὲ τοκῆων
τῶν αὐτῶν οἱ περ τέκον Ἀλκίνοον βασιλῆα.
Ναυσίθοον μὲν πρῶτα Ποσειδάων ἐνοσίχθων
γείνατο καὶ Περίβοια, γυναικῶν εἶδος ἀρίστη,
ὀπλοτάτη θυγάτηρ μεγαλήτορος Εὐρυμέδοντος,
ὃς ποθ' ὑπερθύμοισι Γιγάντεσσιν βασιλεύεν.
ἀλλ' ὁ μὲν ὄλεσε λαὸν ἀτάσθαλον, ὄλετο δ' αὐτός:
τῇ δὲ Ποσειδάων ἐμίγη καὶ ἐγείνατο παῖδα
Ναυσίθοον μεγάθυμον, ὃς ἐν Φαίηξιν ἄνασσε:
Ναυσίθοος δ' ἔτεκεν Ῥηξήνορά τ' Ἀλκινόον τε.
τὸν μὲν ἄκουρον ἐόντα βάλ' ἀργυρότοξος Ἀπόλλων
νυμφίον ἐν μεγάρῳ, μίαν οἴην παῖδα λιπόντα
Ἀρήτην: τὴν δ' Ἀλκίνοος ποιήσατ' ἄκοιτιν,
καὶ μιν ἔτισ', ὡς οὐ τις ἐπὶ χθονὶ τίεται ἄλλη,
ὄσσαι νῦν γε γυναῖκες ὑπ' ἀνδράσιν οἶκον ἔχουσιν.
ὣς κείνη περὶ κῆρι τετίμηταί τε καὶ ἔστιν
ἕκ τε φίλων παίδων ἕκ τ' αὐτοῦ Ἀλκινόοιο
καὶ λαῶν, οἳ μὴν ῥα θεὸν ὡς εἰσορόωντες
δειδέχεται μύθοισιν, ὅτε στείχησ' ἀνὰ ἄστρῳ.
οὐ μὲν γάρ τι νόου γε καὶ αὐτῇ δεύεται ἐσθλοῦ:
ἦσι τ' εὐφρονέησι καὶ ἀνδράσι νείκεα λυεῖ.

40 Ver De Jong, 2001, pág. 167.

εἶ κέν τοι κείνη γε φίλα φρονέησ' ἐνὶ θυμῷ,
ἐλπὼρή τοι ἔπειτα φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
οἶκον ἐς ὑπόροφον καὶ σὴν ἐς πατρίδα γαῖαν.

Aqui, ó pai estrangeiro, está a casa que me mandaste apontar-te. Encontrarás reis criados por Zeus lá dentro a banquetear-se. Entra; e que nada receie o teu coração. Pois um homem corajoso sai-se melhor em todas as coisas, mesmo quando a uma terra chega como estrangeiro. A primeira pessoa que encontrares na sala será a rainha: seu nome é Arete, e provém da mesma linhagem daqueles que geraram o rei Alcínoo. Posídon, o Sacudidor da Terra, gerou primeiro Nausítoo, que nasceu de Peribeia de excepcional beleza entre as mulheres, filha mais nova do magnânimo Eurimedonte, que outrora foi rei dos orgulhosos Gigantes. Mas ele trouxe a desgraça ao seu povo. Também ele morreu. A Peribeia se uniu Posídon e gerou um filho, o magnânimo Nausítoo, que foi rei dos Feaces. E Nausítoo gerou Rexenor e Alcínoo. Mas a Rexenor, ainda sem filho varão, matou Apolo do arco de prata no palácio: casara-se recentemente, e deixou uma filha, Arete. Foi ela que Alcínoo escolheu como esposa; e honrou-a, como poucas mulheres na terra são honradas, todas as que em suas casas estão sob a alçada dos maridos. Ela é, e sempre foi, honrada além do que estava destinado, pelos queridos filhos, pelo próprio Alcínoo e pelo povo: eles contemplam a rainha como se fosse uma deusa, e como tal a cumprimentam quando atravessa a cidade. Pois a ela não falta de modo algum entendimento: dirime contendas, mesmo entre homens desavindos. Se ela te estimar com gentileza no seu coração, há esperança de que revejas a família e regresses a tua casa bem construída e à terra pátria.

A longa fala de Atena fornece a genealogia de Arete e a sua posição de mulher fortemente honrada por todos (filhos, marido e povo). Em Homero, genealogias são usadas para realçar o *status* das pessoas, possuindo, portanto, função argumentativa⁴¹. A genealogia divina de Arete a engrandece, aumentando, também, em um primeiro momento, a sua importância. O fato de marido, filhos e povo a honrarem é igualmente significativo, pois o *status* da mulher depende, em grande parte, da honra que seus pares masculinos dedicam a ela⁴². Desse modo, mais uma vez parece que o cumprimento das regras de

41 Ver De Jong (2001: 175); *Iliada* VI, vv. 152-211; *Iliada* XIV, vv. 110-127; *Iliada* XX, vv. 213-241; *Iliada* XXI, vv. 187-191.

42 Ver, por exemplo, Vernant (1999: 56).

hospitalidade estará subordinado à vontade de Arete – não de Alcínoo. É curioso notar a justificativa mais explícita que Atena dá para o fato de Arete ser tão honrada: οὐ μὲν γάρ τι νόου γε καὶ αὐτῇ δεύεται ἐσθλοῦ, ou seja, Arete possui “entendimento”, “mente excelente”, uma capacidade do intelecto ligada à habilidade de raciocínio e à prudência.

Odisseu segue à risca a instrução recebida duas vezes: após maravilhar-se com o palácio de Alcínoo, ele se lança aos joelhos de Arete e lhe dirige a súplica de que a rainha lhe forneça transporte para a sua terra pátria, utilizando, para isso, as informações de genealogia sobre a rainha que Atena lhe fornecera.

As cenas de súplica envolvem um ritual que engloba a aproximação do suplicante seguida por um gesto que abaixe o corpo e toque uma parte do corpo da pessoa a que se dirige a súplica; após o gesto, dirige-se a fala da súplica propriamente dita. A fala de súplica de Odisseu se dá nos seguintes termos (*Od.* VII, vv. 146-152):

Ἀρήτη, θύγατερ Ῥηξήνορος ἀντιθέοιο,
σόν τε πόσιν σά τε γούναθ' ἰκάνω πολλὰ μογήσας
τούσδε τε δαιτυμόνας: τοῖσιν θεοὶ ὄλβια δοῖεν
ζώεμεναι, καὶ παισὶν ἐπιτρέψειεν ἕκαστος
κτῆματ' ἐνὶ μεγάροισι γέρας θ' ὅ τι δῆμος ἔδωκεν:
αὐτὰρ ἐμοὶ πομπὴν ὀτρύνετε πατρίδ' ἰκέσθαι
θᾶσσον, ἐπεὶ δὴ δηθὰ φίλων ἄπο πῆματα πάσχω.

Arete, filha de Rexenor semelhante aos deuses!
Chego junto de ti e do teu esposo como suplicante, tendo muito sofrido, e junto também destes convivas, a quem queiram os deuses conceder a ventura enquanto viverem, e que cada um deixe para os filhos uma grande fortuna em sua casa.
Mas a mim dai-me transporte, para que chegue depressa à pátria, pois já há muito que sofro desgraças longe da minha família.

Ao ritual de súplica segue-se a reação da pessoa a quem se suplica, por meio de gestos e/ou fala. No caso dos feácios, a reação à súplica de Odisseu não traz nenhuma reação imediata da rainha: primeiro, faz-se um longo silêncio (v. 154), o que só acontece mais uma vez em Homero, em *Iliada* I, vv. 511-512; em seguida, Equeneu, um dos anciãos do povo, intervém e estabelece para Alcínoo

o que ele deve fazer (a saber, acolher o estrangeiro, dando-lhe assento, bebida e comida); finalmente, Alcínoo reage à súplica, cumprindo as leis de hospitalidade. Arete só assumirá a palavra no verso 237, quase cem versos depois de Odisseu lhe dirigir a súplica.

O motivo da hesitação no palácio real dos feácios pode ser analisado sob diferentes perspectivas: está tarde (o narrador nos conta que eles já vertiam as libações que representam a última etapa antes de irem dormir); eles não estão acostumados a receber estrangeiros; por fim, claro, o fato de Odisseu ter adentrado o palácio envolto em uma névoa produzida por Atena, que só permitiu que ele ficasse visível no momento exato da súplica. Outro fato, contudo, é mais difícil de explicar: por que Nausícaa e Atena realçaram tão veementemente a importância que tinha Arete para que Odisseu fosse acolhido como hóspede pelos feácios e recebesse transporte a Ítaca, se nada se menciona sobre a reação da rainha à súplica que lhe foi dirigida?

A fala de súplica de Odisseu, embora endereçada especialmente a Arete, é dirigida a todos os presentes: ele menciona o marido da rainha e os convivas, além de usar o verbo na forma plural, quando solicita transporte para sua terra natal no verso 151: ὀτρύνετε. Que Alcínoo e os demais presentes reajam à mesma não é, portanto, ilógico, ao menos formalmente, como bem nota De Jong (2001: 180). Outra questão, contudo, pode ser levantada: uma vez que Odisseu se dirige à rainha, e que a rainha só se dirige a ele quase cem versos depois, haveria uma interrupção no curso natural da narrativa. Uma análise analista certamente argumentaria que os versos posicionados entre a súplica de Odisseu e a fala de Arete seriam uma interpolação. Contudo, Fenik (1974: 61-104) demonstrou como diferentes tipos de interrupção no curso da narrativa são um padrão homérico e, em especial, odisseico. Nós já vimos como, por exemplo, a entrada de Helena em *Odisseia* IV interrompe o curso natural da narrativa, que se encaminhava para o reconhecimento de Telêmaco por parte de Menelau sem a interferência da esposa; após a entrada dela, o tema do reconhecimento é

retomado sob nova perspectiva. Uma análise comparativa entre os cantos III e IV também deixa evidente que, enquanto em Pílos Telêmaco revela sua identidade sem demora, e Nestor de imediato lhe conta tudo o que sabe sobre Odisseu, em Esparta o retardamento predomina: primeiro, para a revelação da identidade de Telêmaco, depois, para que Menelau lhe conte o que sabe sobre Odisseu, o que só ocorre no dia seguinte. Toda a cena de lamentação e os discursos de Helena e Menelau sob o efeito do φάρμακον podem ser vistos como uma interrupção no que seria o curso natural da narrativa. Como veremos adiante, em *Odisseia* XIX o poeta se vale do mesmo recurso na cena entre Penélope e o “mendigo - Odisseu”, interrompendo o diálogo entre eles para inserir a cena de lava-pés que faz com que Euricleia reconheça seu senhor. Pelo menos mais duas cenas envolvendo Penélope poderiam ser citadas aqui como exemplos de interrupção: no canto XVIII, quando ela desce para pedir presentes aos pretendentes, e o curso lógico da narrativa (1. Atena inspira em Penélope o desejo de se mostrar aos pretendentes, 2. Penélope se prepara para descer ao salão e atizar os pretendentes, 3. Penélope desce ao salão, 4. Pretendentes reagem à presença de Penélope) é interrompido com uma fala que Penélope dirige ao filho, Telêmaco. E no canto XXIII, a famosa cena de reconhecimento entre Penélope e Odisseu, pós-massacre dos pretendentes, é interrompida para que Odisseu e Telêmaco se ocupem das providências a serem tomadas para que não se descubra de imediato o que ocorrera dentro do palácio.

Fenik (1974: 104) demonstrou que essas cenas se manifestam em grande variedade de subformas e têm diferentes funções ao longo da narrativa. Para ele, às vezes elas não possuem função alguma, mas às vezes elas são empregadas deliberadamente para produzir retardamento em cenas importantes, fazendo com que elas ganhem em peso e sejam enriquecidas em sua imponência.

Arete só assume a palavra depois que os demais feácios já se retiraram do palácio. Em uma conversa reservada que inclui apenas ela, Alcínoo e o recém-chegado hóspede, a rainha pergunta diretamente a Odisseu quem ele é,

como havia conseguido aquelas vestes, e se não tinha dito que chegara após vagarear pelo mar (*Od.* VII, vv. 237-239). O narrador fornece uma informação importante para a interpretação da cena, revelando imediatamente antes da fala da rainha que Arete reconheceu a capa e a túnica que Odisseu vestia, pois ela mesma as tecera, junto com suas servas. Acredito que essa era a motivação de Arete para que ela se mantivesse em silêncio até aqui: tendo reconhecido as roupas, ela inferiu o encontro entre o estrangeiro e a sua própria filha, mas não quis trazer o fato à tona até que todos tivessem se retirado, já que o provável encontro poderia causar censura da parte dos demais à Nausícaa, como esta mesma havia antecipado a Odisseu (*Od.* VI, vv. 273-288). A pergunta bastante direta e afiada de Arete ganha intensidade sendo colocada depois de uma conversa bastante tranquila entre Odisseu e Alcínoo. Ela nos causa certa surpresa, pelo contraste com o andamento da cena entre rei e hóspede, e nos lembra que Arete pode representar um perigo para que Odisseu receba as honras de hospitalidade de que necessita, em especial o retorno à terra pátria: Odisseu precisa conquistar o favor da rainha. Além disso, o trecho potencialmente traz mais um problema, posto que Odisseu responde à segunda e à terceira pergunta de Arete, mas não à primeira: ele não diz quem ele é, ou seja, não revela seu nome.

Para os que fizeram uma leitura analista do poema, esse é um caso evidente de anomalia estrutural: a pergunta de Arete, segundo eles, requer uma resposta clara da parte de Odisseu. Algumas soluções foram apontadas: que a pergunta originalmente estivesse na introdução do apólogo de Odisseu; que houvesse um verso no início da resposta deste, no qual ele fizesse uma recusa a responder tudo. Unitaristas, de outro lado, defenderam que o silêncio de Odisseu em relação à primeira pergunta se deve a razões do poeta (a revelação da identidade adiada para o início do canto IX teria maior efeito dramático.)⁴³.

43 Para uma análise mais detalhada sobre as interpretações de analistas e unitaristas, ver Fenik (1974: 5-59)

É verdade que em Homero há outras passagens em que perguntas ficam sem resposta. Podemos lembrar, por exemplo, do caso de Menelau em *Od.* IV, vv. 462 e ss. No entanto, conforme já foi notado⁴⁴, Menelau tem um motivo bastante óbvio para não responder à pergunta de Proteu naquela passagem: quem concebera o arдил contra Proteu fora sua própria filha, e seria sensato da parte de Menelau omitir esse dado. Atribuir a evasiva de Odisseu a razões do poeta também não é de todo satisfatório à primeira vista, pois seria necessário que Odisseu tivesse uma motivação própria para não responder à pergunta: uma personagem deve ser caracterizada de modo a conter, nela mesma, as motivações para as suas ações, e essas ações têm que parecer lógicas ao leitor. Nesse ponto, abundam as leituras psicologizantes: Odisseu não responderia à pergunta porque, nesse momento, após tantos anos de sofrimento, ele próprio se encontraria, em certo sentido, desprovido de sua identidade, sem orgulho para afirmá-la. Exaurido, o herói precisaria de todo o processo de recepção que os feácios lhe proporcionam, com direito a canto de aedo sobre suas façanhas em Troia e demonstração de habilidade atlética, para afirmar, em alto e bom som, seu nome.

Fenik (1974: 18) propõe uma interpretação a partir de dois elementos do poema: uma análise estilística para determinar a extensão em que as características formais dessa cena estão ancoradas no padrão de estilo da *Odisseia*, e uma análise da atividade de nomeação (revelação de identidade) dentro do poema, considerando as maneiras e circunstâncias em que ocorrem, bem como a importância temática relacionada a essas cenas. O pesquisador inicia mencionando que a ausência do uso do nome no momento da revelação da identidade não é incomum em Homero, e cita a famosa passagem envolvendo Glauco e Diomedes em *Iliada* VI, vv. 145-211, em que aquele, desafiado por este a revelar sua identidade, responde com um longo discurso sobre seus ancestrais, mas não se autoneia. Paralelo odisseico dessa cena é, por exemplo, a forma como a própria Nausícaa se apresenta a Odisseu, como filha

44 Fenik (1974: 8)

de Alcínoo (*Od.* VI, v. 195). Cenas como essas, segundo Fenik (1974: 19), não possuem um significado maior e são resultado apenas de uma “convenção poética interessante”.

A revelação do nome de um estrangeiro para seu hóspede, conforme vimos, geralmente não é feita de imediato: há um atraso que é típico dessas cenas, uma vez que a hospitalidade pressupõe que você deve receber quem quer que seja, e que só perguntará o nome de seu hóspede após oferecer-lhe comida, bebida, e muitas vezes também banho e vestes novas. Muito já se falou sobre a ironia de Homero, posto que nessas cenas, antes que o anfitrião conheça a identidade de seu hóspede, ele normalmente começa a falar sobre um tema que é caro a esse hóspede e que o envolve de alguma maneira (como vimos, por exemplo, na passagem em que Menelau fala de Odisseu a Telêmaco em *Odisseia* IV, sem saber que está diante do filho do mesmo). Assim, a dinâmica de uma situação típica da *Odisseia* inclui o atraso na revelação da identidade dos hóspedes a seus anfitriões, e a produção de uma gama de emoções e ironias a partir da situação de anonimato do estrangeiro. Fenik (1974: 53) conclui:

Drama, suspense, irony – these are the effects the poet achieves by concealing Odysseus’ past to his hosts, the same effects he concentrates on from the beginning of his poem to the end. Odysseus’ strange namelessness, his mysterious avoidance of all detail about his life, the gradual emergence of the might of his personality and the Phaeacians’ rising, and finally uncontrollable, curiosity about him are the thematic foundations of the entire interlude on Scheria. It would, in a word, contradict an unchanging bent of the Odyssey if the hero did answer Arete and name himself directly.

Acredito que podemos aliar a convenção e tipicidade dessas cenas, e os vários efeitos que o poeta alcança com o recurso do retardamento na revelação da identidade, ao estado de semi-identidade de Odisseu quando ele chega à Esquéria: sua heroicidade está no passado, e sobre ela acumularam-se anos de contínuo sofrimento. Nesse momento, o herói não encontra motivo para anunciar, em alto e bom som, orgulhosamente, seu nome: ele é apenas um suplicante desesperado para completar a sua viagem de retorno. Desprovido do orgulho de ser quem é, não há nele ansiedade para a autonegação.

Há, também, outro aspecto importante (e menos psychologizante) a ser levado em conta: na narrativa de suas viagens, a partir de *Od.* IX, ficará claro que quando Odisseu anunciou, orgulhoso, em alto e bom som, o seu nome, o resultado não foi muito positivo: lá, no episódio com o Ciclope, após fazer uso da astúcia e vencer, através de um artil, o oponente selvagem que lhe era tão superior no âmbito da força, automeando-se “Ninguém” para que o estratagema tivesse êxito, Odisseu, já em seu barco, de partida, vangloriou-se de ser “Odisseu, filho de Laertes” e, revelando a sua identidade, o Ciclope pode pedir ao seu pai, Posídon, que o vingasse pelo ultraje que o herói perpetrara contra ele. As conseqüências foram nefastas para Odisseu: tendo que atravessar o mar até Ítaca, o deus do mar o persegue e lhe impõe naufrágio após naufrágio, de modo que Odisseu não tenha conseguido, até aqui, completar o seu retorno.

Odisseu responde às outras duas perguntas de Arete dentro do costume homérico de ordem reversa, começando pela última pergunta, e depois partindo para a segunda. Sua fala revela o que o define naquele momento: tendo perdido seus companheiros, ele é o homem que vagueou sozinho pelo mar e que passou sete anos preso na ilha de Calipso, e que após partir de Ogígia foi atingido por nova tempestade, que o fez chegar na condição de náufrago à terra dos feácios. Além disso, ao afirmar, na resposta à terceira pergunta, que recusou a imortalidade oferecida pela deusa devido ao seu desejo de regressar à terra natal, Odisseu sossega a preocupação da mãe que gerou a segunda pergunta: Nausícaa lhe deu, de fato, as roupas, mas ele só quer saber do seu retorno. Odisseu, retoricamente hábil, evita dar muitos detalhes sobre seu encontro com a jovem, encurtando-o e mencionando apenas que ela não se mostrou falha na compreensão (cabe lembrar que no v. 74 do mesmo canto Atena diz a Odisseu que a Arete não falta, de forma alguma, entendimento; o elogio que ele faz a Nausícaa deve, portanto, ser especialmente caro à sua mãe) e que se comportou de forma muito sensata para uma pessoa da sua idade. Conforme nota De Jong (2001: 184), embora ele não revele seu nome, a cena se encaixa no processo mais amplo de revelação de identidade, uma vez que Odisseu não conta uma de

suas histórias fictícias, mas sim relata fatos sobre seu verdadeiro passado. Sua habilidade retórica⁴⁵ serve para conquistar o favor de Arete: Nausícaa permanece casta, possui entendimento como a mãe, e assemelha-se a uma deusa (v. 291).

Arete e Alcínoo não sabem, nesse ponto, o nome do estrangeiro, mas parecem se dar por satisfeitos com as informações por ele fornecidas. Não há uma insistência na pergunta nem alguma manifestação de estranhamento, e Alcínoo na sequência repreende a filha, por não ter conduzido o estrangeiro ao palácio. Odisseu a defende, e Alcínoo o louva na fala seguinte, dizendo que um homem como ele seria bom marido para sua filha. As perguntas que são deixadas sem resposta durante a *Odisseia* geralmente não são seguidas por uma insistência do arguidor, como demonstrou Fenik (1974: 55-59). Além disso, o contexto geral do canto VII deixa claro que a insistência no nome do hóspede não é importante para o casal real.

O coroamento da aceitação do suplicante como hóspede se dá entre os versos 335-347:

κέκλετο δ' Ἀρήτη λευκώλενος ἀμφιπόλοισιν
δέμνι' ὑπ' αἰθούσῃ θέμεναι καὶ ῥήγεα καλὰ
πορφύρε' ἐμβαλέειν, στορέσαι τ' ἐφύπερθε τάπητας
χλαίνας τ' ἐνθέμεναι οὐλας καθύπερθεν ἔσασθαι.
αἱ δ' ἴσαν ἐκ μεγάρου δάος μετὰ χερσὶν ἔχουσαι:
αὐτὰρ ἐπεὶ στόρεσαν πυκινὸν λέχος ἐγκονέουσαι,
ᾧ τρυνον δ' Ὀδυσῆα παριστάμεναι ἐπέεσσιν:
"ὄρσο κέων, ᾧ ξεῖνε: πεποίηται δέ τοι εὐνή."
ὣς φάν, τῷ δ' ἀσπαστὸν εἰείσατο κοιμηθῆναι.
ὣς ὁ μὲν ἔνθα καθεῦθε πολύτλας δῖος Ὀδυσσεὺς
τρητοῖς ἐν λεχέεσσιν ὑπ' αἰθούσῃ ἐριδούπῳ:
Ἀλκίνοος δ' ἄρα λέκτο μυχῷ δόμου ὑψηλοῖο,
πὰρ δὲ γυνὴ δέσποινα λέχος πόρσυνε καὶ εὐνήν.

E Arete de alvos braços ordenou às servas
que armassem uma cama debaixo do pórtico e que sobre ela
pussem cobertores purpúreos e estendessem mantas,
e que lá colocassem capas de lã em que ele se envolvesse.
As servas saíram da sala com tochas acesas nas mãos.

45 De Jong (2001: 184-185) analisa a resposta de Odisseu e compara a sua fala ao que já havia sido narrado no poema; ela atribui as diferenças entre o que já fora narrado e o relato do herói a três fatores: focalização subjetiva, conhecimento restrito (oposto à onisciência do narrador) e retórica (sua narrativa quer desfazer as suspeitas de Arete).

Depois de se terem esforçado para fazer a cama,
vieram para junto de Odisseu e assim lhe disseram:
“Vai agora descansar, ó estrangeiro: a cama está feita.”
Assim disseram; e a Odisseu pareceu bem ir repousar.
E naquele sítio dormiu o sofredor e divino Odisseu,
numa cama encordoada sob o pórtico retumbante.
Alcínoo dormiu no aposento interior do alto palácio,
e ao seu lado a augusta esposa, que lhe preparou a cama.

A cena típica de ir para a cama dormir aqui integra a cena maior de hospitalidade: podemos dizer que diante do longo silêncio de Arete após a súplica de Odisseu, e após a resposta dele à sua pergunta, é através do cumprimento desse rito de hospitalidade que somos, pela primeira vez, menos implicitamente informados de que o estrangeiro conquistou o favor da rainha, e de que ela o aceita como seu hóspede.

Na *Odisseia*, contar e ouvir histórias comumente faz parte da recepção de um hóspede, e a maior parte das personagens que ocupam o papel de anfitriões serve, em algum momento do oferecimento da hospitalidade, como audiência para ouvir os relatos de seus hóspedes⁴⁶. Assim, na cena (atípica) de hospitalidade de *Od.* XIX, por exemplo, que será analisada no próximo capítulo, a audiência para ouvir as narrativas de Odisseu é Penélope, e não Euricleia, por exemplo, uma vez que é Penélope quem ocupa ali (ainda que atipicamente) o posto de anfitriã do mendigo - Odisseu. É sabido, também, que, dentro do poema, a narrativa embutida mais longa é aquela que Odisseu oferece na *Esquéria*, que se inicia em *Od.* IX. Cada narrativa embutida contém uma audiência interna, e aqui a audiência é composta pelos anfitriões, Alcínoo e Arete, mas também pelos demais feácios.

46 A troca de narrativas é um tratamento estendido da hospitalidade, integrando, no esquema de Reece (1993:6-7), a parte relativa ao “entretenimento”, ponto décimo terceiro do esquema da cena convencional de hospitalidade proposto por ele, que contém, ao todo, trinta e oito elementos. Ver também Loudon (1999: 50-51). Na segunda parte deste trabalho mostraremos como, na recepção de Telêmaco em Esparta, em *Od.* IV, seus anfitriões, Helena e Menelau, ocupam o papel de narradores, enquanto Telêmaco e Pisístrato, os hóspedes, compõem a audiência interna das narrativas ali apresentadas. De modo geral, nas viagens de Telêmaco, ele mais escuta narrativas do que as enuncia, diferente do que acontece com Odisseu, a personagem que mais compõe narrativas ao longo do poema.

Nessas cenas de troca de narrativas entre anfitriões e hóspedes, forma mais comum de entretenimento nas cenas de hospitalidade⁴⁷, o tema mais comum são os eventos relativos à Guerra de Troia e aos retornos, finda a guerra, dos heróis para casa. Nesse sentido, os temas das narrativas embutidas enunciadas pelas personagens coincidem com o tema dos próprios poemas homéricos, a *Iliada* e a *Odisseia*.

A afirmação mais evidente de que Arete aceita Odisseu como hóspede é dada em *Od.* XI, vv. 336- 341, quando Odisseu interrompe a sua extensa narrativa embutida, dizendo que é hora de dormir, e todos permanecem e silêncio. É aí que o narrador nos conta que Arete foi a primeira a tomar a palavra, e ela pede que os feácios ofertem dons a Odisseu; trata-se no início do trecho que geralmente é mencionado como *intermezzo*, uma vez que, após esse rápido diálogo que envolve Odisseu, Arete, Alcínoo e Equeneu, o filho de Laertes retomará a sua narrativa. Eis as palavras de Arete, logo após a interrupção que Odisseu faz em sua narrativa, quando a rainha é a primeira a tomar a palavra (*Od.* XI, vv. 336-341):

Φαίηκες, πῶς ὕμιν ἀνὴρ ὄδε φαίνεται εἶναι
εἰδός τε μέγεθος τε ἰδὲ φρένας ἔνδον εἴσας;
ξεῖνος δ' αὐτ' ἐμός ἐστιν, ἕκαστος δ' ἔμμορε τιμῆς:
τῷ μὴ ἐπειγόμενοι ἀποπέμπετε, μηδὲ τὰ δῶρα
οὔτω χρῆζοντι κολούετε: πολλὰ γὰρ ὑμῖν
κτήματ' ἐνὶ μεγάροισι θεῶν ἰότητι κέονται.

Feaces, como vos parece ser este homem,
pelo aspecto, pela força e pelo espírito que tem dentro?
É meu hóspede, embora cada um de vós partilhe desta honra.
Não vos apresseis a mandá-lo embora, nem poupeis dons
a quem deles tanto precisa; pois muitas são as riquezas
que pela vontade dos deuses tendes nos vossos palácios.

Arete afirma enfaticamente, no verso 338, “[Ele] é meu hóspede” (ξεῖνος δ' αὐτ' ἐμός ἐστιν). Cabe ressaltar que cenas de *intermezzo* em uma narrativa

47 Outras possibilidades de entretenimento que também marcam presença na *Odisseia* são o canto, a dança, competições atléticas, etc. Contudo, a troca de narrativas é, de longe, a forma de entretenimento mais comum nas cenas de hospitalidade desse poema.

embutida não são comuns ao longo de todo o poema. A interrupção de Odisseu ocorre devido ao avançado da hora, segundo ele: é hora de dormir. É interessante notar, contudo, que ele interrompe o relato de sua descida ao Hades logo após do trecho que ficou conhecido como “Catálogo de Mulheres”: após encontrar a sua mãe, Anticleia, e com ela conversar, Odisseu menciona várias mulheres que encontrou ali, no Hades. O que era um relato autobiográfico de Odisseu se transforma em uma espécie de catálogo genealógico.

No canto VIII, Alcínoo já mencionara a Odisseu o que alegra os feácios, povo que não é dado aos assuntos da guerra, mas sim à dança e aos festins, e “às roupas, banhos quentes e camas” (*Od.* VIII, vv. 249), termos que, não raro, estão associados ao amor romântico. Carlisle & Levaniouk (1999: 23) já sugeriram que Odisseu parece reagir a essa fala de Alcínoo oferecendo aos feácios um relato de suas aventuras que possa agradá-los, o que não significa, aqui, contar narrativas mentirosas, ou seja, que ele tenha que alterar os fatos para deleitar essa audiência, mas, sim, que ele pode, aqui e ali, dar ênfase a alguma coisa e não a outra, adaptar certos detalhes de sua história para adequá-la à sua audiência particular. Já vimos como, aqui mesmo, na Esquéria, Odisseu manipula o relato de seu encontro com a Nausícaa com uma finalidade específica.

Também é interessante notar que esse *intermezzo*, que se inicia com a fala de Arete, contém, em seu final, um elogio de Alcínoo à narrativa de Odisseu; lá, fica claro que Alcínoo (e aí provavelmente podemos estender o ponto de vista do rei à toda a audiência interna dessa narrativa) não se preocupa tanto com a veracidade ou não do relato; ele inicia sua fala dizendo que Odisseu não parece ser um mentiroso ou um tecelão de falsidades (*Od.* XI, vv. 363-364), mas no elogio subsequente o que Alcínoo louva é a graça, a formosura das palavras e o seu entendimento excelente, mente nobre, comparando a sua perícia como narrador à de um aedo. O elogio de Alcínoo, portanto, parece demonstrar que ele está mais preocupado com a estética (e daí, o deleite que a história pode

produzir – lembrando das características dos feácios, povo que se preocupa com a alegria, a beleza e os prazeres) do que com a verdade e/ ou veracidade dos fatos narrados.

Curiosamente, no diálogo entre Odisseu e sua mãe, esta lhe diz que ele deve se lembrar de tudo, para contar à sua esposa depois, quando completar o retorno. O catálogo de mulheres, que vem na sequência, parece ser introduzido por esse “tudo” que a mãe de Odisseu pede para ele lembrar. Entretanto, como bem sabemos, Odisseu não narrará para Penélope esse catálogo de mulheres, mas um assunto que poderia interessar à sua esposa interessaria, talvez, a qualquer esposa, e a esposa que está na audiência, no momento desse relato, não é Penélope, mas sim Arete. Para Carlisle & Levaniouk (1999:28), o catálogo das mulheres que faz parte da narrativa de Odisseu é o presente dele para Arete, e ele se interrompe a fim de verificar se a sua narrativa está sendo efetiva e deleitando a ela e aos demais feácios.

É justamente aí que temos o *intermezzo*, que se inicia com a afirmação explícita de Arete de que aquele estrangeiro é hóspede dela. Em certo sentido, pedir mais uma rodada de presentes para aquele que agora é, inegavelmente, o seu hóspede, é uma forma de Arete também demonstrar que a narrativa a deleitava. A troca de presentes, que sela os ritos de hospitalidade, também ocorre entre poeta e patrono, onde o presente do poeta é a sua narrativa, o seu poema, e o presente do patrono são bens materiais. A fala de Arete, portanto, parece a um só tempo afirmar que Odisseu é seu hóspede, oficialmente, e também que ele é um narrador que produz deleite, um aedo que domina a perícia da narrativa, como afirmará, na sequência, Alcínoo.

Após a fala de Arete, Equeneu diz que a sugestão da rainha é acertada, mas que tudo depende do consentimento de Alcínoo (*Od.* XI, vv. 344-346):

ὦ φίλοι, οὐ μὰν ἤμιν ἀπὸ σκοποῦ οὐδ' ἀπὸ δόξης
μυθεῖται βασιλεία περίφρων· ἀλλὰ πίθεσθε.
Ἀλκινόου δ' ἐκ τοῦδ' ἔχεται ἔργον τε ἔπος τε.

Amigos, acertadas e não longe do nosso entendimento
são as palavras da sagaz rainha: a elas demos ouvidos.
Mas tanto o acto como a palavra dependem de Alcínoo.

Equeneu mostra aquilo que Atena já havia mencionado, que Arete é honrada por todos os feácios por seu entendimento excelente: ela é, como Penélope, περίφρων. Mas, quem possui o κράτος na Esquéria, o poder, é o rei, Alcínoo, a figura masculina, e é ele quem deve aceitar ou recusar a proposta de Arete. A resposta de Alcínoo ao que é dito aqui é crucial para o entendimento do papel de Arete como anfitriã (*Od.* XI, vv. 348-353):

τοῦτο μὲν οὕτω δὴ ἔσται ἔπος, αἶ κεν ἐγὼ γε
ζῶς Φαιήκεσσι φιληρέτμοισιν ἀνάσσω:
ξείνος δὲ τλήτω μάλα περ νόστοιο χατίζων
ἔμπης οὖν ἐπιμείναι ἐς αὔριον, εἰς ὃ κε πᾶσαν
δωτίνην τελέσω: πομπὴ δ' ἄνδρεςσι μελήσει
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί: τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ δήμῳ.

Vale na verdade a palavra da rainha, enquanto eu
for vivo e reinar sobre os Feaces, amadores do remo.
Que o hóspede, embora desejando o regresso, agüente
permanecer conosco até amanhã, altura em que terei
confirmado toda a nossa oferta; o transporte dirá respeito
a todos, sobretudo a mim; pois meu é o poder nesta terra.

