



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**Faculdade de Ciências e Letras**

**Campus de Araraquara - SP**

Gabriel Galdino Fortuna

**Consciência de si, Deliberação, Tensão e  
Profundidade na *Ilíada*: os caminhos do “eu” ficcional.**



ARARAQUARA – S.P.

2023

Gabriel Galdino Fortuna

# **Consciência de si, Deliberação, Tensão e Profundidade na *Ilíada*: os caminhos do “eu” ficcional.**

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho, Programa Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras- Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa**

**Orientador:** Prof. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti

ARARAQUARA – S.P.  
2023

F745c

Fortuna, Gabriel Galdino

Consciência de si, Deliberação, Tensão e Profundidade na Ilíada: os caminhos do “eu” ficcional. / Gabriel Galdino Fortuna. -- Araraquara, 2023

312 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Maria Celeste Consolin Dezotti

1. Ilíada. 2. Consciência de si. 3. Deliberação. 4. Tensão. 5.  
Profundidade. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Gabriel Galdino Fortuna

**CONSCIÊNCIA DE SI, DELIBERAÇÃO, TENSÃO E  
PROFUNDIDADE NA *ILÍADA*: OS CAMINHOS DO “EU”  
FICCIONAL.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literário da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da Narrativa  
**Orientador:** Profa. Dra. Maria Celeste Consolin

Data da defesa: 29/05/2023

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dra. Maria Celeste Consolin  
Dezotti e título**

UNESP-FCLAr. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos**

UNESP-FCLAr. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Emerson Cerdas**

UNESP-FCLAr. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva**

UEM. Universidade Estadual de Maringá

---

**Membro Titular: Prof. Dr. André Malta Campos**

USP-FFLCH. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

---

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

A todas as pessoas que desde o ensino médio organizam o seu tempo entre um emprego assalariado e uma pesquisa satisfatória, aos que persistem e aos que, por razões óbvias, seguiram outro caminho alheio ao mundo acadêmico. Não permitam que um sistema financeiro defina o que devem ser e pensar, que a busca contínua pelo conhecimento seja uma assinatura benéfica de insubordinação, um grito de liberdade, marcando a ruptura com os rótulos e castas sociais.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Walter Augusto Fortuna e Merenice Galdino Fortuna. Se existiu alguma espécie de reestruturação cultural ao longo de minha trajetória que me proporcionou mais qualidade de vida, cidadania e consciência, tal mérito foi provocado por vocês. Registro minha eterna gratidão e amor incondicional.

Ao meu tio Milton (*in memoriam*), o primeiro a me apresentar o universo mítico dos heróis, diretamente responsável por despertar o meu interesse e amor pela leitura, pelo fantástico e pela literatura de um modo descontraído, seguro e nostálgico. Registro essa pesquisa como uma resposta à dedicação e amor que ele transmitiu a seus sobrinhos e familiares.

À Carine de Freitas Berto, minha companheira de vida e de profissão que acompanhou e vivenciou toda a construção deste trabalho e participou de minha formação como pesquisador e professor.

Ao meu irmão Walter Galdino Fortuna que, como primogênito, carrega em si a essência de nossos amados pais.

À Escola Estadual Ergília Micelli que me deu a base humana e científica para seguir com os meus objetivos acadêmicos.

À UNESP e todo o seu corpo docente e de funcionários que estiveram ativamente envolvidos em minha formação enquanto pesquisador e professor.

À minha orientadora Maria Celeste Consolin Dezotti que deu um verdadeiro salto de fé ao me aceitar como orientando durante a graduação e acompanhar o meu desenvolvimento. Manifesto o meu respeito e consideração pelos valiosíssimos conselhos e pela imensurável importância que a sua conduta enquanto professora teve em minha condição de discente, transmitindo leveza, didática e precisão através de seus ensinamentos.

"Uma obra de arte é um canto da criação visto através de um temperamento." (Émile Zola, 1866, p.229.).

## RESUMO

Nesta pesquisa almejamos identificar os conceitos de Consciência de si, Deliberação, Tensão e Profundidade na *Iliada* de Homero, afastando o estigma provindo de uma parcela da Crítica do século XX que atribuiu à obra o rótulo de mimese ingênua da vida e de narrativa constituída por personagens superficiais. Após o contato com grandes homeristas como Bruno Snell (1946) e E.R. Dodds (1951), que renegaram conceitos fundamentais contidos em Homero como os pressupostos da alma heraclítica, entendemos a necessidade de repatriar tais qualidades ao texto, considerando que a negligência de tais elementos culminaria em uma percepção estética do épico como detentor de uma estrutura rasa, de personagens pouco desenvolvidas e inverossímeis, movimento que aproxima os heróis homéricos a personagens planas ou de humor. Para tal empreitada nos servimos da narratologia tradicional de Gérard Genette (1972) e da narratologia cognitivista de Mieke Bal (1985) e seus sucessores, que aplicaram na *Iliada* os princípios propostos por estes dois estudiosos, como foi o caso de Scott Richardson (1990), René Nünlist (2003), Irené De Jong (2004), Jonathan Ready (2014) dentre outros. Além disso, por intermédio das interpretações de filólogos, linguistas e filósofos como Seel (1953) e Gaskin (1990), abertamente avessas à escola snelliana do início do século XX ao identificarem o “eu” ficcional e o conceito de unidade e subjetividade através da relação entre um pronome pessoal e um verbo de percepção, fomos capazes de aplicar tais noções no referido poema épico e desenvolvê-las pelo filtro narratológico, oferecido principalmente pela teoria do ponto de vista proposta por Mieke Bal ([1985] 2017, p.133), que defende que “a focalização é a relação entre a visão e o que é visto ou percebido”. Diante dessa relação transversal entre elementos cognitivos e focalização, potencializamos os argumentos necessários para justificar a leitura dessa obra homérica como uma construção dotada de profundidade e complexidade, tanto em níveis estruturais quanto no que se refere à imitação da natureza humana.

**Palavras – chave:** *Iliada*; Consciência de si; Deliberação; Tensão; Profundidade.

## ABSTRACT

In this research we aim to identify the concepts of Self-Consciousness, Deliberation, Tension and Depth in the Homer's *Iliad* removing the stigma coming from a portion of the 20th century Criticism that attributed to the work the label of naive mimesis of life and narrative made up of superficial characters. After the contact with great Homerists such as Bruno Snell (1946) and E.R. Dodds (1951), who reneged on fundamental concepts contained in Homer as the presuppositions of the Heraclitean soul, we understand the need to repatriate such qualities to the text, considering that the neglect of such elements would culminate in an aesthetic perception of the epic as the holder of a shallow structure, of undeveloped and unreal characters, a movement that brings the Homeric heroes closer to flat or humorous characters. For this endeavor, we used the traditional narratology of Gérard Genette (1972) and the cognitive narratology of Mieke Bal (1985) and his successors who applied the principles proposed by these two scholars in the *Iliad*, as was the case of Scott Richardson (1990), René Nünlist (2003), Irené De Jong (2004), Jonathan Ready (2014) among others. Furthermore, through the interpretations of philologists, linguists and philosophers such as Seel (1953) and Gaskin (1990) openly averse to the Snellian school of the early 20th century by identifying the fictional "I" and the concept of unity and subjectivity through the relationship between a personal pronoun and a verb of perception, we were able to apply such notions in the aforementioned epic poem and develop them through the narratological filter, offered mainly by the point of view theory proposed by Mieke Bal ([1985] 2017, p.133) who argues that "focusing is the relationship between vision and what is seen or perceived". In the face of this transversal relationship between cognitive elements and focus, we potentiate the arguments necessary to justify the reading of this Homeric work as a construction endowed with depth and complexity, both at structural levels and regarding the imitation of human nature.

**Keywords:** *Iliad*; Self-consciousness; Deliberation; Tension; Depth.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1.2 Recepção e crítica da personagem homérica no Ocidente.....</b>	<b>15</b>
<b>2 CONSCIÊNCIA DE SI NA <i>ILÍADA</i> .....</b>	<b>51</b>
<b>2.1 Conhecendo a <i>Ilíada</i> e o seu narrador sob a perspectiva narrativa..</b>	<b>52</b>
<b>2.2 Unidade Intelectiva e a teoria do ponto de vista.....</b>	<b>72</b>
<b>2.3 Os solilóquios como instrumentos de autorreflexão.....</b>	<b>122</b>
<b>3 DELIBERAÇÃO: A RELAÇÃO ENTRE PONTO DE VISTA, CONVENCIMENTO E DECISÃO .....</b>	<b>162</b>
<b>3.1 Não se convence quem não pode deliberar: o uso do discurso retórico/persuasivo entre os heróis.....</b>	<b>170</b>
<b>3.2 O conceito de deliberação na <i>Ilíada</i> a despeito da ausência de um léxico.....</b>	<b>187</b>
<b>4 TENSÃO.....</b>	<b>195</b>
<b>4.1 A tensão externa: desejos privados <i>versus</i> obrigações comunitárias.....</b>	<b>196</b>
<b>4.2 A tensão interna: a unidade que se rompe em dilemas morais.....</b>	<b>206</b>
<b>4.2.1 Helena e o ônus da escolha.....</b>	<b>211</b>
<b>4.2.2 Tersites e Agamemnon.....</b>	<b>246</b>
<b>5 PROFUNDIDADE.....</b>	<b>257</b>
<b>5.1 Omissões, Paralipses, Paralepses e Prolepses: o texto homérico e as suas camadas.....</b>	<b>257</b>
<b>5.2 A relação entre ambiguidade discursiva, ironia, mistério e personagens profundas.....</b>	<b>276</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>298</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>304</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propôs identificar e analisar os conceitos de consciência de si, deliberação, tensão e profundidade na *Ilíada*. Para isso, elaboramos um estudo a partir dos avanços oferecidos pelas reflexões narrativas, semióticas, linguísticas, psicanalíticas, históricas e antropológicas em relação à visão sobre a construção do discurso e das personagens deste poema narrativo. Ao longo de nossa investigação nos serviremos de análises oriundas de grandes pesquisadores do século XX e XXI que contemplaram a academia, em especial os estudos homéricos, com suas interpretações acerca dos conceitos de autorreflexão, unidade psicológica, volição e conflito interno.

Contudo, advertimos que, embora este estudo sirva-se transversalmente de abordagens provindas das mais heterogêneas áreas que sondaram a *Ilíada*, por questões metodológicas, iremos privilegiar a visão proporcionada pela narratologia.

Utilizamos a tradução da *Ilíada* de Frederico Lourenço (2013)<sup>1</sup> por considerarmos a mais adequada a nossos propósitos, capaz de apresentar versos discursivos, menos poéticos se comparados a outros autores de língua portuguesa que buscaram recriar a *Ilíada*, fato que se homologa com as nossas necessidades de conceder mais atenção ao significado absorvido pelo âmbito narrativo e discursivo. Nossa pesquisa lexical, por sua vez, utilizou como referência o texto original da *Ilíada* fornecido pela segunda edição de A. T. Murray (1999)<sup>2</sup>, bem como o material de apoio fornecido pela plataforma *Perseus*<sup>3</sup> e *Chicago Homer*<sup>4</sup>, pelos dicionários Grego-Português (2010)<sup>5</sup>, pelo *Dicionário Etimológico da Língua Grega* de Pierre Chantraine (1999), pelo dicionário de Robert Beeks (2010), por fim, pelos métodos de gramática grega de Herbert W. Smyth (1920) e de Eloi Ragon (2011).

---

<sup>1</sup> HOMERO, *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

<sup>2</sup> Homer, *Iliad*. Trad. A. T. Murray. rev. W. F. Wyatt. Ed. Loeb Classic Library. Harvard University Press, 1999.

<sup>3</sup><http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0133%3Abook%3D1%3Acard%3D1>.

<sup>4</sup><https://homer.library.northwestern.edu/html/application.html>.

<sup>5</sup> Dicionário grego-português (dgp): [equipe de coordenação Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves]. - Cotia, sp: Ateliê Editorial, 2010.

Apesar de termos consciência de que uma obra tão antiga quanto a *Ilíada* possa ter sofrido alterações devido a sua natureza oral e a modificações deliberadas que corromperam o texto ao longo dos séculos, destacamos que iremos trabalhar com o material que nos chega hoje, avaliando-o sempre pelo âmbito crítico literário e evitando ilações sobre o *corpus* de natureza histórica e arqueológica. Assim, ainda que este estudo empreenda certo esforço para apresentar a incidência de determinados verbetes, nossa análise não priorizará um levantamento quantitativo exato, pois enfatizamos uma abordagem qualitativa, que leve o contexto em consideração e não o estudo *ipsis litteris* do material- algo que entendemos, nesse caso específico, como um preciosismo desnecessário e ineficaz.

Buscamos explicitar a existência de determinados eventos de cunho narrativo, linguístico e semiótico no texto da *Ilíada*, porém, não nos preocupamos com a regularidade dos mesmos. Para esta Tese o mais importante é que os referidos eventos sejam suficientes para embasar a nossa percepção sobre a obra. Esta análise é, portanto, quanti-qualitativa, pois, a partir de uma base de registros, traçamos uma reflexão a respeito do *corpus*, metodologia que se norteará pelos benefícios do filtro estruturalista empregado nos textos homéricos.

Nossos principais objetos de investigação serão as focalizações internas, em especial, quatro solilóquios elaborados por Heitor (XXII, 99-130), Odisseu (XI, 404-410), Menelau (XVII, 91-105) e Agenor (XXI, 553-569), estruturas capazes de apontar para as noções de subjetividade, complexidade psicológica e processo decisório das personagens através da relação entre o que elas desejam e o que a sociedade espera delas. Assim, para os próximos capítulos, quando nos referirmos aos “quatro solilóquios” estaremos fazendo menção a estas quatro focalizações internas entendidas por Bernard Fenik (1978), Gonzales (1998-99) e Errecalde (2000) como construções excepcionais, dotadas de estruturas paradigmáticas, o que será conveniente para a nossa compreensão sobre como os mecanismos de descrição da consciência operam em Homero. Já os solilóquios de Aquiles e as demais focalizações internas pertencentes aos outros heróis serão referenciados particularmente, quando a ocasião exigir.

Posto isto, no primeiro capítulo elaboramos um breve dossiê sobre como se construiu o olhar contemporâneo que grande parte da crítica literária possui a respeito

da obra homérica e de seu vínculo a rótulos como o de poesia ingênua<sup>6</sup>, formada por personagens planas que pouco refletem sobre sua condição, inseridas em um tempo mítico e perene. Exporemos as mudanças de percepção de mundo oriundas dos séculos XVII, XVIII e XIX que tiveram como vanguarda as escolas do realismo filosófico<sup>7</sup> e a futura psicanálise, teorias que ecoaram na literatura através da formação do romance realista (séc. XVII e XVIII) e do posterior romance de fluxo de consciência (séc. XIX e XX), ambos gêneros literários que marcaram suas épocas.

No segundo capítulo, construímos uma ponte entre a percepção do “eu” segundo as acepções cartesianas e a noção de focalização interna apresentada pelos estudos narrativos propostos por Gerard Genette (1972), Mieke Bal (1985), Richard Gaskin (1990), Scott Richardson (1990), Paula da Cunha Corrêa (1998), Irené de Jong (2004), Johannes Haulbolt (2014), Jonatham Ready (2018). Com uma metodologia de apreciação dos recursos narrativos existentes em Homero fomos capazes de identificar o conceito de unidade e, por consequência, de consciência de si, elementos fundamentais para que pudéssemos estruturar o processo decisório dos heróis, visto que sem a noção prévia de um ente consciente de suas vontades ou que ao menos apresente intenção e volição, não há deliberação.

Através da constatação do que nomeamos como unidade intelectual, exploramos no terceiro e quarto capítulo os momentos de tomada de decisão das personagens e aquilo que entendemos como a noção de responsabilidade pelos atos praticados, criando um sentimento similar ao que conhecemos atualmente como culpa, arrependimento ou tensão interna, características presentes nos fluxos de consciência explorados no primeiro capítulo e tão bem abordados por autores como Robert Humphrey (1954), Michel Zérafra (1969), Bernard Fenik (1978), Jacqueline Romilly (1984), Mari Lee Misfud (1998), Tobias Gonzales (1999), Errecalde (2000) e Douglas Cairns (2002). Além disso, analisamos o percurso narrativo de alguns heróis,

---

<sup>6</sup> O ingênuo e o sentimental, como se tentou mostrar, distinguem-se pelo fato de o primeiro referir-se a uma maneira **natural ou instintiva** de criar ao passo que o segundo se destaca por um procedimento eminentemente **reflexivo** (SCHILLER, 1991, p.31, grifo nosso.).

<sup>7</sup> O termo realismo aplica-se em filosofia a uma visão da realidade oposta à do uso comum- à visão dos escolásticos realistas da Idade Média segundo os quais as “verdadeiras” realidades são os universais, classes ou abstrações, e não objetos particulares, concretos, de percepção sensorial. [...] a própria estranheza da posição do realismo escolástico serve pelo menos para chamar a atenção para uma característica do romance que é análoga ao atual significado filosófico do “realismo”: o gênero surgiu na era moderna, cuja orientação intelectual geral se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval rejeitando- ou pelo menos tentando rejeitar- os universais. (WATT, 1990, p.14)

destacando o choque entre as demandas privadas e as sanções comunitárias que cerceiam as personagens, temas que passaram pelo crivo de autores como Adkins (1960), Hugh Lloyd-Jones (1962), Stephen Reid (1973), James A. Arieti (1985), Dean Hammer (1997), Ruby Blondell (2010), Christiano P. de Almeida (2019).

Por fim, o conceito de profundidade foi resgatado em nossa tese através da constatação de subjetividade e de movimentos psicológicos que expressaram a expansão do espírito das personagens gerada pelo aprendizado e pela mudança de atitude que tiveram ao longo da narrativa. Também abordamos as escolhas narrativas elaboradas por Homero enquanto narrador, nos debruçando na análise da seleção do material diegético que o *aedo* decidiu inserir ou ocultar em seu discurso, levando o texto para níveis mais profundos e abstratos.

Considerando a relação com o conteúdo presente no mito do ciclo troiano e no contexto dos diálogos existentes na própria *Ilíada*, identificamos lacunas criadas pelo narrador e pelas personagens através de recursos hoje conhecidos como elipses e paralipses, uma postura de caráter intermitente, visto que na mesma narrativa temos momentos de excesso e escassez de informação, todos sintomas de valor ímpar para nossa pesquisa, permitindo-nos identificar a profundidade do discurso narrativo e da psicologia dos heróis. Dentre os autores usados para esta averiguação, podemos citar os estudos de Russo e Simon (1968), Rutherford (1996), Burgess (2001), René Nünlist (2003), Gabriela Canazart (2013), Nagy (2013), Scully (2014), Fantuzzi e Tsagalis (2016) e Jonathan Ready (2018).

## 1.2 Recepção e crítica da obra homérica no Ocidente

Neste capítulo apresentaremos um modesto dossiê com os principais estudos dos últimos séculos que, em nosso entendimento, foram os responsáveis por influenciar a academia na construção da visão sobre a constituição psicológica das personagens da *Iliada*, expondo ao mesmo tempo as heterogêneas perspectivas que balizaram a recepção do referido poema homérico. Justificamos a escolha do estruturalismo narratológico como uma opção capaz de agregar às abordagens existentes uma leitura sobre o *corpus* em um ângulo ainda pouco explorado, se comparado com interpretações consideradas já superadas, progenitoras de textos críticos embebidos de argumentos manipulados em exaustão pelos pesquisadores homeristas.

Além disso, a narratologia será uma ferramenta essencial para nossa pesquisa, devido a sua origem como um método criado especificamente para análise dos romances modernos. Assim, ao aplicar os estudos das focalizações nas obras homéricas, evidenciaremos que a primazia em captar a experiência individual através dos sentidos, já era encontrada nos versos homéricos, não sendo uma característica exclusiva dos romances modernos, fato que nos levou, no capítulo seguinte em que tratamos do conceito de consciência de si, a nos debruçar nas perspectivas de pensadores como Hume (*Tratado Sobre a Natureza Humana*, 1739) e Descartes (*Discurso do Método*, 1637), símbolos do realismo filosófico que balizou o romance enquanto gênero.

A visão diacrônica da história literária somada a uma herança racionalista do século XIX pariu uma crítica literária que priorizou a ênfase nos traços epidérmicos das obras homéricas. Para produzir na literatura ocidental um efeito de avanço gradual, lúdico e em constante desenvolvimento, caminhando sempre em direção à sofisticação, esta parcela da crítica sublinhou, tendenciosamente, a ocorrência de registros arcaicos e estereotipados presentes na cultura grega, responsabilizando-os por vincular o texto épico a um período conhecido como literatura inocente<sup>8</sup>, se cotejado com os inovadores romances realistas (séc. XVIII) e de fluxo de consciência (séc. XX). Assim, coube a Homero, especificamente à *Iliada*, o papel de oferenda imolada em prol de uma pintura harmoniosa e pouco ousada da história literária,

---

<sup>8</sup> cf. Schiller in *Poesia Ingênua e Poesia Sentimental* ([1800] 1991.).

percepção criada por uma parcela de pesquisadores que recebeu os textos antigos no século XX.

A cristalização deste cenário pode ser verificada principalmente a partir da divisão canônica entre a literatura inocente que imita a realidade e a literatura ousada responsável por nos apresentar os romances modernos, gêneros que se tornaram os arautos da ideia de cisão entre linguagem e mundo. Tal estrutura contribuiu para criar a percepção de que as manifestações literárias do ocidente eram um *continuum* ascendente para as luzes. Diante desta perspectiva diacrônica adotada, à *Ilíada* coube a função de ser o primeiro degrau da “evolução cultural”, o contraponto modesto do apogeu da arte e a oferenda para a *τέχνη* (*techné*).

É inegável que esta falsa organização apolínea sobre a hierarquia das manifestações literárias, vendida com o rótulo de ser um movimento natural da cultura, é uma abordagem metodologicamente sedutora a ponto de conduzir boa parte da crítica do século XIX e XX a uma opinião predominantemente pautada em uma lógica silogística familiar, em que uma obra inaugural é, por natureza, pouco sofisticada e claramente incipiente em sua forma de se comunicar com o público. A consolidação de uma gradação ascendente em relação ao desenvolvimento do pensamento humano ocidental caminhou paralelamente ao desenvolvimento das personagens na obra literária a tal ponto de notarmos uma intersecção entre os primeiros registros artísticos e a natureza psicológica humana. Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* ([1832] 1992, p. 37) explicita essa percepção de contínuo desenvolvimento ao trazer a ideia de um mundo pré-homérico envolto ao caos, às sombras da irracionalidade, local onde a extrema desmedida e a falta de controle são nocivos à vida, conforme Sabatini (2016, p.103).

Na *Estética* de Hegel ([1935], 2000), a dicotomia subjetivismo e objetivismo estava implicada na abordagem dos textos gregos; não foi por coincidência que, no início do século XX, Homero era considerado o representante do mundo apolíneo, a contraposição do subjetivismo de Arquíloco (SCHMID & STÄHLIN *apud* CORRÊA, 1998, p. 29). Porém, é importante destacar que esta percepção sobre Homero como o organizador do cosmos e educador do mundo grego é tão antiga quanto sua própria obra. A reincidência de estudos voltados a temas que orbitam sobre a função paidêutica do épico em questão, assim como o apreço pelos elementos que norteavam a coletividade, em especial os paradigmas sobre o comportamento aristocrático do herói, já estavam consolidados como predileções temáticas muito

antes do século IV a. C e das importantíssimas obras de Platão - *A República*- e de Aristóteles- a *Poética*.

Assim, por muito tempo esta ênfase concedida ao assentimento social indiretamente enfraqueceu ou ofuscou qualquer perspectiva que se voltasse aos elementos particulares e subjetivos do herói homérico. Seja no campo da filosofia ou da literatura, priorizava-se investigações sobre a excelência guerreira- *areté*- baseada no reconhecimento coletivo e na fama, uma tradição que paulatinamente foi esvaziando as personagens, impregnando nelas rótulos semelhantes aos postos em personagens de humor, personagens tipos, alegorias (FORSTER, [1927]1985, p.67), destituindo-as de qualidades como profundidade estrutural, volição, autorreflexão e tensão.

A questão do olhar sobre o mundo foi um importante critério utilizado por uma parcela de críticos literários dos últimos séculos para contrapor o romance moderno aos gêneros anteriores, confrontando duas posturas adotadas por momentos diferentes da literatura ocidental: a mais recente representada pelo olhar particular, histórico, linear e efêmero do Romance que se opôs à tradicional visão coletiva, ideal e elevada dos épicos homéricos e de toda literatura anterior ao que ficou conhecido como realismo filosófico, como pontua Ian Watt:

A postura geral do realismo filosófico tem sido a crítica, anti tradicional e inovadora; seu método tem consistido nos estudos dos particulares da experiência por parte do pesquisador individual, que, pelo menos idealmente, está livre do conjunto de suposições passadas e convicções tradicionais; e tem dado particular importância à semântica, ao problema da natureza da correspondência entre palavras e realidade. Todas essas particularidades do realismo filosófico têm analogias com os aspectos do gênero do romance-analogias que chamam a atenção para o tipo característico de correspondência entre vida e literatura obtida na prosa de ficção desde os romances de Defoe e Richardson. (WATT, 1990, p.14).

Para que a *Ilíada* assumisse o *status* de obra educadora, a perspectiva adotada não poderia se voltar às particularidades que focassem na tensão entre a visão individual e a visão social, afinal o método paidêutico (JAEGËR, [1936] 1986, p.16) buscava trazer à luz a relação harmoniosa que o homem grego deveria ter com o cosmos político e religioso, não cabia neste contexto balizar as observações sobre o caos intrínseco à alma humana diante de um mundo que não faz sentido, tema

trabalhado nos romances modernos, como muitos antropólogos e filósofos defendem, a noção de alma e indivíduo ainda era incipiente naquele período.

Embora a história da Crítica literária tenha desenvolvido de forma tímida a apreciação sobre elementos capazes de expor conflito e deliberação nas personagens dos primeiros épicos do Ocidente, no último século, uma grande quantidade de críticos passou a questionar se os heróis da *Ilíada* eram unissonamente representantes de um *ethos* normativo inabalável, assim como a tradição os concebeu.

A concepção de “despertar pós-homérico da consciência” não ecoava apenas nas visões filosóficas e antropológicas, em áreas voltadas ao estudo do texto e a questões literárias também era possível identificar um panorama favorável a esta perspectiva que inviabiliza qualquer abordagem mais profunda das personagens. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931), por exemplo, deixou para a filologia e os estudos clássicos um importante legado oriundo da visão positivista herdada do final do século XIX. O estudioso concebeu a *Ilíada* e a *Odisseia* como narrativas resultantes da poesia oral, cujas estruturas arquetípicas impediam que fossem construídas personagens com unidade estrutural, “falar do caráter do Aquiles ou do Odisseu homérico é uma grande estupidez, já que diferentes poetas concebem o mesmo personagem.” (WILAMOWITZ, 1912, p. 12, tradução nossa<sup>9</sup>).

O quebra-cabeça estrutural desenhado por Wilamowitz sobre os poemas homéricos acabou refletindo na concepção das personagens como seres igualmente fragmentados. Afinal, como poderíamos trabalhar com um caráter fixo, se cada aedo em determinada região da Grécia e em determinado tempo, interpretava e cantava os poemas de uma forma particular, tendo uma margem para improvisações? Assim, até meados da década de vinte, falar de profundidade e atividade psicológica na *Ilíada* havia se tornado um tabu que beirava a sandice.

