

O Ulisses dos muitos retornos: por uma história do clássico

The Ulysses of The Many Returns: In Favor of a History of The Classics

Tiago Tresoldi

Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, Rio Grande do Sul / Brasil
tresoldi@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta, nos limites de análise para sua extensão, uma história da evolução literária do mito de Ulisses de elementos pré-homéricos a experiências contemporâneas, alinhando-se a propostas de historiografia literária interessadas na “recepção”. Motiva-se por uma hipótese de que, no tocante ao material antigo, o horizonte de expectativas é constituído pelo referencial “clássico”, um mutável paradigma hermenêutico usado para conciliar a alteridade entre o material antigo e as expectativas modernas.

Palavras-chave: Ulisses; Odisseu; clássico; história da literatura.

Abstract: This work presents a history of the literary evolution of the myth of Ulysses from pre-Homeric elements to contemporary experiences. It is aligned with proposals of literary historiography focused in “Reception”. The depth of the analyses performed in it will be in accordance to the limits of its extension. This paper is motivated by the following hypothesis: the material given to us by Antiquity is expected to constitute the referential known as “The Classics”; however, this is a changeable hermeneutic paradigm used to conciliate the otherness between the ancient material and the modern expectations.

Keywords: Ulysses; Odysseus; Classics; history of literature.

Recebido em: 31 de março de 2017.

Aprovado em: 17 de julho de 2017.

Poucas personagens literárias são comparáveis a Ulisses em termos de difusão cultural. Em virtude dessa extensão, investigações sobre a evolução desse mito costumam focar o referencial greco-romano (STANFORD, 1954, 1974; CESAREO, 1899), a recepção homérica (PROSPERI, 2013) ou a proliferação, segundo temáticas selecionadas, de adaptações modernas (BOITANI, 1992, 1998; NICOSIA, 2003). Comum a essas investigações é a manutenção, em diferentes graus, de práticas herdadas da historiografia literária do Oitocentos, como diferentes trajetórias lineares (em geral, a progressão ou a ascensão-e-queda) e a orientação por questões de autoria e produção, com menor atenção ao contexto de recepção e às relações de força nos sistemas literários. À *Iliada* e à *Odisseia*¹ costuma ser conferido um valor paradigmático, com as demais obras interpretadas em virtude de continuidades, desvios ou provocações a esses referenciais.

Desenvolvendo investigações anteriores,² este trabalho experimenta uma historicização da evolução do mito de Ulisses³ por parâmetros historiográficos centrados na recepção pelo público, conforme Jauss (1974, 1959), Barrento (1986), Bakhtin (1965), Perkins (1999) e Tynjanov (1968). Nossa proposta, desenvolvendo Settis (2004), Lévi-Strauss (1956, 1955), Warburg (2013), Gadamer (1960) e Ginzburg (2000), é estabelecer que o “horizonte de expectativa” é o paradigma “clássico”, entendido como um referencial hermenêutico para o “antigo”, mutável como mutáveis foram os horizontes de interpretação. O trabalho foi orientado pela hipótese de que tais pressupostos permitem uma história literária que supera a listagem de obras e a crítica singular, evidenciando flutuações de influência e refletindo também a evolução do conceito de “clássico”.

¹ Cf. HOMERO (2013; 2011).

² Incorporo resultados de minha pesquisa de doutoramento (TRESOLDI, 2016), em especial material da comunicação em abertura à sua defesa.

³ Adoto sempre a forma latina, facilitando a narração e enfatizando minha compreensão de unicidade do mito Odisseu/Ulisses (cf. STANFORD, 1954, *passim*).

Assim, junto ao objetivo primário de fornecer uma história do mito de Ulisses que, no limite de um artigo, abarcasse dos elementos pré-homéricos às produções contemporâneas, este trabalho visa igualmente testar a aceitação pública e a validade seja dessa narrativa, seja da hipótese de “clássico” que a sustenta. Procedeu-se pela pesquisa bibliográfica e pela interpretação das fontes em conformidade com os pressupostos acima delineados, com preocupação pela documentação ou, ao menos, inferência do horizonte de expectativa e influência de cada representação. O *corpus* de trabalho foi constituído por obras que exploram ou aludem à personagem e a seu universo, selecionadas por investigação bibliográfica e, especialmente, a partir das cronologias do mito acima referenciadas; corroboraram a análise uma série de informações anedóticas e de referências ao herói colhidas ao longo dos anos de pesquisa.

1 Pressupostos teóricos e metodológicos

As reflexões em abertura foram parcialmente motivadas pelos desenvolvimentos de Settis (2004) sobre a progressiva retração do referencial “antigo” na educação e no imaginário coletivo. O autor indagava o papel do “clássico” no panorama do “global” e do “moderno”, num cenário sempre “mais caracterizado pela miscigenação [e pela] reivindicação orgulhosa de identidades [...], bem como pelas tradições locais opostas a qualquer hegemonia cultural” (SETTIS, 2004, p. 15). Concluía que nenhuma das duas defesas frequentes, e opostas, sobre a função e importância do “clássico” parecem se sustentar (a de constituinte distintivo do Ocidente, por um lado, e a de expressão do humanismo universal, por outro), pois não superam sua qualificação em nosso imaginário como um *postulado*, de identidade perene, apesar de ele sempre ocultar um subjacente *projeto* quanto ao antigo.⁴ Não surpreende que uma imagem herdada dos desejos neoclássicos se mostre

⁴ Projeto de frequente base identitária, no qual a recuperação do antigo proveria seus valores no moderno. Conforme Settis (2004, p. 48-49), esse processo, já explícito em Winckelmann, foi característico do Iluminismo francês: após o paralelo entre as liberdades grega e moderna proposto por Temple Stanyan em sua *Grecian History* (1707, 1739), traduzida em francês em 1743 por Diderot, foram recorrentes as alegações intelectuais de que “máquinas” artísticas inspiradas na prática antiga conseguiriam movimentar as paixões das massas, levando ao estabelecimento de novas Romas e novas Atenas.

ineficaz, especialmente quando, com paralelos à discussão sobre “cânone literário”, é difícil distinguir o material antigo do uso que dele foi (e ainda é) feito para legitimar a hegemonia ocidental, a ponto de que os antigos tenham se tornado “uma cultura destinada a sucumbir, uns *dead white males* que logo deverão ser executados” (SETTIS, 2004, p. 16).