Embora Alcínoo afirme o seu poder na Esquéria (κράτος ἔστ' ἐνὶ δήμῳ), o seu κράτος é justamente o que garante que o ἔπος enunciado por Arete se cumpra. As fórmulas de afirmação de poder utilizadas aqui, são as mesmas utilizadas em *Il.* VI, por Heitor, e em *Od.* I, por Telêmaco (ambas apresentadas na Introdução desta tese), para encerrar uma discussão em que os pontos de vistas deles e de suas interlocutoras mulheres diferiam. Essa afirmação do κράτος deles, naquelas passagens, acabavam por reafirmar a hierarquia da esfera masculina sobre a feminina, e o fato de que a opinião deles, divergente daquela expressa por Penélope, na *Odisseia*, e por Andrômaca, na *Iliada*, era a que devia prevalecer. Aqui, Alcínoo usa a mesma fórmula de afirmação de poder, mas o seu uso é completamente resignificado: ele a utiliza para concordar e, assim, conferir autoridade à fala e à opinião de sua esposa, Arete.

Os feácios já haviam honrado Odisseu com presentes (*Od.* VIII, vv. 389-393), e essa segunda oferta, proposta pela rainha, será finalizada em *Od.* XIII, vv. 7-22. Odisseu se despede de Arete pouco adiante (*Od.* XIII, vv. 59-62) e o narrador diz que ela mandou com ele mulheres servidoras, levando uma capa, um túnica, uma arca, pão e vinho (*Od.* XIII, vv. 66-69). Vejamos o trecho inteiro (*Od.* XIII, vv. 53-69):

ὥς φάτο, Ποντόνοος δὲ μελίφρονα οἶνον ἐκίρνα,
 νόμησεν δ' ἄρα πᾶσιν ἐπισταδόν: οἱ δὲ θεοῖσιν
 ἔσπεισαν μακάρεσσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὴν ἔχουσιν,
 αὐτόθεν ἐξ ἑδρέων. ἀνά δ' ἴστατο δῖος Ὀδυσσεύς,
 Ἀρήτη δ' ἐν χειρὶ τίθει δέπας ἀμφικύπελλον,
 καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα:
 ‘χαῖρέ μοι, ὦ βασίλεια, διαμπερές, εἰς ὃ κε γῆρας
 ἔλθη καὶ θάνατος, τά τ' ἐπ' ἀνθρώποισι πέλονται.
 αὐτὰρ ἐγὼ νέομαι: σὺ δὲ τέρπεο τῶδ' ἐνὶ οἴκῳ
 παισὶ τε καὶ λαοῖσι καὶ Ἀλκινόῳ βασιλῆϊ.’
 ὥς εἰπὼν ὑπὲρ οὐδὸν ἐβήσετο δῖος Ὀδυσσεύς,
 τῶ δ' ἅμα κήρυκα προΐει μένος Ἀλκινόοιο,
 ἠγεῖσθαι ἐπὶ νῆα θοὴν καὶ θῖνα θαλάσσης:
 Ἀρήτη δ' ἄρα οἱ δμῶας ἅμ' ἔπεμπε γυναῖκας,
 τὴν μὲν φᾶρος ἔχουσιν εὐπλυνῆς ἠδὲ χιτῶνα,
 τὴν δ' ἐτέρην χηλὸν πυκινὴν ἅμ' ὅπασσε κομίζειν:
 ἦ δ' ἄλλη σῖτόν τ' ἔφερεν καὶ οἶνον ἐρυθρόν.

Assim falou; e Pontónoo misturou o vinho doce com mel e a todos o serviu: aos deuses bem-aventurados, que o vasto céu detêm, derramaram libações do lugar onde estavam sentados. Levantou-se o divino Odisseu e colocou nas mãos de Arete uma taça de duas asas; falando dirigiu-lhe palavras apetrechadas de asas: “De ti me despeço, ó rainha, para todo o sempre, até à velhice e à morte que aos mortais sobrevêm. Regressarei a minha casa; mas tu regozija-te neste palácio com os teus filhos, com o teu povo e com Alcínoo, o rei.” Assim falando, pisou o limiar o divino Odisseu. O poderoso Alcínoo mandou com ele um arauto para o levar à nau veloz e à orla do mar. E Arete mandou com ele mulheres servidoras: uma delas levava uma capa bem lavada e uma túnica; a outra ordenou que levasse uma arca forte; outra foi encarregada de levar pão e rubro vinho.

A questão da importância de Arete para o episódio da estadia de Odisseu na terra dos feácios oscila entre dois extremos: de um lado, há estudos que apontam para a Esquéria como um ambiente matriarcal, baseado em um folclore

anterior ao poema; de outro, há estudos que enfatizam que no fim das contas Arete não é nem um pouco decisiva no episódio, e que as afirmações iniciais de Nausícaa e Atena formam uma grande discrepância com o episódio como um todo⁴⁸, uma vez que as decisões importantes parecem partir de Alcínoo.

É inegável que a apresentação de Nausícaa e Atena sobre Arete, as referências dos feácios como povo hostil aos estrangeiros e o longo silêncio da rainha após a súplica de Odisseu são elementos que, juntos, fazem com que o momento em que ela finalmente se dirija a Odisseu seja de clímax. Arete dirige a Odisseu a pergunta mais afiada possível; ele precisa conquistar o favor da rainha, e o faz, com sua habilidade retórica. A cena em si encerra a questão: com Arete cuidando do descanso do suplicante, ela faz dele seu hóspede. Ele já conquistou o favor da rainha, conforme havia sido estabelecido por Nausícaa e Atena que era necessário que fosse feito. A participação de Arete passa a ser discreta porque ela já cumpriu a sua função dentro da economia do poema, bem como Nausícaa cumpre sua função no canto VI e depois praticamente cai no esquecimento. As providências do fornecimento de transporte à terra natal ao hóspede tipicamente cabe aos homens na *Odisseia*; às mulheres cabe, geralmente de modo conjunto com seu consorte, a oferta de presentes. É isso que ocorre no episódio da terra dos feácios. A relativa autonomia de Helena em Esparta se deve aos elementos que de certa forma a divinizam⁴⁹; a relativa autonomia de Arete na Esquéria se deve ao fato de que seu esposo, seus filhos e seu povo a honram em demasia, pois nada lhe falta em entendimento. Ela depende da honra de seus pares masculinos para gozar do status que possui - não deixa de ser patriarcal, portanto, a terra dos feácios.

Arete, contudo, cumpre sua função como boa anfitriã: como havia nos alertado Atena, em nada lhe falta entendimento. Assim, é a ela que Odisseu primeiro oferta o vinho em sua despedida, antes de entrar no barco que o

48 Ver Fenik (1974: 105-130), Finley (2002: 88-89)

49 Para uma análise mais detalhada dos aspectos que divinizam Helena, ver o capítulo “Narradoras”.

conduzirá a Ítaca. O transporte lhe é assegurado pelos homens da Esquéria. Arete lhe assegura a capa, a túnica, uma arca forte, pão e vinho. No entanto, em certo sentido, também o transporte quem lhe assegurou foi Arete: não de forma prática, cuidando da embarcação e indo pegar um remo; mas Arete era o desafio a ser vencido nessa etapa da viagem de Odisseu. Desafio vencido, favor da rainha conquistado, cabe a Odisseu enfrentar o último desafio de seu retorno: reconquistar, ele, o seu κρᾶτος em Ítaca – e, nessa etapa, ele terá que conquistar o favor de sua própria esposa, Penélope. Depois de derrotar os pretendentes, ela será o principal desafio a ser vencido pelo herói multiastucioso.

Penélope, anfitriã de mendigo: o caso de *Od. XIX*

A terceira esposa a executar o papel de anfitriã na *Odisseia* não está acompanhada do marido – ou, ao menos, não sabe que o está. Trata-se de Penélope no canto XIX do poema.

Conforme ressaltamos, Pedrick (1988: 85) argumentou que a preocupação de Penélope com o mendigo - Odisseu (que chega ao palácio e é maltratado pelos pretendentes) sugere que o κλέος das mulheres da *Odisseia* que ela qualifica como “nobres” está intimamente ligado ao modo como elas tratam seus hóspedes. Efetivamente, cuidar de cama, mesa e banho, bem como de presentes tecidos à mão, é tarefa que compete à mulher, esposa, senhora do lar.

A transformação de Odisseu em mendigo, executada por Atena em *Od. XIII*, coloca o herói no limite entre ser e não-ser; não se trata de um simples disfarce, mas sim de uma modificação na aparência do herói realizada de forma mágica. O mendigo é uma figura sem status social e, em certo sentido, anônima; como ninguém se importa com sua opinião, a posição de mendigo possibilita que ele observe as pessoas tais como elas são, livres de qualquer máscara ou disfarce; possibilita, também, que Odisseu descubra qual é a hospitalidade que cada um (Telêmaco, Eumeu, Penélope e, de outro lado, os pretendentes) oferece. Irreconhecível, Odisseu dará início à série de testes, etapa quase sempre obrigatória nas cenas típicas de reconhecimento, nas quais, após assegurar-se da lealdade de algumas personagens, o herói se dá a revelar.

O canto XIX da *Odisseia* é chave nas tentativas de interpretar Penélope, dado que ela faz poucas aparições no salão, e aqui ela assume o papel central de anfitriã. Até a chegada de Odisseu a Ítaca, em *Od. XIII*, Penélope sofre, chora, e obedece; sua única astúcia está no passado, e deu errado. Contudo, após a

chegada de Odisseu, e principalmente a partir do canto XVII, Penélope é uma personagem bem mais ativa – e mais enigmática.

Odisseu é o primeiro a mencionar um possível encontro entre ele, o “mendigo estrangeiro”, e Penélope, em *Od. XV*, vv. 310- 316:

ἀλλά μοι εὔθ' ὑπόθευ καὶ ἄμ' ἡγεμόν' ἐσθλὸν ὄπασσον
ὅς κέ με κεῖσ' ἀγάγη: κατὰ δὲ πτόλιν αὐτὸς ἀνάγκη
πλάγξομαι, αἴ κέν τις κοτύλην καὶ πύρνον ὀρέξῃ.
καὶ κ' ἐλθὼν πρὸς δώματ' Ὀδυσσεύος θεῖοιο
ἀγγελίην εἴποιμι περίφρονι Πηνελοπεΐῃ,
καὶ κε μνηστήρεσσιν ὑπερφιάλοισι μιγείην,
εἴ μοι δεῖπνον δοῖεν ὀνειάτα μυρὶ ἔχοντες.

Dá-me bons conselhos e manda comigo um guia,
que até lá me conduza; depois através da cidade irei sozinho
necessariamente; talvez alguém me dê uma côdea ou de beber.
E chegando ao palácio do divino Odisseu,
talvez conte as minhas notícias à sensata Penélope,
imiscuindo-me entre os arrogantes pretendentes,
para ver se me darão de jantar, pois comida não lhes falta.

A fala, que funciona também como um teste a Eumeu, começa a aumentar a expectativa pelo encontro entre marido e mulher; a iniciativa do encontro, no entanto, parte de Penélope: quando ela sabe que o mendigo foi agredido por Antínoo, primeiro diz (*Od. XVII*, v. 494): “Que também Antínoo seja atingido por Apolo do arco famoso.” – o que pode ser entendido ironicamente, já que de fato ele será atingido pelo arco no massacre empreendido por Odisseu. Em seguida, Penélope pede que chamem Eumeu, e diz-lhe (*Od. XVII*, vv. 508- 511):

ἔρχεο, δῖ' Εὐμαίε, κίων τὸν ξεῖνον ἄνωχθι
ἐλθέμεν, ὄφρα τί μιν προσπύξομαι ἢ δ' ἐρέωμαι
εἴ που Ὀδυσσεύος ταλασίφρονος ἠὲ πέπυσται
ἢ ἴδεν ὀφθαλμοῖσι: πολυπλάγκτω γὰρ ἔοικε.

Vai, divino Eumeu, e diz ao estrangeiro que venha
até aqui, para que o cumprimente e lhe pergunte
se porventura sobre o sofredor Odisseu alguma coisa ouviu
dizer, ou se o viu com os olhos: parece ter viajado muito.

Eumeu descreve o estrangeiro como uma pessoa envolvente, e compara-o a um aedo, como mencionamos que já fizera Alcínoo em *Od.* XI; Penélope, em resposta, pede uma segunda vez que Eumeu leve até ela o estrangeiro (v. 529); quando Penélope, nos vv. 539- 540, manifesta o desejo de que Odisseu voltasse e castigasse junto com o filho os pretendentes, Telêmaco espirra, o que pode ser considerado um sinal de bom augúrio, ou seja, de concordância dos deuses com o que estava sendo dito, como fica claro na fala de Penélope em seguida (*Od.* XVII, vv. 544- 550):

ἔρχεό μοι, τὸν ξεῖνον ἐναντίον ὧδε κάλεσσον.
οὐχ ὄραας ὃ μοι υἱὸς ἐπέπταρε πᾶσιν ἔπεσσι;
τῷ κε καὶ οὐκ ἀτελῆς θάνατος μνηστῆρσι γένοιτο
πᾶσι μάλ', οὐδέ κέ τις θάνατον καὶ κῆρας ἀλύξει.
ἄλλο δέ τοι ἔρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσιν:
αἶ κ' αὐτὸν γνῶω νημερτέα πάντ' ἐνέποντα,
ἔσσω μιν χλαῖνάν τε χιτῶνά τε, εἵματα καλά.

Vai agora e chama para aqui o estrangeiro.
Viste como o meu filho espirrou depois de tudo o que eu disse?
Por isso não ficará por cumprir a morte dos pretendentes,
de todos: nem um escapará à morte e ao destino.
E outra coisa te direi; e tu guarda-a no coração:
se eu achar que o mendigo diz coisas verdadeiras,
dar-lhe-ei como roupa uma capa e uma túnica, belas vestes.

Note-se, portanto, que foi preciso que Penélope repetisse a ordem três vezes para que ela ganhasse a autoridade de um μῦθος e, assim, fosse atendida. A resposta de Odisseu ao recado de Eumeu se inicia no verso 561. Nela, o herói diz que tem notícias de Odisseu, mas que teme os pretendentes e que, portanto, o ideal seria que ele e a rainha se encontrassem depois do pôr-do-sol, horário em que nem mesmo os arrogantes pretendentes permanecem no palácio. Embora Odisseu, em sua falsa condição de mendigo, não esteja em posição de impor condições para Penélope nem possua autoridade para determinar a hora e o local do encontro deles, suas considerações são vistas com bons olhos tanto por Eumeu quanto por Penélope. Para Saïd (2011: 291),

This whole scene seems to me to serve entirely to reveal the true meaning of the *homophrosúne* between husband and wife, which inevitable involves 'the

internalisation by the wife of the values of the husband' and thus underlines Penelope's subordinate role. As Nancy Felson- Rubin (1994: 53) has pointed out, the meeting will only take place according to the conditions set down by the true master of the house, Odysseus.

Que a família de Odisseu sabe como receber um estrangeiro está claro desde o primeiro canto do poema, quando Telêmaco recebe Mentos, Atena disfarçada⁵⁰. Penélope, contudo, em sua descida ao salão para seduzir os pretendentes em *Od.* XVIII, não deixa de repreender Telêmaco, uma vez que este nada fez para auxiliar o estrangeiro quando ele foi agredido. São os versos 215-225:

Τηλέμαχ', οὐκέτι τοι φρένες ἔμπεδοι οὐδὲ νόημα:
παῖς ἔτ' ἐὼν καὶ μᾶλλον ἐνὶ φρεσὶ κέρδε' ἐνώμας:
νῦν δ', ὅτε δὴ μέγας ἐσσι καὶ ἦβης μέτρον ἰκάνεις,
καὶ κέν τις φαίη γόνον ἔμμεναι ὀλβίου ἀνδρός,
ἐς μέγεθος καὶ κάλλος ὀρώμενος, ἀλλότριος φῶς,
οὐκέτι τοι φρένες εἰσὶν ἐναΐσιμοι οὐδὲ νόημα.
οἶον δὴ τόδε ἔργον ἐνὶ μεγάροισιν ἐτύχθη,
ὄς τὸν ξεῖνον ἕασας ἀεικισθῆμεναι οὕτως.
πῶς νῦν, εἴ τι ξεῖνος ἐν ἡμετέροισι δόμοισιν
ἦμενος ὄδε πάθοι ῥυστακτύος ἐξ ἀλεγεινῆς;
σοὶ κ' αἴσχος λῶβη τε μετ' ἀνθρώποισι πέλοιτο.

Telêmaco, as tuas ideias e o teu juízo não são o que eram.
Quando eras ainda uma criança, eras bastante mais atinado.
Mas agora que crescestes e chegaste ao limite da juventude,
e poderias ser apelidado de filho de homem rico,
por seres alto e bonito, por alguém que viesse de longe –
agora as tuas ideias e o teu juízo não são o que eram!
Que coisa aconteceu aqui nesta sala!
Deixaste que um estrangeiro fosse agredido!
Como seria se a esse estrangeiro, sentado aqui em casa,
acontecesse algum mal ao ser agressivamente arrastado?
Sobre ti, entre os homens, é que cairia a vergonha!

Ao mesmo tempo em que essa fala evidencia o quanto Penélope ignora os fatos e, portanto, a sua exclusão (aquela que, já vimos, foi sugerida como postura acertada para Odisseu tanto por Atena como por Agamêmnon), evidencia,

50 Mesmo quando Telêmaco sugere a Teoclimeno que ele deve procurar a hospitalidade de Eurímaco, e não a sua, a intenção dele é oferecer a melhor opção possível ao adivinho, e não uma recusa em oferecer hospitalidade propriamente dita (*Od.* XV, v. 509 e ss.). Ver Thornton, 2014, p. 73.

também, que ela conhece e respeita as relações de hospitalidade, e é nesse contexto que chegamos à *Od.* XIX. Estamos na noite do quarto dia desde o retorno de Odisseu, e temos a primeira noite dele no palácio: é a véspera do massacre. Se, na conversa com Eumeu, Odisseu evocou Penélope pelo epíteto “filha de Icário” (o mesmo que é utilizado pelos pretendentes, e que põe em relevo a sua condição de mulher disponível para o casamento), durante a conversa narrada em *Od.* XIX Odisseu a chama de “ὦ γύναι αἰδοίη Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος”, “esposa veneranda de Odisseu”, ou seja, trata-a como uma mulher casada com um homem vivo. Penélope, como sempre, apresenta-se acompanhada de servas leais: obedece, portanto, as regras de decoro.

É em *Od.* XIX, v. 53 que o narrador volta a sua atenção para Penélope; ela sai do seu quarto, semelhante a Ártemis ou Afrodite, e se senta em uma cadeira de prata e marfim, digna, portanto, de uma figura real. A Odisseu, por sua vez, não cabe mais assentar-se na soleira da porta, nem ao banco ser arremessado contra ele: a cena demonstra uma evolução no *status* que Odisseu ocupa no palácio, pois aqui Penélope providencia que ele se sente em um banco, diante dela (vv. 97- 99). Em *Od.* XXIII, ele ocupará, finalmente, um θρόνον, cadeira dedicada aos nobres. Esse avanço geográfico de Odisseu, que se inicia nas margens da praia, quando ele atinge a terra de Ítaca, até o momento em que ele alcançará novamente um θρόνον e seu tálamo, no canto XXIII, é traçado vagarosamente no poema. Como destaca Duarte (2012: 137),

Os reconhecimentos de Odisseu em Ítaca são parte, como visto, do plano de vingança que Atena concebe com o herói para punir os pretendentes. Essa estratégia, calcada na experiência epifânica, também responde às necessidades específicas do herói, a de conquistar território paulatinamente, avançando geograficamente das margens – a praia, a cabana de Eumeu – em direção ao centro – o palácio, o salão, o tálamo -, onde confrontará os pretendentes.

Odisseu, até aqui, não sabe exatamente o que esperar de Penélope, pois não teve a chance de testá-la diretamente. No entanto, nós, os ouvintes/ leitores do poema, de agora ou de outrora, que estamos familiarizados com os códigos

narrativos da tradição épica, podemos ansiar nesse ponto do poema por um reconhecimento, visto que, ao menos segundo o modelo de Lord (1960: 175)⁵¹, estão aqui cumpridas as etapas necessárias para que haja um reconhecimento de Odisseu: ele é insultado (vv. 64- 69); alguém o defende (Penélope, vv. 91- 95). Faltaria, então, uma cena intermediária e daí, por fim, ocorreria o reconhecimento propriamente dito. Cresce, portanto, a expectativa.

A entrevista tem início no verso 104; Penélope parte diretamente para o questionamento acerca da identidade do herói. Em cenas de hospitalidade, primeiro oferece-se ao hóspede comida e bebida, para apenas depois se interrogar sobre sua identidade. Essa, no entanto, não é uma recepção normal. O estrangeiro já está nesse οἶκος há alguns dias; nem Penélope, nem mesmo Telêmaco têm controle absoluto sobre a casa. Não é tão estranho, portanto, que a rainha não ofereça ao mendigo uma refeição. Odisseu rapidamente tira o foco da conversa sobre si e o lança à esposa; aliás, ele a chama γύναι (v. 107), palavra que pode ser entendido como “senhora” ou como “esposa”, e que pode ser encarada como uma nova ironia. Em seguida, Odisseu compara Penélope a um rei irrepreensível, símile curioso, que seria bem mais aplicável a um homem. Foley (2009: 189-190) afirma:

These two similes comparing a woman to a man form part of a group of similes of family or social relationship clustering almost exclusively around the incident in Phaeacia and the Family of Odysseus as it struggles to recover peace and unity on Ithaca. Many of these similes, like the two mentioned above, also evoke in the comparison an inversion of social role or a social theme with an equivalent difference of focus or point of view. (...) These “reverse similes”, as I shall call them, seem to suggest both a sense of

51 Lord (1960: 175) foi um dos primeiros a ver no reconhecimento um modelo de cena típica e, para as cenas de reconhecimento de Odisseu em Ítaca, ele estabelece a seguinte estrutura:

- 1) Insulto contra Odisseu
- 2) Repressão contra quem o insultou
- 3) Elemento variável
- 4) Reconhecimento

Mais recentemente, Gainsford (2003: 44) propôs o seguinte esquema:

- 1) Teste que o herói disfarçado impõe aos demais para ver a lealdade deles
- 2) Engano, que consiste em uma história mentirosa sobre sua identidade
- 3) Previsão, feita por ele mesmo, do retorno de “Odisseu”
- 4) Reconhecimento

identity between people in different social and sexual roles and a loss of stability, an inversion of the normal.

A comédia grega nos fornece exemplos de um mundo invertido, onde há, também, a inversão dos sexos (vide a *Lisístrata* aristofânica, por exemplo). No casamento, a mulher está subordinada ao homem, então essa inversão proposta pela comédia muitas vezes pode servir para questionar a hierarquia de modo mais universal, incluindo aí questões sociais e econômicas. Sobre o caso de Penélope, Foley (2009: 191) nota que ela não “tira vantagem inapropriada de sua oportunidade de tomar poder na ausência de Odisseu; contudo, para manter o reinado dele ela deve se aproximar disso o máximo que é possível para uma mulher”. Vernant (1992: 66-67) analisa o papel geral da mulher que, como mãe,

(...) se identifica com a terra cultivada possuída por seu esposo, tendo o casamento o valor de um cultivo da terra onde a mulher seria o solo. Ela aparece intimamente ligada à casa do marido, a sua terra, a seu lar – ao menos enquanto habitar com ele, e partilhar do leito do dono da casa. Ela representa o lar do marido e suas virtudes particulares, especialmente as virtudes do lar real, como se no leito conjugal em que o rei dorme com a rainha residissem os poderes que qualificam a morada do príncipe a proporcionar a todo o seu domínio os soberanos apropriados a fazê-lo frutificar.

E, sobre o papel particular de mãe de Penélope, na continuação, Vernant (1992: 68) afirma:

A situação inicial é a seguinte: Telêmaco, ainda criança, não conta entre os homens. (...); na ausência de Ulisses, no vazio que abre no seio da casa a partida do chefe de família, e no seio do reino o desaparecimento do monarca, é Penélope quem representa, como dona da casa, a continuidade do lar e, como esposa do príncipe, a permanência da autoridade real.

Telêmaco ainda está se tornando um adulto e Penélope cumpre seu papel central, de manter o reinado do marido, embora ele esteja ausente. Pode-se ver nessa comparação que Odisseu faz, de Penélope com um bom rei, um elogio velado: dentro da sua condição feminina, e com todas as restrições que essa condição lhe imputa, ela vem mantendo o oĩkoç do melhor modo possível –

como Odisseu mesmo viu, no canto anterior, tentando retirar dons dos pretendentes para compensar, em alguma medida, o prejuízo material causado por eles. Vale lembrar que, na *Odisseia*, a ordem no οἶκος de Penélope e Odisseu está intimamente ligada à ordem na sociedade de Ítaca, e a desordem daquele parece também implicar desordem nesta. O símile evocado pelo estrangeiro, ao mesmo tempo, reaviva a lembrança de quem era o bom rei de Ítaca, justo e piedoso: o próprio Odisseu.

Diferente do que ocorre no episódio com Arete, em que Odisseu não faz nenhuma menção a por que não responde a sua primeira pergunta, aqui o filho de Laertes diz que sua história é muito triste para ser contada; Penélope, então, passa a falar de si. São significativos os primeiros versos de sua fala (*Od.* XIX, vv. 124- 129):

ξεῖν', ἧ τοι μὲν ἐμὴν ἀρετὴν εἶδός τε δέμας τε
ᾠλεσαν ἀθάνατοι, ὅτε Ἴλιον εἰσανέβαινον
Ἀργεῖοι, μετὰ τοῖσι δ' ἐμὸς πόσις ἦεν Ὀδυσσεύς
εἰ κείνός γ' ἐλθὼν τὸν ἐμὸν βίον ἀμφιπολεύει,
μείζον κε κλέος εἶη ἐμὸν καὶ κάλλιον οὕτως.
νῦν δ' ἄχομαι: τόσα γάρ μοι ἐπέσσευεν κακὰ δαίμων.

Estrangeiro, toda a minha excelência de beleza e de corpo
destruíram os imortais, quando para Ílion embarcaram
os Argivos, e com eles o meu esposo, Odisseu.
Se ele regressasse para tomar conta da minha vida,
maior e mais bela seria a minha fama. Mas agora sofro,
tais são os males que me deram os deuses.

Nessa fala, Penélope subordina a sua ἀρετή e o seu κλέος à presença do marido. Ela reconhece, portanto, que sua excelência e glória estão vinculadas à manutenção de seu οἶκος, e que novas bodas diminuiriam seu valor. Ainda assim, ela está em uma situação na qual não sabe mais como evitar o enlace (*Od.* XIX, vv. 157- 161):

νῦν δ' οὔτ' ἐκφυγέειν δύναμαι γάμον οὔτε τιν' ἄλλην
μητὶν ἔθ' εὐρίσκω: μάλα δ' ὀτρύνουσι τοκῆες
γῆμασθ', ἀσχαλάα δὲ πάϊς βίοτον κατεδόντων,
γγνώσκων: ἤδη γὰρ ἀνὴρ οἴός τε μάλιστα
οἴκου κήδεσθαι, τῶ τε Ζεὺς κῦδος ὀπάζει.

Agora já não consigo fugir ao casamento, nem encontro outro estratagema. Insistem os meus pais para que eu volte a casar; e preocupa-se o meu filho, ciente de que outros lhe devoram os haveres. Na verdade ele já é um homem, capaz de governar uma casa, à qual Zeus cede honrarias.

O momento de contrair novas bodas bate à porta; a mãe de Telêmaco vê que seu filho já é um homem, e o momento que fora sinalizado por Odisseu chegou. Penélope se mostra incapaz de tramar um novo ardil, estando desprovida de recursos astuciosos. Então volta a questionar o estrangeiro sobre sua identidade; ela não está satisfeita com o que obteve até aqui do suposto estrangeiro: sua insistência pode ser interpretada como a necessidade que ela sente de retirar informações dele, não apenas sobre ele mesmo, mas também sobre o que sabe acerca de Odisseu.

Odisseu não revela a sua verdadeira identidade, mas sim, diante da insistência de Penélope (insistência ausente no episódio dos feácios em relação a Arete e Alcínoo), conta uma história falsa, que ficou conhecida como o “terceiro conto cretense”. O primeiro conto cretense foi contado pelo herói para Atena (*Od.* XIII, vv. 253-286) e o segundo, para Eumeu (*Od.* XIV, vv. 199-206)⁵². Aqui, no terceiro, Odisseu fala que se chama Éton e que deu hospitalidade ao filho de Laertes há vinte anos, quando os ventos lhe desviaram do caminho para Troia e o lançaram na direção de Creta, onde teria permanecido junto com seus companheiros por doze dias. Eis o modo como o narrador descreve a reação de Penélope ao ouvir o falso relato sobre o marido (*Od.* XIX, vv. 203- 209):

τῆς δ' ἄρ' ἀκουούσης ῥέε δάκρυα, τήκετο δὲ χρῶς:
ὥς δὲ χιῶν κατατήκετ' ἐν ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν,
ἦν τ' Εὐρος κατέτηξεν, ἐπὶν Ζέφυρος καταχεύη:
τηκομένης δ' ἄρα τῆς ποταμοὶ πλήθουσι ῥέοντες:
ὥς τῆς τήκετο καλὰ παρήϊα δάκρυ χεούσης,
κλαιούσης ἐὼν ἄνδρα παρήμενον. (...)

E ela, enquanto ouvia, vertia uma torrente de lágrimas,
a ponto de parecer que o próprio rosto se derretia.
Como a neve se derrete nas montanhas mais elevadas,

52 Para um quadro comparativo das histórias mentirosas de Odisseu, ver De Jong (2001:596-597).

quando o Euro aquece o que o Zéfiro fez nevar,
e a neve, ao derreter, faz aumentar o caudal dos rios –
assim se lhe derretiam as belas faces em torrente de lágrimas,
chorando pelo marido, que estava à sua frente.

Trata-se de um símile fortíssimo, no qual a face de Penélope, de tão cheia de lágrimas, parece estar derretendo como derrete o gelo de um pico cheio de neve com os ventos do sul, típicos da primavera. Em seu θυμός, Odisseu sente pena da mulher, mas mantém seus olhos como se fossem de chifre ou ferro (*Od.* XIX, vv. 210-212): olhos de estátuas, imóveis, livres de lágrimas.

Vejamos Saïd (2011: 299):

Odysseus replies with another ‘Cretan’ tale in lines 165- 202, claiming to have suffered at least as much as Penelope, and mentioning his meeting with Odysseus, which makes Penelope cry again, emphasizing by contrast Odysseus’ ability to control himself and disguise his feelings (19. 210- 212). But, from line 215 onwards, Penelope proves herself to be a spouse worthy of Odysseus by her caution as well as her hospitality.

Apesar de tão fortemente comovida, Penélope decide testar a veracidade do relato, e pede que o estrangeiro descreva as roupas de Odisseu. O multiastucioso começa dizendo que já faz muito tempo, mas em seguida descreve minuciosamente os trajés. No fim de seu relato, menciona o arauto que o acompanhava. Penélope reconhece que esses são σήματα ἔμπεδα (literalmente, sinais firmemente fincados no solo, ou seja, consistentes, concretos, enraizados). A descrição tão detalhada das roupas de Odisseu faz com que novamente ele fique mais presente. Fora Penélope quem fizera aquelas roupas, e Odisseu sabe disso, como também sabe que, por esse motivo, sua descrição detalhada das roupas faria com que a rainha as reconhecesse – e até mesmo se sentisse elogiada. Além disso, já vimos em *Od.* VII, vv. 230-239, que uma mulher sabe reconhecer as vestes que são produzidas em sua casa: lá, Arete as têm diante dos olhos, aqui, Penélope as visualiza através da descrição minuciosa feita por Odisseu. Duarte (2012: 152- 153) analisa:

Mais do que aceitar a veracidade do relato, Penélope reconhece Odisseu nas palavras do “hóspede”, um reconhecimento que se encaixaria no segundo tipo descrito por Aristóteles, os que são urdidos pelo poeta. Os sinais materiais, as vestes, a joia, gnorísmata tradicionalíssimos, não se apresentam diante dos olhos, mas são descritos, como em várias outras cenas dessa espécie. No entanto, se as vestes descritas correspondem às de Odisseu, sabe-se que o encontro narrado nunca aconteceu. Trata-se de um paralogismo. Penélope acredita no estrangeiro valendo-se do seguinte raciocínio: Odisseu possuía determinadas vestes e joia, que levara consigo para Troia; o hóspede soube descrevê-las à perfeição; conclui-se daí que o hóspede encontrou-se com Odisseu e que, portanto, fala a verdade. A falha lógica está no fato de que o estrangeiro poderia ter-se informado junto a alguém sobre as vestes que o herói portava ou, menos provável, mas verdadeiro nesse caso, o estrangeiro é o próprio Odisseu, hipóteses em que o encontro não teria se dado.

Acredito que cabe lembrar, aqui, que Penélope é vista como crédula ao longo do poema: muitos já foram os estrangeiros que arrancaram dela presentes contando mentiras nas quais ela acreditou. Contudo, aqui, ela volta a ter uma atitude crédula, ao tomar como verdadeiro o relato do mendigo - Odisseu apenas pelo fato de ele saber descrever as vestes que Odisseu estaria usando no suposto encontro.

Penélope diz que nunca dará as boas-vindas a Odisseu por ele ter regressado à pátria, numa demonstração clara de que acredita que o herói está morto (*Od.* XIX, vv. 257- 258). Até aqui, a notícia mais recente que o estrangeiro lhe fornece sobre o marido data de vinte anos passados. O estrangeiro então narra notícias que recebera sobre Odisseu que são muito próximas ao que ele viveu e assegura que ele voltará ainda naquele mês (*Od.* XIX, v. 306). Penélope, então, responde (*Od.* XIX, vv. 309-334):

αἶ γὰρ τοῦτο, ξεῖνε, ἔπος τετελεσμένον εἶη:
 τῷ κε τάχα γνοίης φιλότητά τε πολλά τε δῶρα
 ἐξ ἔμευ, ὥς ἂν τίς σε συναντόμενος μακαρίζοι.
 ἀλλά μοι ᾧδ' ἀνὰ θυμὸν οἶεται, ὥς ἔσεται περ:
 οὔτ' Ὀδυσσεὺς ἔτι οἶκον ἐλεύσεται, οὔτε σὺ πομπῆς
 τεύξῃ, ἐπεὶ οὐ τοῖοι σημάτωνρές εἰς' ἐνὶ οἴκῳ
 οἶος Ὀδυσσεὺς ἔσκε μετ' ἀνδράσιν, εἴ ποτ' ἔην γε,
 ξείνους αἰδοίους ἀποπεμπέμεν ἠδὲ δέχεσθαι.
 ἀλλά μιν, ἀμφίπολοι, ἀπονίψατε, κάθετε δ' εὐνήν,
 δέμνια καὶ χλαίνας καὶ ῥήγεα σιγαλόεντα,
 ὥς κ' εὖ θαλιόων χρυσόθρονον Ἥῃ ἴκηται.
 ἠῶθεν δὲ μάλ' ἦρι λοέσσαι τε χρισαί τε,

ὥς κ' ἔνδον παρὰ Τηλεμάχῳ δειπνοιο μέδεται
ἦμενος ἐν μεγάρῳ: τῷ δ' ἄλγιον ὅς κεν ἐκείνων
τοῦτον ἀνιάζῃ θυμοφθόρος: οὐδέ τι ἔργον
ἐνθάδ' ἔτι πρήξει, μάλα περ κεχολωμένος αἰνῶς.
πῶς γὰρ ἐμεῦ σύ, ξεῖνε, δαήσεαι εἴ τι γυναικῶν
ἀλλάων περίεμι νόον καὶ ἐπίφρονα μήτιν,
εἴ κεν ἀυσταλέος, κακὰ εἰμένος ἐν μεγάροισιν
δαινύη; ἄνθρωποι δὲ μινυθάδιοι τελέθουσιν.
ὅς μὲν ἀπηνῆς αὐτὸς ἔη καὶ ἀπηνέα εἰδῆ,
τῷ δὲ καταρῶνται πάντες βροτοὶ ἄλγε' ὀπίσσω
ζῶῳ, ἀτὰρ τεθνεῶτί γ' ἐφεψιόωνται ἅπαντες:
ὅς δ' ἂν ἀμύμων αὐτὸς ἔη καὶ ἀμύμονα εἰδῆ,
τοῦ μὲν τε κλέος εὐρὺ διὰ ξεῖνοι φορέουσι
πάντας ἐπ' ἀνθρώπους, πολλοὶ τέ μιν ἐσθλὸν ἔειπον.

