



QUATTROCELLI, Luana. *Fuerunt ante Homerum poetae*. Percurso da poesia épica pré-homérica, entre oralidade e imagens. Trad. Christina Bielinski Ramalho e Juliana Ribeiro Carvalho. In: *Revista Épicas*, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 1-16.

FUERUNT ANTE HOMERUM POETAE.
PERCURSO DA POESIA ÉPICA PRÉ-HOMÉRICA, ENTRE ORALIDADE E IMAGENS¹

FUERUNT ANTE HOMERUM POETAE.
ROUTE OF PRÉ-HOMERICA EPIC POETRY, BETWEEN ORALITY AND IMAGES

Luana Quattrocelli²
Université de Strasbourg

RESUMO: Apresentaremos aqui algumas proposições metodológicas e algumas hipóteses sobre a pré-história da epopeia grega bem «além» da *Iliada* e da *Odisseia*, a partir de uma época bastante remota (entre os séculos XV-XIII a.C.), até o momento no qual estes poemas foram estruturados com uma redação um pouco diferente da que circula entre nós ainda hoje.

Palavras-chave: Epopeia grega; Aedo; Micênicos; Performance; Convivência.

¹ Este texto é uma tradução autorizada do artigo original intitulado "*Fuerunt ante Homerum poetae*. Parours de poésie épique pré-homérique, entre oralité et images", publicado nas atas da "Journée d'études du REARE (2015)", *Le Recueil Ouvert* (on-line). Tradução realizada pela Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho (UFS) e por Juliana Ribeiro Carvalho, mestranda de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Nele mantivemos todas as notas do texto original. Suprimos as referências a imagens, uma vez que não estão disponíveis nesta versão.

² Luana Quattrocelli é mestre de conferências em grego antigo da Universidade de Estrasburgo, UMR Arquimedes. Suas áreas de pesquisa são: Homero e a epopeia grega; as práticas de convivência e o mélico arcaico, em particular de Esparta; a edição e o comentário dos escólios de Eurípide; a paleografia grega, a tradição manuscrita e história de textos gregos. Dentre suas publicações estão: "Poesia e convivialità a Sparta arcaica. Nuove prospettive di studio", *Cahiers Glotz*, XIII, 2002, p. 7-32; "Poetry and Pottery related to the Symposium in Archaic Sparta", in O. Menozzi-M. L. Di Marzio-D. Fossataro (éd.), B.A.R. International Series, Oxford 2008, p. 63-67; "Il pubblico dei *Discorsi sacri* di Elio Aristide", in L. Spina-G et al. (éd.), *Discorsi alla prova*, Naples, 2008, p. 287-306.

ABSTRACT : The topic of this paper consists of several methodological proposals and hypotheses on the prehistory of Greek epic poetry. This extends well beyond Iliad and Odyssey and spans from a rather remote era (XV-XIII century b.C.) till the moment those poems were transcribed into a version slightly different from the one still circulating among ourselves today.

Keywords: Greek Epic; Bards ; Mycenaeans; Performance; Conviviality.

Introdução

No decorrer do século VIII a.C., tão importante para a história da civilização grega, personagens nomeados como *aoidoi* (ᾠδοί), aedos, tecem as sequências do que mais tarde serão a *Ilíada* e a *Odisseia*, sem dúvida influenciados pelas longas epopeias que o Oriente já havia confiado à escrita e cujo renome chegava à Grécia³. Sabendo manipular, através dos seus cantos, uma matéria tradicionalmente forte, estes aedos sem dúvida ignoravam que o saber poético/poiético no qual eles se reconheciam já havia atravessado umas vinte gerações.

Nesta abordagem retornarei não a Homero, mas, antes, a um *corpus* e um método que, apesar de conhecido e enriquecedor, ainda não recebeu a devida honra no cerne dos estudos da epopeia grega. O *corpus* é o da épica pré-homérica, um *corpus* que toma somente a forma de imagens; e o método é o exigido por uma performance da qual nos restam unicamente traços visuais.

No *Une chambre à soi*, a respeito da perfeição das obras de arte, Virginia Woolf afirma: “ [...] as obras de arte não nascem isoladas e solitárias; elas são o resultado de muitos anos de um pensamento comum, de um ato de pensamento realizado juntamente à maior parte do povo, de sorte que a experiência da massa termina por se representar numa única voz”⁴.

Aplicadas aos poemas homéricos, essas palavras ecoam aquelas bem conhecidas de Cícero que, na Roma do século I a.C., está consciente do fato de que a perfeição do *épos* homérico demonstrava necessariamente uma longa tradição poética precedente à *Ilíada* e à *Odisseia*: “[...] *Nihil est enim simul et inuentum et perfectum ; nec dubitari debet quin fuërint ante Homerum poetae, quod ex eis carminibus intellēgi potest, quae apud illum et in Phaeacum et in procorum epulis canuntur*”⁵.

³ VETTA, Massimo, “ Prima di Omero. I luoghi, i cantori, la tradizione ”, in VETTA, M. (éd.), *La civiltà dei Greci*. Roma: Carocci, 2001, p. 19, ao falar das primeiras formas escritas deste patrimônio épico, no decorrer do século VII a.C., cita a “narrativa imutável”, um costume que os aedos tinham aprendido dos Orientais, dentre os quais esta prática era habitual. Ver também VETTA, Massimo, “ La saga di Gilgamesh e l’epica greca fino all’arcaismo ”, *QUCC*, N. S., 47.2, 1994, p. 7-20.

⁴ V. Woolf, *A Room of One’s Own*, London, 1929, aqui citado conforme a versão francesa: *Une chambre à soi*, trad. Clara Malraux, Paris, 10/18 n° 2801, 1996 (éd. orig. Paris, Gonthier, 1965).

⁵ O primeiro ensaio e a perfeição nunca são simultâneos e não há dúvida de que antes de Homero já havia poetas, como testemunham os versos cantados durante os banquetes dos Phaeacians e nos daqueles dos pretendentes. Cícero, *Brutus*, 18, 71 (texto estabelecido e traduzido por J. Martha, Paris: Les Belles Lettres, CUF, 1923).

Em outras palavras: tudo não nasceu com Homero. Aliás, bem antes de Cícero, nas tradições que circulavam na Atenas dos séculos V e IV a.C., Homero é tradicionalmente considerado como um descendente direto de Orfeu⁶ ou de Museu⁷, e de qualquer forma posterior a esses poetas semi-lendários⁸.

Na parte do Mediterrâneo onde está a Grécia, bem antes dos poemas homéricos, muitos poemas já tinham viajado sobre o mar Egeu, no âmbito de uma história feita de registros orais.

1. Silêncio dos textos , testemunhas iconográficas

Doravante, é certo que o rico sistema cultural dos Micênicos encontrava no escutar da poesia heróica uma ocasião de solenidade maior⁹. Se considerarmos a funcionalidade simultânea do material que a arqueologia continua fornecendo e os traços das artes figurativas, torna-se possível avançar nas hipóteses históricas e literárias bem fundamentadas a respeito da longa tradição que precedeu Homero.

No quarto túmulo da acrópole de Micenas, os arqueólogos encontraram os fragmentos de uma escultura de prata em forma de ânfora ornada de uma cena de batalha¹⁰: dois grupos de guerreiros que se afrontam num local incerto, próximo a um soldado ferido; assim como um *ríton*¹¹, também de prata, representando o cerco de uma cidade costeira¹²: os dois exércitos combatentes, dentro e fora dos muros, logo irão receber reforços.