A solução proposta superava a identificação do Ocidente com a antiguidade greco-romana ao salientar a alteridade dessa última, de modo que nossa relação com a mesma seria capaz de ilustrar nosso relacionamento com a diferença: elaborando notas de Lévi-Strauss (1955) sobre o renascimento greco-romano ter sido a primeira expressão etnográfica, o “clássico” poderia evoluir a instrumento de mediação com a diferença, com o Antigo passando de um “Eu anterior” a um “Outro”. Na investigação aqui proposta, tal entendimento levou a eleger a alteridade, numa compreensão mais vinculada à filosofia que à semântica ou à sociologia, como paradigma hermenêutico,⁵ favorecendo a desvinculação entre alteridade e conflito deduzível de Gadamer (1960), em quem a mesma não limita o diálogo, mas é sua *condição*. Aceitando o “antigo” como um Outro e o “clássico” como seu horizonte de sentido, pode-se alinhar as observações de Settis com a proposta gadameriana pela qual toda interpretação do Outro ocorre dentro a um espaço hermenêutico do Eu: quando nos aproximamos de uma alteridade (outro texto, outro discurso, outra pessoa), obrigatoriamente o fazemos a partir de uma expectativa do que iremos encontrar.

Esse entendimento filosófico condizia com os pressupostos metodológicos sugeridos por Settis, nos quais se desenvolvia Warburg (2013) e a historiografia da arte baseada no preceito do *Nachleben der Antike* (“sobrevivência do antigo”), “uma história da arte informada pela ‘psicologia’ da cultura” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 69). Nesse “anacronismo positivo”, a cronologia progressiva é superada ao se compreenderem as obras como produtos de múltiplas temporalidades, concentrando-se nas conexões entre os diferentes momentos históricos e culturais de recepção. A mesma sugestão conciliava a prática warburguiana com esquemas interpretativos da história cultural desenvolvidos no século

⁵ O tratamento filosófico seguiu, em especial, Costa (2011).

XX,⁶ assinalando como traço distintivo do Ocidente não tanto o “clássico”, mas o inexorável retorno cíclico do “antigo”, de modo que apenas no alternar-se de mortes e renascimentos se revelariam os aspectos e as funções assumidos por esse material. Na interpretação que apresentei, este esquema deriva da força com que, no Ocidente, a história substitui o mito, assumindo suas funções; contudo, cabe lembrar que os retornos são desiguais, pois a consciência histórica leva à alteração, por meio da memória, das recuperações já ocorridas. Assim, o retorno ocorre sempre em um nível diverso, de modo que, adaptando Conti (2000), não é o círculo a melhor representar esta trajetória cultural, mas a espiral: os renascimentos, mesmo em suas equivalências, são experiências diferentes, e, mais que isso, são as diferenças entre os níveis de retorno a significar.

Em termos de historiografia literária, em especial frente aos extremos pós-estruturalistas que argumentam sua impossibilidade, essa prática substitui o tradicional modelo biológico de ascensão e queda, ao cabo derivado de Aristóteles,⁷ por um modelo cultural no qual os tempos

⁶ Refiro-me, em especial, à *Cultura do antigo* (1948) de Ernst Howald, mas também são exemplares desta compreensão duas leituras inovadoras e opostas sobre o Barroco, estilística a primeira e psicológica a segunda, *Conceitos fundamentais na História da Arte* (1915) de Heinrich Wölfflin, e *Barroco: arte da contra-reforma* (1921), de Werner Weisbach; também cabe lembrar *A decadência do Ocidente* (1918) de Oswald Spengler, o trabalho de Huizinga sobre *O outono da Idade Média* (1923) e a monumental e controversa *A Study of History* (1934–1954) de Arnold Toynbee, autores em diversos graus motivados pelo trabalho de Jacob Burckhardt e por sua influência em Nietzsche.

⁷ Trata-se, conforme Settis (2004, p. 74-ss.), do modelo que faz suceder uma infância hesitante, uma juventude pura, uma maturidade exuberante e uma lenta senilidade anterior à morte, característico de Wincklemann. Esse esquema reproduz o movimento parabólico adotado pela historiografia artística após o Renascimento, como em Lorenzo Ghiberti (*Commentari*, 1450), Giorgio Vasari (*Vite*, 1550) e Joseph Scaliger (*Thesaurus*, 1606), todos leitores de Plínio. Os últimos livros de sua *Naturalis historia* (79 d.C.) sistematizam o esquema de historiadores da arte gregos como Xenócrates de Sicião e Antígono de Caristo, cujas fórmulas recuperavam o desenvolvimento parabólico de Aristóteles sobre as *technai* (veja, por exemplo, sua descrição sobre a tragédia na *Poética*), influência em grande parte da historiografia antiga, como no *Vita Populi Romani* (séc. I a.C.) de Varrão, fonte de Plínio e, por sua vez, moldada na Βίος Ἑλλάδος (séc. III a.C.) de Dicearco de Messina, na qual a trajetória do povo grego era exposta por uma sequência biológico-parabólica assimilada ao *cursus vitae* de um único indivíduo.

não são moldados em “idades”, mas se realizam por camadas, blocos híbridos e rizomas, expressões de influências, sobrevivências, resíduos e retornos. Ao mesmo tempo, no estudo do mito e com particular relevância para Ulisses, confirmam-se as observações de Lévi-Strauss (1955) na exposição de Rossi (1997), pelas quais a variante não deve ser entendida como uma elaboração secundária, distorção de um “autêntico”: cada mito se define pelo *conjunto* de suas versões, de modo que a “intenção autoral”, particularmente problemática no caso do referencial épico, deve ser substituída pela recepção da evolução mítica. Se cada versão pretende ser, de modo implícito ou explícito, a única depositária da verdade mítica, precisamos adotar um critério de equidistância dos produtos da mitopoese, admitindo que o fragmento não possui valor em si e que apenas significa ao refletir as respostas que uma cultura deu aos seus próprios questionamentos. Assim, o mito não é uma narrativa singular na história, coesa e coerente, mas um sistema de narrativas sobrepostas.

Não sendo factível uma prática historiográfica convoluta como em Warburg, optei por prosseguir pelas mais factíveis teorias e práticas de Jauss (1974, 1982), cujo problema central foi precisamente o papel do leitor e seu horizonte hermenêutico. Deste modo, em resposta à alternativa da cadeia de permanências promovida por Warburg e por Curtius (1948), Jauss se aproximava de Auerbach (1953) ao defender o contexto histórico de recepção e a alteridade radical de seu objeto de estudo inicial, a literatura francesa medieval (JAUSS, 1959). Em oposição às concepções imanentes de literatura, essa história de Ulisses pôde assim adaptar sua defesa, de explícita base gadameriana, de que um significado apenas ocorre no jogo dialético entre obra e público, sem sentidos permanentes que implicariam uma atemporalidade intolerável à condição de objeto histórico das obras. Por meio do exemplo de Ulisses, foi assim possível pôr em prática, com as adaptações necessárias, uma análise do “clássico” como sugerida por Settis, pensando o significado como um *processo*, no qual as reações dos leitores e os efeitos provocados pelos textos se entrelaçam. Buscou-se construir, deste modo, uma história da literatura por parte do público com a pretensão de considerar e exemplificar o sistema intersubjetivo de expectativas, alusões, referências e costumes com o qual interpretamos.