Ah, estrangeiro, prouvera que tal palavra se cumprisse!
Então ficarias a saber o que é amizade e de mim receberias
muitos presentes, a ponto de te chamarem bem-aventurado!
Mas é isto que meu coração prefigura; e assim será:
nem Odisseu regressará a sua casa, nem tu obterás
transporte, pois cá em casa já não há ninguém que dê ordens,
como Odisseu as dava – se é que ele alguma vez existiu! –,
para dar as boas vindas ou o transporte a hóspedes estimados.
Mas agora, ó servas, lavai o estrangeiro e fazei a cama dele:
ponde uma cabeceira, capas e mantas luzentes, para que ele possa
esperar, bem agasalhado, pela Aurora de trono dourado.
Ao nascer do dia dai-lhe banho e ungi-o com azeite,
para que sentado ao lado de Telêmaco possa jantar
na sala de banquetes. E pior será para quem dentre eles
o insultar, ofendendo-lhe o coração; nesta casa tal pessoa
já não conseguirá mais nada, por muito que se encolerize.
De que modo, ó estrangeiro, ficarás tu a saber se entre as mulheres
eu me destaco pela compreensão sensata da inteligência,
se todo sujo e vestido com farrapos te sentas a jantar
na sala de banquetes? Os homens são seres de vida breve.
Ao homem áspero que alberga ásperezos pensamentos,
todos os mortais rogam pragas e dores enquanto for vivo;
depois de morto todos fazem troça dele. Mas tratando-se
de um homem irrepreensível que alberga irrepreensíveis pensamentos,
a sua fama levam-na estrangeiros por toda a parte,
para todos os homens: e muitos louvarão o seu nome.

No início de sua fala, Penélope fala sobre o louvor que o estrangeiro receberia, caso sua profecia se cumprisse. Em seguida, ela declara que nem Odisseu retornará, nem o estrangeiro receberá auxílio sendo transportado para a sua terra – ou seja, ela vincula, pela negativa, o retorno do marido ao cumprimento total das leis de hospitalidade, que ela, sozinha, não tem como garantir ao estrangeiro. Embora Penélope declare que Telêmaco já seja homem,

ninguém “dá ordens em casa” como Odisseu fazia, ou seja, nem ela nem o filho gozam da mesma autoridade que Odisseu gozava. Ao mesmo tempo em que Penélope reconhece que sem a presença do marido as leis de hospitalidade não podem ser totalmente cumpridas, ela dá ao cumprimento das leis de hospitalidade papel de destaque, ao dizer que a fama do homem irrepreensível será espalhada por toda a parte pelos estrangeiros, que louvarão seu nome (*Od.* XIX, vv. 332- 334). Como destaca Saïd (2011: 299),

The reminder of the qualities of Odysseus, who was unequalled for his generosity in welcoming guests and ensuring their safe return home, leads into a scene of hospitality. Like the other female characters in the *Odyssey*, Penelope knows how to ensure that her guest is well looked after. In lines 317- 318 she orders her maidservants to wash his feet and prepare a bed for him. She also orders them to prepare a bath for him on the next day and anoint him with oil so that he can be dressed appropriately for the feast to be held the next evening (19. 319-28). Here again, as in Book 18, Penelope accepts the ‘sensible’ advice of the beggar and orders Eurycleia to wash his feet (19. 357-60).

O ceticismo presente de Penélope nessa passagem do poema é revelado, entre outras coisas, pelo uso da fórmula, no v. 315, εἴ ποτ' ἔην γε, traduzida por Lourenço como “se é que alguma vez ele existiu!”; nos dois poemas homéricos, essas palavras são ditas por personagens que acreditam que perderam algo para sempre – e que, em realidade, perderam mesmo, como o caso de Príamo em relação a Heitor, no último canto da *Iliada*. Cabe lembrar, porém, que Penélope não é a única cética em relação ao retorno do marido; Eumeu, servo fiel, afirma com todas as letras que acredita que seu amo já está morto, em *Od.* XIV, vv. 131- 147:

αἰψά κε καὶ σύ, γεραιέ, ἔπος παρατεκτῆναιο.
εἴ τίς τοι χλαῖνάν τε χιτῶνά τε εἴματα δοίη.
τοῦ δ' ἦδη μέλλουσι κύνες ταχέες τ' οἰωνοὶ
ρίνον ἀπ' ὀστεόφιν ἐρύσαι, ψυχὴ δὲ λέλοιπεν:
ἢ τόν γ' ἐν πόντῳ φάγον ἰχθύες, ὅστέα δ' αὐτοῦ
κεῖται ἐπ' ἠπείρου ψαμάθῳ εἰλυμένα πολλῇ.
ὣς ὁ μὲν ἐνθ' ἀπόλωλε, φίλοισι δὲ κήδε' ὀπίσσω
πᾶσιν, ἐμοὶ δὲ μάλιστα, τετεύχεται: οὐ γὰρ ἔτ' ἄλλον
ἦπιον ὄδε ἄνακτα κιχήσομαι, ὀππός' ἐπέλθω,
οὐδ' εἴ κεν πατὴρ καὶ μητέρος αὐτίς ἴκωμαι
οἶκον, ὅθι πρῶτον γενόμην καὶ μ' ἔτρεφον αὐτοί.
οὐδέ νυ τῶν ἔτι τόσσον ὀδύρομαι, ἰεμένός περ

ὄφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι ἐὼν ἐν πατρίδι γαίῃ:
ἀλλὰ μ' Ὀδυσσεύος πόθος αἰνυται οἰχομένοιο.
τὸν μὲν ἐγὼν, ὦ ξεῖνε, καὶ οὐ παρεόντ' ὀνομάζειν
αἰδέομαι: περὶ γάρ μ' ἐφίλει καὶ κήδετο θυμῷ:
ἀλλὰ μιν ἠθεῖον καλέω καὶ νόσφιν ἐόντα.

Depressa tu, ó ancião, inventarias uma história,
se alguém te oferecesse uma capa e uma túnica para vestires.
Quanto ao meu amo, já os cães e as rápidas aves de rapina
a carne lhe rasgaram dos ossos; já a alma lhe saiu do corpo.
Ou então foram os peixes no mar a comê-lo e os ossos
ficaram nalguma praia, envoltos em muita areia.
Assim morreu ele longe, estabelecendo o luto daí por diante
a quem o estimava, a mim especialmente: pois nunca amo
tão bom encontrarei, por muito longe que procurasse,
nem que voltasse a casa de meu pai e minha mãe,
onde vim ao mundo e por eles fui criado.
E porém não é por eles que me lamento, ainda que meus olhos
os desejassem ver de novo, regressando à terra pátria!
Não, é de Odisseu ausente que a saudade me aperta.
Mas envergonho-me de pronunciar o seu nome,
pois está ausente – tanto ele me estimou no seu coração!
Chamo-lhe amigo honrado, embora esteja longe daqui.

Voltemos para *Od.* XIX e rememoremos os fatos que acabamos de comentar: mesmo reconhecendo a limitação que tem para dar ordens no seu próprio οἶκος, Penélope resolve fornecer ao estrangeiro as etapas típicas de hospitalidade do oferecimento do banho e da cama (*Od.* XIX, vv. 317- 322); solicita, portanto, às servas, que o lavem e façam-lhe a cama. Oferece-lhe, ainda, certa proteção dentro do οἶκος (*Od.* XIX, vv. 322- 324).

Até esse ponto do canto, cumpriram-se todas as etapas das cenas típicas de reconhecimento propostas tanto por Lord como, mais recentemente, por Gainsford. Espera-se, portanto, que vá ocorrer o reconhecimento de Odisseu por Penélope. Mas a cena é interrompida pelo lava-pés de Euricleia, e é ela, a boa serva, quem reconhece Odisseu, não Penélope⁵³. Finda a cena de reconhecimento, a pergunta é: Penélope teria ou não percebido o que se passara?

53 Do mesmo modo, em *Od.* XVI, Argos parece substituir Eumeu no reconhecimento de Odisseu.

Se acreditamos que Penélope reconheceu, de fato, o marido nesse ponto do poema, estamos aderindo à teoria do *early recognition*, “reconhecimento antecipado/ precoce”, cujos principais defensores são Harsh (1950) e Vlahos (2007, 2011). Harsh, por exemplo, defende que há um reconhecimento consciente e que Odisseu e Penélope têm uma conversa cifrada devido à presença das outras servas. Outros autores, como Amory (1963) e Austin (1970) fazem uma leitura mais psicologizante e acreditam que há um reconhecimento sim, mas intuitivo, na base do inconsciente. Contudo, o único elemento textual que poderia, talvez, embasar a teoria do *early recognition* está em *Od.* XXIV, vv. 167- 169, quando um dos pretendentes afirma que o desafio do arco foi um dolo de Odisseu, e que este ordenou à esposa que ela o propusesse aos pretendentes.

A evidência textual de que Penélope não se apercebeu de nada, no entanto, é maior; a partir do momento em que Euricleia inicia o lava-pés de Odisseu, a filha de Icário desaparece da narrativa e, quando ela volta a ser mencionada, nos vv. 478- 479 do canto XIX, o narrador diz claramente que a serva procurou sua ama com os olhos para revelar o retorno do marido, mas que Atena desviara a atenção de Penélope para que ela não percebesse o que se passava entre os dois. Além disso, há as instruções claras de Atena, em *Od.* XIII (citadas na Introdução desse trabalho), sobre como ele não deve, ainda, se revelar para Penélope.

O que os pretendentes dizem quando chegam ao Hades (que Odisseu e Penélope tramaram juntos a matança) é apenas a opinião deles – eles nada sabem sobre como efetivamente foi tramado o dolo contra eles. Da veracidade do que diz o narrador, por outro lado, não há motivo para duvidar. Em Homero, o que o narrador diz é, via de regra, tomado como verdade, simplesmente porque não há elementos para que se argumente o contrário. Por que, então, acreditar que apenas aqui o narrador tentaria “enganar” os receptores do poema?

Como nota Duarte (2012: 157),

(...) Euricleia é no canto XIX a substituta. A criada está no lugar de Penélope, a quem caberia concluir a cena de reconhecimento por ela conduzida ao longo do canto, mas que não deve fazê-lo por uma exigência da narrativa. A bem amada deve ser sempre a última, ou estar dentre os últimos, a saber do retorno do herói, pois na mulher não se pode confiar plenamente.

Sobre o reconhecimento de Odisseu por Penélope nos ocuparemos com mais vagar adiante. Voltemos à sequência da cena de *Od.* XIX: na retomada do diálogo entre Penélope e o mendigo - Odisseu, ela relata a ausência do sono e da fome, sinalizando, assim, o luto em que vive (*Od.* vv. 510- 523)⁵⁴. Surpreendente, contudo, é o fim do canto: Penélope declara que proporá o desafio do arco aos pretendentes como forma de selecionar seu futuro marido (*Od.* XIX, vv. 570-581).

A questão é: por que Penélope propõe nesse momento uma competição que lhe conduzirá às “bodas odiosas”, se na conversa com seu hóspede ele lhe relatara que Odisseu estava prestes a retornar a Ítaca? Na mesma conversa, ainda, há o relato da própria Penélope, que narra o sonho que tivera em alguma noite anterior (*Od.* XIX, vv. 535-569); nele, uma águia mata os vinte gansos que ela possui em casa e, em seguida, revela que ela, águia, é Odisseu que voltará para se vingar, e os pretendentes são os gansos. Por mais que a própria Penélope não dê muito crédito ao seu sonho, dado que, como ela mesma explica, os sonhos podem passar pelo portão de chifres, e se cumprir, ou pelo portão de marfim, e iludir, é estranho que esse elemento, somado ao que lhe diz seu hóspede e a outras evidências (o que Telêmaco lhe relata sobre as informações que recebeu em sua viagem, por exemplo, em *Od.* XVII, vv. 124-149), não lhe inspire certa esperança e que ela, pelo contrário, decida finalmente eleger um novo marido. Alguns estudiosos gostam de fazer uma leitura mais psicanalítica ou, ao menos, psicologizante dos elementos do relato do sonho; essas leituras, em geral, encontram nele elementos que contribuem para a caracterização ambígua de Penélope e da cena; recentemente quem o fez foi Malta (2012: 22):

54 Ausência de sono e fome, em Homero, marcam forte sofrimento. Ver, por exemplo, a fala de Menelau em *Od.* IV, vv. 100-107.

O principal decorre da identificação, no sonho, dos pretendentes com os gansos domésticos, que Penélope “se alegra em contemplar” (iáinomai eisoróosa, 537). O fato de ela chorar e lamentar sua morte (com o sonoro klaíon kai ekókuon, 541), tão intensamente de modo a despertar piedade (oiktr’ olophuroméne, 543), e depois parecer demonstrar alívio ao acordar e encontrá-los vivos (552-553), ativa em nós – mas, aparentemente, não em Odisseu – a inevitável sensação de que ela se compraz com a presença dos jovens no palácio. Como afirma Joseph Russo: “A dor de Penélope foi tão enfaticamente apresentada (klaíon, ekókuon, olophuroméne), que podemos com acerto inferir que, inconscientemente, ela é consideravelmente menos hostil aos pretendentes do que frequentemente afirma em seu comportamento consciente. Num nível que nem ela mesma pode perceber, ela gosta (iáinomai) de ser cortejada”

Um fato textualmente verificável é que nessa parte final do poema o narrador se torna cada vez mais discreto no que diz respeito à Penélope⁵⁵ e, portanto, uma série de hipóteses interpretativas se apresenta. Uma hipótese possível é o já mencionado *early recognition*; Penélope teria, sim, reconhecido Odisseu no encontro entre eles no canto XIX e agora age como sua cúmplice, urdindo o estratagema que daria ao marido a possibilidade de vencer os pretendentes; ela estaria, nesse caso, mantendo Odisseu e Telêmaco à margem de seus planos, sem revelar-lhes suas verdadeiras intenções, ou por considerar que não é necessário, pois grande é sua sintonia com o esposo, ou como retribuição ao fato de eles terem dela ocultado toda a verdade até aquele momento.

Cabe analisar o texto com cuidado; antes de relatar o sonho, Penélope diz (*Od.* XIX, vv. 524- 534):

ὥς καὶ ἐμοὶ δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα,
 ἢ ἐ μένω παρὰ παιδὶ καὶ ἔμπεδα πάντα φυλάσσω,
 κτήσιν ἐμήν, δμῶάς τε καὶ ὑπερεφές μέγα δῶμα,
 εὐνήν τ' αἰδομένη πόσιος δήμοιό τε φῆμιν,
 ἢ ἤδη ἄμ' ἔπωμαι Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος
 μνᾶται ἐνὶ μεγάροισι, πορῶν ἀπερείσια ἔδνα.
 παῖς δ' ἐμὸς ἦος ἔην ἔτι νήπιος ἠδὲ χαλίφρων,
 γήμασθ' οὐ μ' εἶα πόσιος κατὰ δῶμα λιποῦσαν:
 νῦν δ' ὅτε δὴ μέγας ἐστὶ καὶ ἦβης μέτρον ἰκάνει,
 καὶ δὴ μ' ἀρᾶται πάλιν ἐλθέμεν ἐκ μεγάροιο,

55 Como nota Murnaghan (2009: 233), “Penelope’s motives during the second half of the poem are difficult to assess because the poet is generally uncommunicative about her thoughts, as he is not about Odysseus’, leaving us to deduce her state of mind from outward gestures and speeches”.

κτήσιος ἀσχαλόων, τήν οἱ κατέδουσιν Ἀχαιοί.

assim se agita o meu coração para trás e para frente,
pois não sei se hei-de ficar com o meu filho e tomar conta
da minha riqueza, das servas e do alto palácio,
respeitando o leito do marido e a vontade do povo;
ou se deva seguir aquele dentre os Aqueus que for o melhor,
que faz a corte no palácio e oferece incontáveis dons nupciais.
Enquanto o meu filho era uma criança irresponsável,
não queria que me casasse, deixando assim a casa do marido.
Mas agora já é adulto; já chegou ao limite da juventude:
agora pede-me que abandone o palácio, porque está
preocupado com os haveres que os Aqueus lhe devoram.

Esse trecho da fala de Penélope, e especialmente seu início, apresentam o dilema no qual ela se apresenta de modo muito próximo ao colocado por Telêmaco em *Od.* XVI, vv. 73- 77:

μητρι δ' ἐμῇ δίχα θυμὸς ἐνὶ φρεσὶ μερμηρίζει,
ἢ αὐτοῦ παρ' ἐμοί τε μένη καὶ δῶμα κομίζῃ,
εὐνήν τ' αἰδομένη πόσιος δήμοιό τε φῆμιν,
ἢ ἤδη ἅμ' ἔπηται Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος
μᾶται ἐνὶ μεγάροισιν ἀνὴρ καὶ πλεῖστα πόρησιν.

Minha mãe tem no espírito o coração dividido:
não sabe se há-de ficar comigo e tomar conta da casa,
venerando o leito do marido e a opinião do povo,
ou se deverá seguir o mais nobre dos Aqueus
que no palácio a corteja e lhe oferece os melhores presentes.

Acredito que, da forma como o poema apresenta a questão, Penélope sente-se pressionada, devido ao amadurecimento de Telêmaco, a tomar uma decisão, independentemente de sua vontade. Nesse sentido, o seu θυμός está dividido não pelo que ela deseja, mas sim pelo dilema e a tomada de decisão propriamente dita. Para embasar a presente hipótese, é importante lembrar-se da cena da aparição de Penélope diante dos pretendentes em *Od.* XVIII, e da sua fala a eles: lá, ela rememora que Odisseu, antes de partir para Troia, advertira-lhe que, se quando Telêmaco tivesse barba ele mesmo, Odisseu, ainda não tivesse retornado para casa, ela deveria desposar quem quisesse (*Od.* XVIII, vv. 270-271). Conforme vimos, a narrativa da *Odisseia* começa, no primeiro canto, justamente sinalizando o amadurecimento de Telêmaco, com ele afirmando seu

κράτος no palácio. Ou seja: o momento anunciado por Odisseu, de Penélope contrair novas bodas, chegou.

Foley (1995: 93) analisa a definição aristotélica de personagem trágica e a compara com a atitude de Penélope na *Odisseia*:

In his *Poetics*, Aristotle defines tragic character in relation to tragic choice. Character, Aristotle argues, reveals a *proairesis* or a process of undertaking moral commitment in which a person chooses to act or to abstain from action in circumstances where the choice is not obvious (*Poetics* 1450b8-10). The central moral decision on which the action of the *Odyssey* turn is Penelope's. (...) Yet she must make this decision in ignorance of Odysseus identity; that is, she does not know who the beggar is and hence whether Odysseus is alive or dead. Thus, as in Aristotle's exemplar tragedy *Oedipus Tyrannos*, Penelope's choice entails the tragic dilemma of a person faced with the need to act without critical knowledge of the circumstances.

A deliberação de Penélope no trecho citado acima não conduz a uma decisão imediata, já que ela em seguida pede que o mendigo lhe interprete um sonho⁵⁶; embora o mendigo o interprete como um bom augúrio, o ceticismo de Penélope prevalece; a pressão do momento de tomar uma decisão também. Então Penélope, mesmo que seja involuntariamente, às cegas, torna-se cúmplice de Odisseu, o que pode ser interpretado como um sinal de que os deuses estão ao lado do casal, conspirando a seu favor⁵⁷, já que, no pensamento antigo, as coincidências são provas não apenas da existência, mas também da interferência dos deuses. O plano divino, portanto, aprova a (re)união de Odisseu e Penélope, tanto que, em *Od. XXI*, v. 1, a responsabilidade pela decisão do desafio do arco é atribuída a Atena. Penélope, esposa fiel, decide pelo desafio do arco, mas

56O primeiro elemento estranho no sonho é o fato de esse ser o único sonho homérico a ter que ser interpretado como uma profecia, pois ele não é claro, mas sim simbólico; ele também é o único sonho homérico que é conhecido apenas pelas palavras daquele que o sonhou, abrindo margem, assim, para a contestação de sua veracidade.

57 Murnaghan (2009: p. 234-235): “The fact that Odysseus is before her [Penélope] and her action becomes the means by which he secures and discloses his return is a fortunate coincidence”. Duarte (2012: 159): “Para o pensamento antigo, essas felizes coincidências são mais significativas do que a ação voluntária, pois revelam a mão dos deuses por trás da dos homens. Tudo, então, conspira a seu favor”. Ver, ainda, Emlyn-Jones (2009:228), que também defende a visão segundo a qual não há um reconhecimento precoce de Odisseu por Penélope, mas sim que ela toma a decisão do desafio do arco pela pressão que vive no momento e que, portanto, o fato desse desafio casar com os planos de Odisseu não passaria de uma coincidência.

termina o XIX chorando, e assim começa o XX e se mantém no XXI, ao tirar o arco do estojo para oferecê-lo aos pretendentes⁵⁸.

A cena que nos mostra a Penélope anfitriã se distancia da tipicidade das demais cenas de hospitalidade do poema, conforme mencionamos. Além da ausência do banquete e da insistência na revelação da identidade do “hóspede”, muitas perguntas poderiam ser feitas sobre a cena – por exemplo, por que ela relata a um estrangeiro que mal conhece o sonho que tivera? Parece-me claro que o poeta quis explorar ao máximo o encontro inusitado de marido e esposa, no qual apenas um dos dois conhece a identidade do outro. O interesse dramático que há na cena é evidente. Evidente, também, é o fato de que Penélope conhece as regras de hospitalidade e, apesar de não poder, sozinha, cumpri-las, faz o possível para receber bem o suposto estrangeiro. Quando ela menciona, nos versos citados acima, que maior seria a sua fama (κλέος) se Odisseu retornasse, podemos entender que, em certo sentido, isso também tem a ver com a hospitalidade que seu οἶκος poderia oferecer aos estrangeiros na presença do marido. Penélope, sozinha, não pode oferecer aquela parte da hospitalidade que compete aos homens cuidar: oferecer o retorno à sua terra, por exemplo. Nesse sentido é significativo que, durante o desafio do arco, quando ela intervém e diz aos pretendentes que o mendigo também deve ter a chance de manusear a arma, ela diga que, caso o mendigo consiga cumprir a prova, além de ganhar vestes, ela providenciará o transporte dele para onde ele quiser (*Od.* XXI, v. 342). Se a prova do arco colocará fim à interferência dos pretendentes no palácio de Odisseu, a ordem será, de algum modo, restabelecida⁵⁹, e com ela o oferecimento da hospitalidade aos estrangeiros poderá se dar por completo.

58 Foley (1995: 107): “Penelope makes a choice to sacrifice her own desires in establishing the contest with the bow, and she is placed in a paralysing position in which she can take no action that is without negative consequences”.

59 Mesmo que Penélope desconheça, como acredito, que o mendigo é Odisseu, e que Odisseu vencerá os pretendentes, a prova do arco de todo modo colocaria fim à invasão dos pretendentes, como grupo, ao palácio.

Penélope, anfitriã do marido: o caso de *Od.* XXIII.

Conforme já mencionamos, a cena típica de reconhecimento usualmente faz parte de uma cena típica mais ampla, a de hospitalidade. O caso da hospitalidade de Penélope em relação a Odisseu, contudo, reitero, é atípico. Assim, para concluir a análise da figura de Penélope anfitriã faz-se necessário abordar, também, a questão do reconhecimento entre Penélope e Odisseu, uma vez que é através da vitória desse desafio, ou seja, de (re)conquistar a benevolência de sua esposa, que Odisseu poderá reassumir inteiramente o seu κράτος em sua casa e em sua ilha e, assim, selar a conclusão do seu retorno. Falar sobre o reconhecimento entre Odisseu e Penélope, entretanto, é falar, também, daquilo que se convencionou chamar de “Questão Penélope”; fá-lo-ei, assim, o mais brevemente possível, na tentativa de não me desviar demasiadamente do tema ao qual me propus nesta pesquisa.

Combella (1973:32, apud Malta 2012:7) caracteriza Penélope da seguinte forma:

Homero define Penélope para nós numa série de pares repetidamente enfatizados: suas principais qualidades são a beleza e a prudência. Seus mais profundos e dominantes sentimentos são o desejo de que o esposo volte e a repulsa por um segundo casamento. Suas principais atividades são chorar e dormir.

Talvez essa caracterização dê conta da Penélope que temos entre os Cantos I-XVI da *Odisseia*. Mas também já sinalizamos que a partir de *Od.* XVII Penélope é uma figura bem mais ativa, e suas falas e ações entre os cantos XVII-XXIII fundaram aquilo que a crítica convencionou chamar de “Questão Penélope”, discussão que se fundamenta nos seguintes elementos: o processo de reconhecimento entre Odisseu e Penélope tem início em *Od.* XVII, quando Eumeu, a pedido de Penélope, marca uma entrevista entre esta e o estrangeiro, a

saber, Odisseu disfarçado. A entrevista se dá em *Od.* XIX; em *Od.* XVIII, curiosamente, Penélope faz uma aparição diante dos pretendentes, por deliberação de Atena (*Od.* XVIII, vv. 158-162), na qual insinua que desposaria aquele que lhe trouxesse mais dádivas (*Od.* XVIII, vv.250-280) – e, mais curiosamente ainda, ao declarar a Eurínome seu desejo de aparecer diante dos pretendentes, Penélope ri (*Od.* XVIII, v. 163). Odisseu comemora internamente a aparição da rainha e sua fala, “porque ela tirava dons aos pretendentes, encantando-lhes/ o coração com doces palavras – embora com outra intenção” (*Od.* XVIII, vv. 182-183). Chegamos, na sequência, a *Od.* XIX, passagem chave nas tentativas de interpretar Penélope. Até a chegada de Odisseu a Ítaca, em *Od.* XIII, Penélope sofre, chora, e obedece; sua única astúcia está no passado, e deu errado. Contudo, após a chegada de Odisseu, e principalmente a partir de *Od.* XVII, Penélope é uma personagem mais ativa – e mais enigmática.

Surpreendente, conforme mencionamos, é o fim de *Od.* XIX: após a longa conversa com o mendigo - Odisseu Penélope declara que proporá o desafio do arco aos pretendentes como forma de selecionar seu futuro marido (*Od.* XIX, vv. 570-581). A questão é: por que Penélope propõe nesse momento uma competição que lhe conduzirá às “bodas odiosas”, se na conversa com seu hóspede ele lhe relatara que Odisseu estava prestes a retornar a Ítaca? Na mesma conversa, ainda, há o relato da própria Penélope, que narra o sonho que tivera em alguma noite anterior (*Od.* XIX, vv. 535-569); nele, uma águia mata os vinte gansos que ela possui em casa e, em seguida, revela que ela, águia, é Odisseu que voltará para se vingar, e os pretendentes são os gansos.

Subjaz a essa questão outra, relativa ao reconhecimento de Odisseu por Penélope. Teria Penélope proposto o desafio do arco porque já reconhecera naquele mendigo o seu marido, ou ela de fato só reconhece Odisseu em *Od.* XXIII? Conforme destaca Doherty (1995: 33), a questão do reconhecimento entre ambos é crucial para a caracterização de Penélope por, pelo menos, duas razões, que se colocam como principais. Em primeiro lugar, a questão do

reconhecimento tem uma relação direta com o grau de inteligência e de ação atribuídos Penélope; e, em segundo lugar, tem também uma relação com qual é o relacionamento dela com seu marido, Odisseu. Já vimos que, ao final da longa entrevista entre ela e o mendigo - Odisseu, a filha de Icário decide propor o desafio do arco para o dia seguinte e sabemos também que, ao fazer isso, é de se supor que ela aceite ali, então, a possibilidade de possuir um novo marido. A questão que Doherty (1995: 33) propõe, diante desse cenário, é: o desafio do arco deve ser visto como uma manobra inteligente projetada por Penélope para testar Odisseu e dar a ele os meios de fazer vingança, ou como uma aceitação sincera de que ela não pode mais resistir contra os pretendentes? Ele deve ser encarado como uma decisão irracional (e, se assim for, a forma como ele é retratado é compatível com a figura de Penélope como uma personagem coerente?)?

Os trabalhos produzidos entre o início da década de 1950 e o fim da década de 1980 sobre o tema possuem grande relevância para qualquer análise que seja feita hoje. Farei inicialmente, portanto, uma breve exposição sobre eles. Contudo, iniciarei a exposição proposta não pelo trabalho mais antigo segundo a data de publicação, mas sim por aquele que expõe a visão mais tradicional, a interpretação convencional da questão proposta: *The Songs of Homer*, de Kirk. Publicado pela primeira vez em 1962, o livro traz a seguinte afirmação de Kirk (1998: 229) sobre a sua metodologia, na qual ele diz criticar implicitamente as atitudes tanto de unitaristas extremos como de analistas extremos, e afirma tentar “(...) isolar aqueles casos nos quais algum tipo de anomalia estrutural ou complexidade excepcional de composição tem que ser aceita por todas as partes/grupos.”

Apesar de Kirk negar ser unitarista ou analista, o simples fato de o livro conter um capítulo (do qual foi extraída a citação acima) intitulado “Anomalias estruturais da *Odisseia*” é, por si só, um tanto significativo.

Sobre o anúncio do desafio do arco feito por Penélope no fim de *Od.* XIX, Kirk classifica-o como “completamente ilógico” (1998: 246), e afirma que se trata de uma falta de lógica séria que dá suporte à ideia de que havia outra versão da história, na qual o desafio do arco era planejado conjuntamente por marido e esposa; o que teríamos, então, no final do Canto XIX da *Odisseia* que nos chegou seria uma contaminação de uma versão com a outra, ou uma junção mal feita. E ele arremata dizendo que após os pretendentes falharem no desafio do arco, a própria Penélope insiste, de maneira, segundo ele, surpreendente, e demoradamente, que o arco devia ser dado para o estrangeiro tentar, “uma insistência insuficientemente motivada, se ela realmente acreditava que ele era estrangeiro humilde.” (Kirk, 1998, p. 247). Para o pesquisador, há muitas situações ilógicas entre *Od.* XVIII e *Od.* XXI, situações essas que estariam especialmente conectadas às figuras de Penélope e Odisseu, bem como ao desafio do arco. Kirk afirmará, então, que é improvável que essas “situações ilógicas” não sejam inconsistências aleatórias “provenientes de lapsos desmotivados de um único compositor, já que elas possuem uma qualidade em comum”. A qualidade em comum que ele afirma que haja nessas “situações ilógicas” é que, se assumirmos que Odisseu teria se revelado para Penélope antes de Penélope decidir propor, lá no final do XIX, o desafio do arco, elas desaparecem – ou seja, não seriam mais nem “ilógicas” nem “inconsistências”. E ele arremata: “Essa é a versão pressuposta por Anfimedonte no canto 24, que é em si não um elemento mais antigo, mas sim tardio – o que levanta questões próprias sobre a transmissão de diferentes versões.” (Kirk, 1998, p. 247).

Essa teoria apresentada por Kirk, de cunho analista, retira toda e qualquer possibilidade de encontrar coerência nas atitudes de Penélope na versão que nos chegou da *Odisseia*, e atribui a “culpa” da suposta inconsistência narrativa a um erro de um copista ou editor inferior. Kirk, no entanto, está apenas reproduzindo uma teoria que já lhe antecede em pelo menos um par de séculos, que é aquela que defende que havia diferentes versões dos poemas

épicos circulando e que a *Iliada* e a *Odisseia* que nos chegaram são um remendo de várias histórias compiladas juntas.

Com uma visão bem diferente dessa, temos a influente análise unitarista de Philip Harsh. Publicado em 1950 no *The American Journal of Philology*, o artigo intitulado “Penélope e Odisseu em *Odisseia* XIX” defende o reconhecimento de Odisseu por Penélope ao longo da conversa deles no Canto XIX. De início, ele coloca duas questões:

- 1) Teria Penélope sido concebida pelo poeta como uma personagem de complexidade e inteligência suficientes para suspeitar da identidade do estrangeiro?

Em caso de resposta afirmativa para a primeira questão, viria a segunda:

- 2) O poeta falharia explicitamente em revelar as suspeitas dela?

Harsh responde “sim” para ambas as perguntas. Ele argumenta, analisando outras passagens do poema que contêm ações ou falas ambíguas, que a “sutileza de descrição” é um elemento marcante e característico da *Odisseia* como um todo. Harsh acredita, ainda, que o texto tem uma abertura interpretativa que acentua o significado dos poemas, e não os subverte.

Para Harsh, Penélope tem inteligência igual à de Odisseu, e percebe as pistas deliberadas do suposto mendigo-estrangeiro sobre sua identidade. Uma vez tendo percebido essas pistas que Odisseu teria fornecido deliberadamente, Penélope teria resolvido testá-lo na segunda metade da entrevista de *Od.* XIX, propondo o desafio do arco, que foi prontamente aprovado pelo estrangeiro. Segundo o estudioso, se Penélope demora a admitir a identidade de Odisseu, é porque está inspirada por um temor prudente, tendo receio, primeiro, de que ele falhasse em sua tentativa de vencer os cento e oito pretendentes e, depois, tendo receio de que ele fosse um impostor.

Dentro de sua leitura filológica, Harsh afirma que uma das fontes de incerteza da audiência acerca de Penélope é o fato de que é a personagem de Odisseu quem focaliza toda a cena narrada em *Od.* XIX. Ele afirma que essa foi uma atitude sábia do poeta, que limita nosso ponto de vista e nosso conhecimento ao de Odisseu, mantendo, desse modo, o suspense sobre qual seria o ponto de vista de Penélope.

Harsh não negligencia as passagens que são focalizadas por Penélope, mas resume a sua conduta com a explicação de que “ela é uma mulher”, querendo dizer, com isso, que ela é inerentemente diferente de Odisseu. Outras expressões usadas por ele: “feminina em sua riqueza de emoção” e “sem a confiança varonil de Odisseu no resultado do desafio do arco”. Ele também diz que Penélope hesita em aceitar o Odisseu sem disfarces de *Od.* XXIII porque ela estaria procurando a forma mais efetiva – que, com Odisseu, seria a forma mais inteligente – de se render a ele.