Bruno Snell foi um dos grandes nomes representantes da geração que sucedeu Wilamowitz; suas obras datam desde o final da década de vinte e início da década de 30, com artigos que versavam entre outros temas sobre a não constatação dos conceitos de unidade e culpa na Grécia arcaica<sup>10</sup>. Estas reflexões trouxeram aos estudos homéricos uma visão ao mesmo tempo polêmica e conservadora, ressonando

---

<sup>9</sup> Cf. “to speak of a character of the Homeric Achilles or Odysseus at all is a piece of stupidity, as different poets conceive the same hero differently” (WILAMOWITZ apud LARDINOIS, 2000, p.643.).

<sup>10</sup> *Bewusstsein von eigenen Entscheidungen im frühen Griechentum*. *Philologus*, v.85 1930a.

na opinião acadêmica durante muito tempo, de modo a ser ainda hoje influente entre os pesquisadores.

O filólogo alemão, através de um método lexical, elaborou um levantamento no corpus homérico onde termos chaves eram avaliados de forma isolada. Suas conclusões procediam do significado que a presença ou ausência destes termos criavam na obra, as averiguações orbitavam desde o âmbito particular, referente ao nível de desenvolvimento psicológico das personagens até a sua percepção sobre as normas coletivas relacionadas ao *ethos* da sociedade cotejada pelo crítico:

Se, em seguida, dissermos que os homens homéricos não tinham nem espírito nem alma e, por conseguinte, ignoravam muitas outras coisas, com isso não estamos querendo afirmar que não pudessem se alegrar ou pensar em alguma coisa e, assim por diante, o que seria absurdo; queremos dizer que essas coisas não eram interpretadas como ação do espírito ou da alma: nesse sentido, pode-se dizer que, no tempo de Homero, não existiam nem o espírito nem a alma. Consequentemente, o homem dos primeiros séculos não podia conceber nem mesmo o “caráter” do indivíduo. (SNELL, [1946] 2009, notas introdutórias).

Snell tratou de consolidar e estressar argumentos expostos por Wilamowitz sobre o fato de a personagem homérica ser destituída de unidade física e psicológica, desta vez, avaliando os elementos intrínsecos ao texto, de forma individual e cirúrgica:

O fato de que os gregos dos primeiros séculos não concebem o corpo como unidade, nem na língua nem nas artes plásticas, confirma o que nos haviam demonstrado os diversos verbos de “ver”. Os verbos primitivos captam essa atividade nas suas formas evidentes, através dos gestos ou dos sentimentos que a acompanham, ao passo que na língua mais tardia é a verdadeira e autêntica função dessa atividade que é colocada no centro do significado da palavra. É claro que a tendência da língua é a de aproximar-se cada vez mais do conteúdo; o próprio conteúdo, porém, é uma função que não está ligada, nem em suas formas exteriores nem como tal, a determinados e bem definidos movimentos do ânimo. Mas a partir do momento em que essa função é reconhecida e lhe é dado um nome, ela adquire existência, e a consciência de sua existência rapidamente se torna propriedade comum. No tocante ao corpo, as coisas provavelmente se desenvolvem da seguinte maneira: quando o homem dos tempos primitivos quer indicar uma pessoa que a ele se apresenta, basta que pronuncie o nome dela, que diga: este é Aquiles, ou então: este é um homem. Quando se quer fazer uma descrição mais precisa, indica-se, antes de tudo, aquilo que impressione aos olhos, a saber, os membros; só mais tarde é que a relação funcional desses membros passa a ser reconhecida como essencial. Mesmo nesse caso, porém, a função é algo de real, mas essa realidade não se revela de modo tão claro e, ao que parece, não é coisa que se sinta em primeiro lugar, nem mesmo pela própria pessoa. Uma vez descoberta, porém, essa

unidade, até então não revelada, impõe-se de forma imediata. ([1946] 2009, p. 7-8)

É possível depreender que para Snell em *A cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu* o homem homérico é um ser fragmentado, no sentido empírico e psicológico, não apresenta consciência de si, pois não se entende como um todo uno e coeso. Assim, a culpa e o conflito interno não existem, pois não há sequer a noção de unidade. Tal interpretação destitui os heróis homéricos da autopercepção de unidade em seu sentido mais básico e orgânico, não há um *locus* comum na personagem onde forças opostas interagem.

As conclusões construídas por Snell ao longo de sua obra resultam em classificar as personagens homéricas como seres incapazes de tomar decisões, de controlar o seu próprio corpo, desde a simples noção de enxergar algo através do sentido ativo e consciente do uso da visão, até o ato de manipular os próprios membros, concedendo-lhes autonomia<sup>11</sup>, fruto do descontrole e da involuntariedade. Conforme destaca Corrêa, por um bom tempo, defendeu-se que os predicados da alma heraclítica<sup>12</sup> ainda não eram conhecidos pelo homem homérico:

Se Homero ignorava os três predicados da alma heraclítica: 1. tensão em intensidade, e profundidade, 2. Espontaneidade, e 3. O ser “comum” (*koinós*), os líricos teriam alcançado o primeiro e o terceiro ao “descobrirem” a divisão na alma e reconhecerem que os homens compartilham posses intelectuais e espirituais semelhantes (DE 113). (CORRÊA, 1998, p. 35).

Assim, mais uma vez, foi consolidada a visão diacrônica de que as personagens da *Ilíada* eram menos desenvolvidas e demarcavam um período anterior ao despontar da individualidade, acontecimento retratado como tendo o seu início no século VII a.C, com o advento da Lírica. Christopher Gill (GILL, 1996, p. 36) afirma que para Snell não há em Homero a estrutura hegeliana encontrada na Tragédia, ou seja, o sistema responsável por expressar a interação entre homem e sociedade

---

<sup>11</sup> Não existem, em Homero, sentimentos opostos em si: apenas Safo irá falar do “doce-amargo” Eros; Homero não podia dizer “queria e não queria”, e em vez disso, diz *ἐκλων ἀέκοντί γε τιμῶ*, isto é, “querente, mas com o *θυμός* não querente”. Não se trata aqui de um dissídio interno, mas de um contraste entre o homem e seu órgão, como se disséssemos, por exemplo: minha mão estendeu-se para agarrar, mas eu a retraí. Trata-se, portanto, de duas coisas ou dois seres distintos, em luta entre si. Por isso, em Homero jamais encontramos um verdadeiro ato de reflexão nem um colóquio da alma consigo mesma, e assim por diante. (SNELL, [1946] 2009, p.19)

<sup>12</sup> Heráclito de Éfeso, Fr. 45; 115; KR.

conhecido como “tese, antítese e síntese”. Posto isto, o filólogo alemão cria um ambiente que impossibilita as personagens de se desenvolverem psicologicamente ao longo da narrativa, suas experiências não contribuem para que tenham um aprendizado, pois não há aprendizado quando não se pode contrapor o pensamento individual ao pensamento coletivo e, com isso, chegar a uma conclusão baseada na interação dessas duas grandezas: a síntese.

Diante de uma abordagem defensora da teoria de que as personagens não possuíam reflexão, tensão e profundidade, considerava-se que o espírito não se expandia para o infinito com a aprendizagem e as experiências adquiridas, restava aos heróis da *Ilíada* e da *Odisseia* a estagnação. A partir da leitura desses autores do início do século XX, instituiu-se aos épicos gregos o rótulo de arte ingênuo e epidérmica pois, assim como esculturas de mármore, as personagens permaneceram belas em sua forma, todavia imutáveis em seu conteúdo, o que as tornou vulneráveis à decadência e ao desgaste natural do tempo: através desta perspectiva diacrônica construída por parte da filosofia Ocidental, por filólogos como Snell e subsequentes formalistas e pesquisadores influenciados por esta visão, instituiu-se a ideia de que, à medida que evoluía a percepção da audiência em contato com os épicos, paulatinamente a Crítica via a obra se afastando das descobertas do espírito às quais o público passou a ter contato:

Foi Heráclito o primeiro a dar-nos esta nova concepção da alma. Ele chama a alma do homem vivente de *ψυχή*; para ele o homem é constituído de corpo e alma e a alma possui qualidades que se distinguem substancialmente das qualidades do corpo e dos órgãos físicos. Essas novas propriedades da alma diferem tão radicalmente do que Homero podia pensar, que lhe faltam até mesmo as formas linguísticas adequadas para exprimir as qualidades que Heráclito atribuiu à alma: essas formas linguísticas formaram-se no período que vai de Homero a Heráclito; mais precisamente, na lírica. Diz Heráclito (fr. 45): [...] (“Não poderias encontrar os confins da alma nem mesmo que os buscasse por todos os caminhos, tão profundo é o seu logos). [...] A representação da profundidade surgiu exatamente para designar a característica da alma, que é a de ter uma qualidade particular que não diz respeito nem ao espaço nem à extensão, ainda que em seguida sejamos obrigados a usar uma imagem espacial para designar essa qualidade anespacial. Com ela Heráclito quer significar que a alma se estende ao infinito, exatamente ao contrário do que é físico. (SNELL, [1946] 2009, p. 17-18.).

Na *Paideia* ([1936] 1995, p.149) Jaeger mantém esta segregação entre os poemas homéricos e os poetas líricos, divisão baseada na percepção construída

sobre as obras de cada momento histórico, o novo guerreiro apresentado por Arquíloco (VII a.C) questiona a fama, a honra e os costumes consolidados na épica. Segundo Jaeger, o poeta lírico deixa de focar nas normas coletivas, no *ethos*, na representação de feitos elevados e passa a expor o cotidiano do soldado e as inquietações do homem comum. Deste modo, há um movimento do sublime para o ordinário, das ações elevadas para as ações corriqueiras:

Em contrapartida, a esfera da intimidade pessoal do Homem, totalmente alheia à vida política, abre um novo mundo de experiência à poesia, que avidamente lhe explora as profundezas. É neste mundo que nos introduz a poesia elegíaca e iâmbica dos Jônios e a lírica eólica. A dinâmica da vontade individual de vive, cuja manifestação podemos detectar, indiretamente, nas transformações do Estado, devido a sua ação modeladora na vida da comunidade, revela-se aqui na expressão de seus movimentos, na sua intimidade imediata. [...]Pela primeira vez os poetas exprimem em nome próprio os seus sentimentos e opiniões. A vida comunitária permanece para eles totalmente em segundo plano. (JAEGER, [1936] 1995, p.149)

Jaeger defende que o humor, a ironia e a acidez começam a ganhar espaço, um espaço que o gênero épico era incapaz de fornecer devido à sua linguagem elevada e à representação de ações grandiosas. O estudioso aponta para a existência de uma perspectiva inovadora sobre o eu-lírico, aproximando alguns textos deste período ao teor intimista e irreverente dos gêneros naturalistas:

Os heróis homéricos teriam sentido a perda do escudo como a ruína de sua própria honra e prefeririam sacrificar a vida a sofrer afronta. O novo herói de Paros exprime as suas reservas neste ponto e está certo de provocar o riso dos seus contemporâneos, quando diz: *Um dos Saios, nossos inimigos, regozijava-se agora com o meu escudo, arma impecável que sem querer deixei ficar no matagal. No entanto, escapei à morte, que é o fim de tudo. Quero lá saber deste escudo! Comprarei outro.*<sup>13</sup> A deliciosa mescla do humor naturalista (alheio a qualquer tipo de ilusões, e segundo o qual até um herói só tem uma vida para perder) com a nobre ressonância da retórica épica, que nos fala de “arma impecável” e da morte que “é o fim de tudo”, é fonte inesgotável de efeitos cômicos. (JAEGER, [1936] 2013, p. 153).

As conclusões alcançadas pela análise de caráter filosófico e sociológico fornecidas pela visão de Jaeger caminham na mesma direção de outros estudiosos já apresentados aqui. Desta forma, reforça-se a percepção de que a leitura que

---

<sup>13</sup> ARQUÍLOCO, Fr.4

predomina sobre a *Ilíada* é produto de uma abordagem diacrônica que tende a esvaziar as personagens homéricas de atividade psíquica.

Contudo, ainda que haja uma corrente evolucionista da literatura ocidental que descreva cada período de acordo com a relação que a arte possui com a natureza empírica e considere a ruptura com o mundo concreto como sendo um dos traços característicos da modernidade- em oposição à proposta paidêutica dos épicos de educar através do exemplo, com base na verossimilhança (JAEGER ([1936] 1995, p.26)- alguns traços ainda são comuns aos dois momentos literários, dentre eles, destaca-se a impossibilidade da arte em representar o mundo empírico em sua plenitude, característica presente tanto na literatura inaugural do ocidente quanto na literatura moderna.

Erich Auerbach em *Mimesis* ([1946], 2002, p. 4), por sua vez, adota uma posição que interpreta a *Ilíada* como fruto de um discurso apolíneo, imparcial e observador, responsável por eliminar qualquer possibilidade de expansão do texto concreto para um texto implícito, afirmando que em Homero nada permanece oculto. Assim, os elementos que compõem as cenas são trazidos à luz através de uma vívida narração, as personagens têm suas origens resgatadas e os processos psicológicos são dissecados de modo transparente para informar o leitor, postura narrativa que contrasta com o caráter pouco informativo e mais profundo presente em outros gêneros que trabalham com o oculto e o não dito.

Nos épicos homéricos, segundo Auerbach ([1946], 2002, p.4), há uma plasticidade e presentificação dos fatos mediada por um narrador que adota um discurso minuciosamente descritivo, preocupado em eliminar qualquer ambiguidade ou lacuna não explicitada. A narração na voz de Homero ou dos próprios heróis expõe uma conduta que funciona como intermediária e facilitadora entre o mundo diegético e a audiência: “o que não dizem aos outros, falam para si de modo a que o leitor saiba” ([AUERBACH, [1946], 2002, p.4).

Apesar destas constatações, deve-se ponderar que além de impossível, não é o objetivo da arte representar a realidade em sua plenitude, fato que une os textos ficcionais independente do período e da escola a que estão inseridos. Abrigando desde a abordagem *in media res* de Homero até a visão seletiva das focalizações internas presentes nos romances, características universais da literatura.

A divisão entre cultura da culpa e cultura da vergonha, aproximando as obras homéricas à cultura da vergonha, é outro movimento que contribuiu para fixar a

concepção das personagens da *Ilíada* como ausentes de interioridade e profundidade. Esta definição foi elaborada pela antropóloga Ruth Benedict em *O Crisântemo e a Espada* (1946) e adotada por E. R. Dodds (1951), posição que ainda ecoa entre os críticos atualmente:

Pois bem, a antropóloga americana afirma ser de grande valia, nos estudos de diferentes culturas, a distinção entre aquelas que enfatizam sobremaneira a vergonha e aquelas que enfatizam predominantemente a culpa. As verdadeiras culturas da vergonha seriam aquelas que salientam os imperativos externos para garantir a boa conduta, ao passo que as verdadeiras culturas de culpa (Benedict coloca como exemplo a cultura dos Estados Unidos) assegurariam a retidão do comportamento pela interiorização de uma ideia de pecado, ou de alguma falta moral equivalente. A vergonha se configuraria, então, como reação à crítica dos demais, para vivenciá-la seria necessária a presença ou ao menos a suposição de uma plateia; plateia que não somente assiste, mas julga, avalia. Por outro lado, na culpa todo o acento recai sobre a interiorização de uma consciência moral, e nesse sentido, ela prescinde da crítica alheia para ser experimentada, bastando para isso que determinado ato não esteja em sintonia com a imagem que alguém faz de si próprio, daí o sentimento de culpa ser aliviado por meio da confissão da falta moral, expediente ineficaz, e por conseguinte, ausente nas culturas de vergonha. Acrescentamos, ainda, que somente a intenção, somente o desejo de realização de um ato moralmente recriminável (em relação aos valores do sujeito que o intenta) já basta para despertar a culpa, enquanto a vergonha requer não só a execução do ato (recriminável aos olhos de toda a coletividade promulgadora dos valores individuais), mas que este seja presenciado por outrem para ser experimentada pelo indivíduo faltoso. (RIBEIRO, LUCERO, GONTIJO, 2008, p.130)

Quando as atitudes dos heróis não provinham da pressão do Olimpo, as forças opressoras estavam presentes na cosmologia social através do que Dodds, influenciado pela obra de Benedict (1946), classificou como “a Cultura da Vergonha”, visto que a reação ao crivo social obrigava as personagens a basearem seus atos no assentimento coletivo:

O tipo de situação para a qual a noção de *ate* é uma resposta nasce, portanto, não apenas da impulsividade do homem homérico, mas também da tensão entre impulsos individuais e pressão de adaptação social, características de uma cultura baseada na vergonha. Em uma sociedade como essa, qualquer coisa que exponha o homem ao desprezo ou ao ridículo perante seus companheiros, o que o leve a “estragar sua imagem”, é experimentado como algo insustentável. (DODDS, [1951] 2002, p. 26).

E.R DODDS, em “Os gregos e o irracional” (1951), reuniu uma série de conferências onde defendia ideias que alienavam dos heróis homéricos o poder deliberativo, atribuindo as suas decisões a uma constante intervenção divina que resultava ora em um erro fruto do ludíbrio – *ἄτη* (*átē*)- ora em um ardor, paixão inspirada igualmente por forças divinas, conhecida como *μένος* (*ménos*) e responsável por fazer os heróis praticarem grandes feitos no campo de batalha:

Mas para Homero, não se trata de um capricho, e sim, do ato de um deus que “aumenta e diminui conforme sua vontade a *areté* de um homem (sua potência de luta)”. Na realidade, às vezes o *menos* pode ser despertado por exortação verbal; outras vezes seu desencadear só pode ser explicado pela afirmação de que um deus “soprou dentro do herói”, ou de que “introduziu algo em seu peito”. (DODDS, [1951] 2002, p. 17.).

Logo em seu primeiro capítulo, Dodds trabalhou com elementos que estavam em consonância com as afirmações de Bruno Snell. Seus estudos apontam para a construção conceitual de um mundo homérico arquitetado pelos deuses, onde as personagens eram meros títeres, vazios de vontade, organicamente fragmentados, psicologicamente invadidos por forças externas organizadoras da sociedade:

Perguntar se as pessoas são deterministas ou defendem a liberdade dentro da obra de Homero é, aliás, um fantástico anacronismo - a questão jamais lhe ocorreria, e se fosse apresentada seria muito difícil fazê-lo entender do que se trata. (DODDS, [1951], p. 15.).

Albin Lesky (1961, p.28) apresenta uma perspectiva que contraria a soberania dos deuses e das forças externas no processo decisório dos heróis. Embora o filósofo leve em consideração a influência onipresente dos olímpicos, para ele em Homero existia uma dupla motivação, onde mesmo com as interferências divinas os heróis eram responsabilizados pelos seus atos.

Pouco depois, Lukács ([1965] 2007, p.26) descreve o pensamento homérico como um lugar de ordem, sem caos, sem dúvidas, “o grego conhece respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), somente formas, mas nenhum caos.” O crítico traça um perfil dos épicos como sendo obras cuja sociedade e o pensamento são igualmente organizados, no sentido cosmológico, não há tensão, nem o caos gerado pelo desconhecido, não há estranhamento. Para Lukács, em Homero e na cultura grega arcaica ainda não havia espaço para o outro, para a alteridade no sentido psicanalítico:

Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopeia. (LUKÁCS, [1965] 2007, p.26.).

Embora Lukács ([1965] 2007, p.61) adote as conclusões de Hegel<sup>14</sup>(1836) e considere o romance como a epopeia moderna, aproximando-os em certos aspectos, muitas limitações são impostas à personagem épica: enquanto as ações das personagens épicas não se distinguem dos seus pensamentos, a psicologia das personagens dos romances modernos não tem qualquer ligação ou necessidade de estar em consonância com o mundo dos objetos, com os demais indivíduos e com o mundo das normas.

Lukács interpreta que a imposição do mundo das normas no épico impede qualquer manifestação profunda da alma devido ao seu “devir a ser”. O estudioso entende que a alma mostra a sua verdadeira essência quando se desprende do mundo natural criado pelos homens (LUKÁCS, [1965] 207, p.66), regidos por regras que não levam as suas essências, mas são vazias em significados, uma vez que os anseios da alma são levados em consideração quando o homem não se torna escravo das leis e convenções sociais.

Assim, para que a alma expresse a sua real individualidade, ela deverá deixar de focar na natureza criada artificialmente pelas leis do mundo e mirar na natureza de seus próprios impulsos. Este requisito impossibilita os heróis homéricos de atingirem e expressarem o estado de individualidade, visto que eles agem em função de normas coletivas e deliberam de acordo com as demandas provocadas pelo contexto bélico:

O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos. A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e

---

<sup>14</sup> Cf. Cursos de Estética I ([1836], 2001).

dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, [1965] 2007, p. 66).

Para Lukács ([1965] 2007, p. 60) a epopeia reflete e interpreta uma sociedade concluída e organizada por leis consolidadas, enquanto o romance é uma construção, um gênero em busca da totalidade oculta da existência. Em relação à épica, destaca-se a ideia de que não existe um texto que se expanda para o mistério, não há lacunas, entretanto, no romance há uma empreitada pelo desconhecido:

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto- a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso - aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas. (LUKÁCS [1965] 2007, p. 60.).

Como vimos através de outros pesquisadores, mais uma vez, encontramos a negação da individualidade no épico homérico, Lukács acrescenta que neste gênero existe uma impossibilidade de narrar momentos triviais, de autorrefletir sobre as leis que regem a sociedade. Há um movimento ético que parte dos heróis para a coletividade, ou seja, uma comunhão coletiva ao invés da ruptura com os valores impostos e da sagração do individualismo, estes traços impossibilitam a formação de indivíduos neste tipo de narrativa poética, em contrapartida, são qualidades que definem os romances modernos.

Tal interpretação sobre a épica vai ao encontro da ideia de personagens tipos, que representam as normas institucionais de sua cultura, as ações das personagens homéricas se direcionam para uma comunidade, têm efeito didático, não por acaso as personagens são reis e rainhas, representantes de uma aristocracia modelar:

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. A onipotência da ética, que põe cada alma como única e incomparável, permanece alheia e afastada desse mundo. Quando a vida, como vida, encontra em si um sentido imanente, as categorias da organicidade são as que tudo determinam: estrutura e fisionomia individuais nascem do equilíbrio no condicionamento recíproco entre parte e todo, e não da reflexão polêmica, voltada sobre si própria, da personalidade solitária e errante. (LUKÁCS, [1965], 2007, p. 67).

Lukács ([1965], 2007, p. 58) relaciona o verso épico à fuga da trivialidade que se infiltra no cotidiano; na épica o verso funciona como um dispositivo que liga as ações dos indivíduos a sua essência, impulsionando-os a se livrarem de tudo o que é banal e mundano e a entrarem em comunhão com uma coletividade sublime, alienando o herói da “apatia e opressão que impregnam a vida tomada por si mesma” (LUKÁCS, [1965] 2007, p. 56).

Porém, esse movimento de reencontro com a essência sublime da coletividade pressupõe para Lukács uma situação ideal na épica em que o homem está em harmonia consigo mesmo. Ignora-se uma parte da vida que se compõe de ausência de sentido, da vulgaridade e do caos de um mundo esvaziado de significado, elementos que convertem os homens em seres que precisam, primeiramente, partir em busca de si mesmos, jornada frustrada pela grandiosidade e simplicidade que o verso impregna nas ações dos heróis da *Ilíada*, de acordo com o crítico:

A feliz totalidade existente da vida está subordinada ao verso épico segundo uma harmonia preestabelecida: o próprio processo pré-literário de uma abrangência mitológica de toda a vida purificou a existência de qualquer fardo trivial, e nos versos de Homero, os botões dessa primavera já prestes a florescer não fazem mais que desabrochar. O verso, porém, só pode dar um ligeiro impulso a essa floração e cingir com a guirlanda da liberdade somente o que se desprende de todas as peias. Se a atividade do escritor é uma exumação do sentido soterrado, se seus heróis têm primeiro de romper seu cárcere e conquistar a almejada pátria de seus sonhos, livre do fardo terrestre, à custa de duros combates ou em penosas peregrinações, então o poder do verso não basta para transformar essa distância- cobrindo o abismo com um tapete de flores- em caminho transitável. Pois a leveza da grande épica é apenas a utopia concretamente imanente da hora histórica, e o êxtase formador que o verso empresta a tudo quanto carrega terá então de roubar à épica

sua totalidade e sua grande ausência de sujeito, transformando-a num idílio ou num jogo lírico. Isso porque a leveza da grande épica só é um valor e uma força criadora de realidade por meio de um efetivo rompimento dos grilhões que a prendem ao solo. (LUKÁCS, [1965] 2007, p. 58).

Mesmo que façamos um exercício reflexivo aderindo a esta perspectiva formalista que avalia a *Ilíada* de modo epidérmico em detrimento de uma abordagem mais profunda, se confrontarmos as estruturas dos solilóquios iliádicos com as estruturas dos fluxos de consciências presentes nos romances modernos, aqueles conhecidos como monólogos interiores, nos depararemos com uma similaridade irrefutável. Se na *Ilíada* a preferência pela forma e plasticidade em detrimento das crises da alma eram aspectos verificáveis por grande parte dos estudiosos do século XX, como temos observado nesta introdução, a existência dos solilóquios e os elementos pertinentes a eles acaba sendo uma variável que não se encaixa neste raciocínio.

Prosseguindo com as principais visões que influenciaram a percepção da *Ilíada* pela Crítica, em “Mérito e responsabilidade” Adkins (1960, p. 48) expõe a predisposição da sociedade homérica para os valores competitivos e a sua forte relação com a cultura do assentimento e da sanção, cultura que privilegia o pudor e a vergonha como sentimentos norteadores das ações, expondo a importância da opinião pública diante de resultados externos em detrimento das intenções e da subjetividade dos heróis: “O herói homérico não pode recorrer a sua opinião sobre si mesmo, pois o seu ‘eu’ só tem o valor que os outros lhe atribuem.” (ADKINS, 1960, p. 49, tradução nossa<sup>15</sup>).

Pouco tempo depois, Adkins (1970, p. 23)<sup>16</sup> discorre sobre esta visão e mantém um esboço da estrutura psicológica do homem homérico como similar ao que Snell e Dodds apresentaram, de modo a destacar uma carência de processos genuinamente decisórios na *Ilíada*, em especial no que diz respeito à autonomia nas escolhas. Para Adkins, a deliberação em Homero está vinculada à ponderação feita por órgãos internos:

---

<sup>15</sup> *The homeric hero cannot fall back upon his own opinion of himself, for his self only has the value which other people put upon it.*

<sup>16</sup> *From the many to the one: A Study of Personality and Views Of Human Nature in the Context of Ancient Greek Society, Values And Belief (1970).*

Para entender a situação, devemos examinar uma gama de contextos tão ampla quanto possível. Na maioria dos casos, não há deliberação: o personagem simplesmente diz que seu *thymos* o convida a fazer algo; e o que o seu *thymos* o manda fazer, isso na maioria dos casos, (circunstâncias como os da passagem acima sendo a exceção) ele o faz. Assim, na *Ilíada* XVIII, 90f., Aquiles diz a sua mãe que ele nunca mais voltará para casa na Grécia: já que meu *thymos* não me manda viver ou existir entre os homens, a menos que Heitor primeiro acerte minha lança e perca a vida. (ADKINS, 1970, p.23, tradução nossa<sup>17</sup>).