2 Ulisses

Não há consenso sobre a gênese do mito de Ulisses, sem mesmo uma etimologia segura (BEEKES, 2010): nela devem influir invenções da voz chamada de Homero, adaptações de ritos ctônicos, manipulações de narrativas históricas, etc. Limitando-se aos textos épicos, contudo, cabe reconhecer que Ulisses não parece ser uma criação de Homero, que ao contrário sempre implica se tratar de uma personagem já afirmada (STANFORD, 1954, p. 8). Em investigação anterior (TRESOLDI, 2016) concordei com Citati (2002), identificando sua essência pré-homérica nos atributos herméticos. É plausível que a vinculação com Atena tenha sido desenvolvida pelos fins literários, pois vários elementos, em consonância com os respectivos hinos homéricos (ZANETTO, 1996), sugerem como mais provável arquétipo a Hermes, especialmente na contraposição a Apolo Phoebos, paradigma para Aquiles na *Iliada*.⁸ De qualquer modo, nos interessam o contexto cultural de desenvolvimento do mito, investigado por autores como Finley (1954) e Nagy (2009, 2012), e a distinção, nem sempre positiva, traçada entre Ulisses e os demais heróis.

Em atenção à proposta historiográfica, deve-se assim partir da evolução crítica das épicas, com a *Iliada* historicamente mais valorizada que a *Odisseia* (PASQUALI, 1934). Mesmo face à complexidade e às disputas da “questão homérica”, os pressupostos acima, sobretudo na consideração dos textos recebidos como produtos posteriores à composição, diminuem a relevância da identidade autoral em favor da recepção. Deste modo, é adequado utilizar as pseudobiográficas “vidas de Homero” como testemunho da transmissão das épicas e de seu efeito no público (NAGY, 2009, 2012). Entender Homero como uma metonímia para os textos a ele atribuídos permite superar questões de identidade autoral, favorecendo a investigação dos elementos pré-homéricos e da tradição subentendida pelo Ciclo Épico.

⁸ No trabalho citado também exploro brevemente a iconografia, com atenção ao “Hermes barbudo” e atributos quais a clâmide, o exômis e o pétaso (possível antecedente do píleo). Veja-se, também, Brown (1990).

Quanto aos elementos pré-homéricos, apesar de mitemas associáveis à tradição indo-europeia como o episódio de Polifemo (SCHEIN, 2011), críticas recentes têm salientado o vínculo entre Homero e o Oriente Próximo, filiando-se a Burkert e Pinder (1995) na hipótese de um *continuum* de cultura escrita e épica no oitavo século, do Eufrates à Itália setentrional. Trata-se da “face oriental do Hélicon” (WEST, 1997), responsável por incontáveis orientalismos da *Odisseia* e que nos permite traçar as preferências e expectativas assentadas no horizonte de composição desta última.

Quanto ao Ciclo Épico, sua valorização permite ultrapassar as práticas historiográficas que estabelecem Homero como permanente norte cultural, enfatizando a variação de sua influência já em período arcaico e preocupando-se com evidências arqueológicas, onomásticos, representações gráficas e demais obras literárias no estudo de sua formação e recepção. Desta forma, mesmo o conceito de um *ciclo* épico, subserviente às épicas homéricas, induz ao erro e revela-se posterior à sua gênese, sendo melhor tratar da *tradição* épica. Os textos que comporiam o ciclo resenhado por Proclo são evidentemente complementares e posteriores à afirmação de Homero; contudo, indícios históricos e textuais apontam uma tradição prévia pela qual são os poemas homéricos a pressupor a tradição igualmente representada pelo ciclo, e não o contrário⁹. Sem mais considerá-las centros perpétuos da literatura antiga, inferimos que eram a *Iliada* e principalmente a *Odisseia* a responder pela inovação em forma e conteúdo, e não necessariamente as obras que depois as contestariam, reforçando-se o valor da *mitopoiesis* homérica quanto a Ulisses. Talvez precisemos mesmo redimensionar o efeito inicial das duas épicas, pois, considerando os testemunhos concorrentes, há indícios de uma limitada influência da *Odisseia* em idade arcaica, com o rei itacense frequentemente objeto de escárnio e repúdio.

Uma viva tradição de elementos herméticos arcaicos, sem obediência a Homero, ajuda a explicar o crescente de hostilidade dos líricos antigos quanto a Ulisses. Se as referências não parecem ultrapassar

⁹ Mantenho as conclusões de Burgess (2003), corroboradas por elementos de West (2013) e de Fantuzzi e Tsagalis (2015).

o parâmetro épico em Estesícoro¹⁰ e Álcman,¹¹ em Arquíloco já encontramos elementos negativos.¹² Seus atributos não mereciam censura na lírica voltada à vida interior, mas o valor arcaico se dissolve à medida em que a poesia abraça a ética da *polis*, como nas versões contrárias ao bem comum oferecidas por Teógnis¹³ e, sobretudo, Píndaro.¹⁴

O efeito do espírito político das denúncias de Píndaro, distintas do cômico e satírico,¹⁵ é percebido na recepção pela tragédia ateniense. As obras que restaram de Ésquilo não citam Ulisses, mas inferências indicam nele uma exploração sem louvores (STANFORD, 1954, p. 261), numa oposição já substancial em Sófocles e Eurípidas. Interessa do primeiro a evolução de *Ájax* (SÓFOCLES, 1993), peça juvenil na qual Ulisses é um *homo politicus*, a *Filoctetes* (SÓFOCLES, 2007), tragédia tardia na qual é um repreensível sofista. A acusação atinge seu ápice em Eurípidas, das denúncias em *Ifigênia em Áulis* (EURÍPIDES, 1993) à perversidade em *Hécuba* e em *Troianas* (EURÍPIDES, 2004).

¹⁰ Vejam-se o fragmento 71, com referência ao golfinho como sigilo do herói (EDMONDS, 1922, p.66) e provável fonte para Plutarco (PLUTARCH, 1957, 36) e Licofron (LICOFRONE, 2000), e a citação, na *Tabula Iliaca Capitolina*, de uma *Ιλίου Πέρσις κατα Στησίχορον* (“Saque de Troia conforme Estesícoro”), possivelmente distinta por envolver Ulisses no sacrifício de Polixena, pois a *Iliou Persis* atribuída a Arctino, conforme fontes já citadas para o ciclo, parecia envolver apenas Neoptólemo (STANFORD, 1954, p. 111, além de fontes para o ciclo já citadas).

¹¹ Veja-se o fragmento 54 (EDMONDS, 1922), no qual, no episódio de Circe, Ulisses é descrito como *ταλασίφρονος* (“coração firme”).

¹² Mesmo sem citações diretas, Ulisses parece frequentemente subentendido nas alusões a navegadores e amantes. Nos fragmentos 11 e 60, ao justificar sua recusa em tripudiar dos poetas vencidos, Arquíloco parafraseia a recusa em vibrar sobre o corpo dos pretendentes; no fragmento 65, ao afirmar seu ódio por um general forte e elegante, preferindo um companheiro menor e amável, percebe-se a descrição de Agamêmnon por Ulisses em *Iliada*, III. Pela apropriação da linguagem homérica testemunhamos a identificação com Ulisses no fragmento 67a, que louva o homem paciente e recorda o sofrimento marítimo, consolando-se pela perspectiva do retorno (GERBER, 1999).