Foi essa leitura de Harsh apresentada acima que gerou, dentro dos estudos clássicos, a corrente chamada de *early recognition* (reconhecimento precoce, antecipado). A partir desse artigo, uma série de leituras unitaristas passou a ser feita defendendo que Penélope reconhece Odisseu já em *Od.* XIX, e não apenas em *Od.* XXIII. Contudo, o modo como isso acontece, ou até mesmo o “grau” de reconhecimento atingido por Penélope na passagem, varia de estudioso para estudioso. Amory (1963) e Austin (1975) são dois dos que beberam nessa fonte do *early recognition*; eles, no entanto, diferem em alguns pontos da visão de Harsh.

Começamos por Amory: ela tenta reconstruir o ponto de vista de Penélope em uma leitura detalhada dos cantos XIX-XXIII. Se, por um lado, Amory concorda com Harsh no que diz respeito a Penélope reconhecer seu marido no suposto estrangeiro durante *Od.* XIX, por outro lado argumenta que o reconhecimento foi subconsciente. Ela atribui as aparentes inconsistências nas

falas e ações de Penélope ao fato de que ela pensa intuitivamente, e não racionalmente, em contraste com Odisseu. Embora Amory descreva esse contraste como se ele se aplicasse apenas a Penélope e Odisseu, parece-me que ele corresponde a um contraste estereotipado entre racionalidade masculina e intuição feminina. Amory admite, ainda, a existência de contradições aparentes no texto da *Odisseia*, mas explica essas contradições apelando para uma coerência psicológica que as cercaria.

Austin (1975) segue, em linhas gerais, a interpretação psicanalítica de Amory; ele afirma que, propondo o desafio do arco, Penélope testa seu reconhecimento intuitivo. O mais interessante da leitura de Austin, porém, é o modo como ele procura manter um equilíbrio entre as perspectivas de Odisseu e Penélope. O estudioso argumenta que o casal vai entrando em harmonia entre si conforme a narrativa avança. A leitura de Austin, portanto, antecipa algumas leituras feministas posteriores, ao projetar uma espécie de igualdade entre Odisseu e Penélope (ὁμοφροσύνη).

Nancy Felson-Rubin lançou, em 1987, um artigo intitulado “A Perspectiva de Penélope”, que pode ser considerado um embrião do livro que ela lançaria em 1994, sobre o mesmo tema. Utilizando a metodologia narratológica, a pesquisadora nota que o mesmo enredo pode ser focalizado por vários personagens diferentes. Assim, por exemplo, os pretendentes e Odisseu expressam visões do papel de Penélope que não necessariamente coincidem com a visão da própria Penélope. Felson tenta reconstruir a perspectiva de Penélope, ou seja, considera-a como focalizadora alternativa em passagens problemáticas. Ela propõe que Homero, negando informações de Penélope até o verso 205 de *Od. XXIII*, não oferece a ela nenhuma posição racional em relação ao seu dilema sobre esperar ou não Odisseu. Sobre a função de Penélope na *Odisseia* como um todo, Felson maximiza o poder de ação da mesma, em uma leitura que me parece claramente feminista.

Para encerrar essa breve exposição, apresento a visão de Sheila Murnaghan, tal como apresentada no artigo “*Agnoia* de Penélope”, de 1986. Murnaghan recomenda que o silêncio do narrador seja interpretado como uma ausência de reconhecimento por parte de Penélope. Ela acredita que Penélope se assemelha a Odisseu em inteligência, mas argumenta que ela foi mantida em ignorância devido ao plano deliberado de Odisseu e Atena. Esse plano é motivado por um “princípio” enunciado por vários personagens, incluindo a própria deusa, de que as esposas em geral não merecem confiança. O exemplo de Clitemnestra é repetido diversas vezes ao longo do poema. Com a pressão da ordem social em Ítaca de que uma viúva deve se casar novamente, há uma grande força atuando sobre Penélope para que ela “traia” seu marido, independentemente de quais sejam os seus desejos. Para ela, mesmo que a lealdade de Penélope seja essencial para o sucesso de Odisseu, há um perigo de que isso possa não ser suficiente.

A Penélope que Murnaghan projeta é uma mulher inteligente e que possui sensibilidade, e que não consegue reconhecer Odisseu não por uma incapacidade mental, mas pelo esforço de Odisseu e Atena. Assim, embora sua leitura também possa ser considerada feminista, ela é bastante mais contida do que a de Felson, em suas interpretações provenientes das passagens “abertas” do poema. Felson trabalha com a noção de que Penélope é essencial para a narrativa porque é ela quem gera o suspense sobre como será o desfecho do poema. Não fica claro, contudo, como a pesquisadora articula a ideia de suspense dentro de um poema que é fruto de uma tradição oral.

De modo geral, sobre a crítica referente à “Questão Penélope” produzida nas décadas de 50, 60, 70 e 80 do século passado, nota-se que entre as leituras analistas, como aquela proposta por Kirk, não há nenhuma tentativa de aceitar e interpretar o poema do modo como ele nos chegou, considerando-o uma unidade; antes, busca-se apontar as possíveis incongruências e definir quais partes diferentes foram unidas para resultar na versão que temos hoje do poema.

Assim, as atitudes de Penélope são vistas como um erro na junção de poemas que teria dado origem à *Odisseia* que temos. As leituras que tendem ao unitarismo, por sua vez, trabalham com a ideia de um poeta extremamente hábil, capaz de gerar ambiguidade, tensão e diversas nuances em personagens complexos, como Penélope.

Acredito que as leituras unitaristas sejam mais produtivas que as analistas, e que elas possuem maior embasamento textual. Não me parece que o conceito de interpolação ou busca por um “original” perdido seja, em si, particularmente vantajoso ao lidar com uma poesia que, pelo menos desde os estudos de 1928 de Milman Parry, sabemos ser resultado de uma tradição oral de séculos. É nesse sentido que, para mim, apontar se determinado conjunto de versos faz ou não parte de um pretense e desconhecido “original” é irrelevante. Minha preocupação foi, ao longo deste trabalho, considerar a autoridade da versão que nos chegou dos poemas e não apontar, aqui e ali, como interpolações trechos que poderiam ser mais difíceis de lidar em minha análise. Sob essa perspectiva, posso dizer que minha leitura é unitarista.

Penélope ocupa o papel de anfitriã em *Od.* XIX em relação a um homem que ela acredita ser estrangeiro e desconhecido; em *Od.* XXIII, por sua vez, temos mais uma cena curiosa: ela receberá de volta à sua casa o próprio marido. Novamente, claro, não é uma cena de hospitalidade comum, uma vez que se trata de receber o senhor do lar, aquele que tanto navegou para concluir o seu retorno e reassumir o seu κράτος. Contudo, a longa ausência de Odisseu torna-o, de certo modo, um estranho em sua própria casa. Desse modo, faz-se necessário que haja uma cena de reconhecimento entre marido e esposa, cena que representa a reintegração de Odisseu ao seu οἶκος. Qual é a recepção que Penélope dá ao homem que se apresenta como seu marido?

Od. XXIII se inicia com Euricleia indo anunciar a Penélope o retorno de Odisseu⁶⁰, quando esta estava mergulhada em sono profundo, por obra de Atena. Ouvindo o relato da serva, a esposa fiel:

1) Mostra-se cética (vv. 11- 24)

μαῖα φίλη, μάργην σε θεοὶ θέσαν, οἳ τε δύνανται
ἄφρονα ποιῆσαι καὶ ἐπίφρονά περ μάλ' ἐόντα,
καὶ τε χαλιφρονέοντα σαοφροσύνης ἐπέβησαν:
οἳ σέ περ ἔβλαψαν: πρὶν δὲ φρένας αἰσίμη ἦσθα.
τίπτε με λωβεύεις πολυπενθέα θυμὸν ἔχουσαν
ταῦτα παρ᾽ ἐρέουσα καὶ ἐξ ὕπνου μ' ἀνεγείρεις
ἠδέος, ὅς μ' ἐπέδησε φίλα βλέφαρ' ἀμφικαλύψας;
οὐ γάρ πω τοιόνδε κατέδραθον, ἐξ οὗ Ὀδυσσεὺς
ᾔχετ' ἐποπόμενος Κακοῖλιον οὐκ ὀνομαστήν.
ἀλλ' ἄγε νῦν κατὰβηθι καὶ ἄψ ἔρχευ μέγαρόνδε.
εἰ γάρ τίς μ' ἄλλη γε γυναικῶν, αἴ μοι ἔασι,
ταῦτ' ἐλθοῦσ' ἠγγεῖλε καὶ ἐξ ὕπνου ἀνέγειρεν,
τῷ κε τάχα στυγερῶς μιν ἐγὼν ἀπέπεμψα νέεσθαι
αὐτίς ἔσω μέγαρον: σὲ δὲ τοῦτό γε γῆρας ὀνήσει.

Querida ama, enlouqueceram-te os deuses – eles que podem transtornar o juízo a quem tem excelente entendimento, e pôr no caminho da compreensão o deslizado de espírito. Agora deram contigo em louca. E tu que antes eras tão ajuizada! Porque me atormentas, quando tenho o coração cheio de dor, dizendo coisas desvairadas e acordando-me do sono suave que me prendera, cobrindo-me as pálpebras? Pois nunca eu dormi tão bem, desde que Odisseu partiu para ver Ílion-a-Malévola, cidade inominável. Vai agora lá para baixo e volta para a sala de banquetes. Se tivesse sido outra das servas que me pertencem a vir aqui, para me acordar e anunciar coisa semelhante, rapidamente a teria mandado embora com grande rispidez. Mas a tua idade traz-te o benefício de não receberes esse trato.

2) Aceita a notícia, alegremente, após a insistência da serva (vv. 32-33, reação relatada pelo narrador)

ὣς ἔφαθ', ἠ δ' ἐχάρη καὶ ἀπὸ λέκτροιο θοροῦσα
γρηῖ περιπλέχθη, βλεφάρων δ' ἀπὸ δάκρυον ἦκεν:

Assim falou; e Penélope sentiu grande alegria. Saltou da cama e abraçou a anciã. Dos olhos escorriam lágrimas.

60 Ver Duarte (2012: 165); Katz (1991: 163)

3) Demonstra cautela (vv. 35- 38)

εἰ δ' ἄγε δὴ μοι, μαῖα φίλη, νημερτὲς ἐνίσπες,
εἰ ἔτεδὸν δὴ οἶκον ἰκάνεται, ὡς ἀγορεύεις,
ὅπως δὴ μνηστῆρσιν ἀναιδέσι χεῖρας ἐφῆκε
μοῦνος ἐών, οἱ δ' αἰὲν ἀολλέες ἔνδον ἔμιμον.

Mas agora diz-me, ó querida ama, com toda a verdade,
se na realidade ele regressou a casa, conforme dizes.
Como é que pôs as mãos nos pretendentes desavergonhados,
um homem só? Eles andavam sempre agrupados na casa.

4) Volta a mostrar-se cética, após ouvir o relato detalhado de Euricleia, e atribui a um deus a morte dos pretendentes (vv. 59- 67)

μαῖα φίλη, μή πω μέγ' ἐπέυχεο καγχαλόωσα.
οἴσθα γὰρ ὡς κ' ἀσπαστὸς ἐνὶ μεγάροισι φανείη
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί τε καὶ υἱεῖ, τὸν τεκόμεσθα:
ἀλλ' οὐκ ἔσθ' ὄδε μῦθος ἐτήτυμος, ὡς ἀγορεύεις,
ἀλλὰ τις ἀθανάτων κτεῖνε μνηστῆρας ἀγαυούς,
ὔβριν ἀγασσάμενος θυμαλγέα καὶ κακὰ ἔργα.
οὐ τίνα γὰρ τίεσκον ἐπιχθονίων ἀνθρώπων,
οὐ κακὸν οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ὅτις σφέας εἰσαφίκοιτο:
τῷ δ' ἄτασθαλίας ἔπαθον κακόν: αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
ᾤλεσε τηλοῦ νόστον Ἀχαιίδος, ᾤλετο δ' αὐτός.

Querida ama, abstém-te do regozijo e da exultação.
Sabes bem quão desejado ele aparece agora no palácio
a todos, sobretudo a mim e ao filho que geramos.
Mas o relato que contas não pode ser verdadeiro.
Foi algum dos imortais que matou os arrogantes pretendentes,
encolerizado por causa da sua insolência dolorosa e más ações.
Não respeitaram homem algum na terra, vil ou bem-nascido,
que com eles convivesse. Deu-lhes o desvario uma morte vergonhosa.
Mas Odisseu perdeu lá longe o regresso à Acaia. Morreu.

Diante da negativa de Penélope, Euricleia se dispõe a mostrar-lhe um sinal infalível da identidade do herói: a cicatriz. Contudo, como destaca Duarte (2012: 167),

A cicatriz, tão decisiva para Euricleia, Eumeu e Filécio, parece pouco significativa para Penélope. Invocando os insondáveis desígnios dos deuses, a esposa do herói parece sugerir que para um deus seria fácil imitar uma cicatriz.

Vale lembrar que, pelo relato de *Od. XIX*, há uma forte ligação entre Euricleia, a família de Autólico e a história da cicatriz de Odisseu, o que faz com que para Euricleia esse seja um sinal muito significativo da identidade do herói. Uma vez estabelecida a relação entre cicatriz e identidade, é esperado que Eumeu e Filício em *Od. XXI* aceitem esse sinal como prova de que o senhor do οἶκος voltou. A cena de reconhecimento envolvendo esses dois criados é simples e breve, e assim teria que ser, já que, naquele momento da narrativa, o principal era o que estava ocorrendo dentro do palácio. Desse modo, a cena é eficiente dentro da economia do poema. A cena de reconhecimento envolvendo Penélope, contudo, não pode ser tão simples e breve: trata-se do ponto alto do poema, provavelmente o momento mais esperado por todos.

Assim, Penélope recusa a evidência da cicatriz, que fora suficiente para Euricleia, Eumeu e Filício reconhecerem, no estrangeiro, Odisseu. Ao descer de seus aposentos e ver-se diante de Odisseu, a esposa permanece sentada e em silêncio, e é recriminada pelo filho (*Od. XXIII*, vv. 97-103).

Os versos 100-103 são especialmente interessantes, na medida em que retomam, em grande parte, o que foi dito por Atena a Odisseu em *Od. XIII*, vv. 333- 336. O trecho da fala de Atena já foi mencionado em nossa Introdução; contudo, é importante que comparemos, nesse ponto, ambas as passagens:

(*Od. XIII*, vv. 332- 337, Atena fala para Odisseu)

ἀσπασίως γάρ κ' ἄλλος ἀνήρ ἀλαλήμενος ἐλθὼν
ἴετ' ἐνὶ μεγάροις ἰδέειν παῖδάς τ' ἄλοχόν τε:
σοὶ δ' οὐ πῶ φίλον ἐστὶ δαήμεναι οὐδὲ πυθέσθαι,
πρὶν γ' ἔτι σῆς ἀλόχου πειρήσῃσαι, ἧ τέ τοι αὐτῶς
ἦσται ἐνὶ μεγάροισιν, (...)

(...) Com que facilidade
outro homem, regressando depois de ter andado perdido,
se teria precipitado para o palácio, para ver mulher e filhos!
Mas tu não desejas saber nem inquirir, antes de teres
sondado a tua mulher, que tal como dantes permanece
sentada no seu palácio; (...)

(*Od.* XXIII, vv. 100- 103, Telêmaco fala para Penélope)

οὐ μὲν κ' ἄλλη γ' ὄδε γυνὴ τετληότι θυμῷ
ἀνδρὸς ἀφισταίη, ὅς οἱ κακὰ πολλὰ μογῆσας
ἔλθοι ἕικοστῷ ἔτει ἐς πατρίδα γαῖαν:
σοὶ δ' αἰεὶ κραδίη στερεωτέρη ἐστὶ λίθοιο.

(...)

Nenhuma outra mulher se manteria afastada com tal dureza
do marido que, tendo padecido tantos sofrimentos,
regressa no vigésimo ano à terra pátria.
Mas o teu coração sempre foi mais duro que uma pedra.

Como notou De Jong (1994:86-87)⁶¹,

In addition to characterizing Odysseus and Penelope individually, the analysis of their unspoken thought has also brought to the fore their 'like-mindedness' (*homophrosúne*). In the first place, Odysseus is the only one who understands what is going on inside Penelope's head even without her disclosing her thoughts. In the second place, their exceptional, almost superhuman self-restraint is described (by other characters) in identical terms (...). In the third place, Odysseus and Penelope share the epithet *ekhéphron*, which rather than 'having a good mind', appears to mean 'restraining one's mind', said of a person 'who does not allow his impulses and thoughts to lead to wrong words or actions'. Their capacity to control their emotions, to remain silent, or to say something other than what they feel, marks Penelope and especially Odysseus as the typical heroes of the *Odyssey*, poem of disguise and dissimulation.

Od. XXIII é o ponto do poema em que a duplicidade de Penélope fica de lado e dá lugar à explicitação da forte conexão mental existente entre ela e o marido. Katz (1991: 159) afirma:

As we have seen, Penelope's self presentation in the *Odyssey* is organized around a set of contradictor and complementary scenarios by which one outcome or intention is suggested while at the same time its actualization in the text is consistently inhibited.

Thus, although Penelope is never "disguised" or "revealed" as such in the narrative, nevertheless the character of her "duplicity" in the text is altered in the course of Book 23, with the result that she is brought into close alignment with Odysseus. In this way a complementarity between Odysseus and Penelope come to be substituted in Book 23 for the duplicity of Odysseus's disguise and for the duplicity of Penelope's divided mind.

Penélope demonstra cautela e controle sobre seus sentimentos e ações. A recriminação de Telêmaco poderia, em um primeiro momento, parecer

61 Ver também Katz (1991: 163).

aproximar Penélope de Clitemnestra, a esposa que se negou a receber o marido em casa da forma devida⁶²; mas, na verdade, ela aproxima as posturas da esposa e do marido diante de uma situação nova. Penélope responde a recriminação do filho nos seguintes termos (*Od.* XXIII, vv. 105-110):

τέκνον ἐμόν, θυμός μοι ἐνὶ στήθεσσι τέθηπεν,
οὐδέ τι προσφάσθαι δύνάμην ἔπος οὐδ' ἐρέεσθαι
οὐδ' εἰς ὅσα ἰδέσθαι ἐναντίον. εἰ δ' ἔτερόν δὴ
ἔστ' Ὀδυσσεὺς καὶ οἶκον ἰκάνεται, ἧ μάλα νῶϊ
γνωσόμεθ' ἀλλήλων καὶ λώϊον: ἔστι γὰρ ἡμῖν
σήμαθ', ἃ δὴ καὶ νῶϊ κεκρυμμένα ἴδμεν ἀπ' ἄλλων.

Meu filho, tenho o coração no peito cheio de espanto;
não consigo proferir palavra alguma, nem perguntar nada,
nem sequer olhar para ele, olhos nos olhos. Mas se ele é
na verdade Odisseu chegado a sua casa, sem dúvida ele e eu
nos reconheceremos de modo mais seguro, pois temos
sinais, que só nós sabemos, escondidos dos outros.

Por que Penélope está tão estupefata? Há de se ter em mente que o homem para quem Penélope está olhando é, nada mais, nada menos, do que o homem com quem ela conversou longamente na noite anterior, sem reconhecê-lo, e que agora acontece de ser, simplesmente, seu tão esperado marido. É difícil para ela conciliar o que ela está vendo ao que ela está ouvindo, por isso ela se mantém cética.

Nas cenas de reconhecimento que ocorrem na *Odisseia*, de modo geral Odisseu primeiro coloca seu interlocutor à prova, testando-lhe a fidelidade, para depois revelar sua identidade. No caso de Penélope (embora possamos dizer que Odisseu desde a sua chegada testou a fidelidade e lealdade da esposa), no momento preciso do reconhecimento ela inverte a tipicidade dessa espécie de cena: é ela quem quer colocar à prova o seu interlocutor⁶³. É importante notar que Telêmaco fica exasperado com a mãe, mas Odisseu não. Odisseu, tão desconfiado, controlado e inteligente quanto a mulher, diante de sua atitude reticente, apenas sorri (*Od.* XXIII, v. 110).

62 É a reclamação que vimos que Agamêmnon faz, por exemplo, em *Od.* XI, vv. 424-425.

63 Ver Duarte (2012, 168). Cabe ressaltar que o único paralelo no poema de tal inversão em cena de reconhecimento é a de Atena no canto XIII.

Emlyn Jones (1984:215) afirma que o reconhecimento entre o casal é um dos ápices do poema justamente devido ao retardamento da ἀναγνώρισις causado pelo ceticismo de Penélope. Para Katz (1991:162-4), o episódio ilustra a sintonia existente entre Odisseu e Penélope, sendo ambos astutos, teimosos e prudentes. Murnaghan (1987:140) compara a demora de Penélope em reconhecer Odisseu com a própria demora de Odisseu em revelar-se a ela e conclui que ele, que até agora tivera controle sobre a situação, deve conformar-se com o fato de que, nesse ponto, o controle está com Penélope, e cabe a ela, reconhecendo-o como marido, devolver-lhe a posição de senhor daquela casa.

Como a descrença de Penélope interrompe o que seria a cena de reconhecimento, Odisseu chama a atenção de Telêmaco para os assuntos urgentes de que deviam tratar (eles se preocupam, nesse momento, com os parentes dos pretendentes mortos). Telêmaco, ressaltando que Odisseu supera a todos os mortais em astúcia (*Od.* XXIII, vv. 124-125), pede ao pai que encontre uma solução, pedido ao qual Odisseu responde concebendo o estratagema da falsa boda de Penélope com um dos pretendentes, visando a ganhar tempo. Para Duarte (2012: 170),

O que a princípio parece uma digressão constitui na verdade mais uma etapa do longo processo de reconhecimento entre Penélope e Odisseu (...). Ao demonstrar à mãe que aceita o estrangeiro como seu pai e confia em sua autoridade, Telêmaco sinaliza para Penélope que também ela deve fazer o mesmo. Por outro lado, ao aludir à *métis* como atributo distintivo do herói, o jovem dá a deixa para que Odisseu faça uma exibição de seu talento à rainha, fornecendo-lhe uma prova de sua identidade. Naturalmente o tema das bodas não é indiferente a nenhum dos dois, devendo apontar para o desfecho desejado da cena.

Odisseu, então, banha-se e veste túnicas limpas. Ele assume, nesse ponto, em certo sentido, o controle sobre a casa, pois parte dele a ordem do banho e da vestimenta de roupas, e não de Penélope ou Telêmaco. Ele não se coloca como um estrangeiro que precisa ser recepcionado, mas sim como o senhor da casa. Na totalidade da cena, primeiro ele demonstrou seus dotes intelectuais, através de sua astúcia; em segundo lugar, sua posição de senhor do lar, ao não esperar

que partisse de alguém a ordem ou autorização para o banho; agora, ele demonstrará seus dotes físicos já que, até esse momento, o feitiço de Atena, que transformou sua aparência em *Od. XIII*, ainda não foi desfeito. Após o banho, Odisseu se mostra exasperado com Penélope pela primeira vez, e requisita a Euricleia que ela lhe prepare o leito para que ele se deite (*Od. XXIII*, vv. 166-172):

δαιμονίη, περί σοί γε γυναικῶν θηλυτεράων
κῆρ ἀτέραμνον ἔθηκαν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες;
οὐ μέν κ' ἄλλη γ' ὧδε γυνή τετληότι θυμῷ
ἀνδρὸς ἀφεσταίη, ὅς οἱ κακὰ πολλὰ μογήσας
ἔλθοι ἑικοστῷ ἔτεϊ ἐς πατρίδα γαῖαν.
ἀλλ' ἄγε μοι, μαῖα, στόρεσον λέχος, ὄφρα καὶ αὐτὸς
λέξομαι: ἦ γὰρ τῆ γε σιδήρεον ἐν φρεσὶ ἦτορ.

Mulher incompreensível, mais do que a qualquer outra mulher
foi a ti que deram um coração inflexível os que no Olimpo habitam.
Nenhuma outra mulher se manteria afastada com tal dureza
do marido que, tendo padecido tantos sofrimentos,
regressa no vigésimo ano à terra pátria.
Agora, ó ama, faz-me uma cama, para que me deite.
Na verdade o coração dela é feito de ferro.

Novamente, o trecho citado poderia servir de argumento para que se traçasse uma aproximação entre Penélope e Clitemnestra. Mas, se em *Od. XIX* o narrador nos diz que, embora emocionado, Odisseu mantém os olhos de ferro, pois seu plano não permite que naquele momento ele deixe sua emoção falar e se dê a revelar para a esposa, aqui Odisseu diz que Penélope possui um coração de ferro. Novamente, também, ele assume uma postura que o coloca como senhor do lar, ao ordenar que lhe fosse feita a cama, ordem que quando se recebe um estranho numa cena de hospitalidade parte dos anfitriões. Contudo, embora Odisseu já tenha passado da condição de hóspede para a de senhor do lar, pois ele mesmo ordenou seu banho e a feitura da cama, ainda é necessário que Penélope concorde com isso. Esse é o momento do teste astucioso de Penélope (*Od. XXIII*, vv. 177-178), ou, em outras palavras, o momento em que ela dá a Odisseu a chance de lhe proporcionar o sinal que ela requisitara, de sua identidade:

ἀλλ' ἄγε οἱ στόρεσον πυκινὸν λέχος, Εὐρύκλεια,
ἐκτὸς εὖσταθέος θαλάμου, τὸν ῥ' αὐτὸς ἐποίει:

Vai lá, ó Euricleia, e faz-lhe a cama robusta,
fora do quarto bem construído, que ele próprio fez.

Para Schein (1995:22), Penélope não apenas demonstra ter a mesma astúcia que Odisseu no poema, como nesse episódio demonstra ter astúcia superior à dele. Ele também afirma em outro trecho (Schein, 1995, p. 24) que, ao longo do poema, é conferida uma honra especial ao papel de esposa, e que “a inteligência das mulheres – especialmente de Penélope – é equiparada à inteligência dos homens”. Essa análise está em sintonia com o que afirma Stanford (1963:45), que diz que Homero não hesita em apresentar, em determinadas circunstâncias, as mulheres como mais perceptivas e inteligentes que os homens.

Encolerizado, Odisseu então pergunta para Penélope quem teve a grande perícia de mover de lugar a cama, já que ele mesmo a construíra no tronco robusto de uma oliveira, e ressalta as propriedades da mesma, ao mesmo tempo em que relembra os passos de sua construção (*Od.* XXIII, vv. 184-204).

ὦ γύναι, ἧ μάλα τοῦτο ἔπος θυμαλγὲς ἔειπες:
τίς δέ μοι ἄλλοσε θῆκε λέχος; χαλεπὸν δέ κεν εἶη
καὶ μάλ' ἐπισταμένῳ, ὅτε μὴ θεὸς αὐτὸς ἐπελθὼν
ῥῆϊδίως ἐθέλων θεῖη ἄλλη ἐνὶ χώρῃ.
ἀνδρῶν δ' οὐ κέν τις ζῶδς βροτὸς, οὐδὲ μάλ' ἠβῶν,
ρεῖα μετογλίσσειεν, ἐπεὶ μέγα σῆμα τέτυκται
ἐν λέχει ἀσκητῶ: τὸ δ' ἐγὼ κάμον οὐδέ τις ἄλλος.
θάμνος ἔφν τανύφυλλος ἐλαίης ἔρκεος ἐντός,
ἀκμηνὸς θαλέθων: πάχετος δ' ἦν ἠῦτε κίων.
τῶ δ' ἐγὼ ἀμφιβαλὼν θάλαμον δέμον, ὄφρ' ἐτέλεσσα,
πυκνησιν λιθάδεσσι, καὶ εὖ καθύπερθεν ἔρεψα,
κολλητὰς δ' ἐπέθηκα θύρας, πυκινῶς ἀραρυίας.
καὶ τότε ἔπειτ' ἀπέκοψα κόμην τανυφύλλου ἐλαίης,
κορμὸν δ' ἐκ ρίζης προταμῶν ἀμφέξεσα χαλκῶ
εὖ καὶ ἐπισταμένως, καὶ ἐπὶ στάθμην ἴθυνα,
ἐρμῖν' ἀσκήσας, τέτρηνα δὲ πάντα τερέτρῳ.
ἐκ δὲ τοῦ ἀρχόμενος λέχος ἔξεον, ὄφρ' ἐτέλεσσα,
δαιδάλλων χρυσῶ τε καὶ ἀργύρῳ ἠδ' ἐλέφαντι:
ἐκ δ' ἐτάνυσσα ἱμάντα βοδὸς φοίνικι φαεινόν.
οὕτω τοι τότε σῆμα πιφαύσκομαι: οὐδέ τι οἶδα,
ἧ μοι ἔτ' ἔμπεδόν ἐστι, γύναι, λέχος, ἧ τις ἦδη
ἀνδρῶν ἄλλοσε θῆκε, ταμῶν ὑπο πυθμέν' ἐλαίης.

Quem é que mudou o lugar da minha cama? Difícil seria até para quem tivesse grande perícia, a não ser que tenha vindo um deus, que facilmente a colocou noutra lugar. Mas não há homem vivo entre os mortais, ainda que jovem, que fosse capaz de tirar de lá a cama, pois um sinal notável foi incorporado na cama trabalhada que eu (e mais ninguém!) fiz. Dentro do pátio crescia uma oliveira verdejante, forte e vigorosa, cujo tronco se assemelhava a uma coluna. Em torno dela construí o quarto nupcial, até que o completei com pedras bem justas e por cima pus um telhado. Acrescentei depois portas duplas, bem ajustadas. Em seguida desbastei a folhagem da oliveira verdejante; acertei o tronco desde a raiz e alisei-o, utilizando a enxó com grande perícia, endireitando-o por meio de um fio. Foi assim que fiz a cabeceira. Depois tudo perfurei com trados. Tendo assim começado, passei ao relevo artístico, adornando a cama com ouro, prata e marfim. Pendurei ainda uma correia de cabedal, brilhante de púrpura. Assim te nomeio o sinal notável. Mas não sei, ó mulher, se a minha cama ainda está no sítio onde estava, ou se alguém a levou, cortando o tronco da oliveira.

Odisseu, assim, revela o sinal que Penélope pedira (*Od.* XXIII, vv. 202-204). Por que motivo, então, ele se encoleriza tanto com o pedido que Penélope faz à serva? Schein (1995: 22) afirma que, na cena, Odisseu admite o poder de Penélope sobre ele, assumindo a possibilidade de que ela foi, ou poderia ser, infiel. A questão, no entanto, não é apenas essa. Conforme destaca Zeitlin (1995:117-118), o mundo heroico está repleto de objetos significativos, dos quais o mais famoso é a cama de Penélope e Odisseu. De fato, quando Odisseu rememora os passos para a construção da cama, fica claro que se trata de um objeto cheio de valor e significado, cuja característica particular é a imobilidade. Ela é um $\sigma\eta\mu\alpha$, tanto no sentido dela mesma ser excepcional, notável, como no sentido de ser um sinal de algo mais, uma evidência de alguma coisa externa a si: em um primeiro momento, a prova da verdadeira identidade do estrangeiro para Penélope; em um segundo momento, o fato de ela permanecer lá, intocada, é a prova da fidelidade da esposa para Odisseu.

A simbologia da cama é tratada por Zeitlin (1995: 120-121)

(...) beyond the personal story of this notorious couple, the bed, in its allegiance to both nature (living tree) and culture (its craftsmanship), is an

emblem of the desired solidity of the house and the place of marriage within it. As Katz has put it most recently, “the bed... retains a connection with the natural world from which it came, and thus represents the institution of marriage itself, which, centered on the biological realities of sexuality and procreation, nevertheless is configured in space and time as a social artifact.” In particular, the fixed position of the bed is understood as a figure of marriage itself: permanent, durable, stable, and inalienable.

Não à toa, nos vv. 205 e ss., fica claro que Penélope reconhece o σήματα; vale lembrar, também, que se trata de um σήματα ἔμπεδα (v. 206), sinal enraizado, arraigado, tão sólido quanto a própria cama. A cena do reconhecimento de Odisseu por Penélope finalmente se completa, portanto, quando ela, astutamente tendo requisitado que o leito fosse arrumado fora do quarto, provocou raiva e dor em Odisseu, e ele demonstrou conhecer a história daquela cama. No entanto, sabendo, desde o início de *Od.* XXIII, que Penélope temia estar diante de um deus, e não de um homem, e que os deuses de tudo sabem, se fosse um deus ali presente, ele bem poderia saber de como aquela cama fora construída; é, desse modo, acreditamos, mais a reação de Odisseu diante das palavras de Penélope que faz com que ela acredite realmente estar frente ao seu esposo. Como destaca Duarte (2012:174), esse descontrole emocional de Odisseu seria, sim, uma prova evidente de humanidade. Stanford (1963:58) conclui que Homero pagou um alto tributo à inteligência feminina nessa cena, por ser Penélope quem planeja e executa o teste final para a identidade do marido. Ele destaca que Euricleia também já havia sido mais rápida que Odisseu ao reconhecer sua cicatriz, mas lá o reconhecimento havia sido acidental, enquanto o de Penélope foi criteriosamente planejado.

Não acredito, contudo, que essa passagem seja um exemplo de como a astúcia de Penélope pode ser até mesmo superior àquela de Odisseu. Eles não estão, nesse momento, combatendo através da μητις em lados opostos: o objetivo de ambos é o mesmo, ou seja, dar a revelar a identidade daquele homem, antes mendigo, agora simplesmente Odisseu. Penélope requisitou um sinal secreto que fosse apenas deles; Odisseu o forneceu, não apenas relatando

toda a história da cama, mas também demonstrando à esposa sua face humana, através do descontrole emocional. Quando ele diz, no fim de seu discurso, no v. 202, que assim nomeia o sinal notável que Penélope requisitara, o herói deixa claro que não foi enganado pelas palavras da esposa, mas sim que quis dar a ela a resposta que ela tanto queria ouvir. Diferente do que ocorre com Odisseu, que possui vários epítetos conectados com termos como δόλος, μήτις, κέρδος e μηχανή, o nome de Penélope nunca é associado a nenhum desses epítetos. Enquanto Odisseu aparece como fonte de inúmeros estratagemas, Penélope teve apenas um estratagema concreto, que acabou sendo descoberto e cuja ideia o próprio texto do poema não deixa claro que tenha partido dela, sem a interferência de um deus. A própria Penélope afirma que já não consegue pensar em nenhuma outra μήτις (*Od.* XIX, v. 157- 158). Desse modo, Saïd (2011: 278) afirma:

The vocabulary of cunning intelligence is only associated with Penelope in the three tales of her single stratagem told by Antinous in Book 2, Penelope in Book 19, and Anphimedon in Book 24. (...) When Penelope herself speaks of ‘spinning a web of stratagems’ for the suitors [*Od.* XIX, v. 137], she is still referring to this one trick (...)