Desde muito tempo, as cenas que decoram estes dois vasos foram interpretadas à luz de alguns versos da *Iliada*, representando o duelo entre Heitor e Ajax (*Iliada*, 7, 244 sqq.)¹³ e

⁶ Phérécyde (*FGrHist* 3 F 167) ; Hellanicos (*FGrHist* 4 F 5).

⁷ Gorgias (82 B 25 Diels-Kranz) ; Damastes (*FGrHist* 5 F 11). Ao contrário, Heródoto (2, 53, 3) coloca claramente Homero antes de Orfeu e Museu e faz dele, assim como de Hesíodo, os poetas mais antigos.

⁸ Isso é comprovado antes de tudo pela célebre passagem de **As nuvens** de Aristófanes, v. 1032-1035, assim com por Hípias (86 B 6 Diels-Kranz), Platão (*Apol.*, 41a ; *Resp.* 363a, 377d, 612b), Éforo (*FGrHist* 70 F 101).

⁹ Ver GODART, Louis. Littérature mycénienne et épopée homérique . In : **CRAI**, 145.4, 2001, p. 1561-1579 ; VETTA, Massimo, “ Prima di Omero. I luoghi, i cantori, la tradizione ”, in Vetta, M. (éd.), **La Civiltà dei Greci**, Roma, Carocci, 2001, *specie* p. 19 et p. 23-27; ERCOLANI, Andrea, **Omero. Introduzione allo studio dell’epica greca arcaica**. Roma: Carocci, 2006 p. 39-50. En 1989, C. J. Ruijgh havia afirmado que, sendo o grego de algumas fórmulas homéricas anterior à língua encontrada nas tábulas em linear B, faz-se necessário considerar que a tradição épica começa a se elaborar antes de 1450 a.C. e “ que é tentador concluir que, já no período proto-micênico (xvi-xv século) os Gregos tomaram emprestado dos Minoicos o hexâmetro dactílico, assim como a escrita silábica” (Ruijgh, Cornelis J. L’héritage mycénien. In: TREUIL, René *et al.* (éds), **Les Civilisations égéennes du Néolithique et de l’Âge du bronze**. Paris: PUF, 1989, p. 579 pour la citation).

¹⁰ Museu Arqueológico Nacional de Atenas, n. 605-607. Cf. SAKELLARIOU, Agnès, “ Um vaso de prata com uma cena de batalha proveniente do IV túmulo da acrópole de Micenas”, **Antike Kunst**, 17, 1974.1, p. 3-20.

¹¹ Tipo de vaso [nota das tradutoras].

¹² Museu Arqueológico Nacional de Atenas, n. 481. Ver HOOKER, James Th. The Mycenae Siege Rhyton and the Question of Egyptian Influence . In: **AJA**, 71, 1967.3, p. 269-281.

¹³ Em particular, Sakellariou, Agnès, “ Um vaso de prata com uma cena de batalha proveniente do IV túmulo da acrópole de Micenas”, **Antike Kunst**, 17, 1974.1, p. 3-20, p. 8.

utilizadas para provar a derivação direta, quase exclusiva, do *épos* homérico da tradição épica micênica. Hoje, para melhor respeitar a dimensão êmica desses tipos de objetos, é necessário antes inserir essas imagens, e os conteúdos épicos que elas portam, nesse vasto contexto de contatos e trocas entre a Grécia e o Próximo-Oriente proto-arcaico, no qual nós encontramos o que eu chamaria de um “*koinon* épico”¹⁴ que vai de Creta e do Peloponeso até a parte oriental da bacia do Mediterrâneo¹⁵ : penso evidentemente nas epopeias da Mesopotâmia (*Épopée de Gilgamesh*¹⁶), em *Enuma Elish*, nas narrativas ugaríticas, nos contos egípcios, na saga de Moisés¹⁷, na *Epopeia da liberação* hitita¹⁸.

Certamente, na decoração dos dois vasos de Micenas pode-se reconhecer elementos que serão retomados nos duelos homéricos; mas é possível igualmente associá-los ao combate de Enkidu contra Akka, próximo às muralhas de Uruk, na epopeia sumeriana de Gilgamesh¹⁹, cuja cenografia lembra, por sua vez, o duelo heróico entre Heitor e Aquiles, diante de Troia cercada pelo exército grego. E bem antes de Homero, essa decoração amontoada de figuras humanas, em uma linguagem expressiva bastante violenta, retoma um certo número de fontes assírias que, no decurso do Iº milênio a.C., constituem o mais vasto *corpus* de documentos de ações militares realizadas no decorrer das expedições de conquista e de cerco pelos soberanos/heróis²⁰. No mesmo tipo de aproximação, a operação do cavalo de Troia, por

¹⁴ Em razão do espaço, não entro nos detalhes dos elos entre a epopeia grega pré-homérica e homérica, e as outras epopeias mediterrâneas, pois isto me afastaria muito do tema principal desta comunicação.

¹⁵ Nestes últimos anos, a comparação entre a epopeia homérica e a epopeia indiana conduziu a descobertas fecundas, as quais confortam a ideia de que a herança indo-europeia, além da trifuncionalidade colocada por G. Dumézil, comporta narrativas, temas e fórmulas comuns, conservados em diferentes locais da área de dispersão dos povos indo-europeus. Ver VINCENT, Guy-Roger, A perseguição de Jayadratha par Arjuna (*Mahābhārata*, VII, 32-121) equivale à de Heitor por Aquiles (*Iliade*, XX à XXII) ? In: *Gaia*, 11, 2007, p. 131-173; SHAYEGAN, M. Rahim, **Aspects of History and Epic in Ancient Iran from Gaumāta to Wahnām**. Washington (DC): Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2012.

¹⁶ Ver, entre outros, VETTA, Massimo. La saga di Gilgamesh e l’epica greca fino all’arcaismo. In: **QUCC**, N. S., 47.2, 1994, p. 7-20; FOREST, Jean-Daniel, *L’Épopée de Gilgamesh et sa postérité*. Paris Méditerranée, 2002; FOREST, Jean-Daniel, *L’Épopée de Gilgamesh*. In: FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève (éd.). **Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général**. Paris: Classiques Garnier, 2011, p. 27-38 ; KING, Katherine C. **Ancient Epic**. Malden (MA)-London-Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, p. 14-32.

¹⁷ Sobre a saga de Moisés, ver LEMAIRE, André, “ La saga de Moïse, mythe et/ou histoire ”, in Feuillebois-Pierunek, Ève (éd.), **Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général**. Paris : Classiques Garnier, 2011, p. 39-51.

¹⁸ Cf. GODART, Louis. Littérature mycénienne et épopée homérique. In: **CRAI**, 145.4, 2001, p. 1577-1578 (com longa bibliografia sobre este poema).

¹⁹ Penso na narrativa sumeriana de Gilgamesh e Akka (KATZ, Dina, **Gilgamesh and Akka**, Groningen-Broomall (PA), STYX Publications, 1993), que conta como a aparição inesperada de Gilgamesh sobre as muralhas de Uruk, sitiada pelas tropas de Akka, dá início a um combate no qual Enkidu, companheiro fiel de Gilgamesh, se introduz na batalha e chega a capturar o rei inimigo bem no meio das suas tropas. Sobre esta narrativa, ver a bela monografia de KATZ, *op. cit.*, assim como GADOTTI, Alhena. Gilgamesh, Enkidu, and the Netherworld, and the Sumerian Gilgamesh Cycle. PhD dissertation, Johns Hopkins University, 2005 e MICHALOWSKI, Piotr, *Maybe Epic : The Origins and Reception of Sumerian Heroic Poetry*. In: KONSTAN, David, RAAFLAUB, Kurt A. (éds), **Epic and History**. Chichester-Malden (MA): Wiley-Blackwell, 2010, p. 7-25.