Ainda sobre a presença de autonomia na *Ilíada*, percebe-se que a sugestão de Adkins (1970, p.23) sobre o processo decisório encontrado na obra é construída através de um raciocínio silogista<sup>18</sup> que leva em consideração qual ação trará melhor resultado prático, fato que exclui dos heróis a característica de detentores de um núcleo intelectual de vontade e desejos, destacando-se os fins e os meios em detrimento da individualidade. Com isso, a subjetividade perde espaço para uma espécie de avaliação distanciada da situação, como o próprio Adkins pontua ao apresentar o solilóquio de Odisseu (*ILÍADA*, XI, 404-410), onde se ficcionaliza a melhor forma de agir, para evitar erros irremediáveis:

“Ai, pobre de mim, que estarei para sofrer? Grande mal seria se fugisse com medo desta turba; mas pior seria se fosse tomado só; pois o Crônida pôs em fuga os outros Dânaos. Mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga? Sei que eles são vis e que fugiram da batalha; por outro lado,

---

<sup>17</sup> *To understand the situation, we should examine as wide a range of context possible. In most cases there is no deliberation: the character simply says that his thumos bids him to do something; and what his thumos bids him to do, that in most cases (circumstances like those in the passage above being the exception) he does. So in the Iliad XVIII, 90 f., Achilles tells his mother the he will never return home to the Greece: Since my thumos does not bid me live or exist among men unless Hector first struck by my spear and loses his life.*

<sup>18</sup> Cf. *Órganon*, Aristóteles. Para Adkins, aparentemente os heróis homéricos não demonstravam subjetividade durante o processo deliberativo, apenas, sopesavam quais eram as melhores chances de conquistarem êxito na empreitada sem cair em situações desonrosas e, ao mesmo tempo, evitando a morte. Por exemplo, Menelau (Il., XVII, 91-105) decide recuar através de um raciocínio retórico onde analisa os prós e contras de ficar e lutar contra a multidão dos troianos para proteger o corpo de um companheiro. O Atrida avalia com alteridade a situação tensa em que está inserido e delibera pragmaticamente, eliminando qualquer margem para dúvida, arrependimento ou vergonha devido à fuga. Esta neutralidade foi conquistada graças à conclusão de que a vontade divina que inspirou os troianos deveria ser respeitada, pois supera qualquer ímpeto mortal, fato que lhe eximiu de sentimentos conflituosos por abandonar o cadáver de Pátroclo.

Assim, podemos aproximar esse tipo de raciocínio da personagem ao silogismo proposto nos *Analíticos Anteriores* de Aristóteles, afinal, na máxima do estagirita “todos os homens são mortais. Sócrates é um homem. Logo, Sócrates é mortal”, Aristóteles apresenta duas premissas e uma conclusão, assim como ocorre no raciocínio presente no fluxo de consciência de Menelau: se nenhum mortal supera a vontade divina e eu sou mortal, logo, não poderei permanecer no combate, pois serei incapaz de vencer.

àquele que é excelente no combate, a esse compete ficar sem arredar pé, quer seja atingido, ou outros atinja.” (*ILÍADA*, XI, 404-410).

ὦ μοι ἐγὼ τί πάθω; μέγα μὲν κακὸν αἶ κε φέβωμαι  
 πληθὺν ταρβήσας: τὸ δὲ ρίγιον αἶ κεν ἀλώω  
 μοῦνος: τοὺς δ' ἄλλους Δαναοὺς ἐφόβησε Κρονίων.  
 ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;  
 οἶδα γὰρ ὅτι κακοὶ μὲν ἀποίχονται πολέμοιο,  
 ὅς δέ κ' ἀριστεύησι μάχῃ ἐνὶ τὸν δὲ μάλα χρεῶ  
 ἐστάμεναι κρατερῶς, ἦ τ' ἔβλητ' ἦ τ' ἔβαλ' ἄλλον. (*ILÍADA*, XI, 404-410).

Assim, indo ao encontro da linha do raciocínio que prevaleceu no século XX sobre as obras homéricas, Adkins (1970, p. 24) entende que esta forma de processo decisório inibe a soberania dos heróis como seres responsáveis por suas escolhas. De acordo com os estudos de Adkins, constata-se que na *Ilíada* a personagem age baseada em uma ponderação impessoal, almejando a ação que trará o resultado mais conveniente, podendo ser guiada diretamente pela vontade dos deuses:

O Homem homérico acredita que os deuses não raramente agem diretamente sobre ele ou alguma parte dele, levando-o a fazer o que ele não teria feito ou ter uma ideia de que de outra forma não teria, ou a realizar uma ação mais eficaz do que ele teria feito de outra forma. (ADKINS, 1970, p. 25, tradução nossa.<sup>19</sup>).

Embora Long (1970, p. 135) concorde com parte das averiguações feitas por Adkins sobre a interferência divina, as sanções éticas e a opinião pública, o crítico (1971, p. 122) apresenta algumas ressalvas sobre as posições de Adkins em relação às inferências feitas sobre a sociedade homérica, destacando que todos os registros que temos daquele período são oriundos de obras literárias, fato que nos impossibilita de construir qualquer perspectiva histórico-social baseada estritamente nos axiomas fornecidos pelos poemas épicos. Além disso, Long (1970, p. 139) expõe que muitos conceitos complexos e de difícil interpretação para a nossa sociedade surgiram do choque entre o valor competitivo da *timé* (τιμή- “honra”) e a excelência silenciosa, duas grandezas distintas presentes nas personagens de Homero, que sofrem

---

<sup>19</sup> *Homeric man believes that the gods not infrequently act directly upon him or some part of him, causing him to do what he would not otherwise have done or have an idea which he would not otherwise have had, or to do perform an action more effectively than he would otherwise have done.*

frequentemente a tentativa por parte dos críticos de serem inseridas no mesmo grupo de valores.

Long (1971, p. 122) expõe preocupações sobre a abordagem taxativa encontrada no prefácio do livro “Mérito e responsabilidade” (1960), onde Adkins diz que a sociedade moderna se distingue da homérica por adotar uma visão kantiana<sup>20</sup> de mundo. Tal classificação baseia-se em um evolucionismo histórico que não pode ser verificado, levando em consideração o caráter previamente explanado sobre a condição da *Ilíada* enquanto obra literária.

Para Christopher Gill (1995, p.49), esta percepção de Adkins surge a partir de sua combinação com a visão hegeliana sobre a civilização empoderada de um histórico interno que caminha em direção à autoconsciência:

É claro que Homero não era kantiano! Mas uma tentativa de provar isso com as categorias posteriores de pensamento moral pode distorcer a ética homérica. O professor Adkins apontou para alguns conceitos centrais que estão ausentes em Homero; ele não descreveu outros que Homero conhece e usa. (LONG, 1970, p. 138, tradução nossa.<sup>21</sup>).

Deste modo, Long (1970, p. 21) nos oferece uma perspectiva que se mostra versátil, pois, ao mesmo tempo que o pesquisador afirma que não devemos distinguir a sociedade homérica da nossa a partir da percepção de que em Homero os valores eram totalmente diferentes, considerando que não temos dados suficientes para provar esta conclusão, ele também defende que as personagens homéricas- ou seja, sob o ponto de vista literário- carregam traços que vão além do estipulado por Adkins a respeito da sociedade do assentimento e dos resultados. Sobre este ponto, Long (1970, p.124) destaca momentos na *Ilíada* em que as personagens são julgadas por suas intenções, como é o caso da justificativa que Heitor concede a Glauco por não ter conseguido proteger o corpo de Sarpedon, em sua defesa, Heitor diz que até os mais honrados dos homens não fazem frente à vontade divina, mesmo que tentem:

Fitando-o com sobrolho carregado lhe respondeu Heitor:  
“Glauco, por que razão te exprimiste, um homem como tu,

---

<sup>20</sup> Cf. o conceito de moral subjetiva apresentado por IMMANUEL KANT em *Crítica da Razão Prática* (1788).

<sup>21</sup> *Of course Homer was not a Kantian! But an attempt to prove this with the categories of the latter moral thought may distort Homeric ethics. Professor Adkins has pointed out some central concepts which Homer lacks; he has not described certain others which Homer knows and use.*

com tal sobranceria? Pensava eu, caro amigo, que no siso superavas todos os que habitam na Lícia de férteis sulcos. Mas agora desprezo completamente o teu juízo pelo que disseste: tu que afirmas não ter eu enfrentado na luta o enorme Ajax! Não estremeço com batalhas nem com o estampido de cavalos. Mas a intenção de Zeus é sempre superior à dos homens, ele que põe em fuga o homem corajoso e facilmente o defrauda da vitória, quando ele próprio incita ao combate. Mas vem para cá, meu caro, e põe-te ao meu lado e olha para isto: vê bem se ao longo deste dia me mostrarei covarde, como dizes, ou se travarei algum dos Dânaos, ávido embora esteja da peleja, em torno do cadáver de Pátroclo.” (ILÍADA, XVII, 169-182).

*τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη κορυθαίολος Ἔκτωρ:  
 Γλαῦκε τί ἦ δὲ σὺ τοῖος ἔων ὑπέροπλον ἔειπες;  
 ὦ πόπποι ἦ τ' ἐφάμην σὲ περὶ φρένας ἔμμεναι ἄλλων  
 τῶν ὅσσοι Λυκίην ἐριβύλακα ναιετάουσι:  
 νῦν δέ σευ ὠνοσάμην πάγχυ φρένας οἶον ἔειπες,  
 ὅς τέ με φῆς Αἴαντα πελώριον οὐχ ὑπομεῖναι.  
 οὐ τοι ἐγὼν ἔρριγα μάχην οὐδὲ κτύπον ἵππων:  
 ἀλλ' αἰεὶ τε Διὸς κρείσσω νόος αἰγιόχοιο,  
 ὅς τε καὶ ἄλκιμον ἄνδρα φοβεῖ καὶ ἀφείλετο νίκην  
 ῥηϊδίως, ὅτε δ' αὐτὸς ἐποτρύνει μαχέσασθαι.  
 ἀλλ' ἄγε δεῦρο πέπτον, παρ' ἔμ' ἴστασο καὶ ἴδε ἔργον,  
 180 ἤε πανημέριος κακὸς ἔσσομαι, ὡς ἀγορεύεις,  
 ἦ τίνα καὶ Δαναῶν ἀλκῆς μάλα περ μεμαῶτα  
 σχήσω ἀμυνέμεναι περὶ Πατρόκλοιο θανάτοσ.* (ILÍADA, XVII, 169-182).

Ainda sobre a importância concedida pela sociedade homérica às intenções, acrescentamos a cena em que Agamêmnon está exortando os guerreiros, inferindo que eles estavam hesitantes diante do exército troiano, fato que ressalta o valor que Homero atribui à subjetividade e aos aspectos internos da psicologia dos heróis, característica que Adkins não contempla em sua avaliação:

Quando os viu, repreendeu-os Agamêmnon, soberano dos homens, e falando-lhes proferiu palavras aladas:  
 “Ó filho de Peteu, rei criado por Zeus!  
 E tu, perito em dolos malignos, zeloso do teu proveito!  
 Por que razão ficais assim para trás, à espera dos outros?  
 Ficava-vos melhor se vos colocásseis entre os primeiros  
 e assim enfrentásseis as labaredas da guerra.  
 Pois sois os primeiros a ouvir o meu chamamento  
 quando nós aqueus preparamos um banquete para os anciãos.  
 Aí vos comprazeis a comer carne assada e a beber  
 taças de vinho doce como mel, tanto quanto quereis.  
 Mas agora gostaríeis de ver dez batalhões dos aqueus  
 a combater à vossa frente com o bronze impiedoso.”  
 Fitando-o com sobrolho carregado, respondeu o astucioso Ulisses:  
 “Atrida, que palavra passou além da barreira dos teus dentes?

Como podes tu dizer que rejeitamos a guerra, quando nós aqueus levamos a guerra afiada contra os troianos domadores de cavalos? Verás — se assim quiseses e se por tal sentires algum interesse — o amado pai de Telêmaco no meio dos combatentes dianteiros dos troianos domadores de cavalos. Proferiste palavras de vento.” Com um sorriso lhe deu resposta o poderoso Agamêmnon, quando o viu encolerizado; e retirou aquilo que dissera: “Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis! Não te repreendo em demasia, nem te dou ordens. Pois sei que o coração no teu peito é conhecedor de pensamentos benévolos; tu pensas como eu. Mas o desagravo virá no futuro, se alguma palavra maldosa foi proferida: que de tudo isto os deuses não aproveitem nada.” Assim dizendo, deixou-o ali e foi ao encontro de outros. Encontrou o filho de Tideu, Diomedes de altivo coração, em pé junto aos cavalos e aos carros bem articulados. Junto dele estava Estênelo, filho de Capaneu. Quando o viu, repreendeu-o Agamêmnon, soberano dos homens, e falando-lhe proferiu palavras aladas: “Ah, filho do fogaoso Tideu, domador de cavalos! Por que hesitas? Por que olhas para as alas da guerra? Deste modo não tinha Tideu o costume de ficar para trás, mas combatia os inimigos muito à frente dos companheiros, segundo diz quem o viu esforçando-se na guerra; pela minha parte nunca o conheci nem vi: mas dizem que ele era superior aos outros. (IV, 336-375).

*τοὺς δὲ ἰδὼν νείκεσεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων,  
καὶ σφεας φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα:  
ὦ υἱὲ Πετεῶο διοτρεφέος βασιλῆος,  
καὶ σὺ κακοῖσι δόλοισι κεκασμένε κερδαλεόφρον  
τίπτε καταπτῶσσοντες ἀφέστατε, μίμνετε δ' ἄλλους;  
σφῶϊν μὲν τ' ἐπέοικε μετὰ πρῶτοισιν ἐόντας  
ἐστάμεν ἡδὲ μάχης καυστήρης ἀντιβολῆσαι:  
πρῶτῳ γὰρ καὶ δαιτὸς ἀκουάζεσθον ἐμεῖο,  
ὅππότε δαῖτα γέρουσιν ἐφοπλίζοιμεν Ἀχαιοί.  
ἔνθα φίλ' ὀπταλέα κρέα ἔδμεναι ἡδὲ κύπελλα  
οἴνου πινέμεναι μελιηδέος ὄφρ' ἐθέλητον:  
νῦν δὲ φίλως χ' ὀρόωτε καὶ εἰ δέκα πύργοι Ἀχαιῶν  
ὑμείων προπάροιθε μαχοίατο νηλεῖ χαλκῶ.  
τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς:  
Ἄτρεΐδῃ ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων;  
πῶς δὴ φῆς πολέμοιο μεθίμεν ὀππότη' Ἀχαιοί  
Τρωσὶν ἐφ' ἵπποδάμοισιν ἐγείρομεν ὄξυν Ἄρηα;  
ὄψεται ἦν ἐθέλησθα καὶ αἰ κέν τοι τὰ μεμήλη,  
Τηλεμάχοιο φίλον πατέρα προμάχοισι μιγέντα  
Τρώων ἵπποδάμων: σὺ δὲ ταῦτ' ἀνεμῶλια βάζεις.  
τὸν δ' ἐπιμειδήσας προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων  
ὥς γνῶ χωρόμενοιο: πάλιν δ' ὅ γε λάζετο μῦθον:  
διογενὲς Λαερτιάδῃ πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ  
οὔτε σε νεικείω περιώσιον οὔτε κελεύω:  
οἶδα γὰρ ὥς τοι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισιν  
ἦπια δῆνεα οἶδε: τὰ γὰρ φρονέεις ἅ τ' ἐγὼ περ.  
ἀλλ' ἴθι ταῦτα δ' ὀπισθεν ἀρεσσόμεθ' εἴ τι κακὸν νῦν  
εἴρηται, τὰ δὲ πάντα θεοὶ μεταμῶνια θεῖεν.*

ὥς εἰπὼν τοὺς μὲν λίπεν αὐτοῦ, βῆ δὲ μετ' ἄλλους.  
 εὗρε δὲ Τυδέος υἱὸν ὑπέρθυμον Διομήδεα  
 ἑσταότ' ἐν θ' ἵπποισι καὶ ἄρμασι κολλητοῖσι:  
 πὰρ δὲ οἱ ἐστήκει Σθένελος Καππανήϊος υἱός.  
 καὶ τὸν μὲννείκεσεν ἰδὼν κρείων Ἀγαμέμνων,  
 καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα:  
 ὦ μοι Τυδέος υἱὲ δαΐφρονος ἵπποδάμοιο  
 τί πτώσσεις, τί δ' ὀπιπεύεις πολέμοιο γεφύρας;  
 οὐ μὲν Τυδείϊ γ' ὦδε φίλον πτωσκαζέμεν ἦεν,  
 ἀλλὰ πολὺ πρὸ φίλων ἐτάρων δηΐοισι μάχεσθαι,  
 ὥς φάσαν οἳ μιν ἴδοντο πονεύμενον: οὐ γὰρ ἔγωγε  
 ἦντησ' οὐδὲ ἴδον: περὶ δ' ἄλλων φασὶ γενέσθαι. (IV, 336-375.).

Pouco tempo após as observações de Adkins (1970) e Long (1970), Jean Pierre Vernant (1973) conclui que o homem homérico não possui a noção de limite entre a extensão de seu corpo e as forças externas; seguindo Snell, sua interpretação trata de retirar um núcleo que garante individualidade às personagens, aproximando os heróis a estereótipos, reflexos das instituições daquele período:

Vê-se que nessa etapa do desenvolvimento, a pessoa não concerne ao indivíduo singular, no que existe de insubstituível e de único, e nem menos ao homem no que o distingue do resto da natureza, naquilo que comporta de especificamente humano; ela é orientada, ao contrário, para a busca de uma coincidência, de uma fusão dos particulares com o todo (VERNANT [1973] 1988, p. 437.).

Os heróis homéricos, na leitura de Vernant, não poderiam ser núcleos intelectivos, pois não havia uma demarcação entre a extensão de seus corpos e as forças organizadoras de suas sociedades, posto isso, as ações e vontades não partiam de um sujeito, mas guiavam o sujeito a uma força superior que o conectava a todos. Posteriormente em sua investigação apresentada no artigo *Esboço da vontade na Tragédia* (1977), Vernant reforça a leitura diacrônica elaborada por parte da Crítica que contrapõe Homero aos trágicos, expondo como fator predominante para segregação dos dois períodos a ausência da categoria de ação entre as personagens dos épicos, entendidos pelo estudioso como inaptos em apresentar volição.

Até agora, nota-se que as leituras expostas reincidentemente sublinham a conexão entre ter unidade física, tomar decisões, sentir culpa e apresentar autonomia.

James Redfield (1975, p. 22) reforça a ideia de ausência de subjetividade nas personagens homéricas. A exemplo de reflexões passadas, o crítico entende que as ações dos heróis são responsáveis por defini-los à medida que seus pensamentos não se distinguem dos seus atos. Essa posição elimina a existência de tensão interna

e ruptura entre o “eu e o mundo”, além de não considerar que um ato pode ser executado com ressalvas morais e crises psicológicas.

Redfield (1975, p. 26), assim como exposto anteriormente sobre Erick Auerbach, entende que a poesia homérica é uma poesia da superficialidade; a imitação volta-se para o homem como um objeto, culminando em uma descrição objetiva. Tal interpretação é caracterizada pela distância positivista (REDFIELD, 1975, p. 35), ou seja, observadora dos fatos, concedendo a função ao narrador de assimilar e traduzir à audiência as ações dos heróis e as consequências de seus atos, de modo a fundir pensamento e ação:

Nós vimos que estas figuras não são completamente livres; eles devem responder à situação em que eles se encontram. Mas também os ouvimos raciocinar sobre sua situação e vemos seus atos fundamentados transformarem a situação. Julgamos o personagem por suas razões e pelo efeito de seus atos. (REDFIELD, 1975, p. 27, tradução nossa<sup>22</sup>).

Mikhail Bakhtin (1975), por sua vez, considerou o épico e o trágico gêneros já envelhecidos, para o filósofo o épico é um gênero consolidado que fala para o homem do presente sobre histórias heroicas do passado; há uma hierarquia entre um passado ideal que nunca retornará e o presente degenerado (BAKHTIN, [1975] 2002, p.406-407). Bakhtin no capítulo *Epos e Romance* presente no livro *Questões de literatura e Estética (1975)* consegue compilar a percepção construída ao longo dos últimos dois séculos a respeito dos épicos gregos e a distinção entre eles e o Romance:

1.O romance não deve ser poético no sentido pelo qual os outros gêneros literários se apresentam como tais; 2. O personagem do romance não deve ser heroico, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir em si tanto traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços inferiores, quanto os elevados, tanto os cômicos, quanto os sérios; 3. O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida; 4. O romance deve ser para o mundo contemporâneo aquilo que a epopeia foi para o mundo antigo (esta ideia com toda a clareza, foi exposta por Blankenburg, e mais tarde retomada por Hegel). (BAKHTIN, [1975] 2002, p.402)

---

<sup>22</sup> We see that these figures are not fully free; They must respond to the situation in which They find themselves. But we also hear them reasoning about their situation, and we see their reasoned acts transform the situation. We judge the character by his reasons and by the effect of his acts.

Para Bakhtin, o Romance é um gênero fluído, ainda em construção e desenvolvimento, fruto do encontro de vários dialetos e de culturas que estão em formação, reflete essa heterogeneidade na sua forma e no seu conteúdo, reflete o seu prosaísmo no modo como o cotidiano é retratado. Por outro lado, toda a estrutura dos épicos gregos contribui para sacralizá-los como gênero estagnado, desde o tipo de linguagem empregada até os valores estigmatizados na figura do herói.

Sobre a ideia construída em torno da figura do herói, é importante sublinhar que na *Ilíada*, com exceção de Tersites (*ILÍADA*, II, 212), todos os demais guerreiros pertencem à mais alta nobreza, possuindo consanguinidade com os deuses. A narrativa homérica trata de representar a aristocracia e seus valores, através de uma linguagem elevada, para iniciados, avessa ao cotidiano vulgar daqueles que não pertenciam à casta da excelência guerreira e política- *ἀρετή* (*areté*):

O aedo e o ouvinte, imanentes ao gênero épico, situam-se na mesma época e no mesmo nível de valores (hierárquicos), mas o mundo representativo dos personagens situa-se em um nível de valores e tempos totalmente diferente e inacessível, separado pela distância épica. (BAKHTIN, [1975] 2002, p. 406).

Nota-se que nas reflexões de Bakhtin encontramos constatações similares àquelas feitas por Auerbach<sup>23</sup> a respeito do caráter distante do narrador e de sua análise objetiva do mundo diegético. Contudo, para Bakhtin, a distância é conferida pelo aspecto contemplativo das temáticas abordadas por Homero; retoma-se um tempo fechado em si, idílico e absoluto, cria-se uma narrativa que serve para unificar a coletividade com um mito nacional. Vale lembrar que Hegel em seu *Cursos de Estética I* (1835) já havia destacado que as fronteiras que separam a literatura heroica do romance moderno sustentam-se com a noção de senso coletivo em oposição ao estatuto individual; para Hegel, torna-se impossível a exposição da culpa e subjetividade na sociedade heroica da Grécia antiga, uma vez que estas narrativas focam em questões sociais, em valores comunitários e nos resultados, desconhecendo o conceito abstrato de intenção:

[...] o homem de hoje não responde pelo conjunto da extensão do que fez, mas afasta de si a parte de sua ação que, por causa de uma ignorância e desconhecimento das próprias circunstâncias, se apresentava diferente do que residia na vontade, e ele apenas atribui a si o que sabia e realizou com o propósito e intenção, em relação a

<sup>23</sup> AUERBACH, 2002, p.471-498

este saber. O caráter heróico, porém, não faz esta distinção, mas responde pelo conjunto de sua ação com a sua individualidade inteira. Édipo, por exemplo, se depara em seu caminho para o oráculo com um homem, e o assassina numa desavença. Na época dessa briga o ato não seria considerado crime; o homem se mostrou violento contra ele. Mas este homem era seu pai. Édipo se casa com a rainha; a esposa é sua mãe; sem saber encaminhou-se para um casamento incestuoso. Ele, todavia, reconhece como seu o todo desse delito e se pune como assassino do pai e como incestuoso, embora não tenha residido em seu saber e querer assassinar o pai e desposar a mãe. A consciência e a totalidade autônoma do caráter heróico não quer dividir a culpa e não sabe nada desta contraposição das intenções subjetivas e do ato objetivo com suas conseqüências, ao passo que na complicação e na ramificação do agir atual cada um recorre a todos os outros e afasta o quanto pode a culpa de si.

O indivíduo heroico tampouco se separa do conjunto ético ao qual pertence, antes tem uma consciência de si apenas enquanto em unidade substancial com este todo. Nós, em contrapartida, segundo nossa concepção atual, nos separamos, enquanto pessoas com nossos fins e relações pessoais, dos fins de tal totalidade; o indivíduo faz o que faz, a partir de sua personalidade, para si como pessoa e responde, por isso, também, apenas por sua própria ação, mas não pelo atuar do todo substancial a quem pertence. (HEGEL, [1835] 2001, p.197-198).

Assim, em harmonia com a visão proporcionada por Hegel, vimos que Bakhtin<sup>24</sup> (2002, p.405) interpreta que as obras homéricas não dialogam com o homem contemporâneo a Homero, pois apresentam-se como interlocutoras dos valores do passado, o filósofo não considera a habilidade de Homero em presentificar e reavivar as cenas através da exposição da humanidade dos heróis. Em nosso entendimento, diferente dos mitos, estes sim engessados, Homero consegue expor questões contemporâneas a qualquer indivíduo, explorando qualidades universais e atemporais da alma humana: como o medo da morte e a forma como agimos diante de situações que nos fazem questionar a nossa existência.

A releitura do mito de Tróia torna prosaicos os fatos culturalmente conhecidos como grandiosos- presentificando os acontecimentos; por isso, devemos lembrar da

---

<sup>24</sup> A epopeia jamais foi um poema sobre o presente, sobre o seu tempo (ela atua somente para os descendentes como um poema sobre o passado). A epopéia, como gênero definido e notório, desde o seu início foi um poema sobre o passado, e a orientação do autor (ou seja, a diretiva do articulador do discurso), a qual é imanente e constitutiva da epopeia, é a orientação de uma pessoa que fala sobre o passado inacessível, a disposição devota de um descendente. O discurso épico, por seu estilo tom e caráter imagético, está infinitamente longe do discurso contemporâneo que fala sobre um contemporâneo a seus contemporâneos. In: BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. Trad.: BERNADINI, Aurora F. et al. 5ª ed. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 2002. [p. 397-428.].

capacidade da narrativa de subverter a história em um relato subjetivo. Para além do que Hegel, Bakhtin e Lukács apontam, é possível notar que o tema abordado pelos épicos homéricos não se vincula apenas ao crepúsculo dos deuses, à perenidade dos imortais e à legislação divina que organiza o universo heroico, mas articula-se com erros, hesitações, excessos, ruínas e glórias vinculadas aos âmbitos privados e subjetivos do ser humano, aspectos inerentes a sua natureza:

Heitor é no início o herói da lealdade, definido por suas relações com toda a rede dos seus: parentes, esposa, filhos, concidadãos, aliados a serviço da comunidade, não combate por amor pela violência belicosa, mas por respeito pelo AIDOS, sentimento de vergonha que é sentido com relação e em função do outro. Entretanto, a lógica de guerra arranca-o às normas sociais das quais é a encarnação, devido exatamente às vitórias que obtém. Destino trágico, posto que são seus próprios erros que o perdem, mas estes erros, vindo de um homem de bem, são temas de valores ao qual está ligado. De sucesso em sucesso, de erro em erro, Heitor afasta-se do que fazia dele o campeão da comunidade; ele se isola e perde, assim, sua identidade heroica. Durante o combate derradeiro que o opõe a Aquiles, ele se dispersa, perde-se em quimeras, afunda em pânico. Só lhe resta morrer. (VERNANT, [1995] 2002, p. 385.).

Ironicamente, o próprio Vernant negou algumas noções basilares relacionadas à existência de subjetividade e unidade em Homero, fato verificado nos parágrafos anteriores, contudo, a despeito dessa posição, vemos que o estudioso admite que as personagens da *Ilíada* apresentam características humanas, algo que julgamos como reflexo da natureza híbrida dos heróis, representada pela condição mortal em constante conflito com a postura elevada e a ascendência divina dessas figuras.