Em *Od.* IV, quando Penélope descobre sobre a viagem de Telêmaco, a única coisa que ela consegue pensar é em enviar um servo para contar as novidades a Laertes e ver se ele consegue tecer uma astúcia em sua mente (*Od.* IV, v. 473). Claro, há *Od.* XIX, v. 326, onde seu bom senso é ressaltado por ela mesma; em grego, ἐπίφρονα μήτιν. O contexto mostra, nesse caso, que não se trata aqui de uma μήτις cheia de dolos e ardis, mas sim de uma prudência, mais relacionada à inteligência. De fato, a *Odisseia* indiscutivelmente dá espaço para a inteligência de Penélope, a começar pelo seu principal epíteto, περίφρων, prudente, sábia. Sabedoria masculina e sabedoria feminina, contudo, são coisas bastante distintas na sociedade homérica. Um homem sábio, por exemplo, realiza sacrifícios aos deuses e é bom conselheiro⁶⁴. No caso de Penélope, fica claro que a inteligência feminina está relacionada diretamente à fidelidade e à

64 Ver, por exemplo, *Od.* I, vv. 65- 67; III, vv. 128- 129, XVI, vv. 241- 242.

manutenção da estabilidade do οἶκος⁶⁵. Especialmente em *Od.* XIX, evidencia-se que Penélope é louvada por sua inteligência por ter preservado a memória de seu marido, de quem ela jamais se esqueceu, como está narrado desde o primeiro canto do poema (*Od.* I, vv. 343- 344)⁶⁶. A inteligência feminina também se manifesta no ato de honrar seus hóspedes da maneira correta, através do oferecimento de banho, roupas, comida e uma cama bem arrumada, o que mostramos que Penélope tenta fazer, embora a instabilidade de seu οἶκος não permita que ela cumpra essas funções seguindo a tipicidade dessas cenas.

65 Ver *Od.* XI, vv. 445- 446 e XXIV, vv. 194- 195.

66 Embora a maior parte das mulheres esqueça seus maridos e filhos quando contraem novas bodas (*Od.* XV, vv. 22- 23), Penélope manteria em sua memória e em seus sonhos a sua casa e seu primeiro marido (*Od.* XIX, vv. 579- 581; XXI, vv. 77- 79).

PARTE 2: NARRADORAS

Fala, tecelagem e engano

A ligação entre tecelagem e engano está bem enraizada no texto homérico: na *Odisseia*, o verbo “tecer” (ὄφαινω) possui como objeto palavras como “astúcia” (μητις) e “dolo” (δόλος) – ver, por exemplo, *Od.* IV, v. 678; *Od.* V, v. 356; *Od.* IX, v. 422; *Od.* XIII, v. 303, v. 386; em Homero, portanto, o verbo “tecer” pode ser usado no sentido literal, de tecer vestes, ou no sentido metafórico, de tecer uma astúcia, um dolo ou um engano. Ao mesmo tempo em que o narrador principal da *Odisseia* não é nem pró nem contra nenhuma personagem feminina, e se mantém neutro mesmo no que se refere à dúvida Helena, várias personagens masculinas ao longo do poema maldizem as mulheres, tais como Agamêmnon, os pretendentes e Telêmaco. As mulheres são – ou ao menos possuem recursos para ser – perigosas, e nesse sentido a astúcia feminina é um desses recursos a serem temidos.

A dubiedade feminina, para Bergren (1983:69-70), está relacionada a uma habilidade de falar de dois modos: as mulheres podem tanto ser vozes da verdade, como profetizas e professoras, como podem também dar à mentira forma e aparência de verdade. Para a pesquisadora, a *Teogonia* hesiódica introduz a relação entre a linguagem e o feminino no pensamento grego antigo, nos versos 22-32, em que as Musas (que dentro do pensamento antigo são as responsáveis pelo canto) afirmam que podem dizer tanto verdades como, se quiserem, mentiras que se assemelham a verdades.

Bergren (1983, p. 69-70) afirma:

First, what is the nature of the Muses' speech? They claim to know two modes, both “false things like to reality” and “true things”, and to be able to switch from one to the other at will. What is their purpose in making this claim? Evidently, it is to declare the extent of their knowledge – note the repetition of *idmen*, “we know” (...). Accordingly, they claim control of both truth and falsehood, since, as Odysseus proves when he tells *pseudea homoia*

etymoisin about himself (*Od.* 19. 203) (the only other instance of this phrase), the ability to utter falsehood implies and requires knowledge of the truth. (...) These two modes of the Muses' discourse parallel the two kinds of speech attributed to women throughout Greek tradition.

Para qualquer interlocutor cujo conhecimento sobre determinado ponto seja inferior ao do falante, a fala em si permanece ambígua, sendo impossível determinar-lhe a veracidade ou a ausência da mesma. Fletcher (2008:77) destaca que, como as mulheres são seres potencialmente enganosos, o silêncio feminino é idealizado, enquanto o seu oposto, a fala incontida, é frequentemente associada à falta de contenção sexual.

Mas qual seria a ligação entre fala e tecelagem?

Na sociedade grega antiga, falar não é uma atividade que, *a priori*, cabe às mulheres. Em vez de falar, elas tecem. Enquanto isso, os homens falam, cuidam das questões de política, guerra e sociedade, entre outras coisas. As mulheres, silenciadas, tecem, produzindo uma “fala metafórica”, ou seja, fazendo um “material silencioso falar”⁶⁷. Não são poucos os mitos que abordam o poder de comunicação pictórico dos mantos e vestes produzidos pelas mulheres. Um dos mais eloquentes talvez seja o de Filomela, irmã de Procne: aquela é estuprada pelo marido desta, e ele corta a sua língua para que ela não possa contar o fato a ninguém. Ela, contudo, borda a história em um pedaço de tecido, com o qual presenteia a irmã, que entende a mensagem e, para se vingar do marido, mata o filho deles e o serve para que ele coma. Essa história é mais explorada pelos poetas latinos que pelos gregos, mas constitui um bom exemplo do que foi afirmado acima. Bergren (1983: 72) afirma:

Greek culture inherits from Indo-European a metaphor by which poets and prophets define themselves as “weaving” or “sewing” words. That is, they describe their activity in terms of what is originally and literally woman's work par excellence. They call their product, in effect, a “metaphorical web”. But which, then, is the original and which is the metaphorical process? Is weaving a figurative speech or is poetry a figurative web? The question cannot be decided. Weaving as the sign-making activity of women is both

⁶⁷Bergren (1983: 72).

literal and metaphorical, both original and derived. It is, like the Muses' speech, ambiguously true speech and an imitation of true speech.

Em algumas passagens da *Odisseia*, vestes produzidas por personagens femininas são elementos-chave: elas comunicam. Conforme analisamos na primeira parte deste trabalho, as vestes fazem parte da cena típica de hospitalidade, uma vez que servem como presente das anfitriãs aos seus hóspedes. Pedrick (1988:90) afirma que a cada vez que o hóspede vestir a roupa ofertada, a ligação de ξενία estará marcada, evidenciada; não seria especular demais afirmar que cada οἶκος ou, ao menos, que os οἴκοι de cada região tinham sua marca particular, sua “assinatura”, por assim dizer. Demonstramos isso no texto odisséico: Arete reconhece a veste de Odisseu assim que põe os olhos nele; Penélope confia no relato do mendigo ao ouvir a descrição deste acerca das vestes de Odisseu; mais eloquente em relação a essa hipótese, no entanto, é a afirmação de Helena em *Od.* XV, v. 126, na qual ela diz que a veste que oferta a Telêmaco é um monumento de suas mãos, sugerindo uma associação impossível de ser desfeita entre o objeto e o seu criador. Essa seria, portanto, a primeira capacidade comunicativa das vestes homéricas: elas falam silenciosamente a que οἶκος pertencem e, portanto, indiretamente, quem é a mulher responsável por sua confecção⁶⁸.

Sobre o narrador principal dos poemas homéricos, pouco sabemos: as auto-referências feitas por ele são raras e muito discretas. Pela comparação que ele faz entre os eventos narrados e os “tempos de hoje”, nota-se que ele vive em um período posterior ao período dos eventos narrados, o que o coloca necessariamente como um narrador dito “externo”. Ele é onisciente e onipresente, pois sabe tudo sobre os eventos narrados, do Olimpo às margens de Troia, e mesmo sobre pensamentos e emoções das personagens (ver, por

68 Além disso, em muitas passagens da *Odisseia*, fica claro que as mulheres cantavam enquanto trabalhavam ao tear, unindo a perícia técnica da tecelagem ao poder sedutor do canto; sobre esse tópico, ver Kanaan (2001:184). Talvez caiba lembrar que a relação entre tecer e fala está linguisticamente marcada até hoje em muitos idiomas. O sentido primeiro do termo latino “textum” é o de algo que foi tecido, trançado, entrelaçado. Apenas mais tarde a palavra passou a ter o sentido de “texto” que aplicamos hoje.

exemplo, *Od.* XVII, vv. 235-238) – embora saibamos que ele prefira se manter discreto quanto às motivações e intenções das personagens. Sua onisciência e onipresença (nós sabemos, porque o próprio narrador nos conta) vêm da inspiração das Musas, que por isso são necessariamente invocadas no início do canto. Muito mais do que convenção de gênero, no período arcaico da Grécia realmente acreditava-se que, se a(s) Musa(s) não fosse(m) invocada(s), o canto não se realizaria, e que o aedo era, mera e simplesmente, porta-voz dessas divindades. Curiosamente, em algumas passagens o narrador suprime sua onisciência, como ocorre, por exemplo, em *Od.* VI, v. 42: “em direção ao Olimpo, onde dizem (φασὶ) ficar a morada eterna”. Contudo, o fato é que o narrador externo, onisciente e onipresente é, segundo Jong (2004:14), o narrador arquetípico da narrativa mais antiga.

No entanto, é sabido que em Homero as personagens, tal qual o narrador principal, possuem a habilidade de contar histórias (μῦθοι). Elas, via de regra, possuem um conhecimento bem mais delimitado que o narrador principal, uma vez que não têm inspiração divina, e contam suas histórias - das quais fazem parte ou não - tanto em resposta a uma pergunta (por exemplo, *Od.* III, vv. 247-252) como espontaneamente (por exemplo, *Il.* I, vv. 259-274) . Talvez pelo conhecimento limitado próprio da condição humana, geralmente as personagens iniciam suas narrativas com um motivo de *recusatio* (por exemplo, na narrativa que analisaremos a seguir, de Helena, em *Od.* IV, vv. 240-241: “Não poderei contar nem narrar todas as coisas/ que o sofredor Odisseu padeceu.”) ou de aporia (por exemplo, *Od.* IX, vv. 14-15: “Que coisa te contarei primeiro? Que coisa no fim?/ Pois muitas foram as desgraças que me deram os Olímpios.”). No caso da *Odisseia*, por exemplo, conforme já mencionamos, a troca de histórias entre anfitriões e hóspedes é a forma mais comum de entretenimento na cena típica de hospitalidade.

Minchin (2007: 3) destaca que, do ponto de vista da sociolinguística, as histórias que contamos refletem as diferenças culturais existentes entre nós e os

outros, e que uma dessas diferenças está relacionada ao gênero do narrador. Embora quem geralmente assuma a palavra sejam as personagens masculinas, em algumas passagens as personagens femininas também tomam para si o posto de narradoras. O episódio das Sirenas, por exemplo, é um dos mais famosos, memoráveis e ressonantes de toda a poesia épica, e tornou-se símbolo da atribuição do poder de contar histórias, por parte do poeta, às figuras femininas. São trinta e cinco versos, e desses apenas oito reproduzem o canto das Sirenas propriamente dito. A importância do episódio, porém, parece ser inversa ao seu tamanho⁶⁹. O poder desse canto feminino deve ser de alguma forma domado para que o retorno de Odisseu à sua terra natal se complete com êxito.

Examinando os narradores e narradoras dos poemas homéricos, Minchin (2007: 20) nota que na *Iliada* o objetivo geral das narrativas das personagens é persuadir o seu interlocutor, enquanto na *Odisseia* o efeito que se pretende alcançar ao contar uma história é o prazer, o deleite, mesmo quando os eventos narrados foram dolorosos quando ocorreram, no passado (ver *Od.* XV, vv. 398-401). No entanto, ao longo do poema muitas vezes as histórias narradas por personagens produzem outro efeito sobre os demais. Podemos citar como exemplo o caso do primeiro canto de Demódoco, em *Od.* VIII: os feácios se deleitam com o que ouvem, mas a história faz Odisseu chorar. O motivo é claro: a história trata do próprio Odisseu, e as lembranças são doloridas.

As narrativas embutidas na *Iliada* e na *Odisseia* são um dos diversos tipos de digressão que encontramos em Homero. As digressões homéricas em geral são breves (poucas tomam mais do que doze linhas) e interrompem o fluxo natural da narrativa para fornecer alguma informação prévia, para deixar uma cena importante mais elaborada ou acentuada, ou para oferecer um paradigma de ação ou conduta. É possível notar que há uma predileção do poeta em fazer uso de digressões nos momentos mais críticos. Onde a narrativa está mais intensa, mais longas são as digressões. Elas são uma parte inerente do gênero

69 Ver Doherty (1995: 81)

épico e não pretendem oferecer uma fuga da tensão da narrativa, muito pelo contrário: elas focam a atenção da audiência precisamente nessa tensão.

Dentro da categoria de narrativas embutidas enunciadas pelas personagens, temos aquelas que podem ser consideradas reminiscências. Elas se distinguem das demais por serem histórias do passado que envolvem a própria personagem que as está narrando. Algumas reminiscências são usadas para que as personagens expliquem como chegaram à determinada situação (por exemplo, a fala de Odisseu explicando seu naufrágio a Arete e Alcínoo e o modo como chegou à Esquéria, em *Od.* VII, vv. 241-297) ou o que elas devem fazer (por exemplo, a fala de Agamêmnon a Odisseu em *Od.* XI, vv. 441-461, que pode ser entendida como continuação da longa reminiscência narrada poucos versos antes, em *Od.* XI, vv. 405-434). Elas também podem ser requisitadas pelo(s) ouvinte(s), como, por exemplo, Alcínoo faz com Odisseu em *Od.* XI, vv. 363-376, quando pede que ele relate se, na sua descida ao Hades, encontrou algum dos companheiros que lutaram com ele em Ílion.

De fato, a voz feminina é constantemente silenciada na poesia épica. Na *Odisseia*, entretanto, temos duas personagens femininas assumindo a posição de narradoras e contando, justamente, reminiscências: Helena, em *Od.* IV, vv. 240-264, tendo como audiência interna Menelau, Telêmaco e Pisístrato; e Penélope em *Od.* XVIII, vv. 18.256-271, tendo como audiência interna os pretendentes e a mesma Penélope em *Od.* XIX, vv. 138-156, tendo como audiência interna o mendigo - Odisseu. A segunda parte do presente trabalho consiste em analisar cada uma dessas cenas; vamos a elas.

Helena narradora

Quando Helena e Menelau recebem Telêmaco e Pisístrato em Esparta, o tom da primeira parte da recepção dos hóspedes é marcado por forte lamentação. As quatro personagens relembram Odisseu e os que em Troia pereceram, e todos se entregam ao pranto. Contudo, por intervenção de Pisístrato⁷⁰, Menelau decide cessar os relatos que causam sofrimento aos ouvintes, deixando para o dia seguinte os outros μῦθοι. Mas, de imediato, o narrador nos avisa que outra coisa pensou Helena, prole de Zeus (*Od.* IV, v. 219), e ela coloca no vinho que bebiam um φάρμακον (droga, poção), que causava (*Od.* IV, vv. 221-234):

νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων.
ὄς τὸ καταβρόξειεν, ἐπὴν κρητῆρι μίγειν,
οὐ κεν ἐφημέριός γε βάλοι κατὰ δάκρυ παρειῶν,
οὐδ' εἴ οἱ κατατεθναίη μήτηρ τε πατήρ τε,
οὐδ' εἴ οἱ προπάροιθεν ἀδελφεὸν ἢ φίλον υἱὸν
χαλκῷ δηιώωεν, ὃ δ' ὀφθαλμοῖσιν ὄρῳτο.
τοῖα Διὸς θυγάτηρ ἔχε φάρμακα μητιόεντα,
ἔσθλά, τὰ οἱ Πολύδαμνα πόρεν, Θῶνος παράκοιτις
Αἰγυπτίη, τῇ πλεῖστα φέρει ζεῖδωρος ἄρουρα
φάρμακα, πολλὰ μὲν ἔσθλά μεμιγμένα πολλὰ δὲ λυγρά:
ἱητρὸς δὲ ἕκαστος ἐπιστάμενος περὶ πάντων
ἀνθρώπων: ἦ γὰρ Παιήονός εἰσι γενέθλης.
αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἐνέηκε κέλευσέ τε οἴνοχοῆσαι,

a anulação da dor e da ira e o olvido de todos os males.
Quem quer que ingerisse esta droga misturada na taça,
no decurso desse dia, lágrima alguma não verteria:
nem que mortos jazessem à sua frente a mãe e o pai;
nem que na sua presença o irmão ou o filho amado
perante seus próprios olhos fossem chacinados pelo bronze.
Tais drogas para a mente tinha a filha de Zeus,
drogas excelentes, que lhe dera Polidamna, a esposa egípcia
de Ton, pois aí a terra dadora de cereais faz crescer grande
quantidade de drogas: umas curam quando misturadas;
mas outras são nocivas. Lá cada homem é médico;
seus conhecimentos superam os dos outros homens,
porque são todos da raça de Peéon.
Misturada a droga, ordenou que servisse o vinho.

70 Cf. Assunção, 2010, p. 42, sobre os versos 183-188.

Essa é a introdução para a cena das histórias (μῦθοι) de Helena e Menelau. Talvez essa também seja a única passagem na *Odisseia*, poema que serve para lembrar Odisseu, em que o esquecimento é colocado sob luz positiva. A explicação para isso parece residir em dois elementos: no fato de o esquecimento produzido pelo φάρμακον de Helena ser apenas temporário, como o verso 123 deixa claro, e na matéria daquilo que é esquecido, a saber, os males, a dor e o sofrimento.

Logo que é mencionado, o φάρμακον recebe a classificação feita por dois adjetivos neutros coordenados, ambos contendo um prefixo de privação: νηπενθές (v. 221), ou seja, contrário ao πένθος, “dor”, “aflição”, e ἄχολόν, contrário à ira, ou seja, aquele que desfaz ou impede a mesma. Poucos versos depois aparecem dois adjetivos: μητιόεντα, v. 227, e ἐσθλά, v. 228. Se o segundo adjetivo destaca o fato de ele ser uma coisa boa, “excelente”, o primeiro, da raiz de μητις, astúcia, ao menos indica uma ambiguidade latente que é explicitada pouco mais à frente, no v. 230: dos φάρμακα do Egito, muitos causam o bem, muitos causam o mal [πολλὰ μὲν ἐσθλά (...) πολλὰ δὲ λυγρά].⁷¹ De fato, o poema também nos apresenta um tipo de φάρμακα que não é ἐσθλά, mas sim λυγρά: as drogas de Circe (*Od.* X, vv. 235-236), que também geram o esquecimento, mas não das dores, e sim da terra natal e, conseqüentemente, do retorno dos guerreiros à sua pátria⁷². Assim, o φάρμακον egípcio de Helena é importante em dois sentidos: primeiro, ele é ambíguo quanto ao seu *status*, podendo ser maléfico ou benéfico, e tornando a própria Helena maléfica ou benéfica através da administração do mesmo; segundo, seu efeito mágico eleva quem o manipula a uma condição acima da humana: vale lembrar que Circe não é humana, e é a única personagem que manipula φάρμακα no poema além de Helena. Desse modo, a ligação entre Helena e Egito parece adicionar uma

71 Cf. Worman, 2001, p. 30-31.

72 Cf. Bergren, 1981, p. 321.

camada a mais de elementos fantásticos, misteriosos e ambivalentes na representação da Helena odisseica⁷³.

A multifacetada

O que acontece depois que Helena serve o φάρμακον? Primeiro, ela relata a história de como Odisseu entrou, disfarçado de mendigo, em Troia, e apenas ela foi capaz de reconhecê-lo, tamanha era a habilidade com a qual ele havia se disfarçado. Menelau, na sequência, conta como Helena se aproximou do cavalo de madeira enquanto os melhores guerreiros aqueus estavam lá dentro, escondidos, e chamou-os pelo nome imitando a voz de suas esposas; e como Odisseu conseguiu controlar os companheiros, impedindo-os de responder ao falso chamado. Esses relatos falam, portanto, de algumas das maiores qualidades de Odisseu, muitas delas pertencentes ao campo da μῆτις, astúcia, característica central do filho de Laertes. No entanto, além de falar de Odisseu, esses relatos também falam, e muito, de Helena.

Em duas histórias que podem ser consideradas simétricas na forma⁷⁴, surgem duas imagens contrastantes de Helena, onde os papéis desempenhados por cada um e seus significados são invertidos⁷⁵.

A narradora-aliada

73 Como sabemos, a relação entre Helena e o Egito excede em muito o que o canto IV nos traz sobre o tema; ver, por exemplo, a tragédia *Helena*, de Eurípides, e a palinódia de Estesícoro. Os dois autores brincam com a ideia de que Helena nunca foi para Troia: ela sempre esteve no Egito, enquanto em Troia estaria apenas o seu espectro.

74 Observar o paralelo entre os versos 239 e 266, 240-243 e 267-271. Cf. Worman, 2001, p. 33-34.

75 Cf. Saïd, 2011, p. 268; de Jong, 2001, p. 101-103; Olson, 1989; Katz, 1991, p. 78-80. Em caráter menos específico, Worman, 2001, p. 20.

Eis a história contada por Helena (*Od.* IV, vv. 235- 264):

Ἀτρείδη Μενέλαε διοτρεφές ἡδὲ καὶ οἶδε
ἀνδρῶν ἐσθλῶν παῖδες· ἀτὰρ θεὸς ἄλλοτε ἄλλω
Ζεὺς ἀγαθὸν τε κακὸν τε διδοῖ· δύναται γὰρ ἅπαντα·
ἢ τοινῦν δαίνυσθε καθήμενοι ἐν μεγάροισι
καὶ μύθοις τέρπεσθε· εὐκότα γὰρ καταλέξω.
πάντα μὲν οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
ὅσσοι Ὀδυσσεύς ταλασίφρονός εἰσιν ἄεθλοι·
ἀλλ' οἷον τόδ' ἔρεξε καὶ ἔτλη καρτερός ἀνήρ
δήμω ἔνι Τρώων, ὅθι πάσχετε πῆματ' Ἀχαιοί.
αὐτόν μιν πληγῆσιν ἀεικελίησι δαμάσσας,
σπεῖρα κάκ' ἀμφ' ὤμοισι βαλῶν, οἰκῆι εὐκίως,
ἀνδρῶν δυσμενέων κατέδου πόλιν εὐρυάγυιαν·
ἄλλω δ' αὐτὸν φῶτι κατακρύπτων ἦσκε,
δέκτη, ὃς οὐδὲν τοῖος ἔην ἐπὶ νηυσὶν Ἀχαιῶν.
τῷϊκελος κατέδου Τρώων πόλιν, οἱ δ' ἀβάκησαν
πάντες· ἐγὼ δὲ μιν οἷη ἀνέγνων τοῖον ἐόντα,
καὶ μιν ἀνηρώτων· ὁ δὲ κερδοσύνη ἀλέεινεν.
ἀλλ' ὅτε δὴ μιν ἐγὼ λόεον καὶ χρῖον ἐλαίῳ,
ἀμφὶ δὲ εἵματα ἔσσα καὶ ὤμοσα καρτερόν ὄρκον
μὴ μὲν πρὶν Ὀδυσῆα μετὰ Τρώεσσ' ἀναφῆναι,
πρὶν γετὸν ἐς νῆάς τε θοὰς κλισίας τ' ἀφικέσθαι,
καὶ τότε δή μοι πάντα νόον κατέλεξεν Ἀχαιῶν.
πολλοὺς δὲ Τρώων κτείνας ταναήκει χαλκῷ
ἤλθεμετ' Ἀργείους, κατὰ δὲ φρόνιν ἤγαγε πολλήν.
ἐνθ' ἄλλαι Τρωαὶ λίγ' ἐκώκυον· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ
χαῖρ', ἐπεὶ ἤδη μοικραδίη τέτραπτο νέεσθαι
ἄνοϊκόνδ', ἄτην δὲ μετέστενον, ἦν Ἀφροδίτη
δῶχ', ὅτε μ' ἤγαγε κείσεφίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης,
παῖδά τ' ἐμὴν νοσφισσαμένην θάλαμόν τε πόσιντε
οὔτευδευόμενον, οὔτ' ἄρφρένας οὔτε τι εἶδος.

Atrida Menelau, criado por Zeus, e vós que aqui estais,
filhos de homens nobres! Ora a um, ora a outro,
dá Zeus o bem e o mal; pois tudo ele pode.
Sentai-vos agora na sala, comprazei-vos com o festim
e deleitai-vos com discursos:⁷⁶ por mim, algo direi de adequado.
Não poderei contar nem narrar todas as coisas
que o sofredor Odisseu padeceu.
Mas que feitos praticou e aguentou aquele homem forte⁷⁷
na terra dos Troianos, onde vós Aqueus desgraças sofrestes!
Desfigurando o seu próprio corpo com golpes horríveis,
pôs sobre os ombros uma veste que o assemelhava a um escravo
e entrou na cidade de ruas largas e de homens inimigos.
Ocultou-se por meio da aparência com um mendigo,
que em nada se lhe assemelhava junto às naus dos Aqueus.
Mas assemelhando-se a ele entrou na cidade dos Troianos.
A todos passou despercebido. Só eu o reconheci apesar do disfarce,
e interroguei-o — mas ele, manhoso, desconversou.

76 Cf. Peponi, 2012, p. 41-42.

77 Cf. Worman, 2001, p. 31-32.

Mas depois que lhe dei banho e o ungi com azeite,
depois que o vestira com roupas e jurara um grande juramento
de não revelar a identidade de Odisseu aos Troianos
antes que chegasse às naus velozes e às tendas,
então me contou qual era o plano dos Aqueus.
E após ter morto muitos Troianos com a sua longa espada,
voltou para junto dos Argivos, trazendo importantes notícias.
Nesse momento começaram as Troianas a chorar; mas alegrou-se
o meu espírito, pois já o meu coração desejava voltar
para casa. E lamentei a loucura, que Afrodite me impusera,
quando me levou para lá da amada pátria,
deixando a minha filha, o tálamo matrimonial e o marido,
a quem nada faltava, quer em beleza, quer em inteligência.

No início, a rainha dirige aos seus ouvintes um imperativo: *μῦθοις τέρπεσθε* (v. 239). Já dissemos que, embora muitas vezes, mesmo na *Odisseia*, um *μῦθος* provoque o choro, a finalidade primeira do canto nesse poema parece ser a de produzir prazer e deleite. Helena ordena aos seus ouvintes, portanto, que se deleitem com os *μῦθοι* que ela irá contar⁷⁸. No mesmo verso 239, Helena segue dizendo que falará de modo verossímil, plausível, apropriado (*ἔοικότα*). Ou seja, ela se compromete a falar de modo que seu *μῦθος* pareça verdadeiro.

Nos versos seguintes, a nossa nova narradora diz que não poderia contar tudo sobre o sofrimento de Odisseu; esse tipo de negação ou recusa é bastante utilizado (por exemplo, na *Odisseia*, em III, 113-114, VII, v. 241-243, XI, v. 328-329, etc.), dando ao leitor/ ouvinte o entendimento de que o material a respeito daquele tema é demasiado extenso, e que a pessoa que vai narrar a história escolherá apenas um dentre tantos assuntos possíveis dentro daquele tema. Helena escolhe contar uma história na qual se apresenta como aliada dos gregos, mesmo estando no campo inimigo. Fica claro o autoelogio presente na narrativa, por ter sido ela a única perspicaz o suficiente para reconhecer Odisseu, apesar de seu disfarce. É como se ela superasse a argúcia do mortal mais astucioso de todos, vendo-o através desse disfarce. Como Nausícaa, Arete e Penélope, ela (simbolicamente) age de acordo com as normas da hospitalidade, dando-lhe banho⁷⁹, untando-o com óleo e dando-lhe roupas. Ela ainda consegue

78 Cf. Halliwell, 2011, p. 51.

79 Cabe ressaltar que, conforme destaca Pedrick, 1988, p. 85, o banho geralmente é realizado quando haverá a seguir o saciamento da fome e da sede. Quando lemos *Od. V*, observamos nos versos 263-267,

extrair dele informações e jura não revelar a sua identidade até que ele esteja de volta às naus, e se alegra com o feito do multiastucioso, enquanto as troianas choram os mortos que ele deixou na cidade. Finalmente, ela lamenta a ἄτη (cegueira, perdição) que Afrodite lhe impôs e que fez com que ela abandonasse sua pátria, sua filha e seu marido.

A personagem-inimiga

Nos versos que seguem, Menelau toma a palavra dizendo que o relato da esposa foi dito “de maneira apropriada”⁸⁰ e a utilização do mesmo esquema utilizado pela esposa na organização de sua própria fala demonstra, talvez, que o marido reconhece a habilidade da sua consorte no que concerne à fala⁸¹; contudo, em seu μῦθος Menelau conta uma história que representa uma Helena perigosa para os aqueus e seus planos. O trecho está compreendido entre os versos 266-289:

ναὶ δὴ ταῦτά γε πάντα, γύναι, κατὰ μοῖραν ἔειπες.
ἤδη μὲν πολέων ἐδάην βουλήν τε νόον τε
ἀνδρῶν ἠρώων, πολλήν δ' ἐπελήλυθα γαῖαν:
ἀλλ' οὐ πῶ τοιοῦτον ἐγὼν ἴδον ὀφθαλμοῖσιν,

que Calipso também banha Odisseu sem se seguir um banquete, embora comida e bebida sejam citadas na sequência. Dirigir um juramento a Odisseu também foi ato de Calipso (*Od.* V, v. 177-179), bem como de Circe (*Od.* X, 342-44, 358-365). Com ambas, no entanto, o juramento foi um pedido do herói.

80κατὰ μοῖραν, v. 266. Cf. Peponi, 2012, p. 44; Halliwell, 2011, p. 86-87: “Applied to song, both expressions used by Odysseus [“kata kósmos”e“kata moiran”] might be thought to presuppose control and shaping of narrative structure, but there is no reason to take either to suggest any one particular kind of narrative ordering.” Boyd, 1998, p. 2: “In Homeric verse, this is always a polite answer, but also commonly the signal that, whatever has just been said will be put aside immediately after its saying. Menelaus, therefore, makes no direct comment on Helen’s story, but proceeds to tell his own tale instead.” Worman, 2001, p. 32-33: “In rhetorical terms, phrases such as “kata moiran” do not assess the truth of the speech, but rather whether the speaker is behaving appropriately with her words”. A fórmula κατὰ μοῖραν ἔειπες ocorre nove vezes na *Odisseia* e sete vezes na *Iliada*.

81 Cf. Worman, 2001, p. 19, introduzindo o capítulo que coube a ela em *Making silence speak*, traça um paralelo entre as características das falas de Odisseu (que, depois do poeta, é quem mais narra histórias no poema e cuja habilidade oratória é consenso) e de Helena e a relação dessas características com a construção das personagens.

οἶν Ὀδυσσεύης ταλασίφρονος ἔσκεφίλον κῆρ.
οἶον καὶ τόδ' ἔρεξε καὶ ἔτλη καρτερὸς ἀνὴρ
ἵπῳ ἐνιζεστῶ, ἵν' ἐνήμεθα πάντες ἄριστοι
Ἀργείων Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρα φέροντες.
ἦλθες ἔπειτα σὺ κεῖσε: κελευσέμεναι δέ σ' ἔμελλε
δαίμων, ὃς Τρώεσσιν ἐβούλετο κῦδος ὀρέξαι:
καὶ τοι Δηϊφόβος θεοεΐκελος ἔσπετ' ἰούση.
τρίς δὲ περίστειζας κοῖλον λόχον ἀμφαφώωσα,
ἐκ δ' ὀνομακλήδην Δαναῶν ὀνόμαζες ἀρίστους,
πάντων Ἀργείων φωνὴν ἴσκουσ' ἀλόχοισιν.
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ Τυδείδης καὶ δῖος Ὀδυσσεὺς
ἦ μενοι ἐν μέσσοισιν ἀκούσαμεν ὡς ἐβόησας.
νῶϊ μὲν ἀμφοτέρω μενεήναμεν ὀρμηθέντε
ἦ ἐξελθέμεναι, ἦ ἔνδοθεν αἶψ' ὑπακούσαι:
ἀλλ' Ὀδυσσεὺς κατέρυκε καὶ ἔσχεθεν ἱεμένω περ.
ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἀκὴν ἔσαν υἴες Ἀχαιῶν,
Ἄντικλος δὲ σέ γ' οἶος ἀμείψασθαι ἐπέεσσιν
ἦθελεν. ἀλλ' Ὀδυσσεὺς ἐπὶ μάστακα χερσὶ πίεζεν
νωλεμέως κρατερῆσι, σάωσε δὲ πάντας Ἀχαιοὺς:
τόφρα δ' ἔχ', ὄφρα σενόσφιν ἀπήγαγε Παλλὰς Ἀθήνη.

Tudo contaste, minha esposa, segundo a ordem apropriada.
Já tive ocasião de conhecer os conselhos e pensamentos
de muitos heróis, pois viajei longamente sobre a terra.
Mas nunca com os olhos vi eu nada que se comparasse
com o amável coração do sofredor Odisseu.
Que feitos praticou e aguentou aquele homem forte
dentro do cavalo polido, em que estávamos todos nós,
os melhores dos Argivos, para trazer o destino da morte aos Troianos!
Tu entretanto te aproximaste, decerto enviada por um deus
que queria conceder toda a honra aos Troianos.
É Deífobo semelhante aos deuses vinha logo atrás de ti.
Três vezes contornaste a cônica cilada, sentindo-a com o tacto,
e chamava alto pelos reis dos Dânaos, dizendo os seus nomes
e imitando a voz das esposas de todos os Argivos.
Então eu, o filho de Tideu e o divino Odisseu
estávamos ali sentados e ouvíamos como chamavas.
Nós dois estávamos desejosos de nos levantarmos
e de sairmos; ou então de responder lá de dentro.
Mas Odisseu impediu-nos e reteve-nos, à nossa revelia.
Todos os filhos dos Aqueus se mantiveram em silêncio;
Só Anticlo queria responder à tua voz.
Mas Odisseu tapou-lhe a boca com grande firmeza,
utilizando as suas mãos fortes; e assim salvou todos os Aqueus.
Assim o reteve, até que Palas Atena te levasse para longe.

O relato de Menelau é a primeira passagem da *Odisseia* a abordar o tema do cavalo de madeira. Sua história apresenta Helena, já acompanhada do seu terceiro marido (como ela poderia estar do lado dos gregos e desejando voltar

para sua vida passada se, após a morte de Páris, ela se casa com outro troiano?), agindo de modo que potencialmente causaria a morte de todos os melhores argivos escondidos no cavalo, não fosse a prudência de Odisseu⁸² e seu poder de liderança sobre os demais. Se na história de Helena ela reconhece Odisseu através de seu disfarce, aqui é Odisseu quem, através do disfarce da voz empreendido por Helena, reconhece-a. Se lá Helena era aliada, representando segurança para Odisseu, aqui ela representa todo o perigo: note-se o nome do único guerreiro aqueu que quis responder à voz de Helena após o comando de Odisseu, Ἄντικλος, “aquele que é contrário à glória (κλέος)”. Para os que gostam de ver nessas histórias o poder de sedução de Helena, poderíamos mesmo dizer que lá Odisseu foi seduzido, e aqui resistiu à sedução da voz de Helena.⁸³

Conforme destaca Saïd (2011, p. 268), a aparente contradição entre as histórias foi, durante algum tempo, explicada como o resultado de tradições variantes sobre Helena. Mais recentemente, pelo menos a partir do fim da década de 1970, a tendência tem sido de entender que o paralelismo das duas cenas, bem como suas contradições, são resultado de uma escolha deliberada por parte do poeta.