²⁰ Sobre as operações de ataque e de defesa das muralhas de uma cidade durante seu cerco, a partir de fontes textuais e iconográficas da época neo-assíria (século IX-VII a.C.), ver NADALI, Davide. Attaccare e difendere un muro : una battaglia di confine. In: **Ricerche di S/Confine**, II.1, 2011, p. 225-232.

exemplo, poderia ser a transposição em terra grega e uma técnica militar bem conhecida dos Assírios e atestada por um baixo-relevo²¹.

O chefe militar micênico, sepultado com seus objetos preciosos, ao encomendar uma escultura e um ríton deste tipo, ignorava sem dúvida ser um dos atores de um movimento expressivo muito mais vasto que o território de Micenas. A decoração dos seus vasos remete diretamente às narrativas épicas que ele teve a ocasião de ouvir pelos aedos, herdeiros e veiculadores de uma epopeia mediterrânea²², durante as reuniões conviviais. As narrativas épicas, que os convivas podiam escutar (do canto dos aedos) e ver (sobre os vasos) ao mesmo tempo, representavam a sublimação e a fixação poética de um histórico que se perdia no tempo²³.

De toda esta escuta, nenhum testemunho escrito sobreviveu: os escritos não foram utilizados para registrar sentimentos e expressões da alma²⁴. Contudo, as comprovações iconográficas, com alguns ecos discretamente mantidos em algumas tábuas, nos permitem reconstituir a performance dessas epopeias.

²¹ No baixo-relevo proveniente do Palácio central de Nimrud, datando do período neo-assírio, reconhece-se claramente uma cena de sitiamento com um aríete (Londres, British Museum, Departamento das Esculturas Assírias; inv. BM 118903): o rei Tiglath-Pileser III (env. 745-727 av. J.-C.) assalta uma cidade. O aríete de madeira, reforçado com barras de ferro, posiciona-se no ponto de atravessar uma das portas da cidade, enquanto sobre as muralhas um homem clama por misericórdia. O comandante do exército que porta uma espada atira uma flecha, tendo ao seu lado um grande escudo erguido. Como não ver aqui a mesma cena do cavalo de Troia dos Gregos? Cf. DE BACKER, Fabrice, *L'Art du siège néo-assyrien*. In: **Leiden**, 2013, *specie* p. 14, p. 218, p. 319.

²² WRIGHT, James C. From the Chief to King in Mycenaean Greece. In: REHAK, Paul (éd.), ***The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean***. Proceedings of a Panel Discussion presented at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America, New Orleans, Louisiana, 28 December 1992, Liège, *Aegaeum* 11, 1995, p. 63-80 e PALAIMA, Thomas G. The Nature of the Mycenaean Wanax : Non-Indo-European Origins and Priestly Functions. In: REHAK, Paul (éd.), ***The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean***, *op. cit.*, p. 119-139, veem suas raízes no mundo minoico. Nesta direção, os trabalhos de MORRIS, Sarah P. A Tale of Two Cities : The Miniature Frescoes from Thera and the Origins of Greek Poetry. In: **AJA**, 93, 1989.5, p. 511-535 et HILLER, Stefan, The Miniature Frieze in the West House. Evidence for Minoan Poetry ?. In: HARDY, David A. (éd.), ***Thera and the Aegean World***. Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989, III. 1 : Archeology, London, Thera Foundation, 1990, p. 229-239, doravante provaram as relações entre a tradição poética pré-homérica e os grandes ciclos de afrescos de Acrotíri em Santorini. Como permitem entrever as verificações ainda em curso, não há dificuldades para a ideia de que neste magma, universal e móvel que era a poesia épica nessa fase cronológica, a cultura minoica teria sido uma intermediária, cronológica e geográfica, entre as epopeias mesopotâmicas e a epopeia micênica. Os resultados destas pesquisas serão apresentados em um próximo artigo.

²³ A existência desses aedos é confirmada, me parece, apesar que de forma indireta, já pela promoção ao estatuto de personagens reais de Fêmio e Demódoco por parte da erudição antiga: o retorno às cenas homéricas para a reconstituição das formas mais antigas da performance aédica, antes de ser empregada pela filologia moderna a partir de G. B. Vico et F. A. Wolf, havia sido bem desenvolvida pelos filólogos antigos, particularmente nos meios alexandrino e peripatética, com personagens tais quais Héraclido do Ponto e Démétrios de Faleros. Cf. GOSTOLI, Antonietta, La figura dell'aedo preomerico nella filologia peripatetica ed ellenistica : Demodoco tra mito e storia. In: CERRI, G. (éd.), ***Scrivere e recitare***. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1986, p. 103-126.

²⁴ É fortemente possível que temas diferentes dos catálogos de ordem administrativa e contável tenham sido registrados em outras formas de suporte além das tábuas. Evocam-se o papiro e as peles de animais, materiais facilmente perecíveis, fato que teria provocado esta ausência total de registros escritos de ordem literária para esta época da civilização grega. Ver, entre outros, GODART, Louis, Littérature mycénienne et épopée homérique. In : **CRAI**, 145.4, 2001, p. 1575.

No Peloponeso, no cume da colina de Epau Englianos, sobre a baía de Navarin, Pylos foi uma importante cidadela micênica; as escavações dos Americanos²⁵ desobstruíram os restos de um palácio (final do século XIV – XII a.C.), cujas peças e o plano geral ainda são claramente identificáveis. As longas sucessões de salas quadrangulares se reúnem em torno da sala principal, o *mégaron* (μέγαρον). Seu interior é dominado pelo trono do senhor e pela grande sala central (*eskhará*, ἐσχάρα) que, com seus 4 metros de diâmetro, é a maior de todo o território administrado. No *mégaron* o senhor da cidadela exercia as funções do seu poderio: ele ditava aos escribas as notas e as atribuições administrativas, acolhia os hóspedes, celebrava os banquetes e cumpria os hábitos rituais. As paredes do *mégaron* micênico, conforme o complexo sistema decorativo dos palácios, eram geralmente cobertas de murais policromáticos que produziam o famoso efeito *wallpaper frieze*²⁶. Para decorar a sala principal do palácio de Pylos, foram escolhidos temas com caracteres religiosos e rituais²⁷. Após as cenas de procissão sobre dois níveis, dominadas por um touro gigantesco, que ornavam as paredes do vestíbulo, no interior do cômodo, sobre a parede exatamente ao lado do trono real, encontram-se os fragmentos de um afresco que representa um tocador de lira, um *aoidos*, o qual confirma a consagração deste espaço à escuta do canto poético. O tocador de lira encontra-se assentado sobre uma rocha, observando um pássaro a voar, ao lado do touro destinado ao sacrifício e de dois casais de personagens que estão bebendo. Música e poesia acompanhavam os participantes do sacrifício ao ar livre e, em seguida, no interior do palácio, na grande sala. O afresco data do final da idade do bronze médio, aproximadamente entre o final do século XIV e o final do XIII a.C.