¹³ Veja-se o “espírito implacável” (*Elegias*, 1123-8) e a discussão sobre a versatilidade (*Elegias*, 213-8), em que Ulisses é subentendido na referência ao “engenhoso” (*πολύπλοκος*) polvo, paronomásia do atributo homérico e possível referência a *Odisseia*, V (THEOGNIS, 1931).

¹⁴ A oposição de Píndaro e seu louvor por Ájax são proverbiais; veja-se, sobretudo, *Nemeias* 7 e 8; *Istminianas* 4.36-40 (PÍNDARO, 2010).

¹⁵ Como em Epicarmo de Cós (STANFORD, 1954, p. 259) e Hipônax (ROSEN, 1990), além do conhecido exemplo de *O ciclope* (EURÍPIDES, 2005).

Em termos de produção e recepção, há duas causas para essa evolução em símbolo de covardia e engano, conforme analisado por Stanford (1954, 1974) e Montiglio (2011). A primeira é a mais estrita atitude do pensamento ateniense quanto à verdade, influenciado por Pitágoras e pela filosofia pré-socrática. A segunda é relativa à história social frente ao cenário de progressiva decadência posterior a Péricles, o qual abriu caminho a um influxo de demagogia competitiva facultada pela sofística. Com o desastre da guerra do Peloponeso e a prescrição dos valores da *polis*, o *homo politicus* por antonomásia do mundo arcaico se tornaria metonímia das práticas repulsivas, com o sucesso político gradualmente entendido como consequência de falta de escrúpulos e de depravação moral.

O resgate de vilão a herói se deu, segundo Montiglio (2011), pela filosofia. A Ulisses coube um certo destaque em Platão (veja-se o mito de Er, PLATO, 1937, X.614-21), mas sua recuperação é devida sobretudo a Antístenes e seu elogio da “politropia”, como em *Ájax e Odisseu* (KENNEDY, 2011). Nesse precursor da escola cínica, Ulisses serve de reformador moral ao mundo corrompido por preconceitos, forçando o questionamento de nossos costumes por seu comportamento não convencional. É um “rei” no sentido cínico, um reformador da humanidade que desconsidera aparências e maus-tratos, numa interpretação que orientaria sua recepção entre cínicos e estoicos, estendendo-se ao cristianismo e a correntes helenísticas.

Com efeito, a expansão grega e a necessidade de legitimação dos herdeiros de Alexandre promoveriam tratamentos diferentes do herói homérico: na filosofia, esse modelo cínico se cristaliza na exaltação da adaptabilidade e da supressão do desejo irracional, num âmbito menos dependente de Homero; na literatura, Ulisses flutua entre a rigidez alexandrina, já “clássica”, e o vanguardismo de propostas concorrentes, como em Calímaco¹⁶ e Teócrito.¹⁷ De grande importância histórico-literária é a crítica historiográfica, a qual reavalia as épicas¹⁸ e produz os

¹⁶ Refiro-me, em especial, à *Aitia* (CALLIMACHUS, 2012). Vejam-se também Prosperi (2013) e Acosta-Hughes e Stephens (2012).

¹⁷ Veja-se a subversão homérica em *Idílio XI* (SPOFFORD, 1969).

¹⁸ Veja-se, por exemplo, o tratamento historiográfico de Luciano de Samósata (BRANDÃO, 2001); quanto a obras literárias dessa corrente, sinalizo o *Heroico* (FILOSTRATO, 1997) e, em diferente medida, a *Alessandra* (LICOFRONE, 2000).

dois falsos testemunhos da Guerra de Troia que orientariam a recepção medieval: os relatos atribuídos a Dictis Cretense e a Dares Frígio (VEGA; LOPEZ, 2001; PROSPERI, 2013).

Estes textos já são produzidos sob a égide de Roma, cuja evolução literária, no tocante a Ulisses, costuma ser resumida nas acusações da *Eneida* (VIRGILIO, 2002) e no debate filosófico, como em Cícero (STANFORD, 1954; BOITANI, 1992). Frente à diferente proposta historiográfica cabe redimensionar essa narrativa, costumeira de exposições enciclopédicas (RABY; WILKINSON, 2016) e insuficientemente sensível às relações de força cultural, que toma Ulisses como metonímia da cultura grega à qual aquela latina se mediria. O inadequado hiato entre Atenas e Roma que essas histórias costumam traçar não é eficaz, por exemplo, para explicar a treliça cultural que cancela os vínculos latinos de Ulisses enquanto eleva Eneias, rejeitando as acusações de traição deste.¹⁹ Na noção de um *continuum* literário antigo, a produção latina sobre Ulisses não deve iniciar pela *Odisseia* de Lívio Andrônico, mas pelo horizonte de expectativa que motiva a mesma, e o percurso de Ulisses deve ser organizado pelo intermédio etrusco, com o herói recebido de colonizadores e mercantes gregos. Conforme Malkin (1998), os romanos já possuíam um seu Ulises quando da chegada do Odisseu homérico: uma versão que, inclusive, se referia a uma cultura grega diferente do espírito ateniense das redações alexandrinas.

Em termos de desenvolvimentos em latim, contudo, é verdade que o Medieval ocidental, à diferença daquele bizantino, constituiu um parêntese na recepção homérica. Conforme Vega e López (2001) e Prosperi (2013), as fontes ocidentais foram a filosofia cristã e, especialmente, as pseudo-historiografias que mesclavam fontes épicas e helenísticas, removendo

¹⁹ Posições favoráveis a Ulisses eram recorrentes antes da afirmação imperial, como nos *stemma* que o situavam nas genealogias, por exemplo para a *gens* Mamília (LIVY, 1919, I.49). A referida evolução de Eneias, tema que estou desenvolvendo, foi explorada por Amey (1983), Chiappinelli (2007) e, entre autores aos quais não tive acesso, J. P. Callu (“Impius Aeneas? Échos virgiliens du Bas-Empire”, *Présence*), Mayer Reinhold (“The Unhero Aeneas”, *Classica et Mediaevalia*, 1966), Karl Galinsky (*Aeneas, Sicily, and Rome*, Princeton University Press, 1969) e Vincenzo Ussani (“Enea traditore”, *Studi italiani di filologia classica*, 1947).

todo elemento sobrenatural da base homérica. Devido à recepção como testemunhos autênticos, a Dictis e Dares coube um sucesso extraordinário, condicionante por quase um milênio, num fenômeno que deve guiar sua análise a despeito da hoje escassa consideração e de seu minúsculo valor estético. Sua força é comprovada pelo efeito no *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (SAINTE-MAURE, 1998), poema francês do séc. XII que fascinou seu público, sendo objeto de adaptações e traduções nos mais diversos espaços culturais, de Portugal à Rússia, da Islândia à Croácia. Constantemente adaptada, a obra venceu mesmo a barreira erudita e foi traduzida para o grego em Constantinopla e para o latim na Sicília (STANFORD, 1954; PROSPERI, 2013).