A “desculpada”

Na história contada por Helena, ela claramente tenta ser absolvida de qualquer culpa. Mas o que Menelau pretende com seu discurso é mais obscuro:

82 Para Boyd, 1998, p. 13, “(...) Odysseus alone appears to be able to resist Helen’s attempt to lure the Achaeans in the horse into betraying themselves. Still “akêlêtos” because of Helen’s oath, he prevents the others from rash behavior, even by force, when necessary.”

83 Cf. Boyd, 1998, p. 8, que problematiza: “Even if we construe this as a story about Helen’s treachery, it displays strangely over-elaborate behavior on her part. If Helen suspects that the Achaeans are in the horse, why not simply say so to the Trojans who dragged it within the walls? The Troy tale tradition as a whole allows us to believe that there was a good deal of initial doubt about the supposed gift.”

substituir a “história falsa” de Helena, corrigindo-a com a sua “história verdadeira”?⁸⁴ Defender Helena, ao atribuir a um δαίμων os atos dela?

De fato, há, sim, alguma semelhança entre essas histórias: Helena atribui sua ida a Troia à cegueira, ἄτη, que lhe enviou Afrodite, uma divindade⁸⁵; Menelau, embora não nomeie Afrodite, atribui a um δαίμων (deus, nume) a tentativa de engano de Helena junto ao cavalo de madeira. O mesmo faz Telêmaco (*Od.* XVII, v. 119), atribuindo à vontade divina (θεῶν ἰότητι) os sofrimentos de aqueus e troianos, e também Penélope (*Od.* XXIII, v. 218-224), ao afirmar que um deus (θεός) fez com que Helena cometesse o feito vergonhoso. Conforme destaca Jong (2001: 103), apesar de o fato de atribuir o erro de uma pessoa aos deuses não remover a responsabilidade pessoal, o argumento funciona como uma “circunstância atenuadora” em apologias.⁸⁶

A culpada

Ao mesmo tempo, a *Odisseia* nos apresenta ao menos quatro passagens que parecem atribuir à mortal culpa e responsabilidade pela Guerra de Troia: duas vezes quem o faz é Odisseu em *Od.* XI, primeiro no verso 384, quando atribui a morte de seus companheiros “à vontade de uma mulher má”, e pouco mais adiante, nos versos 436-439, nos quais ele se dirige a Agamêmnon. Eumeu,

84 Um motivo que teríamos para crer que a história de Menelau é “mais verdadeira” que a de Helena é o fato de que em seu relato o rei não faz nenhum tipo de autoelogio: ele louva Odisseu, colocando-o no centro das atenções novamente, e confessa que ele próprio quase caiu no engano de Helena junto ao cavalo.

85 Esse trecho, bem como *Il.* III, v. 383-420, podem ser alusões à história do Julgamento de Páris, cuja referência mais explícita em Homero parece ser *Il.* XXIV, v. 26-30.

86 Segundo a hipótese de Albin Lesky da “dupla motivação”, esta reside na tendência homérica de situar a causa dos atos humanos sob dois diferentes motivadores: o interno e o externo (os deuses). Não fica claro como esses dois se relacionam e, embora invocar a interferência divina não corrompa a cultura da responsabilidade pessoal, várias personagens o fazem, tanto para negar culpa como para negar crédito, atenuando a responsabilidade pelos seus atos. Alguns exemplos: *Iliada* XVI, v. 844-850, XIX, v. 86-138, *Odisseia* XVIII, v. 158-165.

em *Od.* XIV, atribui responsabilidade a Helena pelos aqueus mortos em combate, nos versos 67-69. E, finalmente, a própria Helena, ao chamar-se de κυνώπιδος, cara-de-cadela, em *Od.* IV, v. 145.

Fica claro, portanto, que ao longo do poema dedicado ao retorno de Odisseu, a questão da responsabilidade de Helena permanece em aberto. O narrador não nos confirma nem tampouco comenta os trechos que culpam ou os que “desculpam” Helena; suas intenções e motivações ao se aproximar do cavalo de madeira, na história de Menelau, permanecem obscuras.⁸⁷

A esposa restituída

Se em Homero não encontramos um julgamento definitivo sobre Helena de Troia, o que dizer sobre a Helena de Esparta? No capítulo referente à hospitalidade, menciono que, em comparação com a recepção de Telêmaco em Pilos, narrada em *Od.* III, é possível notar na recepção em Esparta, narrada em *Od.* IV, certa disputa de autoridade entre Menelau e Helena, contrastando com a autoridade suprema de Nestor. Menciono, também, que para Saïd (2011: 270), desde o início a esposa demonstra ter um status igual ao do seu marido⁸⁸. Conforme relatam os versos 130-132, no Egito não apenas o rei ofereceu presentes de hospitalidade a Menelau: sua esposa também ofereceu presentes a Helena, separadamente. Quando Helena vê pela primeira vez Telêmaco, ela demonstra a mesma perspicácia que tivera em Troia para reconhecer Odisseu, e dispara sua conclusão sobre a identidade do hóspede, enquanto Menelau ainda

⁸⁷Ver, entre outros, Scodel (2004: 51), “the narrator can also be tricky about characterization. He clearly defines what kind of people the characters are, and invites the audience to imagine that they have psychological complexity. He then leaves many details of motivation opaque, so that the audience must infer or guess (especially in the *Odyssey*)”. Bakker (2009: 120): “In performance, the narrator does not so much enter the mind of the character, as in modern fiction; rather, the perspective of the character can intrude in the discourse of the narrator”. Thornton (2014: XV): “Aristotle, speaking specifically about Homer, praises him in contrast to other epic poets for commenting little himself, but narrating instead how his characters act and speak. This means that the Homeric epics have to be interpreted to a considerable extent, like plays”. Thornton refere-se a *Poética*, 1460a5 e seguintes.

⁸⁸ Cf. Doyle, 2010, p. 16.

refletia sobre a mesma. Para Menelau suspeitar que o estrangeiro fosse o filho de Odisseu, foi necessário que um de seus μῦθοι despertasse no hóspede uma emoção, exteriorizada pelo choro. Para Helena, no entanto, bastou colocar os olhos sobre o jovem para descobrir sua identidade. Da mesma maneira que Helena interrompe o curso normal da narrativa ao enunciar seu reconhecimento, ela também muda o curso proposto por Menelau, de que se encerrassem os μῦθοι por aquela noite, ao ter “uma outra ideia” (v.219) e iniciar um novo relato, dessa vez acompanhado pelo φάρμακον misturado ao vinho. Nada mais natural que, nesse instante, a rainha aproveitasse a audiência dos jovens e a autoridade conferida pela posição de narradora para tentar construir para si um novo κλέος.

A famosa

Acredito, sim, que o paralelismo e a contradição dessas duas narrativas embutidas em *Od.* IV tenham sido uma escolha deliberada do poeta. A grande questão, no entanto, é outra: qual é o sentido pretendido com essa justaposição de histórias tão contraditórias — ou, em outras palavras, qual o efeito que essas histórias justapostas produzem em seu ouvinte/ leitor? Em uma tradição na qual nenhum aedo do sexo feminino é mencionado, Helena é uma das mulheres da Odisseia que ocupam, por alguns versos, a posição de narradora; munida da autoridade que suas palavras assumem quando ela se coloca nessa posição, tenta, através de um elogio a Odisseu, elogiar-se a si mesma e, desse modo, construir para si um novo κλέος⁸⁹. Mas, um poema épico como a *Odisseia*, que tem Helena como personagem, talvez não pudesse deixar de aludir àquilo que eterniza Helena: sua traição. O feito mais significativo de Menelau na tradição épica foi ter perdido sua esposa; o mais significativo de Helena foi ter abandonado o marido e a pátria. Menelau nos lembra dessa outra face de

⁸⁹Cf. Doyle, 2010, p. 15; Doherty, 1995, p. 86.

Helena, mencionando um evento relativo ao cavalo de madeira que não é mencionado em nenhum outro lugar em Homero: a aproximação e a tentativa mimética de Helena. Se sua história não é corroborada por nenhuma outra passagem do poema, tampouco o é a história de Helena.

A paradigmática

Pensemos no poema como um todo: ora, ao mesmo tempo em que a justaposição das histórias de Helena e Menelau em *Od.* IV nos mostra duas faces possíveis de Helena, ela antecipa elementos da segunda parte da *Odisseia*, e indica dois possíveis procedimentos para Odisseu adotar quando chega a Ítaca; como elementos, temos, por exemplo, o disfarce de mendigo utilizado por Odisseu e o fato de ele silenciar alguém à força (Ânciclo aqui no canto IV, Euricleia, no canto XIX). Quanto aos possíveis procedimentos, se acreditamos na história de Helena, somos encorajados a acreditar também que Odisseu, por sua parte, uma vez tendo concluído com sucesso o seu retorno, poderia revelar sua identidade e seus planos a Penélope, e mesmo envolvê-la em sua vingança. Já a história de Menelau parece advertir que o melhor seria que Odisseu mantivesse o disfarce até o fim do massacre dos pretendentes⁹⁰. À *Odisseia* interessa uma Helena de múltiplas facetas. Usando-a como um dos paradigmas para o comportamento feminino, o poeta cria maior tensão sobre o fato de as mulheres serem ou não confiáveis e, automaticamente, sobre que atitudes Penélope pode tomar. Devemos ter em mente, contudo, que, no caso de Helena, ela é referida como filha de Zeus; essa genealogia pode, de certo modo, explicar a relativa autonomia que ela possui em Esparta (autonomia que, embora seja

90 Cf. de Jong, 2001, p. 95, que acredita que a proximidade de sentido entre *Od.* IV, vv. 81-82 e *Od.* XVI, vv. 205-206 sugere um paralelo entre Odisseu e Menelau. Sobre as histórias de Helena e Menelau como paradigma para a segunda parte do poema, cf. Doherty, 1995, p. 60; Olson, 1989, pp. 387-394.

verdadeira se comparada a de algumas outras mulheres, não possui indícios suficientes para que se afirme que não seja, ainda assim, restrita).

A filha de Zeus

Algumas personagens homéricas, e muito frequentemente as personagens femininas, não apresentam explicações para suas motivações, e tampouco o faz o narrador. Mas se Zeus, ao longo do poema, é referido como aquele que pode causar tanto bens quanto males⁹¹, porque não poderia também sua filha, humana, causar bens e males, encarnando, ao mesmo tempo, o poder da divindade⁹², por um lado, e as ambiguidades e contradições próprias da natureza humana⁹³ — e, mais ainda, próprias do gênero feminino — por outro?

Em Homero, Helena é apenas uma mortal, referida como filha de Zeus, sem mãe nomeada⁹⁴. No poema cíclico *Cípria*, ela era filha de Nêmesis. Fora essa informação, a única que nos resta é que Castor e Pólux, que a *Iliada* apresenta como irmãos de Helena (*Il.* III, v. 236-238), são mencionados como filhos de Leda na *Odisseia* (*Od.* XI, v. 298-230). Apesar de colocar Helena como uma mortal, nem mesmo o alto prestígio dos poemas de Homero fez com que ela deixasse de ser venerada em Esparta: isso talvez possa ser explicado pelo fato de a Helena homérica estar rodeada pela atmosfera do divino. Em *Od.* IV ela é prole de Zeus, gozando de autoridade mesmo na presença de seu marido, perspicaz, manipuladora de drogas praticamente mágicas e μητίετα (ο φάρμακον

91 Zeus nega que se possa atribuir a ele próprio responsabilidade pelo que acontece com os homens (*Od.* I, vv. 32-43); no entanto, as demais personagens do poema parecem discordar, como o fazem, por exemplo, Telêmaco no canto I (vv. 348-349) e Helena no canto IV (vv. 235-237).

92 Cf. Doherty, 1995, p. 87-88.

93 Cf. Doyle, 2010, p. 17.

94 Considero importante citar que há uma teoria segundo a qual Helena seria inicialmente uma divindade, humanizada posteriormente por Homero. Para maior discussão e mais elementos sobre o assunto, cf. Clader, 1976.

de Helena recebe o mesmo adjetivo tão comumente aplicado a Zeus, em especial na *Teogonia* de Hesíodo); sua beleza singular parece exercer poder sobre os demais. Embora Hermes se admire com a morada de Calipso (*Od.* V, v. 63-75), e Odisseu, com o palácio de Alcínoo (*Od.* VII, v. 81-135), a caracterização da casa de Menelau como “divina” (θεῖον, *Od.* IV, v. 43) é única no poema, e Telêmaco a compara à corte de Zeus (*Od.* IV, v. 71-75) — ver, por exemplo, de Jong (2001: 92). A Menelau foi concedido que não morresse como os demais mortais, mas sim que fosse conduzido aos Campos Elísios, onde “a vida para o homem é da maior suavidade” (*Od.* IV, v. 565)⁹⁵, por ser esposo de Helena (“Tens Helena por mulher: para os deuses, és genro de Zeus”, *Od.* IV, v. 569).

De fato, na *Ilíada* não há nenhuma menção à possibilidade de qualquer guerreiro conseguir escapar da morte em algum momento de sua vida. Na *Odisseia*, Menelau terá vida eterna. A maior quantidade de elementos que de certo modo “divinizam” Helena na *Odisseia* talvez se deva ao fato de este poema, em sua essência, permitir mais elementos fantásticos que o poema da ira de Aquiles. Mas o que acontecerá com Helena, segundo a *Odisseia*? Ficará com Menelau nos Campos Elísios? Ficará com seus irmãos, nos céus?

Em certo sentido, a Helena odisseica é elevada acima dos demais mortais, pois, apesar de alguns trechos do poema, já citados aqui, apontarem-na como responsável pela Guerra de Troia e por todos os sofrimentos decorrentes dela, nenhuma personagem lhe dirige diretamente uma crítica ou lhe atribui, olho no olho, culpabilidade — a única pessoa a criticar Helena em sua presença é a própria Helena⁹⁶. Para todos os demais a presença de Helena é inebriante —

95 A promessa feita a Menelau, de viver eternamente na maior suavidade, parece conter em si certa ironia, uma vez que várias são as indicações no canto de que a tristeza e o luto pelo que houve no passado (a morte do irmão, de muitos aqueus e sua responsabilidade nessas mortes, pelo feito de Helena) são perenes. A reconquista de Helena não significa, necessariamente, o fim do πένθος de Menelau: no Canto IV, o πένθος é representado pelas lembranças do passado e pela ausência de Odisseu. O texto não nos dá mais pistas sobre o futuro de Menelau: ou acreditamos que nos Campos Elísios sua dor finalmente cessará, ou interpretamos essa suposta dádiva como uma condenação da personagem à dor eterna. Pessoalmente, estou inclinada mais para a primeira alternativa, e sobre esse tema pretendo escrever oportunamente.

96 Cf. Graver, 1995, p. 43.

às vezes até mesmo para o multiastucioso Odisseu. É como se Helena estivesse acima das leis que regem a sociedade e, conseqüentemente, acima de qualquer julgamento definitivo. Menelau não quer se vingar dela, ou tomá-la de volta para submetê-la a algum tipo de castigo ou humilhação: ele quer tê-la como esposa, fazendo tudo voltar a ser como era antes — como se isso fosse possível. Nessa tentativa de restabelecer o passado no presente, podemos pensar, ironicamente, que o uso do *phármakon* que anula a dor e a ira e produz esquecimento seja mais frequente em Esparta do que poderíamos supor em um primeiro momento.

A ambígua

Contudo, não podemos deixar de notar que, ao mesmo tempo em que a *Odisseia* diviniza Helena, ela também a humaniza: o poder mágico que Helena exerce está no *phármakon*, e não nela mesma⁹⁷. Ao mesmo tempo em que a história de Menelau nos lembra da Helena causadora da Guerra de Troia, o narrador nos apresenta uma Helena capaz de curar todo tipo de dor e sofrimento, através do *phármakon* do Egito. O papel de causar males de Helena se inverte e se transforma no papel de curar males.

Mais do que contraditórias, acredito, as histórias de *Od.* IV são complementares. Do mesmo modo que histórias como essas, de ocultação e disfarce, definitivamente pertencem à *Odisseia*, ao poema não interessaria uma Helena una, mas sim a Helena complexa, de múltiplas facetas⁹⁸. Para Bergren (1983: 80) “duplicidade” é o que caracteriza Helena, e os poemas de Homero “não apenas revelam, mas também não tentam regular a duplicidade de Helena”.

97 Cf. Assunção, 2010. Contra: Bergren, 1981.

98 Cf. Austin (1994: 84): “The *Odyssey* shapes Helen’s ambiguity to its own purposes”.

Muitos autores gregos posteriores tiveram a preocupação de “resolver”, em seus textos, a duplicidade da filha de Zeus. Isso, no entanto, não interessa a Homero, nem à *Odisseia*. Com a Helena ambígua, o poeta cria maior tensão sobre o fato de as mulheres serem ou não confiáveis e, automaticamente, sobre os diferentes paradigmas que Penélope poderia seguir; talvez a dúvida que Atena tenta implantar no coração de Telêmaco no canto XV sobre sua mãe não fizesse tanto sentido para o jovem se ele não tivesse conhecido a múltipla Helena: aliás, é significativo que a viagem de Telêmaco e os cantos dedicados ao jovem se encerrem justamente com a visita a Menelau e Helena; repito, ao colocar Helena (e Clitemnestra) como exemplo(s) de conduta feminina⁹⁹, o poeta lança dúvida sobre que tipo de atitudes Penélope poderia tomar ao longo da narrativa — embora o desfecho em si provavelmente já estivesse enraizado na cultura tradicional oral, outras perguntas surgem: o que se passa pela cabeça de Penélope? Quem é, afinal, Penélope, e o que ela realmente deseja? O que Penélope quer dizer quando, após reconhecer Odisseu, faz um discurso no qual isenta Helena de culpa (*Od.* XXIII, v. 218-224)?

Após o canto XXIII vemos que o paradigma de Clitemnestra não é o único possível para mulheres na *Odisseia*: Penélope permanece fiel à sua casa e ao seu marido. Por que, então, “defende” Helena? Talvez porque se reconheça nela; talvez durante esses vinte anos também Penélope em algum momento tenha se imaginado em um novo casamento. Parece, contudo, que o poema nos brinda com pelo menos três paradigmas de esposas: em um extremo, Clitemnestra; no outro, Penélope; e, transitando entre os dois extremos, “Helena, prole de Zeus” (*Od.* IV, v. 184).

99 Cf. Worman, 2001, p. 20.

Penélope narradora

O retrato relativamente frequente de figuras femininas como narradoras na *Odisseia* contrasta com a realidade do poema sobre a ira de Aquiles; contudo, a única personagem que não é nem divindade, nem tem uma relação direta com o plano divino (caso de Helena, que em Homero é “filha de Zeus”) e que permanece viva (Anticleia, na narrativa de Odisseu de sua descida ao Hades, também faz um relato, ali, de sua história) é Penélope. Os dois momentos principais em que isso ocorre estão situados nos cantos XVIII e XIX: em *Od.* XVIII, Penelope faz um relato aos pretendentes das instruções que recebeu de Odisseu antes de ele partir para Troia; em *Od.* XIX, canto mais dramático do poema, em que Penélope e Odisseu trocam muitos μῦθοι, ela narra para o mendigo - Odisseu o seu estratagema da mortalha, através do qual conseguiu ludibriar os pretendentes por três anos, e o sonho que tivera em que uma águia devorava seu gansos.

No senso comum, atualmente, Penélope representa o modelo de uma esposa ideal, paciente e fiel. No entanto, duas perguntas permeiam a *Odisseia* de Homero: a primeira, referente a Odisseu, é se o herói chegará a Ítaca; a segunda, referente a Penélope, é se ela o terá esperado. Conforme destaca Felson (1994: 3), se ela decidisse casar novamente, a narrativa tomaria uma direção, se ela reconhecesse seu marido a tempo e permanecesse leal a ele, outra seria a direção tomada pela narrativa. Segundo Murnaghan (1987: 123),

Odysseus' return would be impossible if it were not for the steadiness of Penelope's mind, her determination that the role of her husband is an inalienable aspect of Odysseus' identity and not something that could be transferred to someone else. While his own loyalty to Penelope, his refusal to have her replaced even by a goddess, is what motivates him to undertake the risks of his homeward journey, his achievement in reaching home would be nullified if she were not loyal to him. This is what happens to Agamemnon, who reaches the shores of his home but loses both *kleos* and *nostos* because his wife has shifted her loyalty to another man, and the congruence between

the official tie of marriage and her own affections has been ruptured. Thus the *Odyssey*, which focuses on the conditions of nostos, places a strong emphasis and high value on the fidelity of the hero's wife.

Quem é Penélope na *Odisseia* de Homero? Certamente, uma mulher bonita. Sua beleza é evocada por termos que se referem a sua forma, estatura e beleza¹⁰⁰. Ainda que ela permaneça inferior a deusas (*Od.* V, vv. 215- 217), o fato de ser constantemente comparada a elas (especialmente a Ártemis e Afrodite; ver *Od.* XVII, v. 37) também pode indicar a beleza da mortal. E, finalmente, o fato de os joelhos dos pretendentes “perderem a força” diante dela também é indicativo de sua beleza, uma vez que essa expressão é utilizada em Homero apenas para demonstrar emoções fortíssimas, sejam elas boas ou ruins¹⁰¹. Penélope também é referida com termos que evidenciam inteligência em mais de vinte ocorrências; desses termos, o mais recorrente é περίφρων, também usado para Euricleia e Arete. Contudo, Penélope não apenas é “em si”, mas também é “em relação a”: em mais de vinte ocasiões ela é referida segundo a sua relação com uma personagem masculina: assim, ela é a “filha de Icário”, a “mãe de Telêmaco” e a “valorosa mulher de Odisseu, filho de Laertes”.

Penélope é, também, superior a outras mulheres, já que Atena lhe concedeu muitos dons, como vemos em *Od.* II, vv. 116- 121, na fala de Antínoo:

τὰ φρονέουσ' ἀνὰ θυμόν, ὃ οἱ πέρι δῶκεν Ἀθήνη
ἔργα τ' ἐπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἐσθλάς
κέρδεά θ', οἷ' οὐ πά τιν' ἀκούομεν οὐδὲ παλαιῶν,
τάων αἱ πάρος ἦσαν ἐυπλοκαμῖδες Ἀχαιαί,
Τυρώ τ' Ἀλκμήνη τε εὐστέφανός τε Μυκίγη: 120
τάων οὐ τις ὁμοῖα νοήματα Πηνελοπεΐη
ἦδη: ἀτὰρ μὲν τοῦτό γ' ἐναΐσιμον οὐκ ἐνόησε.

pensando no seu espírito tudo o que Atena lhe concedeu –
o conhecimento de belos labores, bom senso e astúcias
como nunca se ouviu falar em mulheres antigas, entre aquelas
que foram outrora dos Aqueus as mulheres de belas tranças,
Tiro, Alcmena e Micene de bela coroa;
destas nenhuma pensava de modo semelhante a Penélope.

100 Ver *Odisseia*: XVIII, v. 180, v. 249, v. 251; XIX, v. 124.

101 Ver *Iliada*: XXI, v. 114; *Odisseia*: IV, v. 703; V, v. 297, XXII, v. 68, v. 147; XXIII, v. 205; XXIV, v. 345.

Sua superioridade em relação às outras mulheres também é destacada por Eurímaco em *Od.* XVIII, vv. 245- 249:

κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρον Πηνελόπεια,
εἰ πάντες σε ἴδοιεν ἄν' Ἴασον Ἄργος Ἀχαιοί,
πλέονές κε μνηστήηρες ἐν ὑμετέροισι δόμοισιν
ἦᾶθεν δαινύατ', ἐπεὶ περίεσσι γυναικῶν
εἰδὸς τε μέγεθός τε ἰδὲ φρένας ἔνδον εἴσας.

Filha de Icário, sensata Penélope!
Se todos os Aqueus da jônica Argos te vissem,
terias amanhã ainda mais pretendentes a banquetear-se
no vosso palácio, pois superas todas as mulheres
em beleza, estatura e excelente entendimento.

Finalmente, quem afirma a superioridade de Penélope em relação a outras mulheres é Telêmaco (*Od.* XXI, vv. 107- 110):

οἷη νῦν οὐκ ἔστι γυνή κατ' Ἀχαιίδα γαῖαν,
οὔτε Πύλου ἱερῆς οὔτ' Ἄργεος οὔτε Μυκῆνης;
οὔτ' αὐτῆς Ἰθάκης οὔτ' ἠπείροιο μελαίνης;
καὶ δ' αὐτοὶ τόδε γ' ἴστε: τί με χρὴ μῆτερος αἴνου;

Uma mulher como não há outra na terra dos Aqueus,
nem na sagrada Pilos, nem em Argos ou Micenas,
nem mesmo na própria Ítaca, nem no escuro continente;
mas vós sabeis já tudo isso; não preciso de louvar a minha mãe –

O que pretendemos analisar agora é de que forma as narrativas enunciadas por Penélope são eloqüentes no que diz respeito à sua caracterização ao longo do poema. Parto do princípio de que o que Penélope diz também diz muito sobre Penélope. As cenas que envolvem Penélope como narradora, nos cantos XVIII e XIX do poema, parecem ser as que mais conectam Penélope ao conceito de *μητις*, astúcia. Em *Od.* XVIII, a narrativa de reminiscência da fala de Odisseu a ela antes de ir para a guerra produz uma confusão entre aparência e realidade: Penélope aparenta contar isso para mostrar aos pretendentes que está disposta a se casar com um deles; contudo, fica claro que a intenção dela é adquirir deles bens materiais que, de alguma forma, contrabalanceiem a forma como eles devoram, há anos, os bens do palácio de Odisseu. No caso de *Od.*

XIX, a principal narrativa embutida dela é aquela em que ela narra o estratagema da mortalha de Laertes, pai de Odisseu, com o qual ludibriou os pretendentes ao longo de três anos.

Para essa análise, vamos ao primeiro trecho de Penélope como narradora, aquele da narrativa embutida que tem como audiência interna os pretendentes. Na *Odisseia*, o momento de Penélope se casar de novo é iminente, conforme destacamos na análise de Penélope como anfitriã em *Od. XIX*, canto que termina com a decisão dela de propor o desafio de arco e de se casar com o pretendente que vencer a prova. No entanto, sabemos que o momento de Penélope tomar uma decisão definitiva é chegado pelas supostas palavras de Odisseu, enunciadas por Penélope no décimo oitavo canto da *Odisseia*, em que a rainha relata que, seguindo as instruções do marido, ela deveria se casar novamente quando Telêmaco fosse já adulto. O poema se inicia, no Canto I, justamente com o início da maturidade de Telêmaco sendo afirmada, quando ele ordena à mãe que se retire do μέγαρον do palácio e afirma que é ele quem tem o poder naquela casa (cena analisada brevemente na Introdução deste trabalho).

Vamos à fala de Penélope, que vem em resposta ao elogio de Eurímaco citado acima (*Od. XVIII*, vv. 251-280):

Εὐρύμαχ', ἦ τοι ἐμὴν ἀρετὴν εἰδὸς τε δέμας τε
ὄλεσαν ἀθάνατοι, ὅτε Ἴλιον εἰσανέβαινον
Ἄργεῖοι, μετὰ τοῖσι δ' ἐμὸς πόσις ἦεν Ὀδυσσεύς.
εἰ κείνός γ' ἔλθων τὸν ἐμὸν βίον ἀμφιπολεύοι,
μεῖζόν κε κλέος εἶη ἐμὸν καὶ κάλλιον οὕτως.
νῦν δ' ἄχομαι: τόσα γάρ μοι ἐπέσσευεν κακὰ δαίμων.
ἦ μὲν δὴ ὅτε τ' ἦε λιπὼν κάτα πατρίδα γαῖαν,
δεξιτερὴν ἐπὶ καρπῷ ἔλὼν ἐμὲ χεῖρα προσηύδα:
"ὦ γύναι, οὐ γὰρ οἴω εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
ἐκ Τροίης εὖ πάντας ἀπήμονας ἀπονέεσθαι:
καὶ γὰρ Τρῳάας φασὶ μαχητὰς ἔμμεναι ἄνδρας,
ἡμὲν ἀκοντιστὰς ἠδὲ ῥυτῆρας οἰστῶν
ἵππων τ' ὠκυπόδων ἐπιβήτορας, οἳ κε τάχιστα
ἔκριναν μέγα νεῖκος ὁμοίου πολέμοιο.
τῷ οὐκ οἶδ' ἦ κέν μ' ἀνέσει θεός, ἦ κεν ἄλω
αὐτοῦ ἐνὶ Τροίῃ: σοὶ δ' ἐνθάδε πάντα μελόντων.
μεμνήσθαι πατρὸς καὶ μητέρος ἐν μεγάροισιν
ὡς νῦν, ἦ ἔτι μᾶλλον ἐμεῦ ἀπονόσφιν ἐόντος:

αὐτὰρ ἐπὴν δὴ παῖδα γενειήσαντα ἴδῃαι,
γῆμασθ' ὧ κ' ἐθέλησθα, τεὸν κατὰ δῶμα λιποῦσα.
"κεῖνος τὼς ἀγόρευε: τὰ δὴ νῦν πάντα τελεῖται.
νῦξ δ' ἔσται ὅτε δὴ στυγερὸς γάμος ἀντιβολήσει
οὐλομένης ἐμέθεν, τῆς τε Ζεὺς ὄλβον ἀπηύρα.
ἀλλὰ τόδ' αἰνὸν ἄχος κραδίην καὶ θυμὸν ἰκάνει:
μνηστήρων οὐχ ἦδε δίκη τὸ πάροιθε τέτυκτο:
οἷ τ' ἀγαθὴν τε γυναῖκα καὶ ἀφνειοῖο θύγατρα
μνηστεύειν ἐθέλωσι καὶ ἀλλήλοις ἐρίσωσιν,
αὐτοὶ τοί γ' ἀπάγουσι βόας καὶ ἴφια μῆλα,
κούρης δαῖτα φίλοισι, καὶ ἀγλαὰ δῶρα διδοῦσιν:
ἀλλ' οὐκ ἀλλότριον βίον νήποινον ἔδουσιν.

Eurímaco, toda a minha excelência de beleza e de corpo
Destruíram os imortais, quando para Ílion embarcaram
Os Argivos, e com eles o meu esposo, Odisseu.
Se ele regressasse para tomar conta da minha vida,
Maior e mais bela seria a minha fama. Mas agora sofro,
Tais são os males que me deram os deuses.
Na verdade, quando ele deixou a terra pátria,
Na mão me pegou pelo pulso e estas palavras me disse:
“Mulher, não penso que nós Aqueus de belas joelheiras
Regressemos de Troia todos ilesos às nossas casas.
Pois diz-se que os troianos são homens aguerridos:
Lanceiros, peritos no arco e na flecha, e condutores
de cavalos velozes, que rapidamente dirimam
a grande contenda de uma guerra, na qual
se peleja em igualdade de circunstâncias.
Por isso não sei se o deus me fará regressar,
Ou se morrerei em Troia. Presta atenção a essas coisas:
Trata bem do meu pai e da minha mãe aqui no palácio,
Como agora, mas mais ainda depois que eu partir.
E quando vires que o meu filho tiver a barba a despontar,
Desposa quem tu quiseres. Então deixa a tua casa.”
Assim falou Odisseu. E agora tudo se cumpre.
Virá a noite em que serei confrontada com bodas odiosas,
Desgraçada de mim!, a quem Zeus tirou a felicidade.
Mas esta dor amarga se apoderou de meu coração:
Pois antes não era assim o hábito dos pretendentes.
Aqueles que queriam desposar a filha de um homem rico
Rivalizavam entre si, oferecendo bois e robustas ovelhas:
Davam um banquete aos amigos da jovem cortejada
E a ela ofereciam eles os mais valiosos presentes.
Não devoravam sem desagravo o sustento de outrem.

Curiosamente, essa aparição que Penélope faz em *Od. XVIII* diante dos pretendentes acontece por deliberação de Atena (*Od. XVIII*, vv. 158-162), e em sua fala Penélope insinua que desposaria aquele que lhe trouxesse mais dádivas (*Od. XVIII*, vv.250-280) –e, mais curiosamente ainda, ao declarar a Eurínome seu desejo de aparecer diante dos pretendentes, ainda em seus aposentos,

Penélope ri (*Od.* XVIII, v. 163). Odisseu comemora internamente a aparição da rainha e sua fala, “porque ela tirava dons aos pretendentes, encantando-lhes/ o coração com doces palavras – embora com outra intenção” (*Od.* XVIII, vv. 182-183). Portanto, o astuto marido reconhece nas palavras da esposa um engano por meio do qual ela quer ludibriar os pretendentes, confiando, assim, como o narrador dá a crer, na sua fidelidade. Vale lembrar que tanto Penélope quanto Odisseu se apresentam diante dos pretendentes por deliberação de Atena e ambos, por intervenção da deusa, sofrem transformações físicas. A cena toda, contudo, é de difícil interpretação. Penélope parece agir contra sua inclinação natural, ou seja, completamente manipulada por uma vontade divina externa, o que é diferente da dupla motivação típica - e extremamente incomum em Homero¹⁰². A cena é introduzida em *Od.* XVIII, vv. 158-162:

τῆ δ' ἄρ' ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,
κούρη Ἰκαρίοιο, περίφροني Πηνελοπείη,
μνηστήρεσσι φανῆναι, ὅπως πετάσειε μάλιστα
θυμὸν μνηστῆρων ἰδὲ τιμήεσσα γένοιτο
μᾶλλον πρὸς πόσιός τε καὶ υἱέος ἢ πάρος ἦεν.

Foi então que Atena, a deusa de olhos garços,
no espírito da filha de Icário, a sensata Penélope,
colocou a idéia de se mostrar aos pretendentes, para lhes pôr
o coração a esvoaçar de desejo e assim granjear honra maior,
do que até aqui conseguira, da parte do esposo e do filho.

A motivação de Atena, portanto, é fazer com que Penélope seduza os pretendentes e consiga uma estima maior por parte de Telêmaco e Odisseu. A motivação que Penélope criará para si, para explicar a vontade abrupta de sair de seus aposentos, é falar com Telêmaco. Não há em Penélope o desejo de seduzir os pretendentes, como fica claro na sequência, quando ela diz para Eurínome que pela primeira vez sente desejo de se mostrar a eles: quando Eurínome lhe

102 Ver Saïd (2011: 292); Murnaghan (1995: 71); Katz (1991: 81- 83). Conforme destaca De Jong (2001:445), geralmente, a vontade do mortal e do deus coincidem. Aqui, Penélope não tem um motivo real anterior à aparição de Atena, ela simplesmente sente um impulso de mostrar-se aos pretendentes, causado por Atena. Só depois Penélope dá a esse impulso uma motivação interna, de si mesma: falar com Telêmaco (*Od.* XVIII, vv. 166-169), o que ela realmente acaba fazendo na sequência da cena (*Od.* XVIII, 215-225).

responde que ela deve se arrumar para fazer a aparição, essa é a resposta de Penélope (*Od.* XVIII, vv. 178-184):

Εὐρυνόμη, μὴ ταῦτα παραύδα, κηδομένη περ,
χρῶτ' ἀπονίπτεσθαι καὶ ἐπιχρίεσθαι ἀλοιφῇ:
ἀγλαίην γὰρ ἐμοί γε θεοί, τοῖ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
ᾤλεσαν, ἐξ οὗ κείνος ἔβη κοίλης ἐνὶ νηυσίν.
ἀλλὰ μοι Αὐτονόην τε καὶ Ἴπποδάμειαν ἄνωχθι
ἐλθέμεν, ὄφρα κέ μοι παρστήητον ἐν μεγάροισιν:
οἷη δ' οὐκ εἴσειμι μετ' ἀνέρας: αἰδέομαι γάρ.