O repertório iconográfico micênico, e também o minóico, nos habituaram à representação de instrumentos e cenas musicais que encontraram seus correspondentes, ou mesmo seus ancestrais, no Próximo Oriente. Cítaras, liras e *auloi* (αὐλοί) são difundidos, no decorrer do segundo milênio, sobre uma vasta área que compreende o Egito, a Mesopotâmia e o Egeu, onde estes instrumentos exerciam uma importante função no contexto das cerimônias

²⁵ O Palácio de Pylos, desde 1990, feito objeto de estudos analíticos da parte de um grupo de pesquisadores americanos, sob a direção de F. A. Cooper e M. C. Nelson, em importante campanha de buscas, deixada por C. Blegen em 1939 (projeto MARWP, *Minnesota Archaeological Researches in the Western Peloponnese*).

²⁶ Segundo a definição de LANG, Mabel L.. **The Palace of Nestor in Pylos in Western Messenia**. Princeton: Princeton University Press, 1969, vol. II, *.Frescoes, passim*.

²⁷ Uma reconstituição do ciclo pictural do *mégaron* de Pylos propõe uma leitura tematicamente coerente de fragmentos de afrescos aqui encontrados (diferentes personagens portadores de oferendas, um focinho de touro, um touro deposto sobre uma mesa, convivas em um banquete, o tocador de lira, um *griffon*) como representação de uma procissão que acompanha um touro conduzido entre figuras de portadores de oferendas (na antessala), a qual culmina no *mégaron* no sacrifício do animal seguido de uma banquete embalado pelo canto acompanhado do som da lira. Ver MCCALLUM, Lucinda R., **Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos. The Megaron Frescoes**. Ph. D. University of Pennsylvania, 1987 (University Microfilms International #8804933), p. 90-91, p. 130-132, p. 199 et pl. 10.

do palácio ou do templo²⁸.

2. Performance épica e convivência

Entre os registros iconográficos da atividade musical desenvolvida, parece-me que o aedo de Pylos ocupa uma posição um pouco específica, posição que ele compartilha através de alguns outros exemplos de imagens sobre vasos. De fato, ao passo que o sarcófago de Aghia Tríada e outros objetos nos levam às cenas de rituais religiosos que pouco têm a ver com a performance épica, os registros que tordarei em consideração, dentre os quais está o aedo de Pylos, parecem nos levar a uma realidade muito mais próxima dos locais e das ocasiões do canto épico originário.

No que concerne ao afresco do *mégaron* de Pylos, não há dúvida no fato de que o elemento musical se insere em um contexto institucionalizado, porém, vejamos que num contexto geral suficientemente ortodoxo, três elementos originais aparecem:

- o cantor, representado *no ato de tocar* seu instrumento e de cantar²⁹, não se encontra em pé como os músicos de outros afrescos (minoicos e micênicos), mas sentado, e seu instrumento é alocado sobre as suas pernas;
- na parte inferior do afresco, abaixo e à esquerda do cantor, aparecem homens se banquetecendo;
- enfim, elemento não notado até o presente, a posição do afresco: ele foi encontrado sobre a parede ao lado do trono do senhor, próximo ao buraco traçado no chão, ao lado da posição do trono, que não é nada mais que uma cavidade para libações onde se degustavam os restos dos líquidos que circulavam na sala, o que compreende, evidentemente, o vinho das oferendas e a bebida.

Esses três elementos nos mostram que, longe de temáticas com caracteres de guerra ou

²⁸A parte egeia do Mediterrâneo oferece diversos contextos de representação de instrumentos, de músicos e de cantores. Basta pensar no sarcófago de Aghia Tríada: datado do Minoico Recente IIIA1, ele representa, entre outros personagens, um tocador de *phorminx* (φόρμιγξ) seguindo a procissão e a libação em honra do defunto, e um *aulētēs* (αὐλητής) que participa do ritual de sacrifício do touro. A função em primeiro plano dos dois solistas nas diferentes fases do ritual foi valorizada pela posição central das duas figuras sobre os dois lados opostos do sarcófago (Cf. BURKE, Brendan. Mycenaean Memory and Bronze Age Lament. In: SUTER, A. (éd.), **Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond**. Oxford-New York: Oxford University Press, 2008, p. 76-80; PREZIOSI, Donald, Hitchcock, Louise A. **Aegean Art and Architecture**. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 178. Os cantores e o tocador de sistro que acompanham os homens no trabalho sobre o bem conhecido “Vaso dos ceifeiros”, um ríton proveniente de Aghia Tríada, têm antes a função de exortar aos homens sobre seu trajeto em direção ao trabalho e de lhes orientar o ritmo da caminhada, assim como o aulete que é visto ao lado de uma fila de soldados sobre um selo de Cnossos. Mais controverso é o afresco de Acrotíri (Xeste 3, stanza 4), que representa macacos associados a liras triangulares. Ver FRANCESCHETTI, Adele. L’armonia della lira tra storia, musica e archeologia. L’evidenza egea del II millennio a.C.. In: **L’Antiquité classique**, 75, 2006, p. 3-5, e, mais geralmente sobre as representações de instrumentos musicais e de cantores nas civilizações egeias, YOUNGER, John G. **Music in the Aegean Bronze Age**. Jonsered: Paul Åströms Förlag, 1998.

²⁹ O fato de ele estar com a boca aberta parece confirmar esta ideia.

ritualístico, o senhor de Pylos desejou para seu *mégaron* uma decoração com tema claramente identificável, coerente com a natureza e a função desta sala: o banquete aristocrático.

A esse mesmo contexto parecem nos conduzir alguns vasos que se utilizam de uma linguagem expressiva e de um sistema de representações comuns.

Em Creta, em um dos túmulos do quarto da necrópole de Kalami³⁰, à leste da Chania, encontrou-se – entre outros – um *pyxis* datando do final do Minoico Recente, aproximadamente 1320 a.C.³¹. Sua execução é particularmente tratada: argila amarelada esmaltada em amarelo vivo e pintada de vermelho, decoração organizada em painéis que se assemelham a métopas, iconografia minuciosa dos personagens e de suas vestimentas. Sobre um dos painéis distingue-se um personagem revestido de um longo vestido decorado, portando na sua mão direita uma lira de sete cordas e na esquerda algo que foi interpretado como uma *pyxis*³². Dois pássaros sobrevoam sua cabeça. Reconhece-se claramente aí um tocador de lira: a aproximação com outros objetos nos permite dizer que se trata de um aedo³³.

Em Náuplia, de fato, em um dos túmulos da necrópole da colina de Evangelistria, encontrou-se um jarro, que data do século XIV-XIII a.C., sobre o qual é bem visível um aedo tocando lira. A decoração deste jarro lembra bastante o da *pyxis* de Kalami; com efeito, sobre os dois vasos, elementos tais como o vermelho espalhado sobre um fundo de esmalte amarelado, a escolha de inserir a figura humana em um quadro delimitado por traços verticais, o desenho habitual do aedo, a maneira de desenhar a lira, os braços e as mãos do personagem, assim como os elementos de preenchimento e phytomórficos e geométricos evocam a um imaginário comum, feito de referências conceituais e expressões artísticas compartilhadas.