Contudo, o nome de maior inovação na *poiesis* medieval de Ulisses é Dante, pelo retrato no canto XXVI do *Inferno* (ALIGHIERI, 2007) em que encontramos o explorador incontrolável – ou, melhor, no qual essa leitura nos é facultada. O herói é colocado entre os maus conselheiros, e, numa micro-*Odisseia* que conjuga os elementos do *nostos* e da “última viagem”, narra sua expedição marítima em busca da causa primeira, numa aventura que se encerra com a punição do Deus cristão. Mesmo consciente do amplo espaço hermenêutico do canto, me filio às interpretações de que o Ulisses que deseja obter virtude e conhecimento representa um dos pecados do Dante peregrino, o qual, à diferença do herói pagão, sobreviverá por se submeter à piedade divina.

Conforme Boitani (1992, 1998), o naufrágio do herói na *Divina comédia* suscitou por ao menos três séculos tentativas de inocentá-lo, frutos de um espírito secular que identificava nesse Ulisses o modelo de explorador a ser desenvolvido no mito da *nova terra*. O contexto humanista subverteu a narrativa medieval, de modo que a última viagem se transmutou de amaldiçoada afronta ao divino a expressão, com êxito positivo, da descoberta. O modelo antigo filtrado pela recepção medieval legitimava assim o Renascimento, a estação das grandes navegações e (de modo apenas parcialmente camuflado) o nascente imperialismo. Tais efeitos podem ser identificados já nos diários de Cristóvão Colombo (COLOMBO, 1992), que se imaginava cumprindo uma profecia antiga, e são mais claros no *Orlando furioso* (ARIOSTO, 1992), na *Gerusalemme*

liberata (TASSO, 2009) e nos *Lusíadas* (CAMÕES, 2008);²⁰ superada a estação dos descobrimentos, a “nova terra” se faria metafórica na tradição das narrativas marítimas. É pela afirmação dessa interpretação positiva do herói que, em 1558, du Bellay poderia escrever seu *Soneto XXXI*, tão oposto a Homero, que o autor bem conhecia, a ponto de começar por um “feliz quem, como Ulisses, fez uma boa viagem” (DU BELLAY, 2013).

A investigação do doutoramento se deteve nessa temática em virtude de ser o último momento no qual era possível avançar, já com alguma dificuldade, sem tratar em detalhe da recuperação das obras gregas e do renovado efeito daquelas latinas. No âmbito troiano, por suas finalidades mais populares é exemplar dessa renovação a figuração do herói em *Troilus and Cressida* (1609) de Shakespeare, no qual, apesar de fontes preponderantemente medievais, já se percebe uma influência não mediada dos textos antigos.²¹ Cabe prolongar aqui a narrativa, iniciando por apontar a renovação, na intelectualidade dos séculos XVI e XVII, do embate pró e anti-ulisseico ocorrido em Atenas, agora alternando-se entre uma defesa grega inspirada em Homero e uma refutação romana sustentada em Virgílio. Assim, enquanto du Bellay se identificava com Ulisses, ao norte da França o herói era atacado pelo anti-helenismo de Joseph Scaliger²², influência na recepção homérica por ao menos três séculos. Stanford (1974, p. 191-203) recorda como, em resposta às acusações de René Rapin em *Comparaison entre Virgile et Homère* (1668), na qual um mendaz Ulisses abandona Penélope pela “prostituta” Calipso após “sacrificar” seus companheiros, René Le Bossu publica seu *Traité du poème épique* (1675), sustentando sua defesa do herói com

²⁰ Sobre os trechos em específico e sua análise, veja-se o desenvolvimento em minha tese.

²¹ Cf. SHAKESPEARE, 1982. A peça foi encenada quando a primeira tradução inglesa da *Iliada*, de Arthur Hall, já havia sido publicada; entre as fontes de Shakespeare estavam o *Troilus and Criseyde* de Chaucer (1385, inspirado no *Filostrato* de Boccaccio) e o *Troy Book* de John Lydgate (1420).

²² Como exemplo do favorecimento do espírito romano sobre aquele grego, traço desse classicismo francês alinhado com a recusa aos preceitos aristotélicos, Pope (1725) lembra em nota a *Odisseia*, VII, v. 20 os comentários negativos, na comparação de Ulisses e Eneias, que Scaliger oferece sobre o mesmo verso no quinto livro de sua *Poética* (cerca de 1670).

citações de Horácio e de filósofos cristãos (ou seja, mesmo na defesa do herói grego utilizavam-se fontes latinas). Numa expressão da querela sobre antigos e modernos, destaca-se a publicação das *Aventures de Télémaque* (1699) por François Fénelon,²³ virulenta crítica política pelo elogio da família real de Ítaca. Na tradição de Ulisses, esse processo não pode ser estudado sem atenção à recuperação dramatúrgica francesa, influenciada por Scaliger e que invariavelmente atacava o herói, como em *La Troade* (1579) de Robert Garnier (GARNIER, 1999), numa defesa de Hécuba e Andrômaca carregada de *pathos*, e nas várias *Iphigénie*, especialmente aquela de Racine (na qual Ulisses é mais complexo que em Garnier, mas igualmente infame).²⁴

A incessante publicação de traduções de Homero é um indício das expectativas de público no período. Conforme Alvarez (2012), após as publicações em grego por Aldus Manutius (1504) e as primeiras traduções ao latim (feitas por Lorenzo Valla em 1528), seguiram-se várias experiências vernáculas em francês (traduções parciais, cerca de 1530), alemão (primeira tradução vernácula integral, *Odisseia* por Simon Schaidenreisser, 1537), italiano (tradução parcial da *Iliada* por Francesco Gussano, Veneza, 1544), holandês (tradução parcial da *Odisseia* por Jan van Zuren, Haerlem, 1561) e espanhol (tradução parcial da *Iliada* por Gonzalo Pérez, Salamanca, 1550). Sobre essa recepção, que confirma a prevalência da *Iliada* até o Romantismo, também convém mencionar a crítica acadêmica, tanto pelos comentários de Joachim Camerarius (Estrasburgo, 1538-1540) quanto pelas análises de Friedrich August Wolf (Halle, 1794), bem como o filão de adaptações burlescas, como no sucesso de Thomas Bridges (Londres, 1762).

De grande influência seriam as traduções inglesas, como aquelas livres de George Chapman (1616), em explícita rejeição às práticas literais, e aquelas comentadas de Alexander Pope, cujas *Iliada* (1715-20) e sobretudo *Odisseia* (1726), sejam talvez as principais responsáveis

²³ Cf. FÉNELON, 1995. Lembro que se trata de uma das obras mais vendidas nos séculos XVIII e XIX, inclusive no Brasil (MANÇANO, 2010; MARTINS, 2004).