Uma parte considerável das obras do século XX que analisaram a *Ilíada* sob a perspectiva filosófica traçou a distinção entre a personagem homérica e a personagem moderna a partir do que foi exposto por Descartes no seu *Discurso do método* (1637)<sup>25</sup> - onde o ato de refletir é entendido como a pré-condição para que o sujeito identifique a sua essência<sup>26</sup> - e o que expôs Immanuel Kant na sua obra *Crítica da Razão Prática* (1788)- onde o pensador discorre sobre a posição moral do homem perante as leis

---

<sup>25</sup>Cf. *Je pense, donc je suis*. Tradução: Penso, logo sou. (DESCARTES, 1637)

<sup>26</sup> “compreendi assim que eu era uma substância cuja essência ou natureza consistem apenas em pensar, e que, para ser, não tem necessidade de nenhum lugar nem depende de coisa material alguma. (DESCARTES, [1637] 2009, p.70)

que regem a sociedade, se elas são seguidas por livre escolha, por coerção ou por afeição<sup>27</sup>.

Christopher Gill (1995, p. 37) aponta que quando temos uma situação real ou ficcional em que alguém é capaz de se perceber como uma entidade em pleno uso de suas funções cognitivas, inquiridora de sua própria realidade e existência a partir de uma perspectiva interna, devemos entender tal qualidade como herança e sintoma da principal contribuição que a delimitação cartesiana do conceito de indivíduo ofereceu à recepção do século XX, fazendo com que a *Ilíada* e qualquer obra literária passasse a ser analisada a partir das expectativas e exigências que a lente cartesiana cria no texto. Assim, críticos como Snell, por exemplo, negam a existência de autonomia no poema épico, pois não encontram marcas do indivíduo no processo decisório; afinal, sem a existência de um “eu”, não há como identificar volição sobre o que está sendo deliberado.

Ainda de acordo com a perspectiva filosófica moderna, Gill apresenta em sua obra o ato de escolher como outro elemento fundamental trazido, desta vez por Kant, para a constituição do processo decisório do homem moderno, expondo a importância das intenções em detrimento do valor que as sociedades arcaicas concediam aos resultados ou às consequências destas escolhas. Ao tratar da necessidade de autonomia e liberdade decisória, Gill destaca que, a partir de opções selecionadas de bom grado pelo indivíduo, formam-se comportamentos que representam a moralidade individual, contrastando com as decisões influenciadas pelo medo da punição divina ou de quaisquer sanções externas relacionadas à legislação existente na cultura homérica:

Muitas características são relevantes aqui, incluindo a convicção de Kant de que a única coisa que é absolutamente boa é uma (moralidade) boa intenção, e não, por exemplo, a felicidade, que o valor de um bom desejo não é afetado pelo sucesso ou falha dos resultados deste desejo. Esta ideia, com certeza, forma uma parte fundamental da base para a caracterização de Adkins sobre a Grécia, como uma cultura dos resultados que subestima as intenções. Mas também é crucial a crença de Kant de que uma resposta moral adequada envolva uma parcela de autonomia. Esta crença tem tido

---

<sup>27</sup> Portanto o conceito de dever exige na ação, objetivamente, concordância com a lei, mas na sua máxima, subjetivamente, respeito pela lei, como o único modo de determinação da vontade pela lei. [...]É da maior importância, em todos os ajuizamentos morais, prestar atenção com extrema exatidão ao princípio subjetivo de todas as máximas, para que toda a moralidade das ações seja posta na necessidade das mesmas por dever e por respeito à lei, não por amor e afeição àquilo que as ações devem realizar. (KANT, [1788], 2015, p. 114).

uma importância na teoria moral comparável com aquela presente na teoria da mente e da identidade pessoal contida na crença de Descartes sobre o caráter fundamental da visão em primeira pessoa. A combinação dessas duas ideias teve um papel fundamental na formação do modelo subsequente do pensamento e da personalidade. Entretanto, esta é a teoria de Kant em sua forma original que é relevante para Snell e Adkins. Esta teoria combina dois princípios aparentemente opostos. O primeiro é que a resposta moral apropriada (a boa intenção) se expressa ao fazer leis para si (sendo autônomo neste sentido). O outro ponto é que as leis então feitas devem ser aquelas que alguém vê como aplicadas universalmente, tanto para outros como para si mesmo. Como Kant acrescenta em uma de suas duas formulações sobre a categoria imperativa fundamental para a moralidade: 'Aja apenas através daquela máxima que você deseja que se torne uma lei universal.' (GILL, 1995, p. 38, tradução nossa<sup>28</sup>).

Como verificado, Christopher Gill (1995) elabora um estudo detalhado sobre a perspectiva que a filosofia adotou ao longo dos séculos a respeito do conceito de individualidade e moralidade, levando em consideração as posições de grandes pensadores, dentre eles, Descartes e Kant. Gill confrontou tais acepções sobre o homem moderno com a visão que muitos pesquisadores possuem sobre o homem homérico, discriminando este último como sendo um indivíduo inserido em um *ethos* de valores competitivos (GILL, 1995, p. 37) que necessita do assentimento social para que suas ações sejam validadas:

Para o próprio Kant, a ideia de autonomia (auto legislação) da pessoa como agente moral (individual) está associada a uma ênfase na universalidade dos princípios morais assim legislados. No entanto, alguns pensadores subsequentes, como Nietzsche ou Sartre, concebem a autonomia do agente individual em termos marcadamente subjetivos (e subjetivistas). Apenas o próprio indivíduo (o possuidor de um ponto de vista exclusivamente subjetivo) pode

---

<sup>28</sup> *Several features are relevant here, including Kant's conviction that the only thing that is good absolutely is a (morality) good will, and not, for instance, happiness, and that the worth of good will is not affected by the success or failure of the results of this will. This idea clearly forms a key part of the background for Adkins's characterization of Greece (by contrast, it would seem, with our culture) as a "results culture", which undervalues intentions. But also crucial is Kant's belief that a properly moral response involves an instance of autonomy. This belief had held an importance in moral theory comparable to that held in the theory of mind and personal identity by Descartes's belief in the fundamental character in first person view. The combination of the two ideas has played a crucial role in shaping subsequent modern thinking on the self and personhood. However, it is a Kant's theory in its original form that is relevant for Snell and Adkins. This theory combines two seemingly opposed principles. One is that the properly moral response (that of the good will) expresses itself in making law for oneself (being autonomous, in this sense). The other is that the laws so made must be those which one sees as applying universally, to others equally as to oneself. As Kant puts it, in one of the two formulations of the categorical imperative that is fundamental to morality: 'Act only on that maxim through which you can at the same time will that it should become a universal law.'*

determinar a validade das regras que legislou para si mesmo. (GILL, 1995, p. 9, tradução nossa<sup>29</sup>).

Diante dessas observações, nota-se que para uma parcela considerável dos críticos do século XX e XXI, que acolheram a *Iliada* e a *Odisseia* sob o ponto de vista filosófico e filológico, o *ethos* homérico se baseia na ideia de que “somos o que fazemos” (RIBEIRO, LUCERO, GONTIJO, 2008. p. 128). Entretanto, como evidencia Russo (2012, p.12), nem todas as teorias construídas a respeito das personagens homéricas eram unânimes entre a crítica do século XX, pois muitos estudiosos apontavam para uma interpretação problemática formulada por Bruno Snell (1955) e E. R. Dodds (1951) a respeito da ausência do conceito de unidade e autonomia nas personagens homéricas.

Assim como já expusemos anteriormente, Joseph Russo (2012, p.12) também sublinha as conclusões problemáticas que a escola snelliana elaborou, posições balizadas pela não constatação de termos específicos dentro dos textos homéricos que culminaram no modo como foram interpretados os indícios de volição e individualidade, conduzindo Bruno Snell e os demais pesquisadores influenciados por este método a criar formulações gerais sobre uma cultura, sem que fosse considerada a possibilidade de alguns conceitos serem expressos a partir de paráfrases, o que anulou a necessidade da existência de um vocábulo para representar uma ideia:

Desde o aparecimento desse ensaio, o que podemos chamar de visão Snell-Dodds da psicologia homérica tem sido criticada com frequência. Embora Simon e eu não tenhamos aceitado tudo o que Snell e Dodds disseram, achamos este material muito esclarecedor. A área em que mais discordamos - rejeitando a ideia mais fortemente defendida por Snell do que por Dodds, de que a ausência de uma palavra significa necessariamente a ausência do conceito - é aquela em que críticos subsequentes apresentaram seu contra-argumento mais forte. Além disso, nem nós nem a maioria dos leitores de Homero concordam com Snell que os personagens homéricos são incapazes de tomar decisões genuínas; e muitos hoje não compartilham a estimativa de Dodds da grande distância entre a cultura homérica e a grega posterior. (RUSSO, 2012, p.12, tradução nossa<sup>30</sup>).

---

<sup>29</sup> *For Kant himself, the idea of the autonomy (self legislation) of the person as (individual) moral agente is coupled with a stress on the universality of the moral principles thus legislated. However, some subsequent thinkers, such a Nietzsche or Sartre, conceive the autonomy of the individual agent in markedly subjective (and subjectivist) terms. Only the individual herself (the possessor of a uniquely subjective viewpoint) can determine the validity of the rules that she legislated for herself.*

<sup>30</sup> *Since the appearance of that essay, what we may call the Snell-Dodds view of Homeric psychology has been frequently criticized. While Simon and I did not accept all that Snell and Dodds said, we found much of it illuminating. The area where we most disagreed - rejecting the idea more strongly espoused*

Apesar desta posição inicialmente contrária às acepções filológicas snellianas, Joseph Russo (2012, p.26), ao final de seu artigo, faz uma apologia à perspectiva do filólogo alemão sobre a eficácia da abordagem lexical e semântica na obra, evidenciando que esta é uma visão ainda muito viva entre os acadêmicos. Para o estudioso, as interpretações linguísticas a respeito deste tema tendem a concluir que o desenvolvimento de uma sociedade vai ao encontro do tipo de linguagem que ela tem a sua disposição, ou seja, a visão sobre o mundo e a forma de organizar o pensamento dependem dos mecanismos linguísticos adotado:

Essa hipótese afirma que as ferramentas linguísticas de que dispomos para falar sobre o mundo condicionam nossas percepções desse mundo em importantes formatos. Isso resulta na afirmação concreta de que somos impedidos de perceber ou conceber aquilo que nos carece como ferramenta de linguagem para perceber e conceber, e compelidos a perceber algo através de lentes restritivas da linguagem que falamos. Essa teoria está subjacente à afirmação de Snell sobre o motivo de o homem homérico carecer de qualquer expressão para “corpo” ou o “eu” como um todo, pois ele deve carecer destes conceitos. E da mesma forma, de livre arbítrio: a ausência de uma palavra para “decidir” ou “pretender” seria, na opinião de Snell, um sinal de ausência de um eu autônomo. (RUSSO, 2012, p.26, tradução nossa).<sup>31</sup>

Para ensejar esta afirmação, Russo (2012, p. 26) se serve de um estudo que aborda de modo mais brando a tese de que a língua determina o pensamento, defendendo que mesmo que haja paráfrases e estruturas sintáticas que possam substituir um termo, a língua ainda é a protagonista no processo de construção cultural e formação psicológica de um povo. A posição de Russo (*ibid*, p.26) é exposta em conjunto com outros linguistas contemporâneos, como podemos constatar através dos

---

*by Snell than by Dodds, that the absence of a word necessarily means the absence of the concept - is one where subsequent critics have made their strongest counter-argument. Moreover, neither we nor most readers of Homer agree with Snell that Homeric characters are incapable of making genuine decisions; and many today do not share Dodds's estimate of the large distance between Homeric and later Greek culture. (RUSSO, 2012, p.12).*

<sup>31</sup> *It made the strong claim that we are blocked from perceiving or conceiving what we lack the language tools to perceive and conceive, and compelled to perceive it through the restrictive lens of the language we speak. Such a theory underlies Snell's claim that because Homeric man lacks any expression for the body or the self as a whole, he must lack those concepts. And similarly for free will: the lack of a word for "decide" or "intend" would, in Snell's view, signal the absence of an autonomous self.*

estudos de Deutscher<sup>32</sup> (2010) que se baseiam nas visões de Franz Boas e Roman Jakobson<sup>33</sup> a respeito de o pensamento ser moldado e selecionado a partir do crivo linguístico a que uma sociedade está submetida.

De acordo com as averiguações de Jakobson (1944, p.188) em conversa com o antropólogo Franz Boas, devemos ficar atentos à interpretação desmedida que considera os elementos naturais e geográficos determinantes na construção da estrutura cultural e dos mecanismos comunicacionais. Esta reflexão de Jakobson é usada como justificativa para a posição que Russo adota em seu artigo em relação aos heróis homéricos. O pesquisador parte do pressuposto de que as personagens não devem ser vistas como uma evidência natural e histórica- ideia adotada por grande parte da Crítica do século XX para descrever o processo mental de toda a sociedade grega daquele período- mas compreendidas como um “produto cultural da tradição oral épica” (RUSSO, 2012, p. 25), ou seja, uma forma de expressão específica de um gênero literário.

Diante desta predileção em focar na natureza oral e formal da *Ilíada*, especificamente nas consequências do emprego de hexâmetros dactílicos, pode-se dizer que as ideias de Joseph Russo (2012) estão em comunhão com o que foi exposto por Auerbach ([1946], 2002, p. 4) ao traçar uma interpretação determinista sobre a obra, baseada no uso de um canal comunicacional submetido à tradição épica, que privilegia o metro e impede a expansão do texto para níveis mais profundos de abstração. Para Russo (2012, p.15), a natureza formular da linguagem homérica é capaz de descrever com grande vivacidade os processos deliberativos das personagens ficcionais, eliminando qualquer lacuna que poderia ser criada por informações diegéticas incompletas ou ambíguas.

Esta visão compartilhada por Russo (2012, p.15) não contempla a existência dos conceitos de subjetividade e profundidade que buscamos identificar nesta tese, pois torna a *Ilíada* uma narrativa capaz de externalizar todos os movimentos psicológicos das personagens, de modo a eliminar qualquer mistério que a alma possa ocultar. As personagens se convertem em seres translúcidos, sem profundidade

---

<sup>32</sup> G. Deutscher, *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages*, New York 2010.

<sup>33</sup> Jakobson, Roman, and Franz Boas. “Franz Boas' Approach to Language.” *International Journal of American Linguistics*, vol. 10, no. 4, 1944, pp. 188–195. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1262788](http://www.jstor.org/stable/1262788). Accessed 15 July 2021.

devido às exigências presentes na relação entre o *aedo* e a audiência que demandam uma linguagem descritiva, incumbida de informar o estado de espírito dos heróis e as suas motivações, como evidenciado no solilóquio de Agenor:

“Ai de mim! Se eu fugir à frente do potente Aquiles,  
para lá onde os outros fogem espavoridos,  
irá tomar-me mesmo assim e chacinar-me como covarde.  
E se eu deixar que estes sejam perseguidos  
pelo Pelida Aquiles e com os pés fugir alhures,  
para a planície de Ílion, para chegar  
às faldas do Ida para me esconder nas matas?  
Ao fim da tarde poderia depois banhar-me no rio,  
para me refrescar do suor, e depois voltar a Ílion.  
Mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga?  
Que Aquiles não me veja desviando-me da cidade para a planície;  
que correndo atrás de mim não me ultrapasse com seus pés velozes.  
Então já não será possível escapar à morte e ao destino.  
Pois ele é sobremaneira possante entre todos os homens.  
Todavia, e se eu saísse à frente da cidade para o enfrentar?  
Também a carne dele poderá ser penetrada pelo bronze afiado.  
Ele só tem uma vida e os homens consideram-no mortal. (*ILÍADA*, XXI,  
553-569).

*ὦ μοι ἐγών: εἰ μὲν κεν ὑπὸ κρατεροῦ Ἀχιλλῆος  
φεύγω, τῇ περ οἱ ἄλλοι ἀτυζόμενοι κλονέονται,  
αἰρήσει με καὶ ὤς, καὶ ἀνάλκιδα δειροτομήσει.  
εἰ δ' ἂν ἐγὼ τούτους μὲν ὑποκλονέεσθαι ἐάσω  
Πηλεΐδῃ Ἀχιλλῆϊ, ποσὶν δ' ἀπὸ τείχεος ἄλλη  
φεύγω πρὸς πεδῖον Ἰλίου, ὄφρ' ἂν ἴκωμαι  
Ἰδῆς τε κνημοὺς κατὰ τε ῥωπήϊα δῦω:  
ἐσπέριος δ' ἂν ἔπειτα λοεσσάμενος ποταμοῖο  
ἰδρῶ ἀποψυχθεὶς προτὶ Ἴλιον ἀπνοεοίμην:  
ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;  
μή μ' ἀπαιρόμενον πόλιος πεδῖον δὲ νοήσῃ  
καὶ με μεταίξας μάρψῃ ταχέεσσι πόδεσσιν.  
οὐκέτ' ἔπειτ' ἔσται θάνατον καὶ κῆρας ἀλύξαι:  
λίην γὰρ κρατερὸς περὶ πάντων ἔστ' ἀνθρώπων.  
εἰ δὲ κέ οἱ προπάροιθε πόλεος κατεναντίον ἔλθω:  
καὶ γάρ θην τούτῳ τρωτὸς χρῶς ὄξεϊ χαλκῶ,  
ἐν δὲ ἴα ψυχῇ, θνητὸν δὲ ἔφασ' ἀνθρώποι (*ILÍADA*, XXI, 553-569).*

Homero manuseia de modo formular os seus versos para compor esta manifestação introspectiva conhecida como solilóquio. Nos solilóquios as personagens realizam uma reflexão sobre a situação ímpar em que se encontram. A recorrência desta linguagem modal pode ser verificada em trechos como o verso “mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga?” (XXI,562). Tal estrutura reincide em momentos de angústia pronunciados por Heitor (XXII, 122), Odisseu (XI, 407) e

Menelau (XVII, 97), fato que expõe o vínculo entre a forma e o modo de narrar o conteúdo psicológico dos heróis.

Apesar desta relação de interdependência entre forma e conteúdo existir, ela não é o único fator determinante e muito menos atua de modo hegemônico no processo de construção da psicologia dos heróis, visto que até o silêncio, a ambiguidade, a ironia e o não dito podem servir para traçar o perfil das personagens, como evidenciaremos ao longo deste trabalho.

Ao nos depararmos com este panorama percebemos que houve uma parcela considerável da Crítica que contribuiu para a constante desidratação psicológica da personagem homérica, movimento que culminou em uma recepção da *Ilíada* no século XX que alienou dos heróis os pressupostos da alma heraclítica<sup>34</sup> e daquilo considerado como requisito pela teoria literária para construir personagens complexas. Afinal, não havia consciência de si por falta de noção de unidade, de indivíduo, de um todo uno e coeso que representasse um núcleo intelectual dotado de vontades próprias; todas as decisões eram provindas do arbítrio divino e refletidas nas pressões sociais; desenhava-se uma “sociedade do assentimento” em que as intenções eram ignoradas e apenas os atos executados detinham valor; inexistia o conceito de culpa, o que culminou na ausência de tensão interna, por se tratar de seres fragmentados- no sentido orgânico e psicológico; as personagens não eram responsáveis por suas atitudes; por fim, o discurso formular defendido por alguns linguistas criou seres translúcidos, sem expansão do espírito para níveis abstratos, pois, além de terem os seus pensamentos vulgarmente revelados e dissecados pelo narrador, para essa corrente que interpretou a *Ilíada*, os heróis permaneciam com posturas inalteradas ao longo da narrativa, eram títeres de forças externas, uma vez que inexistia o confronto entre os desejos internos e as sanções externas.

Apesar da enorme contribuição que os estudiosos mencionados até agora ofereceram aos estudos homéricos, cada qual em sua área de expertise, não estamos satisfeitos com as implicações que alguns diagnósticos geraram em relação à

---

<sup>34</sup> Encontramos o conceito de unidade, tensão e profundidade no logos heraclítico a partir dos fragmentos: Fr. 50 Dando ouvidos, não a mim, mas ao Logos, é avisado concordar em que todas as coisas são uma; Fr. 51 Eles não compreendem como é que o que está em desacordo concorda consigo mesmo [à letra: como o que estando separado se reúne consigo mesmo]: há uma conexão de tensões opostas, como no caso do arco e da lira (KIRK e RAVEN, p. 199); Fr. 45- Não é possível descobrir os limites da alma, mesmo percorrendo todos os caminhos: tão profunda medida ela tem; (KIRK e RAVEN, p.211.); ver também Fr. 115: De alma é (um) logos que a si próprio se aumenta; Fr. 116. A todos os homens é compartilhado o conhecer-se a si mesmos e pensar sensatamente. (DK, Trad. de José Cavalcante de Souza).

percepção estética das personagens da *Ilíada*, fato que nos obrigou a mergulhar no estudo do tema sob uma perspectiva diferente da apresentada a fim de contribuir com uma leitura menos conservadora sobre a obra, posição que adotaremos baseada em visões distintas e mais recentes se comparadas com as enunciadas até o momento. Tal empreitada se faz de extrema necessidade considerando o valor inestimável que a *Ilíada* possui como documento inaugural da literatura ocidental, apto a ecoar ao longo de gerações e dialogar com diversos gêneros vindouros, fato que amplia a sua beleza, bem como a sua complexidade e mistério.

A busca por experiências coletivas e pela comunhão entre o indivíduo e seus iguais em uma sociedade deve ser entendida como um traço predominante da literatura homérica, porém, não devemos negligenciar qualidades relacionadas a experiências individuais e originais que essas obras detinham. Entendemos que é um equívoco alegar que não havia originalidade e excepcionalidade nas vivências dos heróis da *Ilíada*, visto que a natureza do épico grego consistiu justamente no casamento entre a subjetividade poética e a descrição narrativa compromissada com a verossimilhança.

Porém, como Watt menciona, para muitos críticos a literatura antiga ficou marcada por um olhar coletivo, generalizante, enquanto a literatura moderna-representada pelo romance- apresentou ao leitor o olhar particular e as experiências individuais das personagens. Esta postura auxiliou na construção de uma interpretação de alguns autores do século XX e XXI de que a literatura homérica se contrastava com o romance moderno por não apresentar personagens individualizadas, originais:

[...] certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente. [...].

O paralelo entre a tradição do pensamento realista e as inovações formais dos primeiros romancistas é evidente: filósofos e romancistas dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então. (WATT, 1990, p. 19).

Watt prossegue em sua análise e cita alguns grandes pensadores que participaram dessa mudança de olhar sobre o mundo e sobre as personagens, alegando que a literatura anterior ao romance tendia a trazer personagens menos interessantes, pois possuíam características gerais. Notamos que há uma tendência

em igualar as personagens antigas da literatura, ignorando os séculos de criação artística que antecederam o romance moderno e o quão heterogêneo e distinto eram os períodos e as culturas a que Watt agrupa arbitrariamente. O crítico afirma que os próprios nomes das personagens da literatura anterior ao romance moderno eram representações de funções institucionais, leitura que consideramos reduzida e superficial:

Logicamente o problema da identidade individual tem íntima relação com o status epistemológico dos nomes próprios; assim, nas palavras de Hobbes; “os nomes próprios trazem à mente uma única coisa; os universais lembram muitas a todos. Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função.

Nas formas literárias anteriores, evidentemente as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas. (WATT, 1990, p. 19)

Dentre as consequências estéticas mencionadas em relação à recepção filológica, linguística, literária e filosófica que apresentamos a respeito das obras homéricas reconhecemos uma inevitável aproximação das personagens da *Ilíada* a personagens pouco sofisticadas e, principalmente, pouco verossímeis, devido ao fato de se apresentarem com raros mistérios e um discurso ausente de lacunas. Antonio Candido (1998, p. 59) diz que um bom personagem deve convencer, de modo que um dos critérios para que haja este convencimento provirá justamente do esforço do autor em tentar inserir na subjetividade do *homo fictus* aquilo que o crítico interpreta como parte dos mistérios que insuflam a alma do *homo sapiens*.

Este mistério, proporcionado pela inferência do ficcionista, é fruto da informação fragmentada que a realidade nos oferece em relação ao íntimo dos indivíduos. Assim, a impossibilidade de representação e transposição total da psicologia humana na arte é traduzida para o texto literário através de lacunas que homologam a natureza desconhecida e inacessível da alma:

Poderia então a personagem ser transplantada da realidade, para que o autor atingisse este alvo? Por outras palavras, pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, aproveitar integralmente a sua realidade? Não, em sentido absoluto. Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele

conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção.

Por isso, quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada. Noutras palavras, o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida. (CANDIDO, 1998, p. 59.).

As classificações oriundas das análises presentes nas obras de Auerbach (1946) e Joseph Russo (2012) acabam associando os heróis homéricos a seres ausentes deste mistério a que Antonio Candido define como “incógnita pessoal” do autor, elemento responsável por fazer das personagens representações críveis e densas. Como consequência, teríamos realizações artísticas que se aproximam das chamadas personagens planas, construções pouco sofisticadas, que não são consideradas tão elevadas quanto às personagens esféricas, segundo Forster:

Pois devemos admitir que as personagens planas não são em si grandes realizações como as esféricas, e que elas são melhores quando são cômicas. Uma personagem séria ou trágica tende a ser entediante. (FORSTER, [1927]1985, p. 72-73, tradução nossa<sup>35</sup>).

A Literatura deu vários nomes ao longo dos séculos a este tipo de personagem que é privada de seu desenvolvimento psicológico devido à poética adotada pelo autor, induzindo o leitor à sensação de que os protagonistas das narrativas detinham um comportamento imutável, fixo e estereotipado. As personagens planas, de costume ou de humor são nomenclaturas distintas que ontologicamente apresentam características similares, tendo em comum o seu emprego em obras cujo movimento avança em um constante desaparecimento do “eu”:

Personagens planos eram chamados de “humor” no século dezessete, e são algumas vezes chamados de tipos, e algumas vezes de caricaturas. Em suas formas mais puras, eles são construídos em torno de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator neles, começamos a ter o início da curva em direção ao arredondamento. O verdadeiro personagem plano pode ser expresso em uma sentença como “eu nunca abandonarei o Sr. Micawber.” (FORSTER, [1927] 1955, p. 67-68, tradução nossa<sup>36</sup>).

<sup>35</sup> *For we must admit that flat people are not in themselves as big achievements as round ones, and also that they are best when they are comic. A serious or tragic flat character is apt to be a bore.*

<sup>36</sup> *Flat characters were called "humorous" in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality:*

A divisão entre cultura da culpa e cultura da vergonha apresentada por Ruth Benedict (1946) influenciou E. R. Dodds (1950) a vincular o *ethos* homérico a uma cultura da vergonha, como já exposto; de acordo com esta perspectiva as ações das personagens devem passar pelo crivo social, onde todo tipo de deliberação é motivado pelo assentimento e pela opinião pública, eliminando dos heróis a subjetividade, a profundidade e a tensão. Essa é mais uma avaliação epidérmica da *Ilíada* que aproxima as personagens homéricas a uma classe que consideramos como variante da personagem plana, nomeada como “personagens de costumes”, segundo Antonio Candido (1998, p.58), ou seja, figuras ficcionais que não passavam de desdobramentos das instituições sociais que compunham a realidade à qual estavam inseridas e eram facilmente identificáveis devido a traços fortes e marcantes, qualidades propícias quando o objetivo era construir personagens cômicas ou trágicas, devido à natureza caricatural que compartilhavam:

Traduzindo em linguagem atual a terminologia setecentista de Johnson, pode-se dizer que o romancista “de costumes” vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo. (CANDIDO, 1998, p.58).