Eurínome, não tentes convencer-me, por muito
que me ames, a lavar o corpo e a esfregar-me com unguento.
A minha beleza, essa, os deuses que o Olimpo detêm
a destruíram, desde o dia em que ele partiu nas côncavas naus.
Mas diz a Autónoe e a Hipodamia que venham aqui ter,
para que junto de mim se posicionem na sala de banquetes:
não me mostrarei sozinha aos homens; tenho vergonha.

O plano de Atena é outro: ela derrama o sono sobre Penélope e, enquanto esta dorme, aquela a embeleza. Penélope será, portanto, uma sedutora involuntária. Mas ainda sobra a dificuldade de como interpretar o riso ἀχρεῖον (“inútil”, “sem propósito”, “sem alvo”) de Penélope, mencionado v. 163, quando ela vai comunicar à governanta que se mostrará aos cortejadores. Será esse riso a manifestação de uma satisfação da personagem diante da posição que ela agora assume na narrativa? Se nas primeiras aparições temos uma Penélope mais fragilizada e chorosa, a parte final do poema nos brinda com uma personagem mais ativa. Penélope não sairá do μέγαρον chorando; ela conquistará aquilo que foi requisitado dos pretendentes, os dons. Desse modo, podemos acreditar que ela, ao dizer que sua motivação era falar com Telêmaco, já tramara também conseguir dos pretendentes dons, bens materiais, e ao tramar mais uma vez iludir seus cortejadores, a personagem manifestaria satisfação e confiança através do riso¹⁰³. Levine (1983: 176) afirma:

Penelope laughs at the notion of fooling the suitors because she knows she can succeed. The context is significant in this respect, for the laugh occurs immediately after Odysseus has warned Amphinomos to leave the palace

103 Ver Malta (2012: 15); Levine (1983: 174-178). Sobre o termo ἀχρεῖον, que só aparece mais uma vez em Homero, na descrição do choro de Tersites em *Iliada* II, v. 268, ver Byre (1988: 162-3), Clay (1984: 73-76)

(18.125 ff.), and thus contrasts that suitor's inability to understand his own situation with the queen's resolve to take the initiative.

E, pouco mais adiante, conclui (Levine, 1983, p. 178):

Her laugh in 18 appropriately conveys both sides of her character: it emphasizes her chastity and introduces her cleverness. It stresses her closeness to Odysseus and looks ahead to their success against the enemy.

O caso do riso de Penélope aqui talvez seja mais simples: talvez seja de fato um riso sem propósito, sem razão, um riso pelo qual Penélope exterioriza o fato de desconhecer, ela mesma, o real motivo de querer se mostrar diante dos pretendentes. Nós sabemos que essa vontade foi Atena quem colocou em seu θυμός; ela, contudo, desconhece o motivo de sua vontade e, sem compreender, ri. Considero importante, também, a afirmação de Holmberg (1995: 116), de que, apesar de haver na cena uma marca de sedução (Penélope, de fato, está ali seduzindo os pretendentes), o texto é cuidadoso no sentido de distanciá-la da figura de uma sedutora mais consciente e ativa. No entanto, o texto também nos deixa claro que há ali uma μῆτις, uma vez que Penélope pensa uma coisa, e diz outra, ou seja, como marca o narrador principal do poema, de cuja veracidade não há motivos para duvidar, ela encanta os pretendentes com doces palavras, tendo outras intenções, outras coisas em mente. Há aí, portanto, o contexto da astúcia que, na cena da embaixada a Aquiles em *Il.* IX, vv. 308-313, o Pelida diz tanto desprezar:

διογενὲς Λαερτιάδη πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ
χρὴ μὲν δὴ τὸν μῦθον ἀπηλεγέως ἀποειπεῖν,
ἢ περ δὴ φρονέω τε καὶ ὡς τετελεσμένον ἔσται,(...)
ἐχθρὸς γάρ μοι κείνος ὁμῶς Αἴδαο πύλησιν
ὅς γ' ἕτερον μὲν κεύθη ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἶπη.

Filho de Laertes, criado por Zeus, Odisseu de mil ardis!
Impõe-se que eu diga a minha palavra claramente,
Do modo como penso e como irá cumprir-se,(...)
Como os portões do Hades me é odioso aquele homem
Que esconde uma coisa na mente, mas diz outra.

O narrador nos conta que o coração de Odisseu se regozijou com a fala de Penélope porque ela tirava dons dos pretendentes tendo em mente outras coisas (*Od.* XVIII, vv. 281-283). Nesse sentido, o contexto da μήτις está posto, e o riso, como elemento de expressão da satisfação de enganar, integra esse quadro geral de astúcia. O que ela mesma relata ao mendigo - Odisseu em *Od.* XIX parece confirmar que é verdadeira a instrução de Odisseu antes de partir para Troia, de que ela deveria se casar novamente caso ele não tivesse retornado quando Telêmaco já fosse adulto (*Od.* XIX, vv. 524- 534): lá, ela diz que o coração se agita no peito, para frente e para trás, o que é uma marca de hesitação e indecisão; e ela diz que isso ocorre porque ela não sabe se deve permanecer com Telêmaco cuidando do palácio, respeitando o marido e a vontade do povo, ou se ela deve seguir aquele que dentre os Aqueus for o melhor, ou seja, contrair novas bodas; ela argumenta dizendo que, enquanto Telêmaco era criança, não queria que ela se casasse, mas, agora que é adulto, pede que ela abandone o palácio, uma vez que os pretendentes devoram seus pertences. Essa fala de Penélope também pontua que o momento de tomar uma decisão definitiva em relação a seu futuro está intimamente relacionado à maturidade do filho.

A questão, portanto, não é que Penélope faz um relato mentiroso aos pretendentes, mas sim a forma como ela manipula a finalidade desse relato: ali, ela ainda não tomou a decisão de contrair novas bodas – isso só ocorrerá no fim do canto seguinte do poema, *Od.* XIX, quando ela decide propor o desafio do arco. Sua intenção, clara, explicitada pelo narrador, é de adquirir bens dos pretendentes. O que faz parte de sua μήτις, aqui, não é a veracidade ou não das supostas palavras de Odisseu, mas a finalidade com que Penélope faz esse relato. O texto não deixa claro, também, em que momento ela decidiu usar esse relato para conseguir haveres dos pretendentes.

O ânimo de Penélope está dividido (*Od.* XVI, v. 73). Casamento? Viuvez? Novo matrimônio? Nas palavras de Telêmaco, quando o poema se inicia, Penélope “nem recusa o odioso casamento/ nem põe termo à situação”

(*Od.* I, vv. 249-250). Vale lembrar que embora em diversas passagens os deuses garantam que Odisseu conseguirá chegar a Ítaca (por exemplo, *Od.* I, 74-79, 82-87, *Od.* V, 23-24, 29-42), em nenhum momento eles garantem que Odisseu será bem recebido por Penélope. O amadurecimento de Telêmaco pressiona sua mãe a tomar uma decisão, independente de sua vontade. Nesse sentido, o seu θυμός está dividido não pelo que ela deseja, mas sim pelo dilema e pela tomada de decisão propriamente dita.

Trata-se do dilema da personagem trágica de Aristóteles que, conforme citamos na primeira parte desta tese, Foley (1995: 93) utiliza para caracterizar Penélope; a escolha certa não é óbvia, e seu conhecimento sobre os fatos é parcial, uma vez que ela está excluída do conhecimento da identidade do mendigo que chegou a seu palácio como sendo seu esposo. Nesse sentido, é importante afirmar que a insinuação de Penélope em sua fala, a promessa de contrair novas bodas, não é necessariamente uma mentira; ela ainda não tomou a sua decisão. Conforme fica evidente em *Od.* XIX, a Penélope mais crédula da maior parte do poema já deu lugar a uma Penélope mais cética em relação ao que ela ouve, e em relação ao possível retorno do marido. A decisão oficial, contudo, ainda não foi tomada. Há, portanto, uma falsidade parcial em sua promessa. De todo modo, os objetivos de Atena, enunciados no começo da cena, foram cumpridos: Penélope realmente conseguiu seduzir os pretendentes (*Od.* XVIII, vv. 212-213 e 244-249) e aumentar a sua honra com o marido (*Od.* XVIII, vv. 281-283, e, a partir daí, pode-se inferir que também com o filho, uma vez que ambos visam às mesmas coisas).

A segunda aparição de Penélope como narradora está no canto seguinte, *Od.* XIX. Lá, curiosamente, ela narrará ao mendigo - Odisseu uma fala dela mesma, que teria sido dita, há alguns anos, aos pretendentes. Eis o trecho central de sua fala ao atípico hóspede (*Od.* XIX, vv. 136-156):

ἀλλ' Ὀδυσῆ ποθέουσα φίλον κατατήκομαι ἦτορ.
οἱ δὲ γάμον σπεύδουσιν: ἐγὼ δὲ δόλους τολυπέω.

φᾶρος μὲν μοι πρῶτον ἐνέπνευσε φρεσὶ δαίμων,
 στησαμένη μέγαν ἰστόν, ἐνὶ μεγάροισιν ὑφαίνειν,
 λεπτὸν καὶ περίμετρον: ἄφαρ δ' αὐτοῖς μετέειπον:
 "κοῦροι, ἐμοὶ μνηστῆρες, ἐπεὶ θάνε διὸς Ὀδυσσεύς,
 μίμνετ' ἐπειγόμενοι τὸν ἐμὸν γάμον, εἰς ὃ κε φᾶρος
 ἐκτελέσω--μὴ μοι μεταμώνια νήματ' ὀληται--
 Λαέρτη ἥρωϊ ταφήϊον, εἰς ὅτε κέν μιν
 μοῖρ' ὀλοῆ καθέλῃσι τανηλεγέος θανάτοιο:
 μὴ τίς μοι κατὰ δῆμον Ἀχαιϊάδων νεμεσῆση,
 αἶ κεν ἄτερ σπείρου κεῖται πολλὰ κτεατίσας.
 "ὥς ἐφάμην, τοῖσιν δ' ἐπεπείθετο θυμὸς ἀγήνωρ.
 ἔνθα καὶ ἡματίη μὲν ὑφαίνεσκον μέγαν ἰστόν,
 νύκτας δ' ἀλλύεσκον, ἐπεὶ δαΐδας παραθείμην.
 ὥς τρίετες μὲν ἔληθον ἐγὼ καὶ ἔπειθον Ἀχαιοῦς:
 ἀλλ' ὅτε τέτρατον ἦλθεν ἔτος καὶ ἐπήλυθον ὦραι,
 μηνῶν φθινόντων, περὶ δ' ἡματα πόλλ' ἐτελέσθη,
 καὶ τότε δῆ με διὰ δμοφάς, κύνας οὐκ ἀλεγούσας,
 εἶλον ἐπελθόντες καὶ ὁμόκλησαν ἐπέεσσιν.
 ὥς τὸ μὲν ἐξετέλεσσα, καὶ οὐκ ἐθέλουσ', ὑπ' ἀνάγκη:

Pela saudade de Odisseu se me derrete o coração.
 Os pretendentes insistem nas bodas, mas eu ato um fio
 de mentiras. Primeiro um deus me pôs no espírito a idéia
 da veste; e coloquei nos aposentos um grande tear para tecer,
 amplo mas de teia fina, e assim declarei aos pretendentes:
 “Jovens pretendentes! Visto que morreu o divino Odisseu,
 tende paciência (embora me cobiceis como esposa) até terminar
 esta veste – pois não quereria ter fiado a lã em vão -,
 uma mortalha para o herói Laertes, para quando o atinja
 o destino deletério da morte irreversível,
 para que entre o povo nenhuma mulher me lance censura
 de que jaz sem mortalha quem tantos haveres granjeou.”
 Assim falei e os seus orgulhosos corações consentiram.
 Daí por diante trabalhava de dia ao grande tear,
 mas desfazia a trama de noite à luz das tochas.
 Deste modo durante três anos enganei os Aqueus.
 Mas quando sobreveio o quarto ano, volvidas as estações,
 gastaram-se os meses e os dias cumpriram o seu termo.
 Foi então que com ajuda das minhas servas – cadelas tontas!-
 eles me apanharam, e com altos gritos me repreenderam.
 Tive pois de acabar a veste, embora não quisesse, à força.

Os versos que relatam a fala de Penélope aos pretendentes já haviam
 aparecido no poema, em *Od.* II, quando Antínoo, um dos pretendentes, explica a
 Telêmaco que a responsável pela atitude dos pretendentes é a própria Penélope.
 Eis a parte inicial de sua longa fala (*Od.* II, vv. 85-110):

Τηλέμαχ' ὑπαγόρη, μένος ἄσχετε, ποῖον ἔειπες
 ἡμέας αἰσχύνων: ἐθέλοις δέ κε μῶμον ἀνάψαι.

σοὶ δ' οὐ τι μνηστήρες Ἀχαιῶν αἴτιοί εἰσιν,
 ἀλλὰ φίλη μήτηρ, ἣ τοι πέρι κέρδεα οἶδεν.
 ἦδη γάρ τρίτον ἐστὶν ἔτος, τάχα δ' εἴσι τέταρτον,
 ἐξ οὗ ἀτέμβει θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν Ἀχαιῶν.
 πάντας μὲν ῥ' ἔλπει καὶ ὑπίσχεται ἀνδρὶ ἐκάστω
 ἀγγελίας προῖεῖσα, νόος δέ οἱ ἄλλα μενοινᾷ.
 ἦ δὲ δόλον τόνδ' ἄλλον ἐνὶ φρεσὶ μερμήριξε:
 στησαμένη μέγαν ἰστόν ἐνὶ μεγάροισιν ὕφαινε,
 λεπτὸν καὶ περίμετρον: ἄφαρ δ' ἡμῖν μετέειπε:
 "κοῦροι ἐμοὶ μνηστήρες, ἐπεὶ θάνε διὸς Ὀδυσσεύς,
 μίμνετ' ἐπειγόμενοι τὸν ἐμὸν γάμον, εἰς ὃ κε φᾶρος
 ἐκτελέσω, μὴ μοι μεταμόνια νήματ' ὀληται,
 Λαέρτη ἦρωι ταφήιον, εἰς ὅτε κέν μιν
 μοῖρ' ὀλοῇ καθέλησι τανηλεγέος θανάτοιο,
 μὴ τίς μοι κατὰ δῆμον Ἀχαιῶν νεμεσήσῃ.
 αἶ κεν ἄτερ σπεύρου κεῖται πολλὰ κτεατίσσας'.
 "ὥς ἔφαθ', ἡμῖν δ' αὖτ' ἐπειθέτο θυμὸς ἀγήνωρ.
 ἔνθα καὶ ἡματιή μὲν ὑφαίνεσκεν μέγαν ἰστόν,
 νύκτας δ' ἀλλύεσκεν, ἐπεὶ δαΐδας παραθεῖτο.
 ὣς τρίετες μὲν ἔληθε δόλω καὶ ἔπειθεν Ἀχαιοῦς:
 ἀλλ' ὅτε τέταρτον ἦλθεν ἔτος καὶ ἐπήλυθον ὄραι,
 καὶ τότε δὴ τις ἔειπε γυναικῶν, ἣ σάφα ἦδη,
 καὶ τὴν γ' ἀλλύουσιν ἐφεύρομεν ἀγλαὸν ἰστόν.
 ὣς τὸ μὲν ἐξετέλεσσε καὶ οὐκ ἐθέλουσ' ὑπ' ἀνάγκης

Telémaco descarado, irreprimível na tua fúria, que vergonhas
 nos lançaste à cara! Será que nos queres censurar?
 Pois fica sabendo que não são os pretendentes os culpados,
 mas a tua querida mãe, sobremaneira astuciosa!
 Na verdade já vamos no terceiro ano – em breve virá o quarto –
 em que ela engana os corações dos Aqueus.
 A todos dá esperança e a cada homem manda recados,
 mas o seu espírito está voltado para outras coisas.
 Também este engano congeminou em seu coração:
 colocando um grande tear nos seus aposentos –
 amplo, mas de teia fina – foi isto que nos veio a declarar:
 “Jovens pretendentes! Visto que morreu o divino Odisseu,
 tende paciência (embora me cobiceis como esposa) até terminar
 esta veste – pois não quereria ter fiado a lã em vão -,
 uma mortalha para o herói Laertes, para quando o atinja
 o destino deletério da morte irreversível,
 para que entre o povo nenhuma mulher me lance censura
 de que jaz sem mortalha quem tantos haveres granjeou.”
 Assim falou e os nossos corações orgulhosos consentiram.
 Daí por diante trabalhava de dia ao grande tear,
 mas desfazia a trama de noite à luz das tochas.
 Deste modo durante três anos enganou os Aqueus.
 Mas quando sobreveio o quarto ano, volvidas as estações,
 uma das mulheres, que estava por dentro, contou-nos o sucedido,
 e encontrámo-la a desfazer a trama maravilhosa.
 De maneira que a terminou, obrigada, contra sua vontade.

Se o Canto I nos traz uma Penélope de aparência fraca e chorosa, já o Canto II nos revela outra face sua. A artimanha da Penélope tecelã possibilita que ela prolongue por alguns anos a sua decisão em relação aos pretendentes, dando ao seu marido a chance do retorno a tempo de requisitá-la. Ela mesma, portanto, reconta seu plano ao marido disfarçado em *Od. XIX*, onde declara que os pretendentes insistem nas bodas, mas que ela ata um fio de mentiras (vv. 137-138); a ideia, segundo ela, veio de um deus, δαίμων (*Od. XIX*, vv. 138-139). Por fim, o seu dolo é contado uma terceira vez, por Anfimedonte a Agamêmnon, com o mesmo tom de recriminação presente na fala de Antínoo a Telêmaco; no entanto, ele adiciona, ao final da descrição dos fatos, um elogio à tecelã, ao descrever a mortalha como sendo “luzente como o sol e a lua” (*Od. XXIV*, v. 148)¹⁰⁴. Também Antínoo elogia Penélope, após o relato do ardil, ao falar da ligação entre a mortal e Atena (*Od. II*, vv.116-118, Atena teria concedido a Penélope o conhecimento de belos labores, bom senso e astúcias “como nunca se ouviu falar em mulher antigas (...)”). Ele destaca que grande será a fama que ela alcançará (*Od. II*, v. 125), mas considera seu pensamento e comportamento inadequados (*Od. II*, v. 122). Malta conclui (2012:13):

Assim, com essa estratégia, Penélope simultaneamente apresenta – ao menos por um tempo – para os pretendentes a visão da mulher passiva, sob controle, e da mulher esperta, que age e premedita. Há, em outros termos, um jogo aí entre aparência e essência, entre a expectativa que se cria e a real intenção que se oculta – motivo central a atravessar todo o poema e, de diferentes formas, suas personagens principais. Portanto, a trama da mortalha nos revela que adiamento e indecisão, longe de indicarem falta de recursos, estão associados a um plano, e que a mulher aparentemente incapaz é dotada de uma esperteza afim à do marido. Repare-se como essa ideia vem sublinhada nos versos ditos por Antínoo imediatamente antes de discorrer sobre o truque de Penélope: “a todos dá esperança e a cada um faz promessa,/ mandando recados, mas sua mente anseia outras coisas (*álle menoînâi*)”(II, 91-92).

É interessante notar que o estratagema da mortalha é narrado por Antínoo para responsabilizar Penélope pela corte prolongada dos pretendentes, e por Anfimedonte para explicar o motivo de os pretendentes terem morrido; na boca de Penélope, entretanto, o relato de sua astúcia serve, primordialmente, para que

¹⁰⁴O que Penélope produz é magnífico como o trabalho de uma deusa (Circe, em *Od. X*, vv. 223-224).

ela possa afirmar na sequência que, embora no passado tivesse conseguido tramar esse ardil, agora ela se vê, sim, privada de novos recursos pelos quais possa adiar ou evitar as novas bodas: ela já não é capaz de bolar um novo stratagemata. Cronologicamente, esse feito doloso de Penélope é anterior ao que é narrado na *Odisseia*; ou, dito de outra maneira, quando a *Odisseia* começa, o dolo da mortalha de Laertes já havia acontecido. Embora o fato do seu dolo ser rememorado insistentemente (três vezes ao longo do poema, por personagens diferentes) possa sinalizar a importância desse engano (tramado pela heroína) para a sua caracterização, durante o tempo presente da narrativa do poema não há nada que possa se unir a esse fato anterior para corroborar a interpretação de uma Penélope tão (ou mais) astuta que Odisseu. Sobre o dolo da mortalha, sua origem não está clara no poema: teria sido um stratagemata pensado por ela ou colocado em seu θυμός por um deus, como ocorre, por exemplo, em *Od.* XVIII? Lá nós sabemos que a vontade de Penélope de se mostrar diante dos pretendentes vem de Atena, mas ela mesma desconhece a origem divina. Tudo parece ter sido elaborado exclusivamente por ela em alguns versos, por exemplo a fala de Antínoo em *Od.* II, vv. 90- 93:

ἐξ οὗ ἀτέμβει θυμόν ἐνὶ στήθεσσιν Ἀχαιῶν.
πάντας μὲν ῥ' ἔλπει καὶ ὑπίσχεται ἀνδρὶ ἐκάστῳ
ἀγγελίας προΐεῖσα, νόος δέ οἱ ἄλλα μενοινᾷ.
ἦ δὲ δόλον τόνδ' ἄλλον ἐνὶ φρεσὶ μερμήριξε:

Em que ela engana os corações dos Aqueus.
A todos dá esperança e a cada homem manda recados,
mas o seu espírito está voltado para outras coisas.
Também este engano congeminou em seu coração:

E também na fala de Anfimedonte, em *Od.* XXIV, vv. 125- 128:

μνώμεθ' Ὀδυσσεύος δὴν οἰχομένοιο δάμαρτα:
ἦ δ' οὐτ' ἠρνεῖτο συγγερὸν γάμον οὐτ' ἐτελεύτα,
ἡμῖν φραζομένη θάνατον καὶ κῆρα μέλαιναν,
ἀλλὰ δόλον τόνδ' ἄλλον ἐνὶ φρεσὶ μερμήριξε:

Éramos pretendentes da mulher do ausente Odisseu.
Mas ela não recusava a boda odiosa, nem se decidia,
planeando para nós no seu espírito a morte e o destino.
Também este engano congeminou em seu coração:

Contudo, em outros versos, o ardil parece ter partido de um deus,
caracterizando, assim, o que se convencionou chamar de “dupla motivação”:

(*Od.* II, vv. 123- 125, fala de Antínoo a Telêmaco)

τόφρα γὰρ οὖν βιότον τε τεὸν καὶ κτήματ' ἔδονται,
ᾧφρα κε κείνη τοῦτον ἔχη νόον, ὅν τινά οἱ νῦν
ἐν στήθεσσι τιθεῖσι θεοί. (...)

Haverá sempre quem te devore os meios de subsistência e os haveres
enquanto ela continuar a pensar as coisas que no peito
os deuses lhe colocaram. (...)

(*Od.* XIX, vv. 137- 140, fala da própria Penélope)

οἱ δὲ γάμον σπεύδουσιν: ἐγὼ δὲ δόλους τολυπέω.
φᾶρος μὲν μοι πρῶτον ἐνέπνευσε φρεσὶ δαίμων,
στησαμένη μέγαν ἰστόν, ἐνὶ μεγάροισιν ὑφαίνειν,
λεπτὸν καὶ περίμετρον: ἄφαρ δ' αὐτοῖς μετέειπον:

Os pretendentes insistem nas bodas, mas eu ato um fio
de mentiras. Primeiro um deus me pôs no espírito a ideia
da veste; e coloquei nos aposentos um grande tear para tecer,
amplo mas de teia fina, e assim declarei aos pretendentes:

Embora o episódio da mortalha de Laertes seja um estratagema para que Penélope ganhe tempo em relação aos pretendentes, é preciso notar que ele não representa uma recusa ao casamento com algum deles, mas sim o adiamento de qualquer decisão. A astúcia de Penélope, em termos literários, mantém o enredo continua aberto. Enquanto a rainha não toma uma decisão definitiva, todos ficam no aguardo do desenrolar de suas ações. Conforme destaca Felson (1994: 28), “a astúcia, como as mensagens e promessas secretas, levantam questões à audiência homérica sobre as reais intenções de Penélope”. Murnaghan (1995: 64) coloca nas seguintes palavras:

The feminine associations of plotting are often expressed through metaphors of weaving, an activity pursued by women, ideally to the advantage of their

households but sometimes in service of their own private and subversive schemes. The *Odyssey* offers the paramount example of how these two activities intersect in its account of Penelope's concoction of a plot that literally depends on weaving, her scheme of forestalling her suitors by weaving – and secretly unweaving – a shroud for Laertes.

Não é apenas através do estratagema da mortalha que a função de tecelã de Penélope é invocada; vimos, por exemplo, que em duas das passagens em que Telêmaco manda a mãe sair do μέγαρον, ele ordena, através de versos formulares, que ela vá cuidar do seu trabalho ao tear e à roca (*Od.* I, vv. 356-358, e *Od.* XXI, vv. 350-352). O mesmo Telêmaco usa o frequente trabalho da mãe ao tear como um dos argumentos para que Teoclímeno não vá até a sua casa (*Od.* XV, vv. 513-517):

ἄλλως μὲν σ' ἂν ἐγὼ γε καὶ ἡμέτερόνδε κελοίμην
ἔρχεσθ': οὐ γάρ τι ξενίων ποθή: ἀλλὰ σοὶ αὐτῶ
χειρὸν, ἐπεὶ τοι ἐγὼ μὲν ἀπέσσομαι, οὐδέ σε μήτηρ
ᾔψεται: οὐ μὲν γάρ τι θαμὰ μνηστῆρος' ἐνὶ οἴκῳ
φαίνεται, ἀλλ' ἀπὸ τῶν ὑπερωϊῶ ἰστὸν ὑφαίνει.

Noutras circunstâncias convidar-te-ia para a nossa casa,
pois lá não falta aquilo de que um hóspede precisa. Mas para ti
seria pior, visto que estarei ausente; e minha mãe não te veria,
pois raramente aparece em casa à frente dos pretendentes,
mas prefere trabalhar, recolhida, ao seu tear.

Há outras passagens em que Penélope é conectada à imagem de tecelã. Para a imaginação masculina da sociedade homérica, a habilidade ao tear pode ser motivo de preocupação; não se trata apenas do famoso exemplo de Penélope e seu ardil, de tecer a mortalha de Laertes durante o dia e desfazê-la à noite, prolongando por três anos a espera de todos: sua, por Odisseu; dos pretendentes, pela sua escolha de um dentre eles para contrair novas bodas. Conforme mencionamos na introdução a esta segunda parte do presente trabalho, a ligação entre tecelagem e engano está mais enraizada no texto homérico do que isso: na *Odisseia*, o verbo “tecer” (ὑφαίνω) possui como objeto palavras como “astúcia” (μητις) e “dolo” (δόλος).

Chegamos, aqui, ao momento de discutir uma característica essencial de Odisseu: a μῆτις, astúcia. Será que a similaridade mental entre Odisseu e Penélope se deve a um compartilhamento de μῆτις?

Marquardt (1985:32) afirma:

Although Penelope's regular epithet in Homer is *períphron* ("very intelligent"), the rare quality of her intelligence, more elusive than her celebrated loyalty, has not received the attention it deserves. A closer look at Penelope's character, as presented in the *Odyssey*, will demonstrate the appropriateness of this epithet [*polútropos*], while illuminating the complex woman behind the legend. Penelope's actions relative to the suitors are enigmatic and seem, at first glance, anything but wise.

O termo grego μῆτις, que aqui traduzimos por “astúcia”, designa, acima de tudo, um conceito, uma noção, ou ainda, nas palavras de Detienne e Vernant, uma “categoria mental”. É um tipo de inteligência prática, cuja amplitude e complexidade dificultam o processo de formular uma definição. Detienne & Vernant (2008: 21) tentam da seguinte maneira: “O homem que possui a mêtis está sempre prestes a saltar; ele age no tempo de um relâmpago”. Difícil pensar em uma síntese melhor que esta. Sempre prestes a, sempre pronto, mas nunca afoito, o homem astucioso sabe esperar o momento certo de agir e, tendo já definido que momento é esse, executa a ação necessária de maneira pontual, acertada, avassaladora.

A astúcia aparece em certo sentido como a única coisa capaz de garantir uma vitória, independente das circunstâncias. Um guerreiro forte, ou mesmo um deus poderoso, sempre poderá encontrar um adversário que o iguale ou o supere em força. Mas a astúcia, tão mutável e imprevisível quanto as situações nas quais ela se aplica, pode superar um oponente que se apresente como insuperável a quem não possui essa inteligência prática. Ela opera em diferentes e numerosos níveis, de forma complexa e coerente, envolvendo elementos como instinto, sagacidade, previsão, sutileza, desenvoltura, vigilância, oportunismo e experiência de vida.

Nos poemas homéricos, Odisseu é apresentado sem maiores delongas. O próprio Odisseu, no entanto, tem que apresentar a si mesmo em várias passagens da *Odisseia* – onde, aliás, nem sempre ele se apresenta como Odisseu; uma das vezes em que o herói o faz com mais detalhes é no início da narrativa que ocupa quatro cantos do poema (IX-XII), quando ele revela sua verdadeira identidade aos Feácios. No final de sua longa fala que abre o Canto IX (vv. 19-20) ele se nomeia:

εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν
ἀνθρώποισι μέλω, καί μευ κλέος οὐρανὸν ἵκει.

Eu sou Odisseu, filho de Laertes, conhecido pelos meus dolos
por todos os homens, e minha glória o céu alcança!

É significativo o fato de Odisseu escolher os seus dolos como o traço definidor de si mesmo. Já o fizera no mesmo poema Nestor (*Od.* III, vv. 120-122) e também na *Iliada* (XI,430). Assim, em ambos os poemas homéricos, os dolos parecem aos demais e mesmo ao próprio Odisseu a maneira mais adequada de defini-lo.

Δόλος é um termo para ocultamento, para disfarce, podendo esse disfarce ser material ou abstrato - ou, dizendo de outro modo, podendo ser o disfarce das formas ou das palavras. Mas não só por dolo se define Odisseu. Outro termo merece destaque: πολύτροπος. Isso também é significativo: quando o poeta da *Odisseia* inicia o poema anunciando que cantará o homem, refere-se a ele como πολύτροπος (de muitos meios, de muitas vias, multívio). No poema que canta Odisseu esse é o primeiro qualificativo aplicado a ele – qualificativo que pretende que todos os ouvintes saibam de quem se trata, já que Odisseu só é nomeado no verso 21!-; e Odisseu é o único mortal que o recebe na poesia hexamétrica, e entre os deuses apenas Hermes, deus ambíguo, furtivo, também é referido por meio desse termo.

Toda a esfera semântica em torno de Odisseu remete à astúcia, e seus inúmeros feitos na poesia homérica e no ciclo épico evidenciam que esse conceito é a principal característica do herói.

Mas e Penélope? O primeiro indício que temos de que a esposa de Odisseu também seria astuta vem já no Canto II do poema, vv. 85-110, quando Antínoo relembra a Telêmaco a artimanha da mãe deste como tecelã. A artimanha da mortalha se mistura à astúcia da fala mentirosa, a fala que aparenta ser uma coisa, mas que esconde, nas suas profundezas, outras intenções: a fala que ela diz aos pretendentes. Contudo, da mesma forma que a fala de Penélope aos pretendentes em *Od. XVIII* é apenas parcialmente falsa, porque ela ainda não decidiu se vai se casar novamente ou não, mas o momento de se casar de novo é, de fato, iminente, a fala que ela diz aos pretendentes sobre a mortalha de Laertes também não é inteiramente falsa, uma vez que o ardil consiste em fazer com que tecer a mortalha se prolongue e adie a decisão, mas não invalida o fato de que ela poderá (como de fato irá) tomar a decisão de contrair novo matrimônio.

O tom da narrativa de Penélope para o mendigo - Odisseu em *Od. XIX* em muito se assemelha ao tom da fala dela aos pretendentes em *Od. XVIII*: ambas as falas são marcadas pelo tom de falha e derrota. Em *Od. XVIII*, vv. 251-253, ela marca como sua excelência de beleza e de corpo foi destruída; há uma breve menção de esperança no verso seguinte, quando ela diz que, se Odisseu voltasse, a fama dela seria melhor e mais bela (*Od. XVIII*, vv. 254-255). Mas essa esperança é rapidamente substituída pela idéia do sofrimento: agora, só resta a ela sofrer, tais foram os males que lhe reservaram os deuses (*Od. XVIII*, vv. 255-256). Para Penélope, sua beleza, seu corpo e sua fama estão decadentes; eram melhores no passado, na presença do marido, mas o marido está ausente e, sendo assim, ela está condenada por Zeus à infelicidade e a contrair novas bodas (*Od. XVIII*, vv. 272-273). Nesse contexto geral de derrota que a filha de Icário apresenta, ela consegue retirar dos pretendentes alguns

dons; essa, a sua astúcia, baseada, mais uma vez, na promessa de contrair novas bodas. Sua pequena artimanha dá certo, mas não resolve o seu maior problema. Ela vence, mas a vitória não resolve seu dilema, a iminência de contrair novas bodas.

A fala de Penélope ao mendigo - Odisseu que contém a narrativa do estratagema da mortalha se inicia com os mesmos versos: sua excelência de beleza e de corpo foi destruída pelos deuses quando Odisseu partiu para a guerra (*Od. XIX*, vv. 124-125); se ele retornasse, a fama dela seria maior e mais bela (*Od. XIX*, vv. 127-128); mas agora, o que lhe resta é sofrer (*Od. XIX*, vv. 128-129). Esse sofrimento, contudo, aqui é explicado: ela sofre porque os príncipes de Ítaca e das ilhas vizinhas lhe fazem a corte e lhe devastam a casa (*Od. XIX*, vv. 130-133); na sequência, ela demonstra estar, por conta disso, limitada na sua capacidade de anfitriã, de atender a suplicantes, estrangeiros e arautos (*Od. XIX*, vv. 134-135)¹⁰⁵; a saudade do marido derrete seu coração (*Od. XIX*, vv. 136). Aí começa o relato do estratagema propriamente dito (*Od. XIX*, vv. 138-156): ela diz atar um fio de mentiras para fugir das bodas que os pretendentes perseguem, e conta como um deus lhe colocou a ideia da veste no espírito. Embora seu estratagema possa ser visto como um discreto autoelogio, uma vez que ela conseguiu ludibriar os pretendentes, através desse engano, por um período relativamente longo, o tom final de sua fala é de derrota: seu estratagema falhou, e ela não sabe o que fazer, pois já não consegue encontrar um novo estratagema (*Od. XIX*, vv. 157-161). Mesmo não relatando para o mendigo - Odisseu a mesma fala de seu marido antes de partir para a guerra, que ela relatou aos pretendentes no canto anterior, a ideia se repete, de que Telêmaco atingiu a maturidade, e há pressão por parte de todos para que ela se case novamente. O tom geral é de fracasso: sua grande astúcia está no passado, e deu errado.