²⁴ Cf. RACINE, 1999; sobre a evolução literária do mito de Ifigênia, sinalizo o estudo de Jauss (1982), que inclui a versão de Goethe.

pela recuperação do caráter do herói na memória coletiva. Sempre na Inglaterra seria publicado *The adventures of Ulysses* (1808), de Charles Lamb, uma adaptação de Chapman que, na linguagem e estrutura da literatura infantil, buscava recuperar o misticismo e a alegoria excluídos pelo racionalismo do Setecentos. Lamb é o precursor dos retratos românticos, daqueles hoje menos lidos, como o satírico *Poseidon* (1825), de Heinrich Heine, àqueles ainda influentes como o *Ulysses* (1842) de Tennyson (JOSEPH, 1992), definido como um “poema perfeito” por T. S. Eliot (1950, p. 220).²⁵

A preferência por Chapman é indicativa das vontades românticas, como na referência de John Keats, que em *On First Looking into Chapman's Homer* (1816) desejava demonstrar o poder emocional da grande arte, o “sublime” (STANFORD, 1954; BOITANI, 1998). É um perfeito testemunho romântico, o qual, mais que ilustrar o que o movimento encontrava em Homero, nos ensina o que *queria* encontrar. É no amparo dessa recepção que Ulisses adentra a estação do romance, em incontáveis figurações e alusões: para citar uma, lembro de como Werther, acompanhado de sua edição de Homero, ao considerar os limites humanos durante aqueles sofrimentos que o levarão ao fim trágico, recorda os sentimentos de Ulisses que contemplava o mar e a terra infinitos (GOETHE, 2011, “5 de maio”).

Mais que Keats, contudo, seria Tennyson o referencial para os novos cantores de Ulisses, especialmente no tratamento da “última viagem”. Em sua resenha dessas figurações literárias, Stanford (1974, p. 213-4) destaca a mais bela e menos homérica, o *Ultimo viaggio* (1904) de Giovanni Pascoli, de subversão dos efeitos do realismo evemerista (CERRI, 2007), mas outras obras merecem ser lembradas. Adaptando sua seleção, cabe citar versões da grande estação do romance, como *The World's Desire* (1890) de H. Rider Haggard e Andrew Lang, em que Ulisses busca a manifestação concreta do “desejo do mundo”, além de soluções sentimentais (por exemplo, *Love's Looking-Glass*, J. W. Mackail,

²⁵ Lamb era lembrado por Joyce como sua fonte principal e elogiado em sua recusa da prolixidade e em sua recuperação da essência do herói (STANFORD, 1954, p. 186-7); sobre sua importância para o *Ulysses*, veja-se Litz (1961).

1891), cínicas (como *Odyseus and the Sirens*, Lion Feuchtwanger, 1949), eróticas (como *Strändernas Svall*, Eyvind Johnson, 1946) e mesmo de ficção científica (como *2001: a Space Odyssey*, Arthur C. Clarke, 1968, adaptada cinematograficamente por Stanley Kubrick no mesmo ano).

Alinhado com a tradição teatral de Atenas e do teatro francês, Ulisses permaneceu na dramaturgia, destacando-se, com base no sucesso de público e crítica, a sátira política *Ajax* (1811) de Ugo Foscolo, a transposição homérica *Ulysses* (1902) de Stephen Phillips, o dramático *Philoctète* (1899) de André Gide (com Ulisses recordando a injustiça do caso Dreyfus), e *Der Bogen des Odyseus* (1914) de Gerhart Hauptmann, naturalista alinhado ao nazismo e maior representante da burguesia alemã segundo Lukács (PIKE, 1985), no qual o retrato flutua entre o demoníaco e o estúpido; também merece evidência *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) de Jean Giraudoux, expressão do belicismo entre-guerras em sua imitação da *Iliada*. Em geral, a cinematografia prescinde do legado teatral em favor do referencial literário, merecendo lembrança as superproduções que ainda influenciam o imaginário, sobretudo *Odyssey* (1954), exemplo do Ulisses valente, mas não demasiado nobre, tantas vezes encenado; na produção mais recente do gênero, *Troy* (2004), Ulisses é totalmente eclipsado por Aquiles.

Na literatura, seguindo Boitani (1992, 1998), devemos recordar a corrente de literatura marítima iniciada por *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), de Coleridge (2003), em que ao retrato marítimo temeroso pelo naufrágio e pelo sobrenatural é adaptado, com alterações que não o mascaram, o episódio do nono livro da *Odisseia*, numa *nekyia* moderna. Mais que isso, demonstrando íntimo conhecimento da tradição, Coleridge faz seu marinheiro sobrepor os relatos homérico e dantesco, fazendo-o retornar como no primeiro e naufragar como no segundo. Cabe apontar o vórtice marítimo aprendido em Dante, depois explorado quase obsessivamente pela literatura marítima americana, como em Edgar Allan Poe (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838) e, em especial, no ápice de *Moby-Dick; or, The Whale* (1851) de Herman Melville. Com diferentes estratégias de adaptação, a literatura europeia expandiria o modelo na chave das “viagens extraordinárias”, capitaneada

por Jules Verne (destacando-se *Vingt mille lieues sous les mers* de 1870, e, pela proximidade com Coleridge, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* de 1866) e de forte presença contemporânea na ficção científica (como no caso, já lembrado, de Arthur C. Clarke).²⁶

Na lírica modernista a exploração de Ulisses é incessante em Ezra Pound, especialmente na *nekya* que abre seus *Cantos* (1915), e em T. S. Eliot, tanto pelas línguas de fogo dantescas nos *Quattro quartetti* (1942) e pela melodia das sereias em *Prufrock and Other Observations* (1917), quanto pelas referências homéricas em *The Waste Land* (1922), onde Flebas compartilha intertextualmente o destino do Ulisses dantesco. Em português, Ulisses é o mito que inaugura a memória e a identidade coletiva em *Mensagem* (1934) de Fernando Pessoa, bem como, enquanto puro signo, quem permite a exploração da potência semiótica da tradição literária em *Finis mundo: A última viagem* (1990) de Haroldo de Campos (BOITANI, 1998).