Diante destas consequências e aproximações estéticas construídas por uma bibliografia considerada tradicional entre os homeristas e, no caso de alguns autores citados, canônica, como já mencionado nos parágrafos iniciais desta tese, sentimos a necessidade de acrescentar uma perspectiva menos explorada, propiciadora de uma visão relativamente recente e que destoe daquela descrita neste diagnóstico introdutório, responsável por desapropriar e alienar das obras homéricas a sofisticação necessária para atribuir ao discurso e às personagens a noção de construções ficcionais complexas e verossímeis. Para tanto, essa tese de doutoramento foi metodologicamente estruturada sob a perspectiva da narratologia, sem deixar de considerar nos próximos capítulos as recentes posições da filologia, da filosofia, da antropologia e da linguística que divergiram das teorias apresentadas até o momento.

---

*when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards the round. The really flat character can be expressed in one sentence such as "I never will desert Mr. Micawber."*

## 2 CONSCIÊNCIA DE SI NA *ILÍADA*

A consciência de si é um conceito de extrema importância para o processo deliberativo do herói, nós a consideramos como o pré-requisito da tomada de decisão e da tensão interna que muitas vezes pode ser traduzida como o sentimento de culpa ou de ruptura entre o mundo concreto e a vontade dos heróis. Caso fosse comprovada a inexistência de consciência de si e do conceito de unidade nas personagens homéricas, as afirmações que Wilamowitz (1929)<sup>37</sup>, Snell (1955) e Dodds (1951) fazem a respeito dos heróis não terem desenvolvido os pressupostos da alma heraclítica acabariam se validando, além disso, culminariam no processo de esvaziamento do “eu” e de limitação da personagem no que tange à construção ficcional a partir de um paradigma estético pouco sofisticado.

A consciência de si é um dos traços caros às personagens literárias e foi alienada da *Ilíada* por uma parcela considerável da crítica, como pudemos constatar nas reflexões apresentadas durante a nossa introdução. Nossa proposta neste capítulo é inicialmente identificar o conceito de unidade nas personagens através do discurso narrativo e, em seguida, detalhar como esta noção presente no nível discursivo acaba culminando na autopercepção das personagens.

Ao aplicarmos na *Ilíada* a abordagem do realismo filosófico que prioriza a recepção sensorial da realidade que nos cerca, será frequente o uso de perspectivas sobre a percepção de mundo vinculadas às teorias narratológicas mais recentes que interpretam a ficcionalização e os demais processos mentais ligados à imaginação e oriundos das personagens homéricas como indicativos de focalizações internas. Afinal, conforme expõe Ian Watt, a tradição do romance se influenciou por critérios como a originalidade da experiência humana através de um olhar histórico, linear e prosaico sobre a natureza, construído pela leitura dos objetos sob o filtro da subjetividade sensorial:

Era preciso mudar muitas coisas na tradição da ficção para que o romance pudesse incorporar a percepção individual de realidade com a mesma liberdade com que o método de Descartes e Locke permitia que seu pensamento brotasse dos fatos imediatos da consciência. Para começar os agentes no enredo e o local de suas ações deviam ser situados numa nova perspectiva literária: o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora

---

<sup>37</sup> Wilamowitz-Möllendorff. (1929), considerado precursor da escola snelliana.

usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada. (WATT, 1990, p.17)

A relação que fizemos para estas elucubrações a respeito do modo<sup>38</sup> de apresentar as informações diegéticas e as evidências sobre consciência de si pode ser encontrada nas acepções de Descartes<sup>39</sup> sobre a identificação do ser como uma entidade pensante, o que nos chama a atenção para a importância do ponto de vista em primeira pessoa; fato que nos induziu a trabalhar com o diálogo entre este pressuposto filosófico, a abordagem de Seel (1953), Gaskin (1990) e a relação que estas percepções linguísticas sobre a unidade do indivíduo possuem com a corrente narrativa que se baseia na leitura cognitiva a respeito da focalização (BALL, 1985; De Jong, 2004.).

Ao longo desta pesquisa utilizaremos termos como unidade intelectual, unidade orgânica e unidade estrutural para referenciar a noção de personagem ficcional que simula as qualidades do ser humano, através de características que remetam a um ser dotado de autocompreensão, capaz de entender-se como um corpo e uma mente biologicamente unificados, mesmo que em muitas situações não apresentem coesão em suas ações, devido a pensamentos dissonantes.

## **2.1 Conhecendo a *Ilíada* e o seu narrador sob a perspectiva narrativa**

Reunimos uma base metodológica que se apoiou principalmente nos conceitos apresentados por Genette (1972) e Mieke Bal (1985) para este primeiro capítulo sobre a importância da focalização na concepção de unidade intelectual. Daremos ênfase aos estudos derivados da perspectiva proposta por Mieke Bal, visto que a narratologista concede atenção especial ao recurso de focalização e o entende como um processo cognitivo relacionado não apenas ao ato de ver, mas ao de perceber, entender e interpretar: “eu irei me referir a relação entre os elementos apresentados e a visão pela qual eles são apresentados como focalização. Focalização é, então, a

---

<sup>38</sup> GENETTE, ([1972] 1995, p. 193).

<sup>39</sup> Conforme a máxima “Cogito, logo sou”.

relação entre a visão e o que é visto, percebido”. (BAL, [1985] 2017, p.133, tradução nossa<sup>40</sup>).

Podemos dizer que, apesar de seguir os mesmos princípios expostos por Genette em seu *Discurso da Narrativa* (1972), Bal ([1985] 2017, p.13) apresenta algumas diferenças no que diz respeito à definição de focalização zero- também conhecida como onisciente- e de focalização externa. Para a estudiosa ambos os conceitos na obra de Genette deixam de considerar que toda narrativa é focalizada por alguém e, nestes casos, este alguém poderá ser justamente o narrador-autor, ilusoriamente ocultado, situado em um específico tempo e espaço, dotado de subjetividade suficiente para recortar a realidade que está vendo e interpretá-la de acordo com os seus preceitos.

A ideia de ilusão criada pelo escritor já era debatida desde Aristóteles em sua *Poética* onde o filósofo afirmou que toda a poesia é uma imitação, seja ela apresentada ou narrada, análise compartilhada hoje em dia por formalistas, semioticistas e linguistas, visto que a obra literária é representada por palavras, ideias e imagens. Deste modo, enquanto para Platão a arte poderia ser mimética- imitada- ou diegética- narrada- para Aristóteles todo o enunciado poético consistia em uma imitação- *mimese*- seja ele descrito ou apresentado ao público:

O ponto de partida obrigatório dessas discussões se situa em Platão e Aristóteles e os seus polêmicos conceitos de *mimesis* e *diegesis*. Platão, no livro 3 da *República* estabelece que toda a elocução poética divide-se teoricamente em imitação propriamente dita (*mimesis*) e simples narrativa (*diegesis*), no primeiro caso, o poeta cede a palavra aos personagens, e no segundo, ele fala em seu próprio nome. Ao mesmo tempo, Platão identifica três divisões na poesia: a mimética, a não mimética e a mista. Para Aristóteles, na *Poética*, toda poesia é imitação (*mimesis*), sendo a narrativa (*diegesis*) apenas um dos modos da imitação artística, o outro é a representação direta dos acontecimentos diante do público. Com isso, estavam lançadas as bases para a grande discussão em torno do conceito de *mimesis* relacionado à representação artística e estabeleciam-se alguns princípios para uma distinção mais clara entre os gêneros, principalmente entre o dramático e o narrativo. (BITTENCOURT, 1999, p. 108).

---

<sup>40</sup> *I will refer to the relations between the elements presented and the vision through which they are presented as focalization. Focalization is, then, the relation between the vision and what is seen, perceived.*

Para Mieke Bal [1985] 2017, p.13) os modos de focalização externa e onisciente são manifestações cognitivas do narrador, frutos de um processo de enunciação individual, assim como todo o conteúdo narrado, quando a focalização externa e a onisciência são empregadas os fatos são descritos com base nas informações que chegam à percepção de quem está com o poder da palavra na narrativa, no caso da *Ilíada*, o aedo que se identifica como Homero. Mesmo que a narrativa sempre seja narrada em primeira pessoa por um “eu” enunciador, Mieke Bal afirma que a distinção entre primeira e terceira pessoa continua válida já que ela define sob qual perspectiva estamos em contato:

Do ponto de vista gramatical, esse sujeito narrador é sempre uma “primeira pessoa”. Na verdade, o termo “narrador em terceira pessoa” é absurdo: um narrador não é um “ele” ou “ela”. Na melhor das hipóteses, o narrador pode narrar sobre outra pessoa, um “ele” ou “ela” – que pode, incidentalmente, ser um narrador também. Isso não implica que a distinção entre narrativas de “primeira pessoa” e “terceira pessoa” seja inválida. Basta comparar as seguintes frases:

b Farei vinte e um amanhã.

c Elizabeth fará vinte e um amanhã.

Se o que eu disse acima for válido, podemos reescrever ambas as frases como:

(Eu digo:) farei vinte e um amanhã.

(Eu digo:) Elizabeth fará vinte e um amanhã.

Ambas as frases são pronunciadas por um sujeito falante, um “eu”. A diferença está no objeto do enunciado. Em b o “eu” fala de si mesmo. Em c o “eu” fala de outra pessoa. Quando em um texto o narrador nunca se refere explicitamente a si mesmo como personagem, falamos de um narrador externo. Esse termo indica que o agente narrador não figura na fábula como ator. Por outro lado, se o “eu” deve ser identificado com um personagem, portanto, também um ator na fábula, falamos de um narrador vinculado ao personagem. (BAL, [1985] 2017, p.13, tradução nossa<sup>41</sup>).

---

<sup>41</sup> *From a grammatical point of view, this narrating subject is always a “first person.” In fact, the term “third-person narrator” is absurd: a narrator is not a “he” or “she.” At best the narrator can narrate about someone else, a “he” or “she” – who might, incidentally, happen to be a narrator as well. This does not imply that the distinction between “first-person” and “third-person” narratives is itself invalid. Just compare the following sentences:*

*b I will be twenty-one tomorrow.*

*c Elizabeth will be twenty-one tomorrow.*

*If what I said above is valid, we may rewrite both sentences as:*

*(I say:) I will be twenty-one tomorrow.*

*(I say:) Elizabeth will be twenty-one tomorrow.*

*Both sentences are uttered by a speaking subject, an “I.” The difference lays in the object of the utterance. In b the “I” speaks about itself. In c the “I” speaks about someone else. When in a text the narrator never refers explicitly to itself as a character, we speak of an external narrator. This term indicates that the narrating agent does not figure in the fabula as an actor. On the other hand, if the “I” is to be identified with a character, hence, also an actor in the fabula, we speak of a character-bound narrator. (BAL, [1985] 2017, p.13).*

Construir perspectivas distintas ao longo da narrativa é um recurso fundamental para que possamos caracterizar cada personagem; afinal, discriminar o mundo sob uma ótica específica exige a habilidade do narrador em estruturar visões particulares imbuídas de pensamento e personalidade. Como aponta Michel Zérafra ([1971] 2010, p.37), cabe ao escritor determinar o olhar que a personagem terá de seu mundo, fato que dependerá do tipo de ponto de vista adotado, mesmo que a liberdade ofertada pelo criador a sua criatura seja artificial:

Se Deus pudesse contar a história do universo, o universo se tornaria fictício, diz Forster, para quem, lembremo-lo, o romance é antes de tudo conhecimento, revelação, explicação. A impossibilidade de onisciência total (queira o escritor fazer-se de Deus, ou, ao contrário, recuse tal soberania) impõe ao romancista a escolha de um ponto de vista que, adotado, exclui qualquer outro, mas o escritor pode “jogar” com esta exclusividade, e precisamente, mudar de ponto de vista para mostrar ao leitor que a verdade não tem apenas uma única face. (ZÉRAFFA [1971] 2010, p.40.).

Diante da importância concedida à cognição e à forma como esta teoria se conjuga com o que já foi exposto por parte da filologia e da filosofia<sup>42</sup>, consideramos que priorizar essa abordagem foi um passo adequado para nossa investigação, escolha que nos proporcionou utilizar uma das mais recentes tendências narratológicas vinculadas à crítica do século XXI que se preocupa com a identificação de um “eu” enunciador:

A ideia narratológica de focalização de Irene de Jong apresentada em *Narradores e Focalizadores: A apresentação da História na Ilíada* (2004a [1987]) é inspirada na de Mieke Bal (1983), que difere dos conceitos consolidados de Focalização interna e Discurso Indireto Livre de Gérard Genette em *Homero* (1972, 206-211). Por exemplo, ao contrário de Genette, para quem “o *status* do narrador não afeta o ponto de vista” (Broman 2004: 59), De Jong sustenta que “a história, consistindo de uma fábula vista de um ângulo determinado e específico, é o resultado da atividade de focalização (focalização) de um focalizador” (2004a:31). A focalização é um pressuposto da narração: o narrador primário é também um focalizador. Além disso, o focalizador não é apenas aquele “que vê” no sentido literal, mas também aquele que percebe, que pensa, que sente, em uma palavra “quem vê” em um sentido mais amplo, metafórico. Desde a primeira

---

<sup>42</sup> Cf. *Seel* (1953) e *Gaskin* (1990) sobre a noção da unidade intelectual estar vinculada à condição de um enunciado apresentar um verbo de percepção relacionado a um pronome pessoal de primeira pessoa.

edição de *Narradores e Focalizadores*, trabalhos sobre textos gregos antigos usaram “focalização” como um termo conveniente para identificar percepções subjetivas de eventos – prototipicamente de personagens – independentemente de quem as verbaliza. (READY, 2018, p. 230-231, tradução nossa.<sup>43</sup>).

Apesar da premissa aristotélica e platônica de que as ideias são atemporais e a essência universal que está por trás dos objetos é mais importante do que seus significados particulares, para Watt (1991, p.17) Aristóteles teria concordado com a postura do realismo filosófico de que os sentidos são os primeiros filtros subjetivos pelos quais as informações externas chegam ao ser humano. Uma posição que evidencia a plausibilidade da recente narratologia que se apoia na focalização para analisar as personagens homéricas:

Aristóteles talvez teria concordado com a premissa de Locke, segundo o qual os sentidos são “os primeiros a introduzir ideias particulares e abastecer o armário vazio” da mente. Mas teria seguido insistindo que o exame de casos particulares era de pouca serventia; a missão intelectual do homem consistia em combater o fluxo inexpressivo da sensação e adquirir um conhecimento dos universais que constitui a realidade definitiva e imutável. (WATT, 1990, p.17)

De acordo com essa visão, ainda que a literatura anterior ao pensamento aristotélico seguisse a mesma poética do filósofo estagirita, sublinhamos que essa postura em considerar o “exame dos particulares” algo de pouca serventia não significava que as experiências individuais não existiam em Homero, mas que apenas não eram o cerne das atenções. Por fim, uma vez que a visão do homem era combater o “fluxo inexpressivo da sensação”, depreendemos que mesmo nessa lógica de validar o universal, temos duas forças em constante conflito e não apenas um olhar sobre o mundo, assim, por mais que a universalidade predomine na concepção de Watt durante a literatura antiga, a personalidade e a subjetividade existiam e seduziam

---

<sup>43</sup> Irene de Jong’s narratological idea of focalization as presented in *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad* (2004a [1987]) is inspired by Mieke Bal’s (1983), which differs from Gérard Genette’s *Ready Embedded Focalization and Free Indirect Speech in Homer* (1972: 206–211). For example, unlike Genette, for whom “the narrator’s status does not affect the point of view” (Broman 2004: 59), de Jong holds that “the story, consisting of a fabula looked at from a certain, specific angle, is the result of the focalizing activity (focalization) of a focalizer” (2004a: 31). Focalization is a presupposition of narration: the primary narrator is also a focalizer. Moreover, the focalizer is not only one “who sees” in the literal sense but also one who perceives, who thinks, who feels, in a word “who sees” in a broader, metaphorical sense. Since the first edition of *Narrators and Focalizers*, works on ancient Greek texts have used “focalization” as a convenient term to identify subjective perceptions of events—prototypically those of characters— independently of who verbalizes them. (READY, 2018, p. 230-231).

o indivíduo, pois deveria resistir a elas e adotar uma postura que beneficiasse o intelecto.

Retomando os procedimentos da narratologia mais recente, é importante destacar que Mieke Bal não trabalha com uma abordagem excludente e segregacionista, a pesquisadora apenas acrescenta informações em relação a pontos específicos em que divergiu sobre a abordagem genettiana e de outros pesquisadores. Assim, a essência da pesquisa não se afasta dos conceitos propostos por Genette:

“Vale destacar que Bal não toma um teórico somente como verdade única. Ela faz os apontamentos e vai comparando um com o outro, carregando essas indagações e afirmações de exemplos, de modo que o leitor possua não uma, mas várias ferramentas para descrever os textos narrativos, procurando, dessa forma, relativizar suas opiniões à medida que as expõe, com observações preliminares e ao final de cada capítulo (NADAL C. SILVA 2013, p.2.).

A exemplo da própria Mieke Bal, nosso intuito não foi rotular qual abordagem narrativa é a mais completa ou assertiva; neste capítulo nos preocupamos em usufruir dos estudos narrativos que trazem uma relação entre a cognição e a focalização, pois esmiuçar este tema por diferentes ângulos é um interesse em comum que nos auxiliará em nossos objetivos. Selecionamos um conjunto bibliográfico capaz de fornecer um panorama sobre a *Ilíada* através da narratologia, indicando meios para que possamos homologar os conceitos subjacentes à unidade intelectual, como a subjetividade e a complexidade psicológica, índices relevantes para que a personagem possa ser classificada como sofisticada e bem estruturada.

Embora trabalhem com uma tendência mais contemporânea da narratologia que enfatiza a importância do ponto de vista, é impossível negar a relevância dos conceitos propostos por Genette e a utilização destes em nossa averiguação. Além disso, entendemos que é totalmente plausível elaborar uma pesquisa que mantenha a harmonia entre as visões de Mieke Bal e de Genette, privilegiando o estudo ontológico da *Ilíada*, uma vez que a própria Mieke Bal afirma utilizar os mesmos termos empregados por Genette em muitos casos e, em outros, eles apenas são renomeados para facilitar o entendimento do leitor.

A exemplo desta abordagem, nosso foco não será a nomenclatura, mas os mecanismos e movimentos interpretativos realizados por estes narratologistas, capazes de ensejar nosso ponto de vista sobre o épico:

Na estrutura dessa teoria, é compreensível que ele (Genette) tenha procurado expressar tais figuras em termos que se encaixassem dentro da terminologia derivada da retórica grega. Uma vez que tais termos, que de fato, apresentam certas vantagens, passem a ser bastante enigmáticos e, conseqüentemente, tendem a repelir, tentei evitá-los e, no máximo, mencionei-os em conjunto com termos em inglês, a menos que não fosse possível encontrar nenhum outro termo em inglês adequado. Na verdade, os termos de Genette não são tão difíceis quanto parecem, porque eles foram sistematicamente construídos a partir de várias preposições e radicais de palavras. Para aqueles que desejam usá-los em mais análises, talvez seja útil saber como eles estão estruturados. As preposições são *ana* e *pro*, que significam, respectivamente, para “trás” e “para/na frente”. *Para* significa “ao lado”. A desinência *-lips* significa “deixar algo de fora” e *-leps*, “adicionar algo”. Assim, finalizamos com, por exemplo, *paralipsis* no sentido de “algo que é deixado de lado (uma pista lateral ausente)”, e *paralepses* “algo é adicionado ao lado.” (BAL, [1985] 2017, p. 151-152, tradução nossa<sup>44</sup>).

Outro narratologista que entende a importância de uma abordagem essencialmente apaziguadora é Scott Richardson (1990), que afirma ter um trabalho com pontos divergentes e convergentes em relação a Bal (1985) e De Jong (1985), destacando as influências do modelo de Bal na teoria da focalização de De Jong. Contudo, para Richardson estas distintas visões não se excluem, mas se complementam e eliminam lacunas, enriquecendo a análise das obras homéricas sob a perspectiva narratológica:

A estudiosa que teve o maior proveito das realizações dos teóricos da narrativa é Irene J. E de Jong. Ela escreveu vários artigos baseados na teoria da narrativa (1985a, 1985b, 1985c, 1987a, 1987b), e o seu livro, *Narradores e Focalizadores* (1987c), é o primeiro esforço sustentado para analisar a narrativa homérica seguindo um sistema teórico. O seu modelo é a teoria de Mieke Bal, e ela organiza a sua análise em torno da distinção de Bal entre o narrador, que fala, e o focalizador, que vê. O presente estudo sobrepõe-se naturalmente um

---

<sup>44</sup> *Within the framework of that theory, it is understandable that he sought to express such figures in terms that would fit into terminology derived from Greek rhetoric. Since such terms, which do indeed have advantages, appear rather cryptic and, consequently, tend to repel, I attempted to avoid them, and at most mentioned them in conjunction with English terms, unless no adequate English term could be found. Actually, Genette's terms are not really as difficult as they appear, because they have been systematically constructed out of several prepositions and word stems. For those who wish to use them in further analysis, it is perhaps useful to know how they are structured. The prepositions are ana and pro, which mean, respectively, "towards/from the back" and "towards/in the front." Para means "to the side." The stem -lips means "leaving something out" and -leps, "adding something." Thus we end up with, for instance, paralipsis in the sense of "something is left out on the side (a missing side-track)," and paralepses: "something is added to the side." For Genette's complete time theory, I refer the reader to the English translation of his work (1980). (BAL, [1985], p. 151-152)*

pouco ao de Jong, mas os seus principais focos, organização e modelo teórico são diferentes dos meus. Os nossos métodos, conclusões e tópicos divergem frequentemente, e mesmo onde convergem, os nossos estudos são em grande parte complementares. (RICHARDSON, 1990, p.5., tradução nossa<sup>45</sup>).

Nossa abordagem se apoiou nas ferramentas oferecidas por um conjunto de estudiosos do século XXI que mergulharam na estrutura da *Ilíada* utilizando os preceitos narratológicos desenvolvidos inicialmente para uso nos romances dos séculos XIX e XX, preceitos constituídos por uma crítica tanto pré-genettiana- como as obras *Fluxo de Consciência* de Robert Humphrey (1954) e *Pessoa e Personagem* de Michel Zéraffa (1969) - quanto pós-genettiana, como a já mencionada Mieke Bal (1985). Somado ao *Discurso da Narrativa* de Gerard Genette (1972), o referido material nos proporcionou fundamentação teórica para nos debruçarmos nos conceitos de focalização interna, externa e zero (onisciência), paralipses, paralepses, elipses, metalepses, fluxos de consciência<sup>46</sup>, monólogos, solilóquios etc.

Esta seara metodológica terá sua aplicação prática em Homero a partir de leituras atuais se comparadas a outras abordagens centenárias presentes na filologia e na linguística, culminando em uma seleção bibliográfica com pouco mais de duas décadas de existência, o que nos concede uma oportunidade ímpar para acessarmos o conhecimento acumulado da crítica presente em Bernard Fenik (1978), Irené De Jong (1985), Stephen Scully (1986), Scott Richardson (1990), Seth L. Schein (1991), Tobias Gonzales (1999), Errecalde (2000), Douglas Cairns (2002), Rainer Guggenberger (2013), Jonathan Ready (2014), René Nünlist (2014), Ruth Scodel (2014), Johannes Haubold (2014), dentre outros. Nos próximos capítulos as referidas

---

<sup>45</sup> *The scholar who has taken the greatest advantage of the narrative theorists' achievements is Irene J. E de Jong. She has written several articles grounded in narrative theory (1985a, 1985b, 1985c, 1987a, 1987b), and her book, Narrators and Focalizers (1987c), is the first sustained effort to analyze Homeric narrative by following a theoretical system. Her model is Mieke Bal's theory, and she organizes her analysis around Bal's distinction between the narrator, who speaks, and the focalizer, who sees.9 The present study naturally overlaps somewhat with de Jong's, yet her major focuses, organization, and theoretical model are different from mine. Our methods, conclusions, and topics often diverge, and even where they do converge, our studies are largely complementary. (RICHARDSON, 1990, p.5).*

<sup>46</sup> Na verdade, fluxo de consciência é uma frase para psicólogos. William James a cunhou. A frase é usada com maior clareza quando aplicada a processos mentais, pois como locução retórica torna-se duplamente metafórica; isto é, a palavra "consciência", assim como a palavra fluxo, é figurativa; por conseguinte, ambas são menos precisas e menos estáveis. Se, portanto, o termo fluxo de consciência (continuarei a usá-lo, por já ser um rótulo literário estabelecido) for reservado para indicar um sistema para apresentação de aspectos psicológicos do personagem na ficção, poderá ser usado com certa precisão. (HUMPHREY [1954] 1976, p.1).

obras serão o alicerce para que possamos evidenciar a existência de conceitos tão caros e importantíssimos para qualquer texto literário, como a consciência de si, a capacidade deliberativa, a tensão e a profundidade, elementos que podem ser averiguados desde o âmbito narrativo até o âmbito discursivo, este último relacionado à forma como as personagens se estruturam psicologicamente.

A *Ilíada* é um poema épico cujo narrador descreve os fatos de fora da narrativa, em um período posterior, dotado de uma visão privilegiada e, segundo o próprio aedo, oferecida pelos deuses (*ILÍADA*, I, I), o que lhe permite acessar os pensamentos dos heróis e testemunhar diversos acontecimentos ao mesmo tempo. Embora narrada em terceira pessoa, em muitos momentos o narrador serve-se do discurso direto, abandonando a *diégese* e adotando a *mimese*.

Se considerássemos a *Ilíada* a partir de uma perspectiva diacrônica e pudéssemos abordá-la através de um ponto de vista contemporâneo ao seu momento de produção, notaríamos que o épico apresenta certas particularidades merecedoras de nossa atenção. Diante disso, é importante levar em consideração que as distinções entre a construção ideológica do narrador e do autor da obra, apresentadas por uma relevante parcela da narratologia<sup>47</sup> do século XX, não se aplicam no caso do referido épico grego.

Afinal, mesmo que o narrador homérico em certo aspecto se torne uma personagem fantástica, com características tão ficcionais quanto qualquer outra personagem, como a capacidade de se comunicar diretamente com as musas, ele também se identifica como o aedo que declama o poema para uma audiência. Por este motivo, o narrador homérico possui um vínculo maior com a figura do autor se comparado aos romances convencionais da modernidade.

Ao fazer este exercício de abstração e levar em consideração a narrativa como sendo cantada *in praesentia*, as fronteiras da *Ilíada* entre narrador e autor praticamente se dissolvem. Porém, considerando nosso foco em uma análise estruturalista e sincrônica, é importante sublinhar que estamos trabalhando com o texto que nos chega hoje; assim, os originais narradores e narratários da *Ilíada*, ou seja, Homero e a sua audiência, são elementos de menor importância, por mais que sejam temas intrigantes, diante das questões levantadas há séculos sobre a autoria e

---

<sup>47</sup> Segundo DE JONG (2004, p.1), autores como Friedemann (1910, 21–22), Kayser (1958: 91), Genette ([1972] 1980, 213–214) e Stanzel (1982, 25–28), entendem que narrador e autor são figuras distintas.

a figura do aedo grego. Posto isto, nossa análise partirá de um ponto de vista prospectivo, onde temos acesso apenas ao narrador homérico, o que nos permite destrinchar as características desta figura e nos impede de entrar em maiores detalhes sobre a figura real do autor.