A narrativa de Anticleia (*Od. XI*, vv. 181-203), mãe de Odisseu, para o filho, no Hades, tem o mesmo tom de fracasso que podemos encontrar nas falas

105 O mesmo sentimento que toma Telêmaco; ver, por exemplo, *Od. XV*, vv. 513 e ss., citados acima.

de Penélope que contêm narrativa embutida: Anticleia diz que morreu de saudade do filho que nunca regressou, e seu marido, Laertes, dorme junto com os servos, sem colchões nem lençóis, no campo, afastado da cidade, enquanto Penélope, por sua vez, chora dia e noite a ausência do marido.

Minchin (2007: 33) analisa que as mulheres contam menos histórias que os homens na épica, e que suas histórias são mais conectadas à realidade, raramente compondo narrativas de sucessos obtidos, e comumente sendo caracterizadas como narrativas de fracasso, perda e infelicidade, no contexto doméstico que envolve família e amigos próximos. Mesmo quando as mulheres são protagonistas das narrativas que contam, elas geralmente não se apresentam de forma orgulhosa ou elogiosa sobre si mesmas, ou como se fossem, elas mesmas, heroínas. Minchin (2007:33) dirá ainda que as mulheres não enunciam suas narrativas esperando serem louvadas, elogiadas ou admiradas.

O tom das narrativas de Penélope aqui apresentadas demonstra claramente isso. Ao mesmo tempo em que ela relata a sua μήτις da mortalha, ela ressalta o seu fracasso e a sua impossibilidade de pensar em um novo stratagemá; e ao mesmo tempo em que ela usa o relato do que lhe dissera Odisseu para, através de uma pequena μήτις, arrancar dons dos pretendentes, ela pontua, mais uma vez, a sua imagem como decadente e condenada ao sofrimento: ela sai de cena tendo conseguido os haveres que buscou em sua fala, mas esses haveres são tangenciais em relação ao seu problema central e ao seu dilema presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos ter argumentado satisfatoriamente no sentido de demonstrar que as mulheres têm um papel importante no oferecimento da hospitalidade a um estrangeiro. Efetivamente, cuidar de cama, mesa e banho, bem como de presentes tecidos à mão, é tarefa que compete à mulher, esposa, senhora do lar. Desse modo, podemos concluir que, em um οἶκος estável, onde marido e esposa convivem harmoniosamente (mas é o homem quem está no controle), o papel da mulher ao receber um estrangeiro é fundamental para solidificar os laços de hospitalidade entre seu marido e o hóspede- e, portanto, entre dois οἴκοι.

Pontuou-se que a épica apresenta uma imagem de mulheres que necessariamente as subordina. Suas funções estão, quase sempre, sob comando do homem. Mesmo no exercício da hospitalidade, que pressupõe afazeres domésticos e, portanto, femininos, e na Esquéria, local em que a honra de todos em relação à rainha Arete é ressaltada por diferentes personagens, há determinadas situações que sugerem que as mulheres precisam receber uma ordem ou, talvez, uma autorização explícita do marido para proceder às tarefas (ver, por exemplo, *Od.* VIII, vv. 426-429). Quando Penélope diz que seu κλεός seria maior e mais belo se Odisseu estivesse presente, isso sublinha o fato de ela, sem a presença do marido, e com a casa cheia de pretendentes, ter sua posição de anfitriã limitada, não podendo proporcionar, na ausência do marido, o tratamento adequado a estrangeiros, suplicantes e arautos. Isso não parece se dever apenas ao fato de os pretendentes serem arrogantes e violentos, mas há uma parte da hospitalidade que cabe aos homens ofertar a seus hóspedes: o transporte para onde quer que seja, por exemplo.

Contudo, a tarefa relacionada ao estabelecimento de laços de hospitalidade que mais depõe quanto à ligação de ξενία existente entre dois οἴκοι é a oferta das vestes, feita pelas mulheres ao seu hóspede. Conforme Pedrick (1988: 90) afirma, a cada vez que o hóspede vestir a roupa ofertada, a ligação de ξενία estará marcada, evidenciada; pode-se inferir, também, que a

qualidade do trabalho à mão de suas mulheres ajuda a atestar o valor de determinado οἶκος. Não seria especular demais afirmar que cada οἶκος ou, ao menos, que os οἴκοι de cada região tinham sua marca particular, sua “assinatura”, por assim dizer: Arete reconhece a veste de Odisseu assim que põe os olhos nele; Penélope confia no relato do mendigo ao ouvir a descrição deste acerca das vestes de Odisseu; mais eloquente em relação a essa hipótese, no entanto, é a afirmação de Helena em *Od.* XV, v. 126, na qual ela diz que a veste que oferta a Telêmaco é um monumento de suas mãos, sugerindo uma associação impossível de ser desfeita entre o objeto e o seu criador.

Vestes, que em Homero são tecidas exclusivamente por mulheres, representam uma importante função em cenas de reconhecimento e hospitalidade, e frequentemente há uma referência ao menos implícita às mãos de quem as concebeu. Concluo, portanto, através da análise dos trechos a que me propus, que executando com excelência o papel que lhes cabe dentro do ambiente doméstico como anfitriãs e como tecelãs, as mulheres poderiam atingir algum renome imperecível, o κλέος. Essas atividades estão ligadas à manutenção de um οἶκος estável e harmônico. É nesse sentido que Penélope também se preocupa com o seu κλέος e se mantém resiliente na espera do retorno de seu marido: contrair novas bodas significaria abandonar o seu οἶκος em vez de trabalhar em prol dele, e o povo, assim, julgaria ela como uma “mulher dura, que não se dispôs a guardar a casa/ do esposo glorioso até que ele regressasse” (*Od.* XXIII, vv.150-151). Desse modo, para Penélope, permanecer fiel ao seu marido é também uma forma de permanecer fiel à sua busca pelo κλέος.

Igualmente, argumentei que as mulheres são vistas, de modo geral, ao longo da *Odisseia*, com desconfiança, devido, entre outras coisas, ao paradigma de Clitemnestra e, em certa medida, de Helena. Assim, Helena, Arete e Penélope são, de diferentes formas, associadas ao universo da μητις, seja através de uma caracterização que demonstre sagacidade, seja através de rapidez de percepção,

seja através da habilidade em produzir enganos. Por essa visão das mulheres como algo potencialmente perigoso, elas são constantemente silenciadas e a tecelagem produz uma espécie de fala metafórica, uma vez que as vestes, em Homero, comunicam. Contudo, na segunda parte da tese me dediquei a analisar os trechos em que as mulheres assumem o papel de narradoras e narram histórias a uma audiência interna, debruçando-me na figura de Helena no Canto IV e de Penélope nos Cantos XVIII e XIX. Acredito que o contraste entre ambas as narradoras tenha ficado bastante claro: Helena, filha de Zeus e compartilhando alguns aspectos do divino, parece estar elevada acima das demais mulheres; quando assume a fala, faz uma espécie de elogio a si mesma numa narrativa que visa a, em um primeiro momento, elogiar Odisseu. Ela usa o seu momento de narradora para construir para si um novo κλέος.

Entre mulheres (por “mulheres” entendo as figuras femininas humanas), Helena é uma exceção. Sua narrativa contrasta drasticamente com o tom da narrativa de Anticleia e com as narrativas de Penélope (no caso desta última, se há um elogio a si mesma, ele é muito discreto). As narrativas de Helena e Penélope iluminam a essência de suas caracterizações ao longo do poema: Helena, a quase divina; Penélope, a esposa fiel. Se em *Od.* XI Agamêmnon faz um movimento entre geral e particular que ora parece isentar Penélope de qualquer repreensão e ora parece dizer que ela, por ser mulher, é, em algum sentido, como Clitemnestra e que, portanto, é necessário que Odisseu tenha cautela - e isso serve para manter a ambigüidade de Penélope ao longo da narrativa - no final, quando a (re)união entre Odisseu e Penélope se conclui, e ela, de fato, permaneceu fiel ao marido até o fim, o louvor de Agamêmnon à filha de Icário é completo: não há reservas. Ali, claramente, Penélope e Clitemnestra estão em pólos opostos (*Od.* XXIV, vv. 192-202):

ὄλβιε Λαέρταο πάϊ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,
ἧ ἄρα σὺν μεγάλῃ ἀρετῇ ἐκτίσω ἄκοιτιν.
ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπείῃ,
κούρη Ἰκαρίου: ὡς εὖ μέμνητ' Ὀδυσῆος,
ἄνδρὸς κουριδίου: τῷ οἱ κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται

ἦς ἀρετῆς, τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδὴν
ἀθάνατοι χάριεσσιν ἐχέφρονι Πηνελοπείῃ,
οὐχ ὡς Τυνδαρέου κούρη κακὰ μήσατο ἔργα,
κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερὴ δέ τ' ἀοιδῆ
ἔσσειτ' ἐπ' ἀνθρώπους, χαλεπὴν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' εὐεργὸς ἔησιν.

Venturoso filho de Laertes, astucioso Odisseu!

Na verdade obtiveste uma esposa de grande excelência!

Como é sensato o espírito da irrepreensível Penélope,
filha de Icário! Sempre se lembrou bem de Odisseu,
seu esposo legítimo. Por isso a fama da sua excelência
nunca morrerá, mas os imortais darão aos homens
um canto gracioso em honra da sensata Penélope.

Pois não foi assim que se comportou a filha de Tindáreo:
matou o esposo legítimo. O canto a respeito dela será
detestável para os homens, pois traz uma fama horrível
a todas as mulheres; até às que praticam boas ações.

BIBLIOGRAFIA

- ADKINS, A. W. H. (1982) "Values, Goals, and Emotions in the *Iliad*". *CPh* 77, No. 4, pp. 292-326.
- _____. (1975) *Merit and Responsibility: a study in Greek Values*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- _____. (1971) "Homeric values and homeric society". *JHS* 91, pp. 1-14.
- ALLEN, W., Jr. (1939) "The theme of the Suitors in the *Odyssey*". *TAPA* 70, pp. 5-18
- AMORY, A. (1963). "The Reunion of Odysseus and Penelope". In: TAYLOR, C. H. (ed.), *Essays on the Odyssey*. Bloomington. pp. 100-121.
- ARISTÓTELES. (1966) *Poética*. [Trad. Eudoro de Sousa] Porto Alegre: Ed. Globo.
- ARISTÓTELES. (1998) *Retórica*. [Trad. de Manuel Alexandre Júnior, Paulo F. Alberto e Abel N. Pena]. São Paulo: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ARTHUR, M. B. (1982) "Women and family in Ancient Greece. Concepts of Culture", *The Yale Review*, 71 (4), pp. 532-47.
- ASSUNÇÃO, T. R. (2010) "Luto e banquete no canto IV da Odisseia". *Letras Clássicas* 14, p. 34- 50.
- ATCHITY, K. J. and BARBER, J. W. (1987) "Greek Princes and Aegean Princesses: The Role of Women in The Homeric Poems". In: ATCHITY, K. J.; HOGART, R.; PRICE, D. (eds.) *Critical Essays on Homer*, Boston, pp. 15-36.
- AUSTIN, N. (1994) *Helen of Troy and her shameless phantom*. New York: Cornell University Press.
- _____. (1975) *Archery at the dark of the moon*. Berkeley, Los Angeles, London.
- BAKKER, E. J. (2009) "Homer, Odysseus, and the Narratology of Performance". In: GREENTHLEIN, J.; RENGAKOS, A. (eds.) *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 127-136.
- BELMONT, D. E. (1967) "Telemachus and Nausicaa: a study of youth". *CJ* 63, pp. 1-9.

- BENVENISTE, E.(1969) *O vocabulário das instituições indo-européias*. 2 vols. Trad.de Denise e Eleonora Bottman. Campinas: Editora Unicamp.
- BERGREN, A. L. T. (1983) “Language and the female in early Greek thought”. *Arethusa* 16, pp. 69-95.
- _____ (1981) “Helen’s Good Drug: *Odyssey* IV 1-305”. DOHERTY, L. E. (ed.) *Oxford Readings in Classical Studies: Homer’s Odyssey*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (1979) “Helen’s web: time and tableau in the *Iliad*”. *Helios* 7, pp. 19-34.
- BERTOLÍN CEBRIÁN, R. (2006) *Singing the dead: a model for epic evolution*. New York: Peter Lang Publishing.
- BEYE, C. R. (1974) “Male and Female in the Homeric Poems”. *Ramus* 3, pp. 87-101.
- BLUNDELL, S. (1995) *Women in ancient Greece*. Londres: British Museum Press, 1995.
- BOEDEKER, D. D. (1974) *Aphrodite’s entry into Greek epic*. Leiden: Brill, Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava, Supplementum 23.
- BOYD, T. W. (1998) “Recognizing Helen”. *ICS* v. 23, p. 1-18.
- BRASWELL, B. K. (1982) “The song of Ares and Aphodite: theme and relevance to *Odyssey* 8”, *Hermes* 110, pp. 129-137.
- BROWN, N. (1952) “The Birth of Athena”. *TPAPA* 83, pp. 130-143.
- BROWN, J. P. (1989) “Ares, Aphrodite, and the laughter of the gods”, *Phoenix* 43, pp 283-93.
- BURKERT, W. (1977) *Religião grega na época arcaica e clássica*. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BUXTON, R. (1994) *Imaginary Greece: the Contexts of Mythology*. Cambridge: Cambridge University Press.

- BYRE, C. (1988) "Penelope and the Suitors before Odysseus. *Odyssey* 18. 158-303". *AJP* 109, pp. 159-73.
- CALAME, C. (1995) *The craft of poetic speech in ancient Greece*. Trad. J. Orion. Ithaca: Cornell University Press.
- _____. (1997) *Choruses of Young women in ancient Greece*. Their morphology, religious role, and social function. Trad. D. Collins e J. Orion. Laham: Rowman & Littlefield.
- _____. (1999) *The poetics of Eros in ancient Greece*. Trad. J. Lloyd. Princeton: Princeton University Press.
- CAMPOS, A. M. (2000) *O resgate do cadáver: o último canto da Ilíada*. São Paulo: Humanitas, p. 53-60.
- CAMPOS, H. (2002) *Ilíada de Homero*. 2 vol. São Paulo: Arx.
- CANTARELLA, E. (1991) *Pandora's daughters: the role and status of women in Greek and Roman antiquity*. Trad. Maureen B. Fant. Nova Iorque: Penguin.
- CARSON, A. (1990) "Putting her in her place: women, dirt, and desire". In: HALPERIN et al. (eds.) *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*. Princeton: Princeton University Press, pp. 135-169.
- CASTRO, S. (2011) *As mulheres das tragédias gregas: poderosas?* Barueri: Manole.
- CHANTRAINE, P. (1948) *Grammaire homérique: phonétique et morphologie*. Vol 1. Paris.
- _____. (1953) *Grammaire Homérique: syntaxe*. Vol. 2. Paris.
- CLADER, L. L (1976) *Helen: the evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*. Leiden: E. J. Brill.
- CLAY, J. "Homeric 'akhreîon'". *AJP* 105, n.1, p. 73-76, 1984.
- COMBELLACK, F. (1983) "Wise Penelope and the contest of the bow". In: CLARKE, H. W (ed) *Twentieth-century interpretations of the Odyssey*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, pp. 103-111.

- COOPER, C. (ed.) (2007) *Politics of Orality – Orality and Literacy in Ancient Greece*, vol. 6. Leiden-Boston: Brill.
- CRESPO, E. (2004-2005) “Los nombres de persona de los troyanos y de los griegos en la *Iliada*”. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, Vol 17/18, No. 17/18, pp. 33-47.
- DAVIS, A. R. e KENNEDY, E. C. (1998) *Euripides: scenes from Rhesus and Helen*. London: Bristol Classical Press.
- D’ARMS, E. F. and HULLEY, K. K. (1946) “The Oresteia-Story in the *Odyssey*”. *TAPA* 77, pp. 207-213.
- DETIENNE, M. (1967) *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- DETIENNE, M. & VERNANT, J. P. (2008) *Métis: as astúcias da inteligência*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus Editora.
- DEVEREUX, G. (1957) “Penelope’s Character”. *Psychoanalytic Quarterly* 26, pp. 378-386.
- DODDS, E. R. (1951) *The Greeks and the irrational*. Berkeley: The California University Press.
- DOHERTY, L. E. (1995) “Sirens, Muses, and Female Narrators in the *Odyssey*”. In: COHEN, B. (ed.) *The Distaff Side: Representing the Female in Homer’s Odyssey*. New York: Oxford University Press, pp. 81-92.
- _____. (1995b) *Siren Songs. Gender, audiences, and narrators in the Odyssey*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- _____. (1992) “Gender and Internal Audiences in the *Odyssey*”. *AJP* 113.2, 161-77.
- DOVER, K. J. (1978) *Greek homosexuality*. London: Duckworth.
- _____. (1974). *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*. California: University of California Press.

- DOYLE, A. (2010) “‘Unhappily ever after?’ The Problem of Helen in *Odyssey* 4”. *Akroterion* 55, p. 1-18.
- DUARTE, A. S. (2012) *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Editora Unicamp.
- DUÉ, C. (2002) *Homeric Variations on a Lament by Briseis*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- EASTERLING, P. E.; KNOX, B. W. (eds.) (1990) *The Cambridge History of Classical Literature*. Volume I: Greek Literature. Cambridge: Cambridge UP.
- EMLYN-JONES, C. (2009) “The Reunion of Penelope and Odysseus”. DOHERTY, L. E. (ed.) *Oxford Readings in Classical Studies: Homer’s Odyssey*. Oxford: Oxford University Press.
- EURIPIDES. (2006) *Medéia*. [Trad. Flávio Ribeiro de Oliveira] São Paulo, Odysseus Ed.
- _____ (2004) *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. [Trad. Christian Werner] São Paulo: Martins Fontes.
- EURÍPIDES; SÓFOCLES. (2009) *Electra(s)*. [Tradução de Trajano Vieira] São Paulo: Ateliê Editorial.
- FARAONE, C. (2001) *Ancient Greek love magic*, 2ª. Ed. Cambridge: Harvard University Press.
- FELSON-RUBIN, N. (1994) *Regarding Penelope: From Character to poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. (1987) “Penelope’s Perspective: Character from Plot”. In: BREMER, J. M.; JONG, I. J. F. de; KALFF, J (eds.). *Homer: Beyond Oral Poetry*, Amsterdam: Gruner, pp. 61-83.
- FENIK, B. (1974) *Studies in the Odyssey*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- FINLEY, M. (2002) *The World of Odysseus*. New York: New York Review Books.

- FLETCHER, J. (2008) "Womens' space and wingless words in the *Odyssey*". *Phoenix* 62, no. 1/ 2, pp. 77-91.
- FOLEY, H. P. (2009) "Reverse Similes and Sex Roles in the *Odyssey*". DOHERTY, L. E. (ed) *Oxford Readings in Classical Studies: Homer's Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, pp. 189-207.
- _____. (2001) *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. (1995) "Penelope as Moral Agent". In: COHEN, B. (ed.) *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*. New York: Oxford University Press, pp. 93-115.
- _____. (1992) *Reflections of women in Antiquity*. Filadelfia: Dordon and Breach.
- FONSECA, I. B. B. (1984) "O divórcio no direito ático". In: *Cultura Clássica em Debate* 6. Belo Horizonte: UFMG/CNPq/SBEC, pp. 103-111.
- FRÄNKEL, H. *Early Greek poetry and philosophy*. Trad. Moses Hadas and James Willis. Oxford: Basil Blackwell.
- FREDRICKSMEYER, H. C. (1997) "Penelope Polutropos: The crux at *Odyssey* 23. 218-24". *AJP* 118, pp. 487-497.
- GAINSFORD, P. "Formal analysis of recognition scenes in the *Odyssey*". *JHS* 123, pp. 41-59.
- GARNER, R. (1990) *From Homer to Tragedy: The Art of Allusion in Greek Poetry*. London and New York: Routledge.
- GARRISON, D. H. (2000) *Sexual culture in ancient Greece*. Norman: The University of Oklahoma Press.
- GILL, C. (2002) *Personality in Greek Epic, Tragedy and Philosophy: The Self in Dialogue*. New York: Clarendon Press.
- GOULD, J. (1980) "Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens". *JHS* 100, pp. 38-59.

- GRAHAM, A. J. (1995) "The *Odyssey*, History, and Women". In: COHEN, B. (ed) *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*. New York: Oxford University Press, pp. 3-16.
- GRAVER, M. (1995) "God-Helen and Homeric Insult". *Classical Antiquity* 14, No. 1, pp. 41-61
- GRAZIOSI, B. & BAUBOLD, J. (2013) *Homer: the resonance of Epic*. Duckworth: A & C Black.
- GREGORY, E. (1996) "Unravelling Penelope: the construction of the faithful wife in Homer's heroines". *Helios* 23, pp. 3-20.
- GRIFFIN, J. (1992) *Homer: The Odyssey*. Oxford: Cambridge University Press.
- GRIMAL, P. (2005) *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. [Trad. Victor Jabouille] 5ª. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- GROSS, N. P. (1976) "Nausicaa: a Feminine Threat". *CW* 69, 311-17.
- GUMPERT, M. (2001). *Grafting Helen*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- HAINSWORTH, J. B. "ἄπτερος μῦθος: A Concealed False Division?" *Glotta* 38, pp. 263-268.
- HALLIWELL (2011) *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*. New York: Oxford University Press.
- HARSH, P. W. (1950). "Penelope and Odysseus in *Odyssey* XIX". *AJP* 71, 1-21.
- HEITMAN, R. (2005) *Taking her seriously: Penelope and the plot of Homer's Odyssey*. United States of America: University of Michigan Press.
- HELLEMAN, W. (1995a) "Homer's Penelope: A tale of feminine arete". *Echos du Monde Classique* 39 n. s. 14, pp. 227-50.
- _____ (1995b) "Penelope as Lady Philosophy". *Phoenix* 49, pp. 282-302.
- HOLMBERG, I. E. (1997) "The sign of *mêtis*". In: *Arethusa* 30, pp. 1-33.

- HOUAISS, A. (ed.) (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.
- JOHNSTON, S. I. (1004) “Penelope and the Erinyes: *Odyssey* 20”. 61-82. *Helios* 21: 137-59.
- JONG, I. J. F. de (2004) “Homer”. In: JONG, I. J. F. de; NÜNLIST, R.; BOWIE, A. (eds.) *Narrators, Narrates, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden-Boston: Brill.
- _____ (2001) *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1994) “Between Words and Deeds: Hidden Thoughts in the *Odyssey*.” In: JONG, I. J. F. de.; SULLIVAN, J. P. (ed.). *Modern Critical Theory and Classical Literature*. Leiden: Brill, pp. 27-50.
- JOUAN, F. (2004) *Euripide – Tragédies*. Tome VII, 2e. partie. Paris: Les Belle Lettres.
- KAKRIDIS, J. (1971a). “Problems of the Homeric Helen”. In: _____. *Homer Revisited*, Publications of the New Society of Letters at Lund 64, Lund, pp. 25-53.
- _____. (1971b). “The recognition of Odysseus”. In: _____. *Homer Revisited*, Publications of the New Society of Letters at Lund 64, Lund, pp. 151-63.
- _____. (1971c). “The role of the woman in the *Iliad*”. In: _____. *Homer Revisited*, Publications of the New Society of Letters at Lund 64, Lund, pp. 68-75.
- KATZ, M. A. (1991) *Penelope’s Renown: Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*. United Kingdom: Princeton University Press.
- _____. (1981) “The divided world of *Iliad* VI”. *Women’s Studies* viii/ 1-2, pp. 21-46.
- KENAAN, V. L. (2001) “Silent Images: The role of the mythological weaver in ancient literary criticism”. In: JÄKEL, S.; TOMONEN, A. *The Language of Silence*. Vol 1. Turku: Turun Yliopisto, pp. 182-196.

- KENNEDY, G. (1986) "Helen's Web Unraveled". *Arethusa* 19, pp. 5-14.
- KIRK, G. S. (1998) *The Songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (ed.) (1985-1993) *The Iliad: a commentary*. 6 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- KOVACS, D. (2002) *Euripides*. Bacchae. Iphigenia at Aulis. Rhesus. Loeb Classical Library: Harvard University Press.
- KURTZ, J. G. (1989). *The Mind and Heart of Penelope*. New England Classical Newsletter and Journal 17: 11-25.
- LACEY, W. K. (1966) "Homeric HEDNA and Penelope's KYRIOS". *JHS* 86, pp. 55-68.
- LAFER, M. C. N. (2002) *Os Trabalhos e os Dias*. São Paulo: Iluminuras.
- LATACZ, J. (1985) *Homer: his world and his art*. Trad. James P. Holoka. Michigan: The University of Michigan Press.
- LESK, A. (1957) *História da literatura grega*. [Tradução de Manuel Losa] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____.(2006) *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva.
- LÉVEQUE, P. e SÉCHAN, L.(1990) *Les grandes divinités de la Grèce*. Paris: Armand Colin.
- LEVINE, D. B. (1983) "Penelope's Laugh: *Odyssey* 18. 163" *AJP* 104: 172-78.
- LIMA, P. B. (2003) "A 'prosa' de Homero". In: *Phaos* 3, pág. 53-76.
- LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. (1996) *A Greek-English Lexicon*. Madrid: Oxford University Press.
- LORD, A. (1960) *The singer of tales*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- LOUDEN, B. (1999) *The Odyssey: Structure, Narration, and Meaning*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- LOURENÇO, F. (2005) *Iliada*. Lisboa: Ed Cotovia.

- _____. (2003) *Odisséia*. Lisboa: Ed. Cotovia.
- MALTA, A. (2012) “Penélope e a arte da indecisão na *Odisseia*”. *Nuntius Antiquus*, v. VIII, n. 1, pp. 7-28.
- _____. (2012b). *Homero Múltiplo*. São Paulo: Edusp.
- _____ (2006) *A selvagem perdição: erro e ruína na Iliada*. São Paulo: Odysseus Editora.
- MARQUARDT, P. (1985) “Penelope Polutropos”. *AJP* 106, pp. 32-48.
- MINCHIN, E. (2007) “The Language of Heroes and the Language of Heroines: Storytelling in Oral Traditional Epic”. In: COOPER, C. (ed.) *Politics of Orality – Orality and Literacy in Ancient Greece*, vol. 6. Leiden-Boston: Brill, pp. 3-38.
- MONRO, D. B. (1884) “The Poems of the Epic Cycle”. *JHS* 5, pp. 1-41.
- MOSSÉ, C. (1991) *La femme dans la Grèce antique*. Paris: Éditions Complexe.
- _____. (1981) “La femme dans la société homérique”. *Klio* 63, pp. 81-138.
- MUELLER, M. (2010) “Helen’s Hands: weaving for *Kléos* in the *Odyssey*”. *Helios* 37, No. 1, pp. 1- 21.
- MURNAGHAN, S. (1995) “The Plan of Athena”. In: COHEN, B. (ed) *The Distaff Side: Representing the Female in Homer’s Odyssey*. New York: Oxford University Press, pp. 61-80.
- _____. (1987) *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. (1986) “Penelope’s *Agnoia*: knowledge, power, and gender in the *Odyssey*”. *Helios* 13, pp. 103-115.
- .NAGY, G. (1979) *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore.
- NORTWICK, T. van. (1979). “Penelope and Nausicaa”. *TAPA* 109: 269-76.

- _____ (1983) "Penelope as Double Agent: *Odyssey* 21. 1-60". *CW* 77: 24-25.
- NUSSBAUM, M. C. (1986). *The Fragility of Goodness*. New York: Cambridge University Press.
- OLIVEIRA, F. R. (2008) *Aias de Sófocles*. São Paulo: Iluminuras.
- OLSON, S. D. (1990) "The Stories of Agamemnon in Homer's *Odyssey*". *TAPA* 120, pp. 57-72.
- _____. (1989) "The stories of Helen and Menelaus (*Odyssey* 4. 240-289) and the return of Odysseus". *AJP* 110, pp. 387-94.
- OTTO, W. (2005) *Os deuses da Grécia*. [Trad. Ordep Serra] São Paulo: Odysseus Editora.
- PADEL, R. (1995). *Whom Gods Destroy*. Princeton: Princeton University Press.
- PANTELIA, M. C. (1993) "Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer". *AJP* 114, no. 4, pp. 493- 501.
- PARRY, A. (ed.) (1971) *The collected papers of Milman Parry*. Oxford: Oxford University Press.
- PEDRICK, V. (1988) "The hospitality of noble women in the *Odyssey*". *Helios* 15, pp. 85-101.
- _____. (1982) "Supplication in the *Iliad* and the *Odyssey*". *TAPA* 112, pp. 125-140.
- PEPONI A.-E. (2012) *Frontiers of Pleasure*. Models of Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought. Oxford University Press.
- PERADOTTO, J. (1993) "The Social Control of Sexuality: Odyssean Dialogics". *Arethusa* 26, pp. 173-182.
- PERCEAU, S. (2012) "La voix d'Hélène dans l'épopée homérique: fiction et tradition". *Cahiers "Mondes anciens"* 3, 23 de maio de 2012, consultado em 05 de setembro de 2013. URL: <http://mondesanciens.revues.org/829>

- _____ (2011) “Mais devançant Ménélas, Hélène... (Od. XV, 172). Hélène et Ménélas au chant IV de l’*Odysée*”. *Gaia* v. 14, p. 135-153.
- POMEROY, S. B.(1976) *Goddesses, whores, wives, and slaves: women in Classical Antiquity*. Londres: Schocken Books.
- POPE, M. W. M. (1960) “Athena’s Development in Homeric Epic”. *AJP* 81, No. 2, pp. 113-135.
- PUCCI, P. (1987) *Odysseus polutropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca: Cornell University Press.
- _____. (1986) “Les figures de la *métis* dans l’*Odysée*”. *Metis: Revue d’anthropologie du monde grec ancien*.1: 7-28
- RAGUSA, G. (2005) *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na Lírica de Safo*. Campinas: Editora Unicamp.
- RANKIN, A. V. (1962) “Penelope’s dreams in Books XIX and XX of the *Odyssey*”. *Helikon* 2, 617-24
- REECE, S. (1993) *The Stranger’s Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- ROISMAN, H. M. (1990) “*Kerdion* in the *Iliad*: Profit and Trickness”. *TAPA* 120, pp. 23-25.
- _____. (1987) “Penelope’s Indignation”. *TAPA* 117, pp. 59-68
- RUSSO, J. FERNANDEZ-GALIANO, M. HEUBECK, A. (1992) *A Commentary on Homer’s Odyssey 1: Introduction and Books I-VIII*. Oxford: Oxford University Press.
- SAÏD, S. (2011) *Homer and the Odyssey*. Oxford: Oxford University Press.
- SCHEIN, S. L. (1995) “Female Representations and Interpreting the *Odyssey*”. In: COHEN, B. (ed) *The Distaff Side: Representing the Female in Homer’s Odyssey*. New York: Oxford University Press, pp. 17-27.

- SCODEL, R. (2004) "The story-teller and his audience". In: FOWLER, R. (org.) *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 45-56.
- SHAPIRO, H. A. (1995) "Coming of Age in Phaiakia: The meeting of Odysseus and Nausikaa". In: COHEN, B. (ed.) *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*. New York: Oxford University Press, pp. 155-64.
- SEGAL, C. (1994). *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- _____ (1971) "Andromache's *Anagnorisis*: Formulaic Artistry in *Iliad* 22. 437-476". *HSCP* 75, pp. 33-57
- SÓFOCLES. (1984) *Antígona*. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada.
- _____. (2008) *Antígona*. Porto Alegre: L&PM.
- STANFORD, W. B. (1965) *The Odyssey of Homer*. New York: New York University Press.
- _____. (1963) *The Ulysses Theme: A study in the adaptability of a traditional hero*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- SUZUKI, M. (1989) *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- THORNTON, A. (2014) *People and themes in Homer's Odyssey*. London and New York: Routledge Library Editions.
- TORRANO, Jaa. (2004) *Orestéia*. São Paulo: Iluminuras.
- _____ (2001) *Hesíodo: Teogonia - A origem dos Deuses. Estudo e tradução*. São Paulo: Iluminuras.
- _____. (1997) "O (conceito de) mito em Homero e Hesíodo" *Boletim do CPA* 4: 27-34.
- _____. (1987) *O sentido de Zeus: o mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo*. São Paulo: Iluminuras.

- VERNANT, J. P. (2002) *Mito e pensamento entre os gregos*. Estudos de psicologia histórica. São Paulo: Paz e Terra.
- _____. & VIDAL-NAQUET, P. (1999) *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. [Vários Tradutores] São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1996) *Entre mito e política*. [Tradução de Cristina Murachco]. São Paulo: Edusp.
- _____. (1999) *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- VIDAL-NAQUET, P. (2002) *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VLAHOS, J. B. (2011) “Homer’s *Odyssey*: Penelope and the Case for Early Recognition”. *College Literature* 38: 2, pp. 1-75.
- _____. (2007) “Homer’s *Odyssey*, Books 19 and 23: Early Recognition; A Solution to the Enigmas of Ivory and Horns, and the Test of the Bed”. *College Literature* 34: 2, pp. 107-131.
- WERNER, C.(2011) “O mito do retorno dos heróis de Troia e as funções narrativas dos presságios na Odisseia de Homero”. *História, imagem e narrativas* 12, p. 1-23.
- _____. (2008) “Wives, Widows and Children: War Victims in *Iliad* Book II”. *L’Antiquité Classique* 77, pp. 1-17.
- _____. (2004) *Manobras Poéticas entre a Ilíada e a Odisséia: o caso de Odisseu*. Tese de doutoramento. São Paulo: FFLCH/USP.
- _____. (2001) “A ambiguidade do *kléos* na *Odisséia*”. *Letras Clássicas* 5, p. 99-108.
- WEST, S. (1988) *Books I – IV*. In: HEUBECK, A.; WEST, S.; HAINSWORTH, J. (eds.) *A Commentary on Homer’s Odyssey* vol. 1, Books I- VIII, Oxford: Oxford University Press.
- WEST, G. S. (1983) “Andromache and Dido”. *AJP* 104, No. 3, pp. 257-267
- WEST, M. L. (1988) “The Rise of the Greek Epic”. *JHS* 108, pp. 151-172.

_____. (1971) *Hesiod: Theogony*. Edited with prolegomena and commentary.
Oxford: The Clarendon Press.

WHALLON, W. (1960) "The name of Penelope" *GRBS* 3: 57-64

WHEELER. (2002) "Sing, muse... : the introit from Homer to Apollonius" In: *CQ* 52.1,
p. 33-49.

WORMAN, N. "The voice which is not one: Helen's verbal guises in Homeric epic" In:
LARDINOIS, A.; McCLURE, L. (eds.) *Making silence speak: women's voices in
greek literature and society*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, pp.
19-37.

ZEITLIN, F. I. (1995) "Figuring Fidelity in Homer's *Odyssey*". In: COHEN, B. (ed.)
The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey. New York:
Oxford University Press, pp. 117-52.