O eixo da evolução do herói após Dante é, como esperado, o *Ulysses* de James Joyce (1922), especialmente na relação com o também imponente, mas incomparavelmente inferior em efeito no público, *The Odyssey: A Modern Sequel*, de Nikos Kazantzakis (1938). Ambos os autores superam a eleição de um retrato positivo ou negativo, oferecendo obras representativas das duas distintas estratégias que apontei como características do emprego contemporâneo desse mito e do “clássico” em geral: a *reprodução* moderna da estrutura antiga, como no primeiro caso, e a *continuação* em chave pretensamente antiga da estrutura original, conforme o segundo exemplo. O significado, sustentado pela diferença para a primeira estratégia e pela semelhança para a segunda, é assim explorado especialmente nas produções não europeias, que, conforme Boitani (1998), comprovam a capacidade de mobilidade cultural do herói. Um deslocamento esperado, pois os autores logo percebem que a adaptabilidade hermética de Ulisses e sua alteridade com o entorno são dos melhores exemplos antigos para as temáticas novas. Valor paradigmático cabe ao *Omeros* de Derek Walcott (1990), caleidoscópico

²⁶ Apesar de nesses casos a influência de Homero ser remota e indireta, julgo-a importante, pois são textos que constituem um imaginário literário sobre o mar e a navegação, determinando o universo de expectativas dos novos leitores da *Odisseia*.

consciente da tradição literária, que faz Ulisses partir da recém-fundada Lisboa enquanto Homero chega a Londres como marinheiro, com o narrador consultando Joyce em Howth Head. Esse foco se potencializa com a afirmação pós-colonial, numa proliferação difícil de resenhar, com o herói definitivamente signo da viagem e do exílio; uma das primeiras instâncias desse eixo é *Journey to Ithaca*, de Anita Desai (1995), narrativa de três odisséias pós-coloniais na qual Ítaca remete à Índia natal da qual a autora se sente exilada, num constante eco à *Ítaca* publicada em 1911 por Konstantinos Kaváfis (2012).

Por fim, entre as fontes dessa apropriação introspectiva que sucede conflitos bélicos parece estar justamente a produção sobre a Segunda Guerra. Nesse sentido, seriam um válido tema de investigação em si as apropriações de Ulisses nas descrições do Holocausto, como nos casos de *Se questo è un uomo* de Primo Levi (1947), no qual a memória do Ulisses dantesco é a última fagulha do humano no horror da Shoah, e o *Salmo* incluído no *Die Niemandrose* (1963), de Paul Celan, no qual Ulisses segue sendo Ninguém, mas um Ninguém que é Deus, o Outro definitivo, também recuperado do episódio dantesco (CELAN, 1998; BOITANI, 1992).

3 Conclusões

Ulisses se revelou um adequado objeto de investigação em função de sua difusão cultural, pela qual nenhum leitor pode se aproximar dele “como um grego”, alforriado da bagagem cultural de séculos de interpretações que ensinam e restringem; sustenta-se a hipótese de evolução cultural pelo exemplo da evolução de figurações nem sempre atentas ao referencial épico, às quais estamos acostumados a ponto de considerá-las permanentes. A título de exemplo, baste pensar como o herói homérico, cujo traço determinante para seu público era ser um *polítropo* (“multifacetado”) voltado ao reestabelecimento da ordem anterior, é alterado: mesmo mantendo os atributos do exílio e da diferença, na fusão de elementos medievais com ansiedades românticas e pós-modernas, Ulisses costuma hoje mais ansiar pelo sensorial e pelo resgate de sua componente humana. Desde a temática renascentista da “nova terra”, seu movimento fundamental costuma ser invertido, alterando-se

do centrípeto homérico ao centrífugo dantesco: antes, o retorno ao lar e o desejo pelo familiar; hoje, a viagem e a vontade pelo desconhecido. Contudo, é interessante perceber como a literatura contemporânea, assim como adaptações em outras artes, estão retornando ao parâmetro homérico da adaptabilidade e do desejo pelo retorno, possivelmente em virtude da diminuição do efeito dos retratos do Renascimento, do Iluminismo e do Romantismo no imaginário coletivo.

Assim, dentro dos limites de extensão adotados, resultando necessariamente em uma análise rápida e parcial, esta investigação traçou a evolução do mito de Ulisses em âmbito histórico-literário segundo uma compreensão pela qual o “clássico” é um variável referencial hermenêutico de compreensão do “antigo”. O reconhecimento do caráter histórico e, portanto, dinâmico do “clássico” forçou a alteração de algumas práticas historiográficas sobre a tradição antiga, como a presença constante e inquestionável do referencial homérico. A investigação mostrou-se válida por resultar em uma história condensada do mito de Ulisses, permitindo uma rápida apreensão das obras, problemas e elementos necessários à discussão do tema, bem como fornecendo linhas-guia tanto para desenvolvimentos futuros quanto para eventuais versões concorrentes. Ao mesmo tempo, a recepção desses resultados poderá ser avaliada em função, como apontado em abertura, da aceitação da subjacente proposta hermenêutica para o “clássico”.

Referências

ACOSTA-HUGHES, B.; STEPHENS, S. A. *Callimachus in Context: From Plato to the Augustan Poets*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511919992>.

ALIGHIERI, D. *Commedia*. A cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori, 2007.

ALVAREZ, P. *Translating Homer*. Ann Arbor: University of Michigan, 2012.

AMEYE, G. Impius Aeneas. *Listy filologické (Folia filológica)*, Praga, v. 106, n. 1, p. 38-42, 1983.

- ARIOSTO, L. *Orlando furioso*. Torino: Einaudi, 1992.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHITIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999 [1965].
- BARRENTO, J. *História literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Apaginastantas, 1986.
- BEEKES, R. S. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill, 2010.
- BENJAMIN, W. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 137-64. (Obras escolhidas, 1).
- BOITANI, P. *L'ombra di Ulisse*. Bologna: il Mulino, 2003 [1992].
- BOITANI, P. *Sulle orme di Ulisse*. Bologna: il Mulino, 2008 [1998].
- BRANDÃO, J. L. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BROWN, N. O. *Hermes the Thief: The Evolution of a Myth*. Great Barrington: Steiner Books, 1990.
- BURGESS, J. *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.
- BURKERT, W.; PINDER, M. *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- CALLIMACHUS. *Aitia*. Translated by Annette Harder. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- CELAN, P. *Poesie*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1998.
- CERRI, G. Pascoli e l'ultimo viaggio di Ulisse. In: CAVALLINI, E. *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*. Bologna: E. Cavallini, 2007. p. 15-31.

CESAREO, P. L'evoluzione storica del carattere di Ulisse. *Rivista di Storia Antica*, Roma, n. 3, p. 75-102, 1898.

CHIAPPINELLI, F. *Impius Aeneas*. Roma: Bonanno Editore, 2007.

CITATI, P. *La mente colorata*. Ulisse e l'Odissea. Milano: Mondadori, 2014 [2002].

COLERIDGE, S. *Selected Poetry*. London: Penguin UK, 2003.

COLOMBO, C. *I diari di bordo*. A cura di Maria Luisa Fagioli. Milano: Studio Tesi, 1992.

CONTI, G. Identità storica e confronto culturale: dieci punti sulla tradizione umanistica europea. *Lexis*, Venezia, n. 18, p. 15-24, 2000.

COSTA, V. *Alterità*. Bologna: il Mulino, 2011.

CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

DESAI, A. *Journey to Ithaca*. New York: Random House, 2011 [1995].

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [2002].

DU BELLAY, J. *Les Regrets*. Paris: Flammarion, 2013.

EDMONDS, J. M. *Lyra Graeca*. London: William Heinemann, 1922.