Irené De Jong (2004, p. 4) elenca vários tipos de narradores presentes em diferentes romances, desde aquele que participa diretamente da história até o que se mostra discreto e pouco aparece. A partir desta gama de posturas narrativas, De Jong sublinha que há uma clara diferença entre o autor e o narrador de um romance: “É um princípio importante da narratologia que o narrador não pode ser automaticamente igualado ao autor, mesmo que ele carregue o mesmo nome; apesar disso, ele será uma criação do autor (2004, p.1, tradução nossa)<sup>48</sup>.

Scott Richardson caminha no mesmo sentido ao distinguir narrador e autor, porém, quando se trata das obras homéricas, o pesquisador afirma que não há necessidade em separar estas duas figuras, visto que o narrador segue as normas e padrões construídas por este autor; além disso, ele acrescenta uma terceira figura, o autor implícito, que para Richardson é o único a que temos acesso de fato, aquele que intermedeia a relação entre a obra e a audiência:

A voz do discurso pertence ao narrador, o contador da história. Algumas vezes, no caso de o narrador não ser confiável, há uma perceptível distinção entre o narrador e o implícito autor em relação aos valores, conhecimento ou sofisticação, enquanto Huckberry Finn se vê como um bad boy, o autor implícito claramente discorda. Mas a maioria dos narradores fala ou age de acordo com o padrão da obra (o que significa dizer, de acordo com os padrões do narrador implícito) (Booth 1961, 158). Como o narrador homérico é confiável e sem dúvida alguma o porta-voz/orador do autor implícito, a distinção entre eles é insignificante na prática. Enquanto tivermos em mente que o autor implícito é responsável pelo design e o narrador pelo fornecimento das vozes, no caso de Homero é totalmente significativa e vantajoso falar do narrador como aquele responsável pela narrativa. Eu devo, portanto, usar o termo Homero intercambiando-o com o de narrador, o único que fala sob o nome do narrador implícito. Do mesmo modo eu devo normalmente me referir ao narratário, como aquele com quem o narrador se comunica diretamente, como o leitor. (RICHARDSON, 1990, p. 3, tradução nossa.)<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> *It is an important principle of narratology that this narrator cannot automatically be equated with the author, even when he bears the same name; rather, he is a creation of that author.*

<sup>49</sup> *The voice of the discourse belongs to the narrator, the teller of the tale. Sometimes, as in the case of an unreliable narrator, there is a noticeable distinction between the narrator and the implied author with regard to values, knowledge, or sophistication while Huckleberry Finn sees himself as a bad boy, the*

A existência de uma narração heterodiegética faz com que surja a figura do “autor implícito<sup>50</sup>” devido aos comentários carregados de juízo de valor inseridos no texto. Entende-se o autor implícito como um ser idealizado que surgiu das impressões gerais da obra que o leitor ou a audiência constroem. A depender da corrente narratológica, ele pode ser substituído pela figura do narrador; algumas interpretações vêem o autor implícito como o responsável pela avaliação moral da história, mesclando-o a uma imagem superestimada, ideal e confiável.

---

*implied author clearly disagrees. But most often the narrator "speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms)" (Booth 1961, 158). Because the Homeric narrator is reliable and without question the implied author's spokesman, the distinction between them is negligible in practice. While we keep in mind that the implied author is responsible for the design and the narrator supplies the voice, in Homer's case it is meaningful and expedient to speak of the narrator as the one responsible for the narrative. I shall therefore use the term Homer interchangeably with the narrator, the one who speaks on behalf of the implied author. Likewise, I shall usually refer to the narratee, the one to whom the narrator's communication is directed, as the reader. (Richardson, 1990, p. 3).*

<sup>50</sup> Construção ficcional utilizada para definir uma contraparte do autor real idealizada pela audiência, fruto de um sentimento de confiança pré-definido e que acarreta falsas expectativas nos leitores, conduzindo-os muitas vezes para “armadilhas” interpretativas, causadoras de julgamentos equivocados. De acordo com Reis & Lopes (1988, p. 18): a dificuldade de se aceitar o conceito de *autor implicado* no quadro teórico da *narratologia* decorre antes de mais nada do seu teor um tanto difuso. Desde as referências elaboradas por Booth, até às esboçadas por outros autores, esse teor difuso é evidente: para S. Chatman, o *autor implicado* “não é o narrador, mas antes o princípio que “inventou o narrador, bem como todo o resto da narração” (Chatman, 1981, p.155); para S. Rimmon-Kenan, trata-se de “uma entidade estável, idealmente consistente” (Rimmon-Kenan, 1983, p. 87) e intuitivamente apreendida pelo leitor; por sua vez J. Lintvelt, adotando a sintomática designação de *autor abstrato* declara que ele “representa o sentido profundo, a significação de conjunto da obra literária” (Lintvelt, 1981: 18). Constituindo uma espécie de consciência tácita (“Diferentemente do narrador, o autor implícito não pode *dizer-nos* nada. Ele, ou melhor, *isso*, não tem voz, não tem meios diretos de comunicação” - Chatman, 1981, p.155-6), o *autor implicado* resiste a projetar no enunciado as marcas da sua presença, marcas que permanecem como resultado da manifestação subjetiva do *narrador*. Assim, o *autor implicado* pode ser responsabilizado, quando muito, por uma atitude de harmonização global da narrativa, exercendo sobre o leitor um efeito que é o de permitir “a percepção intuitiva de um todo artístico completo” (Booth, 1980, 91.).

5. Se, em narrativas de narrador heterodiegético (v.) como *Le rouge et le noire*, de Stendhal, ou *Queda de um anjo*, de Camilo, é compreensível a tendência para confundir autor implicado e narrador, já em relatos como *Manhã submersa*, de V. Ferreira, ou *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, essa confusão é de todo inadmissível. Nos dois primeiros casos, aflora por vezes um “eu” quase sempre opinativo que, em termos narratológicos, deve ser imputado não a um hipotético implicado, mas ao narrador heterodiegético, capaz de inscrever no enunciado tanto juízos subjetivos discretos como um discurso pessoal insusceptível de pôr em causa o seu estatuto semionarrativo; no caso dos romances de V. Ferreira e Machado de Assis apontados, existência de um narrador autodiegético (v.) perfeitamente identificado (e, por outro lado, o conhecimento do autor que o criou) torna irrelevante, no contexto da instância narrativa constituída, essa entidade intermediária de localização problemática que seria o autor implicado. Por isso estamos de acordo com Genette que, excluindo terminantemente do campo da narratologia essa “instância fantasma” que é o autor implicado, considera que “uma narrativa de ficção é ficticiamente produzida pelo seu narrador, e efetivamente pelo seu autor (real); entre eles ninguém labora e qualquer espécie de performance textual só pode ser atribuída a um ou a outro, segundo o plano adotado” (Genette, 1983, p.96.).

Entretanto, partilhando dos mesmos princípios de Genette (1972) e Bal (1985), Irené De Jong (2004, p. 4) considera desnecessário este tipo de classificação, visto que a distinção entre as obrigações do narrador e do autor real já serão suficientes e descartarão a existência de um terceiro agente- um autor implícito- concedendo a responsabilidade dos comentários carregados de ideologia unicamente ao narrador, um produto ficcional oriundo do autor:

Uma narrativa de ficção é produzida ficcionalmente por seu narrador e, de fato, por seu autor (real). Não existe competição entre eles, e todo tipo de performance textual pode ser atribuída apenas a um ou outro, dependendo do nível escolhido. Por exemplo, o estilo de Joseph e seus irmãos só pode ser atribuído (ficticiamente) ao narrador celestial que supostamente fala naturalmente nessa língua pseudo-bíblica ou ao Sr. Thomas Mann, escritor de língua alemã, vencedor de um Prêmio Nobel de literatura etc., que o faz falar assim... Não há lugar aqui para a atividade de uma terceira pessoa, nenhuma razão para liberar o verdadeiro autor de suas responsabilidades reais (ideológicas, estilísticas, técnicas e outras). (GENETTE [1983] 1988, p. 139–140 *apud* De JONG, 2004, p.4, tradução nossa<sup>51</sup>).

Nota-se que não há um consenso por parte da crítica em relação ao autor implícito- construído através das impressões que a audiência tem- e ao narrador principal da obra- responsável pelos comentários ideológicos. Todavia, podemos observar que a não simetria entre o autor de carne e osso e o narrador é unânime entre os estudos recentes. Assim, mesmo que estejamos de acordo com as distinções de De Jong em relação à desconsideração da figura implícita do narrador e da já pacificada separação entre narrador e autor, a exemplo de Richardson (1990), utilizaremos unicamente para fins didáticos e estéticos a equiparação entre autor e narrador na *Ilíada*, evitando repetições exaustivas no texto.

Posto isso, ainda que interpretemos os comentários avaliativos como oriundos do narrador e a obra como responsabilidade do autor, ao longo desta tese de doutoramento iremos nos referir ao narrador principal da *Ilíada* como narrador primário, narrador externo, Homero e aedo.

---

<sup>51</sup> *A narrative of fiction is produced fictively by its narrator and actually by its (real) author. No one is toiling away between them, and Every type of textual performance can be attributed only to one or the other, depending on the level chosen. For example, the style of Joseph and His Brothers can be attributed only (fictively) to the celestial narrator who is supposed naturally to speak in that pseudo-biblical language or to Mr. Thomas Mann, a writer in the German language, winner of a Nobel prize for literature, etc., who makes him speak that way ... No place here for the activity of a third person, no reason to release the real author from his actual responsibilities (ideologic, stylistic, technical, and other).* (GENETTE [1983] 1988, p. 139–140 *apud* De JONG, 2004, p.4)

Dando continuidade às características do narrador homérico, é importante notar que apesar de demonstrar uma suposta imparcialidade e distância narrativa, como grande parte da crítica defende, em muitos momentos o narrador homérico se faz presente através de comentários explicativos e destacando as dificuldades em narrar feitos tão diversos e complexos, dirigindo-se diretamente à audiência ou às musas<sup>52</sup>, ambos situados no nível extradiegético<sup>53</sup> ou primário em relação à narrativa principal. Scott Richardson (1990, p.168) compara a postura do narrador homérico com a postura encontrada em romances modernos cujo narrador se faz visível e elabora comentários metanarrativos, como é o caso do narrador de Tristram Shandy:

Estou neste mês, um ano inteiro mais velho do que estava na mesma data há doze meses, e tendo chegado, como você percebe, quase no meio do meu quarto volume - e não mais do que no meu primeiro dia de vida - é demonstrativo que eu tenho trezentos e sessenta e quatro dias a mais de vida para escrever agora, do que quando eu parti pela primeira vez; de modo que, em vez de avançar, como um escritor comum, em meu trabalho com o que venho fazendo - ao contrário, estou jogando tantos volumes para trás -, todos os dias da minha vida seriam tão ocupados quanto este. — E por que não? — e as transações e opiniões sobre isso para dar tanta descrição — E por que razão deveriam ser abreviadas? como nesse ritmo eu deveria viver 364 vezes mais rápido do que deveria escrever - Deve seguir-se, e por favor, seus cultos, que quanto mais eu escrever, mais terei que escrever - e, conseqüentemente, quanto mais seus cultos lerem, mais seus cultos terão que ler. (STERN, Capítulo 13, p.326, tradução nossa<sup>54</sup>).

<sup>52</sup> Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas —/ pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis,/ ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos —,/ quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis./ A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear,/ nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas,/ uma voz indefectível e um coração de bronze,/ a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide,/ me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion./ Enumerarei os comandantes das naus e a ordenação das naus. (II, 484-493)

<sup>53</sup> Para Genette ([1972] 1995, p.247) o narrador pode ser classificado de acordo com a sua participação ou não na história- homodiegético e heterodiegético- e de acordo com a sua posição na narração- extradiegético ou intradiegético. Mieke Bal ([1985] 1990, p.36) fala sobre níveis narrativos, nomeando a instância produtora do enunciado como narrador primário ou secundário. Ambos os críticos se referem ao local de produção do discurso em relação ao mundo diegético, ou seja, se o narrador se encontra no mesmo nível ficcional que ocorre a história ou se ele narra a partir de uma posição externa aos acontecimentos.

<sup>54</sup> *I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume—and no farther than to my first day's life—'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back—was every day of my life to be as busy a day as this—And why not?—and the transactions and opinions of it to take up as much description—And for what reason should they be cut short? as at this rate I should just live 364 times faster than I should write—It must follow, an' please your worships, that the more I write, the more I shall have to*

As exposições do narrador através dos comentários direcionados à audiência e as transgressões de níveis onde o narrador adentra na narrativa serão elementos apurados no capítulo que trataremos sobre profundidade discursiva. Estes subterfúgios desnudam o esqueleto em que a narrativa se sustenta e são capazes de chamar a atenção dos leitores para as habilidades do narrador. Vale sublinhar que o narrador homérico chega a se destacar até mais que alguns dos narradores dos romances modernos citados no parágrafo anterior, devido ao seu status de não participante da história, o que acentua a infração de nível, como Scott Richardson explica:

A partir de outro ponto de vista, entretanto, quando o narrador homérico chama a atenção para a ação de narrar em termos explícitos, ele está dando um passo mais ousado do que até Tristram pôde dar, pois este último é homodiegético, já o primeiro (Homero) é um narrador heterodiegético.

Tristram é um narrador assim como um personagem, na história ele narra e faz parte do mesmo mundo ficcional como personagem, não é, entretanto, o último responsável pelo texto, prova de como Stern tentou confundir as diferenças entre narrador e autor implícito.

O narrador homérico, entretanto, olha para a história de fora, ele também pode ser considerado uma construção ficcional, mas ele não é um personagem ficcional fazendo um par com uma autobiografia ficcional, como acontece com Tristram, David Copperfield, ou Humbert Humbert. As intrusões dele são, portanto, instâncias de maior auto exposição do que Tristram. Antes de iniciarmos uma meticulosa caracterização dos poemas homéricos sobre este assunto, devemos reconhecer a diferença de dois tipos de comentários autorreferentes. (RICHARDSON, 1990, p.168, tradução nossa<sup>55</sup>).

Através das metalepses ou dos comentários autorreflexivos o narrador rompe o véu ficcional e evidencia um controle completo da narrativa, gerando, em muitos casos, efeitos de estranheza e comicidade. No caso das metalepses, Scott

---

*write—and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read. (STERN, Capítulo 13, p.256).*

<sup>55</sup> *From another point of view, however, when the Homeric narrator calls attention to the act of narrating in overt terms, he is taking a bolder step than even Tristram can manage, for the latter is a homodiegetic, the former a heterodiegetic narrator. Tristram is the narrator as well as a character in the story he narrates he is a part of the same fictional world as the characters and is therefore not ultimately responsible for the text, try as Sterne might to blur the distinction between the implied author and the narrator. The Homeric narrator, however, looks at the story from the outside. He may also be considered a fictional construct, but he is not a fictional character on a par with fictional autobiographers such as Tristram, David Copperfield, or Humbert Humbert. His intrusions are therefore instances of greater self-exposure than Tristram's. (RICHARDSON, 1990, p. 168).*

Richardson (1990, p.170) destaca que o narrador homérico se dirige às personagens em torno de 19 vezes para aproximar a audiência dos heróis, já em relação aos comentários autoexplicativos e reflexivos, o narrador homérico trata de evidenciar a sua habilidade enquanto narrador e a sua responsabilidade em narrar de modo dinâmico e com exatidão os fatos:

Tu dirias que sem cansaço e sem fadiga se defrontavam na guerra, de tal forma furiosamente eles combatiam. E este era o seu pensamento ao combaterem: os Aqueus não julgavam poder fugir da desgraça, mas morreriam; mas o coração no peito de cada um dos troianos esperava deitar fogo às naus e chacinar os heróis dos Aqueus. Era isso que pensavam enquanto se enfrentavam. (*Ilíada*, XV, 697-703).

Neste trecho, Homero busca elucidar a sua audiência que se ela estivesse presenciando diretamente os fatos, assim como ele, ela pensaria que os guerreiros se defrontavam sem apresentar cansaço. Há um explícito direcionamento do narrador para o seu narratário através de um destaque concedido ao canal de comunicação. Esta exposição dos mecanismos da narrativa rompe com o véu ficcional, obrigando o leitor a se lembrar de que o conteúdo narrado é acessado por intermédio da focalização do narrador e que ele possui um controle velado, porém, robusto, do conteúdo diegético:

A narração autoconsciente é o extremo do narrador explícito, não apenas faz o narrador surgir declaradamente, mas também expõe alguns de seus processos criativos dos quais nós normalmente vemos apenas o produto final sem refletir sobre sua gênese. Diferente do narrador de Jacques The fatalist, Homero não ostenta seu absoluto poder sobre o curso do enredo, isso é exatamente o que ele evita fazer. (RICHARDSON, 1990, p.69, tradução nossa<sup>56</sup>).

Quando Homero se dirige aos narratários, identificados como a própria audiência, podemos dizer que o narrador está falando com seres que se encontram no mesmo nível diegético que o seu. Richardson (1990, p. 177) afirma que nestas ocasiões o narrador expõe a sua preocupação em narrar os acontecimentos e

---

<sup>56</sup> *Self-conscious narration is the furthest extreme of narrator-prominence. Not only does the narrator come out into the open, but he also exposes something of the creative process, of which we normally see only the final product without reflecting on its genesis. Unlike the narrator of Jacques the Fatalist, Homer does not flaunt his absolute power over the course of the plot. Such a claim is exactly what he most avoids making.*

construir as cenas para os narratários exatamente como elas aconteceram, testando a todo momento os limites do canal de comunicação utilizado e evidenciando uma certa frustração através do desejo de fazer dos ouvintes, verdadeiros telespectadores, assim como ele:

Ele está dizendo: "Se você pudesse olhar pelo meu olho mágico, você veria algo assim." Este é o ponto de vista do narrador que o narratário estaria assumindo, e não o de um personagem em cena, isto é sustentado pela presença de tais declarações verbais; em três de cinco ocorrências o verbo é *φημι* /, "dizer". Não é simplesmente uma questão de olhar, é uma questão de contar sobre isso. Esses endereçamentos ao leitor aproximam o narrador e o narratário e, ao mesmo tempo, definem sua diferença essencial. O narrador leva o narratário a observar a cena do seu ponto de vista, colocando sua própria descrição na segunda pessoa. No entanto, há em cada uma das vezes o lembrete implícito, incitado pelo optativo, de que o narratário carece da visão necessária da história e pode experimentá-la apenas à distância, por meio da mediação do narrador que tudo vê. Homero chama a atenção para a comunicação entre narrador e narratário, trazendo-nos ao tempo da narração de outra forma. (RICHARDSON, 1990, p.177, tradução nossa.<sup>57</sup>).

Outro tipo de informação adicional apresentada pelo narrador homérico são as prolepses: diferentemente de muitas narrativas modernas a *Ilíada* e a *Odisseia* trabalham com a predestinação e com o conhecimento público do mito que serviu de inspiração para os poemas. Deste modo, em muitos momentos veremos o narrador homérico apresentando informações importantíssimas a respeito do futuro de determinados heróis, assim como teremos personagens e deuses dentro do próprio mundo diegético vaticinando destinos através de visões sobre acontecimentos prospectivos:

As alusões do narrador ao *διὸς βουλή* levam-nos às prolepses, que o narrador não faz com a sua própria voz, mas põe na boca das suas personagens. Nos poemas homéricos, o narrador não é o único com presciência, pois compartilha esse poder com os deuses e os profetas.

---

<sup>57</sup> *He is saying, "If you could look through my peephole, you would see something like this." That it is the narrator's point of view that the narratee would be assuming, and not that of a character on the scene, is supported by the verbs in such statements; in three out of the five the verb is *Fhmi* /, "to say." It is not simply a matter of looking on it is a matter of telling about it. These addresses to the reader bring the narrator and the narratee closer together and at the same time define their essential difference. The narrator leads the narratee to watch the scene from his viewpoint by putting his own description in the second person. Yet there is each time the implied reminder, prompted by the optative, that the narratee lacks the necessary vision of the story and can experience it only at a remove through the mediation of the all-seeing narrator. Homer calls attention to the communication between narrator and narratee by bringing us to the time of the narrating in yet another way. (RICHARDSON, 1990, p.177).*

Muitas das conversas no Olimpo dizem respeito ao curso da trama e, embora às vezes haja uma disputa sobre o que deve ser feito em um determinado ponto da história, todos concordam sobre o que está fadado e todos os desafios ao destino são, no final, rejeitados. Ambos os poemas estão repletos de previsões sobre o futuro dos personagens, e muitas acabam sendo precisas. Quando deuses e profetas falam do futuro, não há dúvida de que suas previsões serão cumpridas. Eles, como o narrador, sabem qual é o destino, eles sabem como a história se desenrola. (RICHARDSON, 1990, p. 137, tradução nossa.<sup>58</sup>)

Tais características a respeito do controle da informação diegética ora sendo apresentada em excesso ora em escassez serão trabalhadas com mais detalhes no capítulo sobre a profundidade na *Ilíada*, como já mencionado, nele apresentaremos aspectos relacionados à vida psicológica dos heróis, evidenciando complexidade estrutural das personagens construída graças à onisciência seletiva do narrador. Também trabalharemos com a profundidade narrativa expressa justamente por esta intercalação entre momentos ricos em detalhes e momentos que criam lacunas, obrigando o leitor a avançar para níveis mais profundos de abstração e completar os espaços deixados por esta deliberada escassez descritiva.

Assim, no capítulo *Profundidade* nos debruçaremos no modo de apresentar a informação diegética e exporemos, pormenorizadamente, como o narrador da *Ilíada* é capaz de manipular o conteúdo com uma sutil intrusão, através de momentos em que Homero insere sua visão privilegiada nas restritas visões mortais dos guerreiros, servindo-se de um recurso conhecido pela narratologia como *paralepse*<sup>59</sup>, ou fazendo com que informações importantes sejam negligenciadas ao leitor, por intermédio de *elipses* e *paralipses*<sup>60</sup>. O fato de o destino dos guerreiros ser de conhecimento

---

<sup>58</sup> *The narrator's allusions to the δῖος βουλή lead us to the prolepses, which the narrator does not make in his own voice but puts in the mouths of his characters. 57 In the Homeric poems the narrator is not the only one with foreknowledge, for he shares this power with the gods and the prophets. Many of the conversations on Olympos concern the course of the plot, and though there is at times a dispute over what should be done at a given point in the story, all agree about what is fated and all challenges to fate are in the end rebuffed. Both poems are filled with characters' predictions of the future, and many turn out to be accurate. When gods and prophets speak of the future, there is no question but that their predictions will be fulfilled. They, like the narrator, know what is fated that is, they know how the story goes. (RICHARDSON, 1990, p. 137).*

<sup>59</sup> GENETTE, 1995, p. 193. Consiste em dar mais informação “do que o que é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto”.

<sup>60</sup> GENETTE, 1995, p. 194.

público<sup>61</sup> graças ao mito expõe a maestria do narrador em administrar a dinâmica narrativa e a sua perspicácia em arquitetar uma narração original a ponto de conseguir criar suspense, expectativa e aderência do público, contribuindo com a manutenção do pacto ficcional.

Na cena “[...] Ájax fez sinal a Fênix; apercebeu-se o divino Ulisses, / que enchendo uma taça de vinho saudou Aquiles: [...]” (IX, 223-224), Odisseu misteriosamente se adianta de forma rude para falar com Aquiles, desconsiderando as regras básicas de convivência- afinal, Fênix deveria falar primeiro por ser o mais experiente e o único ancião da assembleia. Percebe-se que o narrador homérico nos subnotifica e deixa para a sua audiência um texto com lacunas, criando espaços que possibilitam expandir as inferências para o reino das possibilidades e das ilações. Tal comportamento nos aponta que o narrador arquiteta quando e como utilizará a sua capacidade onisciente e em quais momentos se furtará dela, evidenciando escolhas estratégicas que contribuiram para deixar na penumbra certos acontecimentos, o que alimenta a curiosidade dos narratários primários.

Contrastando com essa ausência de informação, podemos dizer que o narrador homérico é capaz de ser circunstancialmente onisciente, informando-nos sobre o que as personagens estão pensando e sentindo. Em vários momentos o narrador também utiliza a sua capacidade sobre-humana de estar em diversos locais simultaneamente para nos narrar os acontecimentos de modo único. Somada a esta conduta, Scott Richardson (1990, p.118) pontua que o narrador da *Ilíada* é capaz de explicitar a sua habilidade em descrever cenas de forma minuciosa, impossíveis de serem descritas por um homem ou mulher comum, fato que pode estar ligado ao dom de cantar tais feitos, outorgado pelas musas.

Por fim, a distinção entre fábula<sup>62</sup> e história<sup>63</sup> apresentada por Irené De Jong em seu glossário (2004, p. XVI-XVIII) será de grande utilidade, considerando que

---

<sup>61</sup> É importante entender a distinção entre mito, história e narrativa que também poderá ser encontrada como fábula, história e narrativa, para isso, consultar Irené de Jong (2004, glossário, p. XVI- XVIII) e Genette ([1972] 1995, p. 33.).

<sup>62</sup> C.f. DE JONG (2004, p. XVI) *fabula: all events which are recounted in the story, abstracted from their disposition in the text and reconstructed in their chronological order.*

<sup>63</sup> C.f. DE JONG (2004, p. XVIII) *story: the events as dispositioned and ordered in the text (contrast: fabula). The story consists of the main story+embedded narratives. In comparison to the fabula, the events in the story may differ in frequency (they may be told more than once), rhythm (they may be told at great length or quickly), and order (the chronological order may be changed).*

através da narração teremos um recorte particular proporcionado por uma perspectiva que escolhe e seleciona o que deve contar e o que deve suprimir em relação ao material bruto conhecido como mito. Será esta seleção do conteúdo narrado que proporcionará originalidade à *Ilíada*. A referida distinção também pode ser encontrada em outros narratologistas que utilizam um conjunto de nomenclaturas distintas das apresentadas por De Jong, porém dotadas de funcionalidade similar, referimo-nos aos termos história e discurso:

A teoria estruturalista argumenta que cada narrativa tem duas partes: uma história (*histoire*), o conteúdo ou cadeia de eventos (ações, acontecimentos), mais o que pode ser chamado de existentes (personagens, itens de cenário); e um discurso (*discours*), ou seja, a expressão, o meio pelo qual o conteúdo é comunicado. Em termos simples, a história é o que se retrata em uma narrativa, o discurso é o como. (CHATMAN *apud* Richardson, 1990, p. 3, tradução nossa<sup>64</sup>).

Particularmente em nossa área estamos mais familiarizados com a distinção entre história e discurso, fazendo deste o significante e daquele o significado, porém ressaltamos que são nomenclaturas distintas para os mesmos objetos de estudo. A tríade história, narração<sup>65</sup> e narrativa<sup>66</sup> contida no capítulo *A narrativa e o seu Discurso* da obra *Discurso da narrativa* de Genette ([1972], 1995, p. 11) é outro conjunto de designações abstraídas e absorvidas por correntes que se aproximaram mais do narratologista francês se comparado ao proposto por Mieke Bal ou Irene De Jong:

História, narrativa e narração são níveis de consideração de um mesmo objeto a que ele chama a realidade narrativa. Simplesmente se é um discurso dessa realidade que está em jogo, o plano da história, isto é, a organização funcional e sequencial do texto, será posto de parte assim como, portanto, qualquer observação quanto ao sentido diegético dos elementos que compõem esta organização; é a narrativa enquanto discurso e não a narrativa enquanto história que está aqui em causa. Aspectos de ordenação (não em termos de definição de encadeamento mas em termos de percepção do sentido desses encadeamentos, por outras palavras, o estudo da articulação

---

<sup>64</sup> *Structuralist theory argues that each narrative has two parts: a story (histoire), the content or chain of events (actions, happenings), plus what may be called the existents (characters, items of setting); and a discourse (discours), that is, the expression, the means by which the content is communicated. In simple terms, the story is the what in a narrative that is depicted, discourse the how. (CHATMAN apud Richardson, 1990, p. 3).*

<sup>65</sup> Ato narrativo produtor. (GENETTE, [1972]1995, p.13).