³⁰ Resumo das escavações e descrição dos quatro túmulos em TZEDAKIS, Yannis, A LM IIIA-B Cemetery at Kalamion near Kahnia. In: **ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens Annals of Archaeology**, II. 3, 1969, p. 369; TZEDAKIS, Yannis. Ανασκαφή Καλαμίου Χανίων. In: **ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ**, 25, 1970, p. 468-469; GODART, Louis, TZEDAKIS, Yannis. **Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale du Néolithique au Minoen Récent III B**. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 1992, p. 51; GODART, Louis, Tzedakis, Yannis. O túmulo do aedo da Caneia e a pintura cretense dos séculos XIV e XIII antes da nossa era. In: **CRAI**, 137.1, 1993, p. 228-235. A *pyxis* foi encontrada no túmulo de número 1.

³¹ Trata-se de um *pyxis* (espécie de instrumento de proteção) em argila com quatro ansas, duas dispostas horizontalmente e duas outras verticalmente. A forma do vaso era cilíndrica, sua cobertura não foi conservada. Ver TZEDAKIS, Yannis. ΜΙΝΟΪΚΟΣ ΚΙΘΑΡΩΔΟΣ. In: **ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens Annals of Archaeology**, III. 3, 1970, p. 111-112; GODART, Louis; TZEDAKIS, Yannis. **Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale**, *op. cit.*, p. 51 et pl. L; GODART; Louis, TZEDAKIS, Yannis. A sepultura do aedo da Caneia e a pintura cretense, *art. cit.*, p. 228 et fig. 3.

³² Coerente à sua atividade, o objeto que o tocador de lira possui na sua mão esquerda poderia ser uma palheta, ao invés de um equipamento de proteção. O desenho permite avançar, na minha opinião, esta interpretação.

³³ Ainda que as interpretações desse tocador de lira sejam frequentemente voltadas para Apollon e Orfeu (para esta interpretação ver GODART, Louis, Tzedakis, Yannis. A sepultura do aedo da Caneia e a pintura cretense, *art. cit.*, p. 235), uma representação desse como aedo me parece irrefutável e convincente. Cf. TZEDAKIS, Yannis. ΜΙΝΟΪΚΟΣ ΚΙΘΑΡΩΔΟΣ. In: **ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens Annals of Archaeology**, III. 3, 1970, p. 111-112; e GODART, Louis. Littérature mycénienne et épopée homérique. In: **CRAI**, 145.4, 2001, p. 1573, retoma sua primeira posição e adota a interpretação do personagem enquanto aedo.

Esses dois vasos parecem ser detentores da mesma linguagem artística³⁴, que se pode encontrar igualmente em um fragmento de um jarro proveniente de Tirinto, o qual nos leva claramente a uma cena de banquete: um conviva, assentado, contém entre as suas mãos uma *kylix*, a taça. O período é também o mesmo: entre os séculos XIV-XIII.

Assim como os vasos de prata de Micenas, o afresco de Pylos e os três objetos em cerâmica comprovam um contexto de rituais de convivência nos quais a música e o canto exercem um papel fundamental, e cujos locais que sediavam estas reuniões assim como os objetos que nela circulavam, objetivaram por vezes deixar seu traço. Essas imagens antigas guardaram para nós a recordação destes banquetes aristocráticos, cuja evocação literária aparecerá somente nos versos homéricos. Sobretudo, porém, elas são para nós a memória visual destes aedos cujo som do canto foi perdido. A documentação epigráfica, contudo, sustenta esta leitura.

Sobre um linear B³⁵ proveniente de Tebas³⁶, lê-se a palavra *ru-ra-ta-e*, na qual é possível reconhecer a base *ru-ra/λύρα (*lura*), o que faz *ru-ra-tae* o contraponto de *λυράτας (*luratas*), nome masculino que significa “tocador de lira”. Este testemunho é importante não somente porque ele confirma o conhecimento, no decorrer do II milênio, deste instrumento musical de cordas, anteriormente conhecido como *lura* (λύρα), cuja representação encontramos nas imagens, mas também porque ele confirma a existência de uma categoria profissional de

³⁴ No século XIV a.C. os Micênicos se instalam também em Creta. Aproximadamente em 1375-1370 a.C. Cnossos cai. É provável que tenham sido os Micênicos continentais que destruíram a antiga capital cretense, e não há dúvida sobre o fato de que razões comerciais tenham criado oposição entre os Micênicos do continente e os Micênicos ocasionalmente instalados em Creta. Os Micênicos que então estavam instalados em Cnossos aliaram-se aos Minoicos a fim de tentar libertar a ilha do controle da metrópole e torná-la competitiva em nível do trânsito marítimo. Nessa época, a cidade de Cidônia (Canea) mantém uma vitalidade excepcional e seu ateliê cerâmico se impõe pela excelência da sua qualidade e sua decoração: seus vasos são exportados para outros locais de Creta, para a Grécia e para o resto do Egeu. A olaria oriunda de Cidônia foi encontrada não somente sobre os locais de Creta, incluindo Kalami, mas também em Tebas, em Patras, em Eubeia, em Chipre, em Sardenha. A cidade adquire uma dimensão internacional, escreve-se em linear B e os administradores micênicos desde Cidônia (*ku-do-ni-ja* em linear B) administram toda a parte ocidental de Creta conforme as normas dos centros palaciais micênicos. Assim, não surpreende o fato de que a maior parte das exportações da Creta ocidental sejam feitas em direção aos centros palaciais micênicos da Grécia continental e de que este “reino” micênico em terra Creta tenha exercido uma função de interlocutor privilegiado junto aos palácios tais como os de Tirinto, Náuplia, Micenas e Tebas. Cf. Tzedakis, Yannis, “La presenza ‘micenea’ a Cretae a Cipro : testimonianze archeologiche”, in MUSTI, D. (éd.), **Le Origini dei Greci. Dori e mondo egeo**, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 201-206; GODART, Louis, TZEDAKIS, Yannis. **Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale**, op. cit., p. 330-335; GODART, Louis. *Littérature mycénienne et époque homérique*, art. cit., p. 1568 sqq.; CULTRARO, Massimo, **I Micenei**. Roma: Carocci, 2006, p. 126-130.

Foi no laboratório cerâmico desta cidade, Cidônia, que o *pyxis* de Kalami foi realizado, com seu material e seu estilo puros. Um material e um estilo bem próximos daqueles dos vasos de Tirinto e de Evangelistria: pode-se supor que esses produtos chegaram nestes dois centros a partir do mesmo ateliê de Cidônia como o *pyxis* de Kalami, sobre os barcos que ligavam estas duas costas do Egeu. Todavia, na ausência de provas decisivas sobre este ponto, esta sugestão permanece até o presente como uma hipótese.

³⁵ Tipo de escrita [nota das tradutoras].

³⁶ TH Av 106.7 (Archives de la Odos Pelopidou). Ver ARAVANTINOS, Vassilis L.; GODART, Louis; SACCONI, Anna, **Thèbes**. Fouilles de la Cadmée I, les tablettes en linéaire B de la Odos Pelopidou, Edição e comentário, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001: n° 106, p. 31; fotos também nos ARAVANTINOS, Vassilis L. **The Archaeological Museum of Thebes**. Athens: John S. Latsis Public Benefit Foundation, 2010.

músicos que se produz com êxito, já que se orgulha da sua presença numa tábua de ordem administrativa. Outra ocorrência, sempre sobre um linear B, e desta vez proveniente dos arquivos de Pylos – no mesmo palácio onde se encontra o afresco do aedo –, é constituída de uma palavra que conduz ao nome de outro instrumento de cordas utilizado pelos Micênicos: *ki-nu-ra*. Este termo não se manteve no grego: desconhecido de Homero e do vocabulário musical grego³⁷, ele permaneceu na literatura clássica nas formas do verbo *kinúromai* (κινύρομαι) que, por transferência semântica, assumiu o valor de “queixar-se, gemer”³⁸, o que leva ao tipo de som e de canto com conotação claramente triste e queixosa associada a este instrumento. No que concerne à palavra *ki-nu-ra* na tábua de Pylos, assim como a tebana *ru-ra-tae*, não parece indicar o instrumento musical, mas, antes, um antropônimo ou seja, um músico que toca *kinura*.