ELIOT, T. S. *Selected Essays, 1917-1932*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1950.

EURIPIDE. *Il ciclope*. A cura di Guido Paduano. Milano: Rizzoli, 2005.

EURÍPIDES. *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

FANTUZZI, M.; TSAGALIS, C. *The Greek Epic Cycle and its ancient reception: a companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511998409>.

FÉNELON, F. *Les aventures de Télémaque*. Paris: Gallimard, 1995.

FILOSTRATO. *Eroico*. Venezia: Marsilio, 1997.

FINLEY, M. I. *The World of Odysseus*. New York: New York Review Books, 1954.

FRAISSE, G. Le chant des sirènes. In: LA RAISON de l'autre. Paris: L'Harmattan, 1996. [s.p.].

GADAMER, H.-G. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. São Paulo: Vozes, 1997 [1960].

GARNIER, R. *La Troade*. Édition par Jean-Dominique Beaudin. Paris: Champion, 1999.

GERBER, D. E. *Greek Iambic Poetry: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. (Loeb Classical Library, 259).

GINZBURG, C. *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*. Milano: Feltrinelli, 2000.

GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

JAUSS, H.-R. *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989 [1959].

JAUSS, H.-R. *História da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994 [1974].

JAUSS, H.-R. La parzialità metodica dell'estetica della ricezione (L'*Ifigenia* di Racine e quella di Goethe). In: _____. *Estetica e interpretazione letteraria*. Traduzione di Carlo Gentili. Genova: Marietti, 1990 [1982]. [s.p.].

JOSEPH, G. *Tennyson and the Text: The Weaver's Shuttle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

JOYCE, J. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012 [1922].

KAVAFIS, K. *Poemas*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KAZANTZAKIS, N. *The Odyssey*. A Modern Sequel. Translation by Kimon Friar. New York: Simon & Schuster, 1958 [1938].

KENNEDY, W. J. *Anthistenes' Ajax and Odysseus*. 2011. 84 f. Thesis (Bachelor of Arts, Honours in Ancient Greek and Ancient History) – The University of Sidney, Sidney, 2011.

LEVI, P. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 2008 [1947].

LÉVI-STRAUSS, C. Os três humanismos. In: _____. *Antropologia estrutural II*. Tradução de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993 [1956].

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristi tropici*. Milano: il Saggiatore, 2008 [1955].

LICOFRONE. *Alessandra*. A cura di Valeria Gigante Lanzara. Milano: Rizzoli, 2000.

LITZ, A. W. *The Art of James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1961.

LIVY. *The History of Rome*. Cambridge: Harvard University Press, 1919.

MALKIN, I. *The Returns of Odysseus: Colonization and Ethnicity*. Berkeley: University of California Press, 1998.

MANÇANO, R. *Livros à venda: presença de romances em anúncios de jornais*. 2010. 319f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2010.

MARTINS, J. P. História e romance: a ideia de história em *As aventuras de Telêmaco* e as relações entre o texto histórico e a prosa ficcional na passagem dos séculos XVII-XVIII. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 1., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

MONTIGLIO, S. *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.2802465>.

NAGY, G. *Homer the Classic*. Cambridge: Center for Hellenic Studies, 2009.

NAGY, G. *Homer the Preclassic*. Oakland: University of California Press, 2012.

- NICOSIA, S. (Org.). *Ulisse nel tempo*. Venezia: Marsilio Editori, 2003.
- PASQUALI, G. *Storia della tradizione e critica del testo*. Milano: A. Mondadori, 1974 [1934].
- PERKINS, D. *História da literatura e narração*. Tradução de Maria Ângela Aguiar. Porto Alegre: PUCRS, 1999.
- PIKE, D. *Lukács and Brecht*. Chapel Hill: UNC Press, 1985.
- PINDARO. *Tutte le opere e frammenti*. A cura di Enzo Mandruzzato. Milano: Bompiani, 2010.
- PLATO. *Republic*. Translated by Paul Shorey. Cambridge: Harvard University Press, 2012 [1937]. (Loeb Classical Library, 237/276).
- PLUTARCH. *Moralia*. Translated by Harold Cherniss and William C. Helmbold. London: William Heinmann, 1957.
- POPE, A. *The Odyssey of Homer*. London: Bye and Law, 1806 [1725].
- PROSPERI, V. *Omero sconfitto: ricerche sul mito di Troia dall' Antichità al Rinascimento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.
- RABY, F. J. E.; WILKINSON, L. P. Latin Literature. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Latin-literature>>. Acesso em: 7 jul. 2017.
- RACINE, J. *Iphigénie*. Paris: Gallimard, 1999.
- ROSEN, R. M. Hipponax and the Homeric Odysseus. *Eikasmos*, Bologna, v. 1, n. 1, p. 11-25, 1990.
- ROSSI, V. *Introduzione all'Eroico*. In: FILOSTRATO. *Eroico*. Venezia: Marsilio, 1997.
- SAINTE-MAURE, B. de. *Le Roman de Troie*. Paris: Le Livre de Poche, 1998.
- SCHEIN, S. L. Odysseus and Polyphemus in the Odyssey. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, Durham (NC), v. 11, n. 2, p. 73-83, 2011.
- SETTIS, S. *Futuro del "classico"*. Torino: Giulio Einaudi, 2004.
- SHAKESPEARE, W. *Troilus and Cressida*. Edited by Kenneth Palmer. London: Methuen, 1982. DOI: <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198129035.book.1>.

- SÓFOCLES. *Ájax*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução de José Ribeiro Ferreira. 4. ed. Coimbra: Calouste Gulbenkian, 2007.
- SPOFFORD, E. W. Theocritus and Polyphemus. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 90, n. 1, p. 22-35, 1969. DOI: <https://doi.org/10.2307/293301>.
- STANFORD, W. B. *The Quest for Ulysses*. New York: Phaidon/Praeger, 1974.
- STANFORD, W. B. *The Ulysses Theme*. 2. ed. Detroit: University of Michigan Press, 1968 [1954].
- TASSO, T. *Gerusalemme liberata*. Milano: Rizzoli, 2009.
- THEOGNIS. *Elegy and Iambus*. Translated by J. M. Edmonds. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1931.
- TRESOLDI, T. *O Ulisses dos muitos retornos: uma história do clássico*. 2016. 363 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2016.
- TYNJANOV, Jurij. *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo Libri, 1968.
- VEGA, M. F.; LÓPEZ, V. C. *La Iliada Latina*. Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la Destrucción de Troya de Dares Frígio. Madrid: Editorial Gredos, 2001.
- VIRGILIO. *Eneide*. A cura di Riccardo Scarcia. Milano: Rizzoli, 2002.
- WALCOTT, D. *Omeros*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2014 [1990].
- WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WEST, M. L. *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- WEST, M. L. *The Epic Cycle*. Oxford: Oxford University Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199662258.001.0001>.
- ZANETTO, G. *Inni omerici*. Milano: Rizzoli, 1996.