<sup>66</sup> Por consequência é o produto da narração. (GENETTE, [1972]1995, p.13).

temporal, e já não lógica, da narrativa) aspectos de duração (o tempo encarado não em função do sentido do seu encadeamento mas em função da tentativa de estabelecimento de um ritmo da narrativa, de uma alternância entre situações de um relato que poderíamos apelidar de tônicas e átonas através dos meios de discurso que as formulam), aspectos de frequência [...] de modo ( desenvolvimento e sistematização das questões levantadas pelo problema do ponto de vista do condutor) e de voz (assunção das condições de enunciação pela instância narrativa)- são os que se consideram neste trabalho. (GENETTE, [1972] 1995, p. 13).

Infere-se que a narração consiste no ato de produzir um texto que denominamos narrativa. Por esta última ser o produto da narração, entende-se que há uma separação temporal gerada por uma relação de causa e consequência entre esses dois conceitos. Os agentes já mencionados “narrador e narratário” partem do mesmo princípio de relação causal, por isso, podem ser definidos como o produtor da narração e o receptor ou ouvinte deste conteúdo, fato que nos remete imediatamente aos conceitos<sup>67</sup> de enunciação e enunciado e enunciador e enunciatário graças à similaridade funcional. É claro que para traçar esta simetria funcional devemos considerar as distinções no tipo de abordagem e nos objetos de estudos que a narratologia apresenta em relação ao panorama proposto pelas correntes linguísticas e semióticas<sup>68</sup>, como Fiorin destaca:

Não temos nenhuma dificuldade em considerar narrador, narratário, interlocutor e interlocutário como seres criados textualmente. Entretanto, a tendência ao empirismo leva-nos a pensar o enunciador e o enunciatário como seres do mundo real.[...] O enunciador e o enunciatário não se confundem com o narrador e o narratário. Quando analisamos uma obra singular, podemos definir os traços do narrador; quando estudamos a obra inteira de um autor é que podemos apreender os traços dos atores enunciador e enunciatário. Assim também, num texto singular, constrói-se a imagem do narratário, seja ele explícito ou implícito, enquanto numa totalidade discursiva, recortada para os fins da análise, constrói-se a imagem do enunciatário. (FIORIN, 2020, p. 126-127.).

Acreditamos que a assimilação destas terminologias propostas por diferentes pesquisadores apresentados neste capítulo inicial será o suficiente para preparar o

---

<sup>67</sup> BAKHTIN, M. M. Estética da Criação Verbal / Mikhail Bakhtin; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. – 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 – (Coleção biblioteca Universal).

<sup>68</sup> O produto do ato de *enunciação* é o *enunciado* (v.): a *enunciação* é assim logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado. (REIS & LOPES, 1988, p. 107)

leitor que almeje se aprofundar nos meandros da *Ilíada* a partir de uma base metodológica construída sobre quase quarenta anos de estudos narrativos aplicados na épica homérica.

## 2.2 Unidade Intelectiva e a teoria do ponto de vista

Na obra *A Cultura Grega e a Origem do pensamento Europeu* (1955), Snell lançou a máxima de que o homem homérico não detinha a noção de si como um todo uno e coeso baseado em uma abordagem lexical incapaz de encontrar palavras que pudessem comprovar o conceito de unidade, elaborando conclusões de que os heróis não possuíam as qualidades necessárias para se definirem como um núcleo organizado e dotado de desejos. O tratamento superficial e epidérmico dado às personagens homéricas caracterizou-se por identificar e reconhecer dentro do mundo diegético as ocorrências e usos de verbos perceptivos relacionados à visão como sendo exclusivamente ferramentas de observação externa, pois as personagens eram capazes de descrever o modo como terceiros olhavam para o mundo ou para outro indivíduo, atribuindo adjetivos ao ato de enxergar; por outro lado, eram incapazes de descrever a sua própria percepção e experiência diante do que viam:

Observamos que, em Homero, também outros verbos que significavam “ver” recebem o significado autêntico da atitude que acompanha o ver, ou do momento afetivo. *θεᾶσθαι* (theâsthai) significa, aproximadamente: ver escancarando a boca (como *gaffen* ou *schau*, no alemão meridional; assim na frase *da schaut Du* etc. = ficas aí olhando). E por fim os verbos *ὄραν* (horân), *ἰδεῖν* (ideîn), *ὄψεσθαι* (ópsesthai), mais tarde reunidos num único sistema de conjugação, demonstram que antes não se podia indicar com um só verbo o ato de ver, mas que existiam vários que ocasionalmente designavam um modo particular de ver. Até que ponto seja possível determinar, também no que diz respeito a esses verbos de Homero, o significado primitivo, não é assunto que possamos resolver aqui, pois exigiria exposição mais ampla. (SNELL, [1955] 2009, p. 4).

Alegando falta de tempo, Snell ignorou que algumas passagens no texto homérico eram capazes de apresentar formas do verbo “ver” que continham subjetividade. Além disso, o estudioso não levou em conta que toda câmera detém uma parcialidade<sup>69</sup> inerente ao focalizador e nem mesmo o narrador é isento ou

---

<sup>69</sup>cf. Arte e mito (GRASSI, [1957] 1960, p.9-13.).

neutro, por mais que tente criar esta ilusão, pois todo ponto de vista seleciona e filtra informações:

Naturalmente, também para os homens homéricos os olhos serviam essencialmente para “ver”, isto é, para captar percepções ópticas; mas o que nós acertadamente concebemos como a verdadeira função, como a parte “positiva” do ver, não era para eles o essencial; mais que isso: se não tinham um verbo para exprimir essa função significa que dela nem sequer tinham conhecimento. (SNELL, [1946] 2009, p.5).

Em relação a esta parte “positiva” a que Snell se refere não poderíamos deixar de relacioná-la com a intrínseca influência do positivismo no julgamento do filólogo alemão, afinal, a visão empírica e cirúrgica era uma qualidade ímpar desta tradição tão influente na literatura e nos demais estudos de humanidades, uma escola de que Snell descende, representada pelo seu antecessor Wilamowitz (1929). Se no âmbito cognitivo Snell foi incapaz de identificar personagens com qualquer tipo de controle das próprias atividades sensitivas, com as noções de unidade orgânica não foi diferente. Para muitos críticos que assumiram esta leitura snelliana, a personagem homérica era um ser desorganizado, sem unidade psicológica e física, um emaranhado de vetores que apontam para sentidos opostos em muitos momentos.

Tal conjuntura foi significativa para a visão positiva, afinal, não poderia passar despercebida por uma tradição com raízes no comedimento realista. A incontinência dos heróis homéricos contrastou com a austeridade da cultura positivista que prevaleceu na escola literária que Snell fazia parte. Influenciado por esta corrente, o pesquisador alemão entendeu o homem da *Ilíada* como um ser incontinente, dominado por impulsos externos e fragmentado pelos atos dissonantes.

Uma vez incapaz de controlar o próprio corpo, os estímulos involuntários do herói eram lidos como movimentos autônomos dos membros. Assim, a justificativa para não encontrarmos emoções opostas na personagem homérica era porque elas provinham de locais diferentes<sup>70</sup>:

Parece-nos estranho que não haja existido uma palavra que exprimisse o significado de corpo como tal. Das frases citadas que podiam ser empregadas naquele tempo para corpo em lugar da expressão mais tardia *σῶμα* (*sōma*), somente os plurais *γυῖα* (*gūia*), *μελέα* (*mélea*) etc, permanecem indicando a corporeidade do corpo, visto que *χρῶς* é apenas o limite do corpo e *δέμας* (*démas*) significa

<sup>70</sup> Não existem, em Homero, sentimentos opostos em si: apenas Safo irá falar do “doce-amargo” Eros; (SNELL, [1946] 2009, p.19).

estatura, corporatura, e só o encontramos no acusativo de relação. A prova de que, nessa época, o corpo substancial do homem foi concebido não como unidade, mas como pluralidade, aparece até mesmo no modo como a arte arcaica delinea a figura do homem. [...] Só a arte clássica do século V irá representar o corpo como um complexo orgânico, unitário, no qual as diversas partes estão relacionadas umas com as outras. (SNELL, [1946] 2009, p. 7.).

Contudo, mesmo que os autores vinculados a estas perspectivas fossem influentes entre os acadêmicos da primeira metade do século XX, a visão sobre o homem homérico como um ser fragmentado não era corroborada por todos e estava longe de ser unânime. Neste ínterim, tivemos perspectivas como a de Seel (1953, p.294, 303) que defendiam a existência de unidade psicológica e, por consequência, de consciência de si na obra, através da simples constatação no texto de um verbo de percepção e um pronome pessoal de primeira pessoa, como aponta Corrêa (1998, p. 64):

Em estudo sobre o conceito de consciência (Gewissen) entre os gregos, Seel (1953), ao contrário de Snell e Frankël, apontava para a existência, já em Homero, de uma forma de consciência de si e da separação do eu/mundo. A seu ver, a simples frase na primeira pessoa (“eu vejo x”) expressa por si esta distinção entre o sujeito e o mundo. (CORRÊA, 1998, p. 64.).

Somado a este raciocínio, é possível afirmar que a seleção e organização do material poético e a simples existência de uma perspectiva com função de câmera observadora que controla e filtra o conteúdo apresentado, por si só, já configura uma prova de subjetividade e unidade psicológica na *Iliada*, pois as preferências do focalizador sobre o que narrar demarcam características únicas e intransferíveis. Ernesto Grassi ([1957] 1960, p.12) em sua obra *Arte e Mito* indaga se a arte seria uma tentativa de aprisionar e delimitar a natureza por meio de projetos humanos, considerando que natureza para ele é o caos e a infinitude; Grassi se debruça no fato de que a arte exige do artista a capacidade de selecionar uma fração de toda a simultaneidade que ele presencia, colocando molduras e nos protegendo através do processo de significação de uma natureza caótica.

O movimento metonímico que o artista faz do quadro geral da natureza sem molduras para o particular, delimitando e interpretando, possui a mesma essência daquele executado pelo agente focalizador que pretende organizar as imagens e sensações a que foi submetido para torná-las inteligíveis ou para transmiti-las a uma

audiência, considerando que até mesmo o narrador expõe suas particularidades e preferências ao submeter a matéria prima conhecida como história ou mito a um texto que possua a assinatura de suas intenções. Este é um processo organizador que está presente tanto em Homero, quanto nas personagens que assumem o controle do modo de perceber algumas cenas, pois o crivo das descrições plásticas é ilusoriamente transmitido para os heróis; nesses momentos eles formulam suas impressões no campo de batalha, utilizando seus sentidos para interpretá-las, o que acaba relativizando a exatidão do que foi narrado ou expondo o íntimo de cada herói:

“Ó Atridas e vós, demais aqueus de belas cnêmides!  
Que vos concedam os deuses, que o Olimpo detém,  
saquear a cidade de Príamo e regressar bem a vossas casas!  
Mas libertai a minha filha amada e recebei o resgate,  
por respeito para com o filho de Zeus, Apolo que acerta ao longe.”  
Então todos os outros Aqueus aprovaram estas palavras:  
que se venerasse o sacerdote e se recebesse o glorioso resgate.

Mas tal não agradou ao coração do Atrida Agamêmnon;  
e asperamente o mandou embora, com palavras desabridas: (I, 16-25).

*Ἀτρεΐδα δὲ μάλιστα δύω, κοσμήτορε λαῶν:  
Ἀτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί,  
ὕμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες  
ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' οἴκαδ' ἰκέσθαι:  
παῖδα δ' ἐμοὶ λύσαιτε φίλην, τὰ δ' ἄποινα δέχεσθαι,  
ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα.  
ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ  
αἰδεῖσθαι θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα:*

*ἀλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ,  
ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε: (I, 16-25).*

Segundo René Nünlist (2003, p.65) no trecho supracitado temos a exposição do ponto de vista do exército troiano concordando com as palavras de Crises que exige a devolução de sua filha, fato que se opõe diretamente ao que Agamemnon planeja. Em outra passagem, Nünlist (2003, p. 64) sublinha o momento em que o narrador primário descreve a morte de Caletor pelas mãos de Ajax, cena abordada a partir da perspectiva de Heitor, que só foi identificada graças ao verso 422 do canto XV, pois nele temos a informação de que o Priamida observa o seu primo. Sustentamos que nessa cena há um filtro ideológico sendo aplicado e direcionado a partir do olhar de Heitor, o que torna o quadro observado ainda mais específico e subjetivo:

E foi então que o glorioso Ájax atingiu Caletor, filho de Clício, no peito com a lança, ele que trazia fogo para incendiar a nau. Tombou com um estrondo, e a tocha caiu-lhe das mãos. Mas quando Heitor com seus olhos viu o primo tombado na poeira à frente da nau escura, aos Troianos e aos Lícios gritou bem alto: (XV, 419-424.).

ἔνθ' υἷα Κλυτίοιο Καλήτορα φαίδιμος Αἴας  
 πῦρ ἐς νῆα φέροντα κατὰ στήθος βάλε δουρί.  
 δούπησεν δὲ πεσών, δαλὸς δὲ οἱ ἔκπεσε χειρός.  
 Ἔκτωρ δ' ὡς ἐνόησεν ἀνεψιὸν ὀφθαλμοῖσιν  
 ἐν κονίησι πεσόντα νεὸς προπάροιθε μελαίνης,  
 Τρωσί τε καὶ Λυκίοισιν ἐκέκλετο μακρὸν ἄϋσας: (XV, 419-424.).

Assim, o paralelismo entre o focalizador e o movimento seletivo do artista descrito por Ernesto Grassi é válido desde que assumamos as devidas ressalvas diante das diferenças entre a simultaneidade da imagem e o caráter linear do discurso. Afinal, tanto o narrador primário que controla a narrativa, como os narradores secundários que estão dentro do mundo diegético, são criações discursivas que incorporaram um processo de filtragem originário no autor da obra, ou seja, Homero.

Como verificamos nos textos iniciais, as abordagens metodológicas de Snell ecoaram ao longo do século XX e XXI. Somaram-se a estes pesquisadores que defenderam a análise de essência formal e epidérmica da *Ilíada* as obras de Erich Auerbach ([1946] 2002, p.5<sup>71</sup>) e Joseph Russo (1971, p.41-71), ambos justificaram o uso da natureza oral da *Ilíada* e a linguagem formular como práticas responsáveis pela suposta desvinculação das personagens em relação às qualidades de subjetividade e autorreflexão.

As averiguações de cunho formal que rotulam o olhar do narrador como distanciado, objetivo e despreocupado com a interioridade da personagem acabam criando pressupostos estéticos que impõem limites ao gênero épico. Tal metodologia foi criticada por Lukács em seu prefácio à obra *Teoria do Romance* (1962), no qual afirma que esse tipo de postura foi uma tendência entre os jovens do início do século XX; Lukács evidencia a fragilidade deste método onde as conclusões gerais a respeito do objeto de estudo surgem a partir da constatação individual de determinados termos localizados no texto:

---

<sup>71</sup> A cicatriz de Ulisses. **Mimesis**. A representação da realidade na Literatura Ocidental.

Virou moda formar conceitos gerais sintéticos a partir de alguns poucos traços, a maioria das vezes apreendidos pela mera intuição, de uma escola, de um período etc., dos quais a seguir se descia dedutivamente aos fenômenos isolados, e assim se acreditava alcançar uma visão abrangente do conjunto. (LUKÁCS, [1962] 2007, p.9, notas introdutórias)

Outros pesquisadores também alertaram para os cuidados que devemos ter ao empregarmos nossa percepção sobre um termo que pertence a uma cultura distinta, situada em um período arcaico, expondo os equívocos da abordagem diacrônica de uma parcela da crítica homérica do século XX que, de modo conservador, tenta realocar a complexidade da história literária e psicológica a um organizado e didático caminhar em direção à autoconsciência, outorgando à *Ilíada* o papel de obra inaugural e incipiente:

A diferença semântica entre “si” e *θυμός* (em seu uso relevante) deve, assim, estar situada em diferentes modos sob os quais esses termos apresentam o mesmo conceito (nomeadamente, individualidade); em outras palavras, a diferença é linguística, e não ontológica. O mundo de Homero contém egos. (GASKIN, 1990, p. 153, tradução nossa.<sup>72</sup>)”

Richard Gaskin apresenta uma visão semelhante ao que foi exposto por Seel<sup>73</sup> (1953), o estudioso defende que o simples emprego do pronome pessoal em primeira pessoa já demarca a noção de um todo uno e coeso separado do mundo, ou seja, uma vida psicológica emancipada das pressões externas. Gaskin também expõe sua visão sobre o que seria o conceito de individualidade identificado na *Ilíada*:

Um dos erros de Snell foi elaborar uma hiperinterpretação baseada no conceito que temos hoje sobre a individualidade e conseqüentemente abordar Homero com expectativas inapropriadas. Falar do “eu” é mais do que falar da coerência da atividade mental de uma única pessoa. O “eu” é definido apenas como aquilo que reúne características e as organiza, unindo estas atividades. Em qualquer pessoa normal estas atividades são organizadas e unidas e a palavra “eu” é apenas uma etiqueta que colocamos na pessoa e na capacidade dela como sendo mentalmente dotada de unidade. Isso nada mais é, portanto, do que aquilo que é referido quando se usa um pronome pessoal ou nome

---

<sup>72</sup> *The semantic difference between ‘self’ and thumos ( in its relevant usage) must accordingly be located in the different modes under which these terms present the same concept ( namely self-hood); in other words, the difference is linguistic and not an ontological difference. Homer’s world contains selves.*

<sup>73</sup> SEEL, O. *Zur Vorgeschichte des Gewissens-Begriffes im Altgriechischen Denken. In: Festschrift Franz Dornseiff.* Ed. H. Kusch, 1953. p. 291-319

próprio, ambos dispositivos linguísticos que, obviamente, são encontrados em Homero. (GASKIN, 1990, p.153, tradução nossa<sup>74</sup>).

Somada a esta posição, podemos citar o entendimento apresentado pela pesquisadora em retórica Mari Lee Mifsud (1998) que discorre sobre as limitações do tipo de abordagem filológica a que Snell submete sua pesquisa. Ela entende que em Homero existem muitos termos que se referem ao “eu”, inclusive pronomes pessoais, além disso, ela problematiza as conclusões tiradas a partir de um levantamento unicamente lexical, ignorando o contexto sintático e discursivo. Mari Lee diz que uma cultura pode compreender um conceito e fazer uso dele, através de metáforas ou expressões compostas sem que para ele exista um nome específico:

Embora a abstração de um nome possa nos permitir pensar diferentemente sobre um determinado fenômeno, isto não necessariamente marca a origem da consciência sobre esse fenômeno. Nomear pressupõe um nível de consciência; não cria consciência desde o início. Parece bem possível que Homero pudesse comunicar uma unidade na multiplicidade de um modo que a cultura intelectual em que Snell opera não poderia. Enquanto Snell pode ser capaz de dizer que ele seria fragmentado e esquizoide se ele não operasse dentro de um sistema de linguagem que poderia fornecer a ele a palavra “eu”, isso não significa que as pessoas nos poemas homéricos foram retratadas como fragmentadas e esquizoides porque Homero não tinha uma palavra para o “eu” (Padel 1992, 44-48). Isso não quer dizer que a consciência (homérica ou qualquer outra) existe antes da linguagem, mas apenas significa que a consciência não é exclusivamente dependente de uma linguagem abstrata assim como de uma abstração de um único e identificável nome para um determinado conceito ou fenômeno. <sup>75</sup>(MIFSUD, 1998, p.43, tradução nossa).

---

<sup>74</sup> *One mistake Snell is to read too much into the modern concept of selfhood, and consequently to approach Homer with inappropriate expectations. Talk of the self is no more than talk about the coherence of the mental activities of a single person. The self is delimited as just that thing whose defining characteristic it is to organize and unite those activities. In any normal person those activities will be organized and United, and the word “self” is just a label we attach to the person in his capacity as mentally endowed unitary being. There is accordingly no more to a self than that which is referred to using a person pronoun or proper name, both of which linguistic device are of course to be found in Homer.*

<sup>75</sup> *While the abstraction of a name may allow us to think differently about a given phenomenon, it does not necessarily mark the origin of consciousness about that phenomenon. Naming presupposes a level of awareness; it does not create awareness from scratch. It seems quite possible that Homer could communicate a unity in multiplicity in a way that the intellectual culture in which Snell operates could not. While Snell might be able to say that he would be fragmented and schizoid if he didn't operate within a language System that could provide him with the word self, this does not mean that people in the Homeric poems were portrayed as fragmented and schizoid because Homer didn't have a word for the Self (Padel 1992, 44-48). This is not to say that consciousness (Homeric or otherwise) exists prior to language, but only to say that consciousness is not exclusively dependent on an abstract language like the abstraction of a single, identifiable name for a particular concept or phenomenon. (MIFSUD, 1998, p.43)*

Diante das noções apresentadas sobre o conceito de unidade psicológica e orgânica nas personagens, dois postulados nortearam nossa pesquisa neste capítulo: um deles é a necessidade de se atentar ao caráter ativo do herói homérico de enxergar e interpretar o mundo, fato que pode ser observado quando o narrador passa a palavra para a personagem e se utiliza da focalização interna combinada com o discurso direto, construção que normalmente é identificada através do uso do “pronome pessoal de primeira pessoa acompanhado de um verbo de percepção”; o outro postulado diz respeito à importância do encadeamento das sentenças formuladas pelas personagens, enquanto um conjunto organizado que constrói a ideia de unidade, de coerência e de identidade dos heróis, através de resíduos estilísticos e cognitivos deixados no discurso. Tal abordagem justifica nosso interesse pela análise da obra sob a perspectiva narrativa, em especial a forma como o conceito de individualidade das personagens se manifesta através do discurso em primeira pessoa, construído por intermédio de uma câmera inerente ao herói.

Em relação à teoria do ponto de vista ou teoria cognitiva, tão relacionada à corrente adotada por Mieke Bal (1984) e Irené De Jong (2004), antecipamos a importância desta abordagem para o capítulo vigente e como ela é crucial para definirmos os contrastes na interação entre as personagens e entre o próprio narrador e o objeto narrado. A teoria do ponto de vista seguida por Bal e De Jong valoriza as percepções de mundo concedidas pelos sentidos como evidências de focalização, fato que inclui tanto as personagens no nível da história, quanto o narrador no nível do discurso. Esta postura contrasta com a perspectiva de Genette que defende a existência de apenas um ponto de vista soberano que, ao limitar a sua onisciência, é capaz de apresentar as cenas por intermédio das focalizações das personagens; assim, Oliveira (2016, p.110) nota que para Genette as diversas visões de mundo acabam convergindo em um único ponto focal, o do narrador:

Se aplicarmos essas noções ao romance *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós, por exemplo, especificamente ao modo como Maria Eduarda é apresentada na narrativa, Carlos seria o focalizador na concepção de Prince, Chatman e Bal, pois é ele quem vê Maria, são suas sensações, pensamentos e sentimentos que a revelam ao leitor. Para Genette, o focalizador continua sendo o narrador heterodiegético de *Os Maias*, que restringe provisoriamente a sua onisciência para acompanhar a percepção interna de Carlos sobre a irmã. Isto é, para Genette, a focalização requer a restrição ou não do discurso pelo narrador (ou mesmo pelo autor, como admitido por ele), à percepção

das personagens que vivem na/a história. Já Prince e Chatman, assim como Bal, entendem focalização como o ato em si mesmo de perceber o mundo, mas, para os dois primeiros, tal ato é levado a cabo apenas pelas personagens no nível da história. (OLIVEIRA, 2016, p.110).

Michel Zérafra, por sua vez, destaca o papel da ilusão trazida pela relativização do mundo concreto apreciado através de variáveis pontos focalizadores; para Zérafra a focalização faz o leitor esquecer que o olhar absoluto do narrador está em tudo, todavia, ela nos impõe, simultaneamente, a proposição de que a verdade e a realidade se modificam de acordo com a perspectiva adotada:

Se é verdade que Stendhal inova de maneira decisiva confiando em grande parte a visão romanesca (a visão sobre o real) a um personagem privilegiado, cumpre não esquecer que esta visão continua sendo a do romancista, e que esta óptica, tanto em Dickens como em Proust, é sempre total, sem jamais ser absoluta. Uma lenda boêmia conta que um príncipe, vendo ao longe um grupo de banhistas, exprimiu o desejo de ser transformado em pássaro a fim de poder admirá-las mais de perto sem ser visto. Mas, depois de tornar-se pássaro, o príncipe deu-se conta de que o espetáculo não apresentava mais para ele o menor interesse. Esse conto simboliza a situação do romancista diante de seu objeto: príncipe ou pássaro (e pode passar de um a outro estado, passagem que James recusará, como veremos) o escritor vê totalmente o aspecto do real que escolheu ver, e este aspecto muda de sentido de acordo com a escolha do romancista: a visão longínqua ou a visão aproximada. (ZÉRAFFA, [1971] 2010, p. 38.).

Zérafra ([1971] 2010, p. 38) compara a onisciência balzaquiana com a perspectiva relativizada proposta pelas focalizações internas múltiplas de Stendhal em *Madame Bovary* e expõe que, ao final, ambos os autores são soberanos em conhecer sobre os seus objetos focalizados.

Segundo esta visão narratológica, o relativismo da focalização interna é tão absoluto quanto o conhecimento onisciente, basta que tomemos como exemplo um tipo de focalização interna entendida por Genette ([1972] 1995 p.191) como plenamente realizada, ou seja, o monólogo interior. Neste tipo de construção temos o ápice da expressão individualizada do mundo sendo acessada pelo narrador primário, fato que reforça a ideia de ilusão que camufla a soberania desta figura: “O narrador sabe quase sempre mais que o herói, ainda que o herói seja ele, logo, a focalização sobre o herói é para o narrador uma descrição de campo tão artificial na primeira como na terceira pessoa.” (GENETTE [1972], 1995, p. 192)

Enquanto para Genette a classificação entre primeira e terceira pessoa do discurso é vista com ressalva, uma vez que a presença explícita ou implícita do narrador não altera o pressuposto de que o sujeito da enunciação só pode ser expresso em primeira pessoa (GENETTE, 1995, p.243), para Bal e para a posterior teoria do ponto de vista, a focalização consiste em sensações, impressões, elementos cognitivos, voz e a própria imaginação, fatores relacionados às particularidades psicológicas que distinguem um indivíduo de outro. Deste modo, Bal entende que o focalizador pode ser tanto a personagem, quanto o narrador: “O sujeito da focalização, o focalizador, é o ponto a partir do qual os elementos são vistos. O ponto pode debruçar-se dentro da personagem (ou seja, pode ser um elemento da fábula)” (BAL, p.135, tradução nossa)<sup>76</sup>, fato que se contrapõe à supremacia do narrador apresentada por Genette, figura que em última instância era vista como o próprio autor:

Assim, de acordo com Genette, “*no existe personaje focalizador o focalizado: focalizado solo se puede aplicar al proprio relato, y focalizador, si se aplica a alguien, solo puede ser al que focaliza el relato, es decir, el narrador o, si se quiere salir de los protocolos de ficción, el autor, tanto si delega en el narrador su poder de focalizar, o no, como si no lo hace*” (GENETTE, 1998, p.50 *apud* OLIVEIRA, 2016, p.109).