3. Confluência de disciplinas, algumas conjecturas sobre as características destes cantos

Desta epopeia de guerra composta pelos senhores micênicos e cantada na ocasião de reuniões públicas e privadas sob o acompanhamento de instrumentos de corda, é possível imaginar algumas características. Em primeiro lugar, pode-se excluir a ideia de que se trata de um único poema consagrado a uma epopeia pan-helênica. Para um período tão remoto, não há comprovações de santuários supra-regionais ou inter-regionais, que seriam o pressuposto necessário para uma poesia com tais características. Pode-se imaginar que essas narrativas locais eram compostas de unidades de canto individuais e autônomas, episódios que celebram esses mesmos feitos de guerra, de caça e de viagem que nós encontramos na decoração de paredes, vasos, joias e lápides funerárias. Retoma-se a semelhança com essas sequências específicas da *Ilíada* que são as *aristéiai*: narrativas que celebram o valor heroico, porções de discurso contadas para exaltar a coragem guerreira dos principais heróis, as quais seguem um esquema fixo que vai da descrição da armadura do guerreiro ao momento no qual o herói, após o combate, se afasta da multidão. É plausível que, com o tempo, os *aristéiai* das origens tenham sido enriquecidas por nomes e genealogias e que ao final da civilização micênica elas contenham catálogos heurísticos que remontam aos mitos de fundação³⁹.

³⁷ Hesych., s. v. kinúra (κινύρα). Eustácio, no seu comentário à *Ilíada*, coloca *kinúra* em paralelo com a forma hebraica *kinnôr*, a lira do rei Davi. Eust., **Comm. ad Hom. Iliad.**, 4, 3, 1-5. Cf. **VT (LXX), 1 Reges**, 10, 5 ; 16, 23 ; **1 Macc.** 3, 46 ; Flav. Jos., **Antiq. Jud.**, 7, 12, 3 ; Zénod. **kinarízō** (κιναρίζω) ad II. 9, 612. Em todas estas passagens insiste-se no caráter triste do som deste instrumento.

³⁸ Ver ARISTOPH., **Eq. 11** ; Apoll. Rhod., 1, 292 ; Call., **Hymn. Apoll.**, 20 ; Op., **Cyn. 3**, 217 ; Quin. Sm., 6, 81. Cf. HESYCH. s. v. kinurésthai (κινύρεσθαι). Somente uma ocorrência parece ainda manter a referência direta ao som do instrumento: Ésquilo, no **Os sete contra Tebas**, v. 123, a respeito do barulho dos cavalos dos Argos, que vêm sitiar Tebas, diz que seus letos emitem um som mortífero, utilizando o verbo *kinúromai* (*kinúrontai phónon khalinoi*).

³⁹ É o caso de Tebas, por exemplo. O senhor dos locais, pouco antes da queda da cidadela em meados do século XII, podia ordenar seu aedo a recitar a história de Cadmos, a partir da viagem que o havia levado do Oriente ao Ocidente.

O canto oficial no interior destas cidadelas era inspirado em histórias locais e se conserva no decorrer do tempo pelo acúmulo de fatos locais, em vez de se ligar a outros gestos de proveniências distintas. Cada corte tinha seu próprio poeta residente, seu aedo, mestre dos conhecimentos transmitidos à família e intérprete de narrativas cujos protagonistas eram o senhor e sua elite guerreira, em representações diretas ou indiretas. Um eco da autoridade dessa figura do poeta foi conservado na *Odisseia* (3, 263-272): Nestor recebe Telêmaco no seu palácio de Pylos e convoca o aedo da corte de Micenas a quem Agamenon tinha confiado sua esposa, Clitemnestra, antes da sua partida para Troia. Essa imagem era a memória do soberano, a legitimação e a representação do seu poder⁴⁰.

Ao lado destas grandes cidadelas da Grécia, a arqueologia catalogou mais de quinhentos sítios micênicos. Nesses vilarejos, durante as festas e em torno da casa do rei, aos aedos, locais ou itinerantes, conhecedores de um patrimônio tecido de histórias que vinham de longe, era confiada a tarefa de entreter o senhor do local e seus convidados. Dessa situação, cerâmica e imagens encontradas são o “catálogo” visual, ao mesmo tempo em que certas passagens da *Odisseia* constituem aí o traço metapoético. No início da *Odisseia* (1, 325-327), Fêmio, o aedo que canta no palácio de Ulisses ocupado pelos pretendentes a animar seus banquetes, não compõe versos que não tenham ligação com a situação e o contexto, mas ele canta um tema bem preciso: o retorno dos Aqueus às suas respectivas pátrias ao final da guerra de Troia. De toda esta matéria, os *nóstoi* (νόστοι) heróis gregos, destacamos somente a de Ulisses. Aqui, a referência a outros *Retornos* é vestígio da existência de uma tradição poética difundida e desaparecida nos meandros da tradição posterior. No oitavo livro da *Odisseia* (8, 37-45), é a vez de Demódoco, o aedo da corte de Alcínoo, senhor dos Feácios. Durante o banquete de honra a Ulisses ainda desconhecido, Demódoco é convidado a cantar (8, 62-86) para homenagear o convidado. Então, como matéria do seu canto no patrimônio das narrativas que deviam circular nesta época (v. 74 : um episódio cujo renome ia até os céus), mas que desapareceram em seguida, ele escolhe a rivalidade entre Aquiles e Ulisses. De fato, o episódio pertence à epopeia da viagem dos Aqueus em direção a Troia, inteiramente ignorada dos poemas que nós possuímos. Um pouco mais longe (8, 266-369), diante da assembleia dos Feácios reunidos para assistir aos jogos organizados por Alcínoo em honra de Ulisses, o mesmo Demódoco canta em público os amores de Ares e Afrodite. Este tema também pertence a uma matéria externa aos

Ou o combate do *wanax* Édipo contra os habitantes de Orcômeno e a aliança com os Espartanos. O Édipo destas narrativas devia ser uma figura bem diferente daquela exposta por Sófocles.

⁴⁰Isto é tão real que Egisto, para realizar seu plano de usurpação do poder, precisou de se livrar anteriormente deste mesmo aedo para que este não fosse ouvido: Hom., *Odisseia*, 3, 265-272.

poemas, o qual circulava também por outros canais, neste magma fluido de narrativas antigas que constituíam o conjunto das representações compartilhadas.

As performances dos dois cantores homéricos nos restituem as modalidades da atividade dos aedos históricos: os locais, os públicos e as ocasiões para as quais os diferentes cantos foram compostos e executados na sua origem. O enraizamento na vida da comunidade determina o objetivo maior desta arte : seu destino pragmático. O canto épico é, antes de tudo, memória do passado, tradição de um saber coletivo ao mesmo tempo religioso, conceitual e prático. A matéria cantada por Fêmio e Demódoco representa a memória de um passado glorioso assimilado na perspectiva da glória que os homens reais, que escutam este canto, mereceram pelas suas façanhas militares. A alegria do convívio torna-se, ao mesmo tempo, substância e objetivo desta glória. Para a criação e a performance de uma epopeia como tal, as ocasiões privilegiadas são duas. Uma ocasião particular, no *mégaron* do palácio aristocrático: em volta do senhor, os convivas se reuniam. Para eles, o aedo era chamado para cantar os episódios mais gloriosos de um passado no qual os convivas podiam se reconhecer. Esta é precisamente a performance da qual o afresco do aedo de Pylos, assim como a *pyxis* e os dois jarros micênicos nos deixam um testemunho indubitável. Contudo, após o primeiro canto de Demódoco, os convidados deixam o palácio para irem assistir aos jogos; é então ali, naquele local, que o mensageiro leva ao aedo “ a cítara ao claro canto ” (*Od.* 8, 261). Dessa forma, a festa e o canto se deslocam do palácio para o exterior : antes particular, a performance torna-se pública. Para os aedos da história, era assim quando uma cidade os chamava, pagava-se, para celebrarem os valores, os feitos, as noções da coletividade inteira, por ocasião das festas públicas. Nesse tipo de ocasião, que previa então a participação de um largo público, Demódoco/o aedo adapta seu repertório: da disputa retórica entre Aquiles e Ulisses, episódio mais ligado à vida cavaleiresca e heroica, passa-se aos amores dos deuses, assunto melhor adaptado a um auditório vasto e reunido para celebrar jogos.

Considerações finais

Conforme a abordagem aqui apresentada, a destinação pragmática e a performance da enunciação são os únicos veículos para a reconstituição do cenário antigo do canto épico. Através desse espectro, a epopeia pode se dilatar, florescer, sair das caixas dos gêneros e técnicas nos quais, desde a Antiguidade, esforçou-se em encerrá-la, para enfim reconquistar a amplitude dos espaços e a fluidez das formas que lhes eram próprias. Embora ela se nos apresente sob formas diferentes dessas, textuais, com as quais somos habituados, a saber,

essencialmente de imagens, necessitamos dessa epopeia micênica, porque ela constitui a ponte entre as epopeias do Mediterrâneo oriental e os cantos dos aedos gregos do período proto-arcaico e arcaico.

Espero ter demonstrado todo o interesse de uma nova abordagem no estudo da épica grega: não mais a espera e a busca por textos da literatura micênica, mas de outros suportes interdisciplinares ou transdisciplinares. Os “textos” da *Ilíada* e da *Odisseia*, assim como os do ciclo épico, restituem somente a fase muito avançada, tardia, da vida desta performance; para conhecer tudo o que a precedeu, é necessário retornar a um *corpus* não composto de textos, mas de imagens e de dados fornecidos pela arqueologia. Assim, com esta perspectiva que engloba testemunhos tão multiformes, a filologia pode sair das suas caixas e se enriquecer com a contribuição de outras disciplinas, tanto próximas, quanto – em aparência somente – mais distantes. A prática do canto, comprovada pela iconografia, e a presença de elementos micênicos nos poemas homéricos nos permitem considerar uma tradição poética épica já viva durante o período micênico, tradição que teria sido desenvolvida e modificada sem solução de continuidade durante séculos, até o famoso século VIII a.C., que marca uma nova fase pela introdução da escrita. Em outros termos, o que se pode deduzir dos dados aqui tomados em consideração é que, para o *épos* homérico, parecem ter confluído os elementos épicos da cultura micênica que, já na origem, pertenciam a uma tradição poética bem mais vasta, das quais a *Ilíada* e a *Odisseia* representam apenas o último estágio.

Referências bibliográficas

- ALONI, Antonio. **Da Pilo a Sigeo. Poemi, cantori e scrivani al tempo dei Tiranni**. Alessandria: Edizioni Dell’Orso, 2006.
- ARAVANTINOS, Vassilis L. **The Archaeological Museum of Thebes**. Athens: John S. Latsis Public Benefit Foundation, 2010.
- _____, GODART, Louis, SACCONI, Anna. **Thèbes, Fouilles de la Cadmée I**, les tablettes en linéaire B de la Odos Pelopidou, Édition et commentaire, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.
- BRILLANTE, Carlo, CANTILENA, Mario, PAVESE, Carlo O. (éds). **I Poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale**, Atti del convegno di Venezia, 28-30 settembre 1977, Padova, Antenore, 1981.
- BURKE, Brendan. Mycenaean Memory and Bronze Age Lament. In: SUTER, A. (éd.), **Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond**, Oxford-New York: Oxford University Press, 2008, p. 70-92.
- BURKERT, Walter. **Da Omero ai Magi**. La Tradizione orientale nella cultura greca. Venezia: Marsilio, 1999.
- CALAME, Claude. **Le Récit en Grèce ancienne**. Paris: Belin, 2000.
- CASAJUS, Dominique. **L’Aède et le troubadour**. Essai sur la tradition orale. Paris: CNRS éditions, 2012.

- CULTRARO, Massimo. **I Micenei**. Roma: Carocci, 2006.
- DE BACKER, Fabrice. **L'Art du siège néo-assyrien**. Leiden, 2013.
- DUMEZIL, Georges. **Le Crime des Lemniennes. Rites et légendes du monde égéen**. Édition présentée, mise à jour et augmentée par B. Leclercq-Neveu. Paris: Macula, 1998.
- DURANTE, Marcello. **Sulla preistoria della tradizione poetica greca. Parte prima : Continuità della tradizione poetica dall'età micena ai primi documenti**. Roma :Edizioni dell'Ateneo, 1977.
- ERCOLANI, Andrea. **Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica**. Roma : Carocci, 2006.
- FINKELBERG, Margalit (éd.). **The Homer encyclopedia**. 3 vol. , Malden (MA)-Oxford-Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.
- FOLEY, John M. (éd.). **A Companion to Ancient Epic**. Malden (MA)-London-Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- FOREST, Jean-Daniel. **L'Épopée de Gilgamesh et sa postérité**. Paris : Méditerranée, 2002.
- _____. **L'Épopée de Gilgamesh**. In : Feuillebois-Pierunek, Ève (éd.), **Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général**. Paris: Classiques Garnier, 2011, p. 27-38.
- FRANCESCHETTI, Adele. L'armonia della lira tra storia, musica e archeologia. L'evidenza egea del II millennio a.C. In: **L'Antiquité classique**, 75, 2006, p. 1-14.
- GADOTTI, Alhena. **Gilgamesh, Enkidu, and the Netherworld, and the Sumerian Gilgamesh Cycle**. PhD dissertation, Johns Hopkins University, 2005.
- GODART, Louis. Littérature mycénienne et épopée homérique. In: **CRAI**, 145.4, 2001, p. 1561-1579.
- _____, Tzedakis, Yannis, **Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale du Néolithique au Minoen Récent III B**, Roma : Gruppo Editoriale Internazionale, 1992.
- _____; _____. La tombe à l'aède de La Canée et la peinture crétoise des XIV^e et XIII^e siècles avant notre ère. In: **CRAI**, 137.1, 1993, p. 225-247.
- GOSTOLI, Antonietta. La figura dell'aedo preomerico nella filologia peripatetica ed ellenistica : Demodoco tra mito e storia. In : Cerri, G., (éd.). **Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo**. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1986, p. 103-126.
- GOYET, Florence. **L'épopée. Vox poetica**. Publication en ligne : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>.
- HILLER, Stefan. The Miniature Frieze in the West House. Evidence for Minoan Poetry ?. In: HARDY, David A. (éd.), **Thera and the Aegean World**. Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989, III. 1: Archeology, London: Thera Foundation, 1990, p. 229-239.
- HOOKE, James Th. The Mycenae Siege Rhyton and the Question of Egyptian Influence. In: **AJA**, 71, 1967.3, p. 269-281.
- KATZ, Dina. **Gilgamesh and Akka**. Groningen-Broomall (PA): STYX Publications, 1993.
- KING, Katherine C. **Ancient Epic**. Malden (MA)-London-Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- LANE FOX, Robin. **Eroi viaggiatori. I Greci e i loro miti nell'età epica di Omero**. Torino: Einaudi, 2010 (édit. orig.: *Travelling Heroes: In the Epic Age of Homer*, New York, 2008).
- LANG, Mabel L. **The Palace of Nestor in Pylos in Western Messenia**. 2 vol. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- LEMAIRE, André. La saga de Moïse, mythe et/ou histoire. In: FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève (éd.), **Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général**. Paris: Classiques Garnier, 2011, p. 39-51.
- LOLOS, Yannis G. **The Capital of Nestor and its Environs. Sandy Pilos**. Athens: Oionos, 1998.
- LOUDEN, Bruce. **Homer's Odyssey and the Near East**. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2011.
- MCCALLUM, Lucinda R. **Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos. The Megaron Frescoes**. Ph. D. University of Pennsylvania, 1987 (University Microfilms International

#8804933).

MICHALOWSKI, Piotr. Maybe Epic: The Origins and Reception of Sumerian Heroic Poetry. In: KONSTAN, David, Raaflaub, Kurt A. (éds). **Epic and History**. Chichester-Malden (MA): Wiley-Blackwell, 2010, p. 7-25.

MINCHIN, Elizabeth. Spatial Memory and the Composition of the *Iliad*. In: MACKAY, E. Anne (éd.) **Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World**. Leiden-Boston: Brill, 2008, p. 9-34.

MONTANARI, Franco, RENGAKOS, Antonios, TSAGALIS, Christos C. (éds). **Homeric Contexts: Neanalysis and the Interpretation of Oral Poetry**. Berlin-Boston: W. de Gruyter, 2012.

MORRIS, Sarah P. A Tale of Two Cities : The Miniature Frescoes from Thera and the Origins of Greek Poetry. In: **AJA**, 93, 1989.5, p. 511-535.

MURRAY, Gilbert. **The Rise of the Greek Epic**. Oxford: Oxford University Press, 1960.

NADALI, Davide. Attaccare e difendere un muro: una battaglia di confine. In: **Ricerche di S/Confine**, II.1, 2011, p. 225-232.

NAGY, Gregory. **Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past**. Baltimore-London: Johns Hopkins, 1990.

_____. **La Poésie en acte. Homère et autres chants**. Paris: Belin, 2000 (éd. orig. Poetry as Performance. Homer and beyond, Cambridge, 1996).

_____. Éléments orphique chez Homère. In: **Kernos**, 14, 2001, p. 1-9.

_____. L'aède épique en auteur: la tradition des *Vies d'Homère*. In: Calame, Claude, CHARTIER, Roger (éds). **Identité d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne**. Grenoble Éditions Jérôme Millon, 2004, p. 41-67.

OZANNE, Isabelle. **Les Mycéniens**. Pillards, paysans et poètes. Paris: A. Colin, 1990.

PALAIMA, Thomas G. The Nature of the Mycenaean Wanax: Non-Indo-European Origins and Priestly Functions. In: REHAK, Paul (éd.). **The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean**. Proceedings of a Panel Discussion presented at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America, New Orleans, Louisiana, 28 December 1992, Liège, *Aegaeum* 11, 1995, p. 119-139.

PATZEK, Barbara. **Homer und seine Zeit**. München: Verlag C. H. Beck, 2003.

POWELL, Bernard B. **Homer**. 2^e éd., Malden (MA)-London-Chichester: Wiley-Blackwell, 2007.

PERCEAU, Sylvie. Vois auctoriale et interaction de l'*Iliade* à l'*Odyssée*: de l'engagement éthique à la figure d'autorité. In: RAYMOND, Emmanuelle (éd.), **Vox poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine**. Actes du colloque organisé les 13 et 14 novembre 2008 par l'Université Lyon 3, Lyon: Éditions CERGR, 2011, p. 33-56.

PREZIOSI, Donald, HITCHCOCK, Louise A. **Aegean Art and Architecture**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

RUIJGH, Cornelis J.. L'héritage mycénien. In: TREUIL, René *et al.* (éds), **Les civilisations égéennes du Néolithique et de l'Âge du bronze**. Paris : PUF, 1989, p. 571-579.

SAKELLARIOU, Agnès. Un cratère d'argent avec scène de bataille provenant de la IV^e tombe de l'acropole de Mycènes. In: **Antike Kunst**, 17, 1974.1, p. 3-20.

SALAPATA, Gina. The Heroic Cult of Agamemnon. In: **Electra**, 1, 2011, p. 39-59.

SHAYEGAN, M. Rahim. **Aspects of History and Epic in Ancient Iran from Gaumāta to Wahnām**, Washington (DC): Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2012.

SVENBRO, Jasper. **La Parole et le marbre**. Thèse Université de Lund, 1976.

TZEDAKIS, Yannis. A LM IIIA-B Cemetery at Kalamion near Kakhnia. *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens Annals of Archaeology*, II. 3, 1969, p. 369.

_____. Ανασκαφή Καλαμίου Χανίων ", *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ*, 25, 1970, p. 468-469.

_____. ΜΙΝΟΪΚΟΣ ΚΙΘΑΡΩΔΟΣ. *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens Annals of Archaeology*, III. 3, 1970, p. 111-112.

_____. La presenza 'micenea' a Cretae a Cipro: testimonianze archeologiche. In : MUSTI, D. (éd.), **Le Origini dei Greci. Dori e mondo egeo**. Roma-Bari: Laterza, 1985, p. 201-206.

VETTA, Massimo. La saga di Gilgamesh e l'epica greca fino all'arcaismo. In: **QUCC**, N. S., 47.2, 1994, p. 7-20.

_____. Prima di Omero. I luoghi, i cantori, la tradizione. In : _____. (éd.), **La Civiltà dei Greci**. Roma : Carocci, 2001.

VINCENT, Guy-Roger. La poursuite de Jayadratha par Arjuna (Mahâbhârata, VII, 32-121) vaut-elle pour celle d'Hector par Achille (*Iliade*, XX à XXII)? In: **Gaia**, 11, 2007, p. 131-173.

WĘCOWSKI, Marek. On the Historicity of the 'Homeric World': Some Methodological Considerations. In: Mazarakis Ainia, Alexandros I. (éd.), **The "Dark Ages" Revisited**, Acts of an International Symposium in Memory of W. D. E. Coulson, University of Thessaly, Volos, 14-17 June 2007, Volos: University of Thessaly Press, 2011, p. 73-81.

WRIGHT, James C. From the Chief to King in Mycenaean Greece. In: REHAK, Paul (éd.), **The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean**. Proceedings of a Panel Discussion presented at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America, New Orleans, Louisiana, 28 December 1992, Liège, Aegaeum 11, 1995, p. 63-80.

YOFFEE, Norman. **Myths of the Archaic State**: Evolution of the Earliest Cities, States, and Civilizations. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

YOUNGER, John G., **Music in the Aegean Bronze Age**. Jonsered: Paul Åströms Förlag, 1998.