Apesar de a narratologia canônica entender que o narrador é o único e real focalizador, a teoria do ponto de vista considera como pontos de focalização as diversas perspectivas construídas a partir de fatores cognitivos e sensoriais relacionados ao sentir, ao enxergar, ao ouvir, ao imaginar e ao próprio ato de falar, este último podendo ser dotado de elevada carga estilística. Manfred Jahn (1999, p. 89-90), a partir de uma leitura narratológica cognitiva, elenca alguns dos critérios capazes de delinear uma nova focalização na narrativa e insere, dentre eles, os sentidos relacionados à percepção e à imaginação:

2) Aspectos criteriosos da focalização [...]. (A) afeto (medo, pena, alegria, repulsa etc.); (B) percepção, ou seja, (i) percepção ordinária/primária/literal (visão, audição, tato, olfato, paladar, sensação corporal) (ii) percepção imaginária (lembrança, imaginação, sonho, alucinação, etc.); (C) conceituação (pensamento, voz, ideação, estilo, modalidade, dêixis, etc.). Observe que as categorias A, B e C foram organizadas de modo a representar uma progressão escalar em

---

<sup>76</sup> *The subject of focalization, the focalizer, is the point from which the elements are viewed. That point can lie within a character (i.e., it can be an element of the fabula) or outside it. (BAL, [1985] 1990, p.165).*

direção a quantidades crescentes do que se poderia chamar de "conceitualidade". Além disso, as categorias exibem sobreposição e concorrência consideráveis, e muitas delas são inerentemente muito confusas. No entanto, (2) é suficiente, por enquanto, para identificar os tipos de estados de subjetividade, processos e dados que podem ser assumidos como vetores de uma origem, algo como uma fonte. (MANFRED, 1999, p. 89-90, tradução nossa<sup>77</sup>).

Assim, o modo como estas diversas perspectivas dialogam, tanto no âmbito da história quanto no âmbito do discurso, será o responsável por criar basicamente dois tipos de exposição: no primeiro toda essa carga ideológica fica mais invisível, quando a convergência entre personagens e narrador aumenta, a invisibilidade deste último se intensifica; no segundo, a divergência ética, moral, estilística e cognitiva ressaltará o contraste entre essas duas instâncias narrativas pertencentes a níveis distintos, resultando em um enfraquecimento das fronteiras criadas para separar modo e voz, devido ao surgimento de vozes dissonantes:

A rearticulação entre modo (perspectiva) e voz (narração) no estudo da focalização é defendida por diversos autores da narratologia contemporânea (MARGOLIN, 2009; HERMAN E VERVAEC, 2004; HERMAN, 2009). Manfred Jahn (1999) é um dos que mais desenvolveu essa ideia, em diálogo com a psicologia cognitiva. Nessa perspectiva, o autor discrimina, de forma abrangente, mas não exaustiva, os indicadores da qualidade da focalização, resultantes da comunicação entre focalizador e objeto focalizado [...] A interação entre modo e voz fica muito evidente pela inclusão da letra C<sup>78</sup> nessa lista. Segundo o autor, tal inclusão é plausível, pois uma personagem, em princípio, é capaz de expressar-se na sua própria voz, como o narrador, e inclusive contar uma história; e o narrador também pode ser entendido como um ser pensante e agente da percepção. Com isso, Jahn defende a voz da personagem como um elemento da focalização, pois ela não só percebe o mundo a sua volta, mas também pode expressar, através do próprio discurso e estilo, a sua perspectiva. Mas o que mais nos interessa nesse elenco do autor, é a compreensão alargada do processo de focalização, que muitas vezes ficou restrito à percepção comum, ou mesmo confundido com uma simples tomada óptica. Além da consideração da emoção, Jahn destaca a percepção imaginária, que convive em uma relação de

---

<sup>77</sup> (2) *Criteria aspects of focalization. [...]. (A) affect (fear, pity, joy, revulsion, etc.); (B) perception, i.e., (i) ordinary/primary/literal perception (vision, audition, touch, smell, taste, bodily sensation) (ii) imaginary perception (recollection, imagination, dream, hallucination, etc.); (C) conceptualization (thought, voice, ideation, style, modality, deixis, etc.). Note that categories A, B and C have been arranged so as to represent a scalar progression toward increasing amounts of what one might term "conceptuality." Apart from that, the categories exhibit considerable overlap and concurrence, and many of them are inherently very fuzzy. Yet (2) is sufficient, for the time being, to identify the types of subjectivity states, processes and data that can be assumed to vector from an origo-like source.*

<sup>78</sup> (C) conceitualização (pensamento, voz, ideação, estilo, modalidade, dêixis etc.). (MANFRED, 1999, p. 90. ).

equivalência com a percepção ordinária. O autor justifica essa dinâmica pela constatação da psicologia cognitiva de que é frequentemente impossível distinguir se a percepção é baseada num input sensorio “real”, ou em processos imaginários, ou em uma combinação deles (1999). (OLIVEIRA, 2016, p. 111.).

Ian Watt (1990, p.14) pontua que a busca por tentar captar a experiência original através dos sentidos representou uma mudança de postura apresentada pelo romance moderno se comparado à intenção da literatura medieval, clássica e homérica em captar a essência universal das coisas, para Watt, esse procedimento promoveu nos romances uma espécie de apego ao conhecimento promovido pelos sentidos e a consequente necessidade em filtrar as perspectivas por intermédio da subjetividade. O crítico ainda defende que a experiência original captada pelos sentidos pode variar sua origem, sendo ora um *input* de natureza externa ao indivíduo ora um produto de sua própria imaginação, fato que vai ao encontro da separação feita por Manfred e exposta à pouco, momento em que o estudioso definiu que a focalização poderia ser causada pela ficcionalização e/ou pelos sentidos (MANFRED, 1999, p. 89-90):

Certamente o moderno realismo parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos: tem suas origens através de Descartes e Locke e foi formulado por Thomas Reid em meados do século XVIII. [...] O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual, à qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura, que nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 1990, p. 14-15).

Uma vez aplicado o estudo narratológico na *Ilíada*, notaremos que a percepção da natureza pelos sentidos, bem como a ficcionalização e o vislumbre de experiências originais que as personagens apresentam e manifestam por meio de dúvida, frustração, conflito e admiração não é uma exclusividade dos romances modernos, mas já estava presente nos épicos homéricos. Este panorama apresentado pela perspectiva narratológica nos motivou a avaliação pormenorizada das focalizações e da percepção sensorial que os heróis homéricos apresentam no poema.

Isto posto, apesar da extrema importância das acepções propostas por Genette ([1972] 1995, 167-209) sobre o modo de representação da informação diegética e o aspecto, acolhemos neste capítulo o movimento sugerido por narratologistas mais

recentes que se aproximam de teorias cognitivas responsáveis por reorganizar a relação destas duas grandezas, harmonizando o contraste entre história e discurso. Esta segregação entre modo e aspecto refletiu na disposição dos estudos narrativos clássicos em observar aquilo que é visto pelas personagens e relatado pelo narrador, subordinando as perspectivas das personagens ao relato do narrador, fato que devemos superar com as teorias narratológicas mais recentes:

Realmente, concebendo a narrativa na sua relação com o conteúdo humano, é fácil reconhecer que tanto no nível do discurso quanto no nível da história, um sujeito é capaz de falar/ narrar e perceber/ ver, expressando um modelo do mundo de forma mais ou menos clara. Afinal, como é possível narrar sem ver ou sem dar a ver algo sobre o que se narra? Então, poderíamos reformular a pergunta de Genette: “quem é o agente narrativo que vê o que a personagem vê?”. Isto é, pode ser a personagem que vê, mas é o narrador que vê o que a personagem vê. E poderíamos ir mais longe, se colocássemos nessa roda o autor e o leitor. De qualquer forma, é importante não esquecer que cada um faz isso em seu próprio nível, até porque, em tese, a personagem não pode focalizar a narrativa de cuja existência não está ciente. Tal noção permite flexibilizar e reconectar aqueles aspectos que a abordagem estruturalista estratificatória modelou como independentes, sem perder de vista as nuances concernentes a cada estrato, já tão bem mapeadas pela mesma abordagem. (OLIVEIRA, 2016, p.111).

Assim, tal como o fez Mieke Bal e a teoria do ponto de vista, partimos da valorização dos aspectos particulares e da explicitação dos agentes cognitivos ativos do discurso, ambos os responsáveis por criar heterogeneidade e multiplicidade na narrativa, estendendo os poderes de focalização do narrador às personagens, cenário construído graças à interação de performances narrativas realizadas na *Ilíada* e identificadas como discurso direto e indireto, *mimeses* e *diegeses*. Como sugere Bakhtin, tais elementos culminam na origem de um conjunto de pontos focais autônomos que dialogam entre si, caminhando para muito além de posturas e escolhas vinculadas ao modo de representação oriundo da figura do narrador e sob a sua tutela única e exclusiva:

O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um desses discursos admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau) (BAKHTIN, 2002, p.75).

Percebe-se que a identificação de núcleos intelectivos, seja em níveis de história ou de discurso, é fundamental para a nossa pesquisa interessada em demonstrar que os constructos ideológicos estão acompanhados de subjetividade e configuram unidade psicológica na obra homérica analisada, fato que poderá ser comprovado pelas discrepâncias entre as atitudes do narrador e as das personagens, ambas presentes tanto em nível da história como em nível do discurso, como é o caso dos comentários avaliativos elaborados pelo narrador. Através de um adjetivo qualificador atribuído às expectativas de Agamemnon em conquistar Tróia precocemente, Gabriela Canazart (2018, p.28) identifica momentos em que a onisciência do narrador homérico se sobrepõe ao seu caráter imparcial e afastado, resultando na exposição de sua voz:

Assim falando, desapareceu o sonho, deixando-o ali a refletir no coração sobre coisas que não haveriam de se cumprir. Pois pensava ele poder naquele dia tomar a cidade de Príamo, **insensato!**, que não conhecia os trabalhos que Zeus planejava. Na verdade, era sua intenção impor sofrimentos e gemidos tanto a troianos como a Dânaos, no decurso de combates renitentes. (*Ilíada*, II, 35-40, grifo nosso.).

*ὡς ἄρα φωνήσας ἀπεβήσεται, τὸν δὲ λίπ' αὐτοῦ  
τὰ φρονέοντ' ἀνά θυμὸν ἃ ῥ' οὐ τελέεσθαι ἔμελλον·  
φῆ γὰρ ὃ γ' αἰρήσειν Πριάμου πόλιν ἧματι κείνῳ  
**νήπιος**, οὐδὲ τὰ ἤδη ἃ ῥα Ζεὺς μήδετο ἔργα·  
θήσειν γὰρ ἔτ' ἔμελλεν ἔπ' ἄλγεά τε στοναχάς τε  
Τρωσί τε καὶ Δαναοῖσι διὰ κρατερὰς ὑσμίνας.  
(*Ilíada*, II, 35-40, grifo nosso.).*

Neste comentário avaliativo do narrador homérico, há uma clara crítica que beira a ironia direcionada à decisão tomada por Agamemnon devido a um sonho enganoso enviado pelos deuses. O excerto presente a partir do verso 35 deixa claro o contraste entre a visão privilegiada do narrador e a visão limitada e recortada da personagem, expondo dois núcleos distintos de focalização, fato que se amplifica com o comentário feito pelo narrador poucos versos depois, onde chama Agamemnon de *νήπιος* (“insensato”). (II, 38).

No excerto seguinte, temos uma comparação feita entre Heitor e Aquiles, onde há uma estranha inversão de forças responsável por destacar Heitor como águia e Aquiles como um terno cordeiro; tal descrição pode ser entendida tanto como uma impressão admirável que o narrador tem em relação à postura combativa do filho de

Príamo, como um resultado direto de nossa imersão na focalização de Heitor que, partindo para o ataque, se colocou na posição de predador e via Aquiles como uma presa:

Assim dizendo, desembainhou a espada afiada,  
que pendia sob o flanco, espada enorme e potente;  
reunindo as suas forças, lançou-se como a águia de voo sublime, que  
através das nuvens escuras se lança em direção à planície  
para arrebatrar um terno cordeiro ou tímida lebre —  
assim arremeteu Heitor, brandindo a espada afiada.  
E Aquiles atirou-se a ele, com o coração cheio de ira (*Ilíada*, XXII, 306-312).

*ὥς ἄρα φωνήσας εἰρύσσατο φάσγανον ὄξύ,  
τό οἱ ὑπὸ λαπάρην τέτατο μέγα τε στιβαρόν τε,  
οἴμησεν δὲ ἀλεῖς ὡς τ' αἰετὸς ὑψιπετής,  
ὅς τ' εἶσιν πεδίον δὲ διὰ νεφέων ἐρεβεννῶν  
ἀρπάξων ἢ ἄρν' ἀμαλῆν ἢ πτώκα λαγῶν:  
ὥς Ἴεκτωρ οἴμησε τινάσσων φάσγανον ὄξύ.  
ὀρμήθη δ' Ἀχιλεὺς, μένεος δ' ἐμπλήσατο θυμὸν (*Ilíada*, XXII, 306-312).*

Entretanto, o que pareceu inicialmente um amálgama de vozes não será um conjunto indissolúvel sem enunciadores definidos. Na maioria das vezes este emaranhado pode ser desatado e os agentes responsáveis pelo discurso são discriminados graças aos traços ideológicos construídos ao longo do épico que identificam suas vozes. Para Peter Jones (*ILÍADA*, trad. F. Lourenço, 2013, p. 31) Homero não é um narrador inocente; o crítico se utiliza da cena entre Heitor e Aquiles, onde há uma aparente fusão de perspectivas, para explicar que a comparação absurda entre Heitor como sendo uma águia e Aquiles como um “terno cordeiro” apenas seria justificada se o narrador primário estivesse oferecendo um pequeno vislumbre da perspectiva de Heitor:

Aqui Heitor lança seu ataque final e fatal contra Aquiles, e Homero enfeita o momento com um símile: “reunindo as suas forças, lançou-se como a águia de voo sublime, /que através das nuvens escuras se lança em direção à planície/ para arrebatrar um terno cordeiro ou tímida lebre” (xxii.308-10). No caso, Heitor é a águia; e Aquiles, o terno cordeiro. Temos todo o direito de perguntar como o poeta se atreve a desenvolver uma comparação aparentemente tão absurda. “Focalização” é o termo técnico correspondente ao indagar, acerca de qualquer texto literário, “pelos olhos de quem o leitor deve entender essas palavras?” Claro está que, em termos objetivos, Aquiles não pode ser descrito como um “terno cordeiro”. O símile faz mais sentido se “enxergarmos” pelos olhos de Heitor. Este está se preparando para a derradeira provação. É como se tentasse se convencer de que ele é uma águia quando ataca; Aquiles, um cordeiro.

Portanto, o símile é “focalizado” pelos olhos de Heitor naquele momento, dando-nos um *insight* sutil, por parte do narrador, do que ele está sentindo. É importantíssimo ter em mente essa técnica na leitura das falas. Os heróis homéricos dizem o que lhes convém dizer no momento. Nem sempre se trata da verdade objetiva. (*ILÍADA*, trad. F. Lourenço, notas introdutórias, 2013, p. 31-32.).

Considerando os modos de exposição e organização da informação diegética para a audiência e como eles são influenciados pelos tipos de discursos adotados e a disposição dos interlocutores em seus respectivos níveis narrativos, é importante sublinhar que a *Ilíada* ao misturar a focalização da personagem com o discurso do narrador se serve de um recurso substitutivo ao conhecido e relativamente novo discurso indireto livre<sup>79</sup>, característico por trazer um misto de vozes e perspectivas, culminando em episódios onde as instâncias enunciativas e/ou focalizadoras do narrador e das personagens se confundem. Assim, o fato da *Ilíada* não apresentar características formais suficientes para identificarmos casos de discurso indireto livre no texto- tal como encontramos nos romances modernos- não significa que não teremos um jogo sofisticado por parte do autor grego que irá misturar perspectivas de níveis diegéticos distintos.

Em muitos trechos do poema homérico evidenciamos o diálogo entre focalizações distintas e núcleos psicológicos claramente delineados a partir de momentos em que o narrador se dirige aos narratários (IV, 223), ou quando o narrador traça um comentário avaliativo em relação às personagens (II,38), quando insere sua

---

<sup>79</sup> Há ainda uma outra forma de representar, no texto narrativo, o discurso e/ou os pensamentos das personagens: trata-se do discurso indireto livre, que aparece já em diversos romancistas do século XIX mas que se desenvolveu sobretudo no romance do século XX. É um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo emergir uma voz "dual". A terceira pessoa e os tempos da narração coexistem lado a lado com os dêicticos, as interrogações diretas, os traços interjetivos e expressivos, a ausência de recção; por isso, Dorrit Cohn declara que o discurso indireto livre é um discurso "suspenso [...] entre o imediatismo da citação e a mediação operada pela narrativa" (1981a: 127). O seguinte fragmento de Madame Bovary ilustra claramente essa oscilação entre a voz do narrador e a voz da personagem: "*Elle se rappela des soirs d'été tout pleins de soleil. Les poulains hennissaient quand on passait, et galopaient, galopaient... Il y avait sous sa fenêtre une ruche à miel, et quelques fois les abeilles, tournoyant dans la lumière, frappaient contre les carreaux comme des balles d'or rebondissantes. Quel bonheur dans ce temps-là! quelle liberté! quelle espoir! quelle abondance d'illusions! Il n'en restait plus maintenant!*" (Flaubert, Madame Bovary, p. 201). Este tipo de discurso permite representar os pensamentos da personagem sem que o narrador abdique do seu estatuto de mediador. É, pois, um processo suscetível de incorporar no fluxo narrativo o "realismo subjetivo" que pode reger a representação do mundo interior das personagens. O discurso indireto livre, ao proporcionar uma confluência de vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador em face das personagens, atitude essa que pode ser de distanciamento irônico ou satírico, ou de acentuada empatia. Note-se, por fim, que uma contaminação compacta da voz do narrador e da voz da personagem pode criar ao leitor dificuldades de interpretação, nomeadamente no que toca à identificação da focalização (v.) adotada. (REIS & LOPES, 1988, p. 276-277)

visão privilegiada concedendo uma informação importante que as personagens seriam incapazes de oferecer, ou ainda, quando as personagens e o narrador se abstêm e omitem um dado crucial que será responsável pelo desenrolar dos acontecimentos, todos elementos devidamente identificados graças à narratologia.

Se nos atentarmos a esta característica heterogênea do discurso da *Ilíada* relacionada à mistura de vozes e focalizações, verificaremos que tal perfil narrativo nos possibilita não apenas identificar a existência de unidade estrutural e psicológica nos heróis homéricos como também acentua a importância deste conceito para que possamos discriminar quem são os responsáveis pela enunciação e pela focalização em um contexto repleto de vozes e perspectivas. Desta forma, apresentaremos algumas passagens da *Ilíada* consideradas pela crítica como ambíguas e polêmicas, onde teremos ora uma confusão sobre a autoria do discurso proferido, ora uma dificuldade para encontrarmos quem é o focalizador, ambiguidades que serão, na maioria das vezes, resolvidas graças à própria noção de unidade e coerência construída por Homero em relação ao perfil das personagens e do narrador:

Então todos os outros aqueus aprovaram estas palavras:  
que se venerasse o sacerdote e se recebesse o glorioso resgate. Mas tal não agradou ao coração do Atrida Agamêmnon;  
e asperamente o mandou embora, com palavras desabridas: (I, 22-25).

*ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ  
αἰδεῖσθαὶ θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα:  
ἀλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ,  
ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε: (I, 22-25).*

Levando em consideração o que expusemos no parágrafo anterior sobre a necessidade de se atentar para as características do narrador primário e das personagens, percebemos no trecho supracitado que, apesar de estarmos em contato com o que pensavam os guerreiros, este material psicológico é sumarizado pelas palavras do narrador primário; situação que pode levar a uma certa confusão a respeito da autoria e do local onde este pensamento sobre a devolução da filha de Crisís é organizado.

Para que possamos definir as fronteiras entre o autor do discurso e os donos das focalizações internas deste trecho (I, 22-25), deve-se lembrar que apenas o narrador primário com a sua capacidade onisciente conseguiria agrupar o pensamento dos Aqueus em uma frase uníssona. Afinal, as personagens possuem uma voz

individual e uma visão recortada e limitada, pontos que se contrastam com as habilidades divinas do narrador primário, visto que ele as recebeu diretamente das musas, tornando-se habilitado para narrar os acontecimentos com precisão sem igual, graças à onisciência e visão prospectiva dos fatos.

No canto XXIV (v.22-30) temos uma representação das percepções dos deuses através da enunciação do narrador homérico, fato que se não for levado em consideração pela audiência pode induzir a uma interpretação equivocada sobre este narrador primário, vinculando-o a uma suposta posição ideológica sobre Tróia que ele não possui, mas é identificada, principalmente, no uso do verbo *ἀπήχθετο* (“repugnou, detestou, apēkhtheto”) (XXIV, v26), expressão *dotada* de uma carga altamente subjetiva. Esta postura parcial e declaradamente avessa a Tróia diz respeito à perspectiva de determinados personagens em relação aos troianos, como expôs Canazart (2018, p. 30), ao afirmar que *Ilion* foi considerada detestável por alguns habitantes do Olimpo, ideia presente na tradução de Frederico Lourenço através da expressão “repugnou”. Assim, nota-se que o comentário elaborado pelo narrador primário a respeito da repulsa sobre a cidade de Príamo encerra uma focalização secundária- a dos deuses:

Deste modo na sua fúria Aquiles aviltou o divino Heitor.  
Mas condoeram-se os deuses bem-aventurados ao verem  
o que se passava e incitaram o Matador de Argos de vista arguta  
a roubar o cadáver. A todos os outros isto agradou,  
menos a Hera e a Posêidon e à virgem de olhos esverdeados,  
que estavam como quando primeiro lhes **repugnou** a sacra Ílion  
e Príamo e seu povo, por causa do desvario de Alexandre,  
que insultou as deusas quando elas vieram à sua granja,  
ao louvar aquela que lhe favoreceu sua lascívia atroz. (XXIV, 22-30,  
grifo nosso).

*ὥς ὁ μὲν Ἴκτορα δῖον ἀείκιζεν μενεαίνων:  
τὸν δ' ἐλαίρεσκον μάκαρες θεοὶ εἰσορόωντες,  
κλέψαι δ' ὀτρύνεσκον εὐσκοπὸν ἀργεῖφόντην.  
ἔνθ' ἄλλοις μὲν πᾶσιν ἐήνδανεν, οὐδέ ποθ' Ἴριον  
οὐδέ Ποσειδάων' οὐδέ γλαυκώπιδι Κούρη,  
ἀλλ' ἔχον ὡς σφιν πρῶτον ἀπήχθετο Ἴλιος ἱρή  
καὶ Πρίαμος καὶ λαὸς Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης,  
ὃς νείκεσσε θεὰς ὅτε οἱ μέσσαυλον ἴκοντο,  
τὴν δ' ἦνυσ' ἢ οἱ πόρε μαχλοσύνην ἀλεγεινήν. (XXIV, 22-30, grifo  
nosso.).*

Mais importante do que os efeitos do emprego do verbo *ἀπέχθωμαι* (odiar, detestar, repugnar) que desqualificam os troianos, será a capacidade da audiência em

decifrar que está diante da perspectiva dos deuses, compreensão adquirida graças ao contexto construído ao longo da narrativa, devido à coerência proporcionada pela existência de unidades psicológicas que, diante deste confronto entre a caracterização do autor do enunciado e a caracterização das personagens focalizadas, proporciona um contraste capaz de tornar nítida as posições do narrador e as das personagens inimigas de Tróia.

René Nünlist (2003, p. 62-63) alerta que a preocupação em distinguir sobre o que foi dito pelo poeta e o que foi dito pelas personagens data de uma época próxima a Aristóteles, porém, a observação contida nas notas de rodapés dos manuscritos antigos da *Ilíada*- “pertence ao poeta”, *λύσις ἐκ του προσώπου* - foi inserida, posteriormente, por Porfírio (séc. III d.C). Ainda sobre esses excertos, Nünlist atesta que eles eram inseridos em notas explicativas para referenciar versos considerados problemáticos na *Ilíada*, ou seja, quando a voz do narrador se insere na focalização das personagens.

Como exemplo, Nünlist (2003, p.67) cita o trecho ambíguo em que Heitor busca por sua esposa e emprega o adjetivo *λευκώλενος* (*leukōlenos*, “braços alvos”), tal fato foi pontuado pelos estudiosos gregos como sendo proferido pelo narrador, uma vez que este adjetivo era desnecessário para que Heitor fizesse alusão à Andrômaca: *πῆ ἔβη Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἐκ μεγάροιο*; em que direção saiu Andrômaca de alvos braços do palácio? (VI, 377).

O caráter intimista proposto pelo discurso direto contribui para formar o que denominamos como unidade ou núcleo intelectual, devemos levar em conta que quando uma personagem descreve suas percepções sobre o mundo, ela não está munida da visão onisciente de Homero, por isso, apresentará uma percepção limitada ao seu olhar recortado e personalizado. Como já aludido, encontramos nesta narrativa épica o contraste entre os olhares particulares das personagens e o olhar vasto do narrador homérico, diferenças que formam estes núcleos intelectivos e nos dão o vislumbre das fronteiras perceptivas de cada ser ficcional criado por Homero:

Mas quando os troianos viram o valente filho de Menécio,  
quando o viram a ele e ao escudeiro, refulgindo com as armas,  
agitou-se o coração de todos e moveram-se as falanges, convencidos  
de que junto das naus o veloz Pelida  
abandonara a cólera para optar, em vez dela, pela amizade.  
E cada um olhou em volta para ver como fugir à morte escarpada.  
(XVI, 278-283).

*Τρῶες δ' ὡς εἶδοντο Μενοίπῳ ἄλκιμον υἱὸν  
αὐτὸν καὶ θεράποντα σὺν ἔντεσι μαρμαίροντας,  
πᾶσιν ὀρίνθη θυμός, ἐκίνηθεν δὲ φάλαγγες  
ἐλπόμενοι παρὰ ναῦφι ποδώκεα Πηλεΐωνα  
μηνιθμὸν μὲν ἀπορρίψαι, φιλότητα δ' ἐλέσθαι:  
πάπτηνεν δὲ ἕκαστος ὅπῃ φύγοι αἰπὺν ὄλεθρον. (XVI, 278-283).*

Neste excerto temos a utilização de um recurso narrativo conhecido como *paralepse*<sup>80</sup> que consiste na inserção da visão ampla e onisciente do narrador extradiegético em um contexto intradiegético onde normalmente encontramos a visão recortada das personagens. Sabemos que a perspectiva retratada no verso “Mas quando os troianos viram o valente filho de Menécio” pertence ao narrador primário, heterodiegético, identificado como o aedo, cuja capacidade de narrar os fatos da guerra foi outorgada pelas musas. Afinal, o exército troiano não seria capaz de deduzir que quem estava vestindo a armadura de Aquiles era Pátroclo- “o valente filho de Menécio”.

Mais uma vez, graças ao conhecimento que a audiência construiu ao longo da obra foi possível concluir que fomos nutridos por uma informação privilegiada sobre a presença de Pátroclo por mérito da visão onisciente de Homero. Tal observação seria impossível de ser compartilhada pelos heróis que estão inseridos na narrativa, dotados de uma visão mortal e limitada, visão que é responsável, inclusive, por erros que traçaram os seus destinos na guerra.

A discrepância sobre os limites da visão das personagens e amplitude da visão do narrador pode ser notada em ocasiões em que identificamos as prolepses<sup>81</sup>,

<sup>80</sup>Consiste em dar mais informação “do que o que é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto”. (GENETTE [1972] 1995, p. 193).

<sup>81</sup> [...] normalmente a prolepse representa a antecipação por meio de expressões adverbiais de tempo ou de tempos verbais (futuro ou presente) que contrastam com o passado dominante, como se viu nos exemplos citados (“virá a ser”, “reveje-o agora”, “contou depois”). Por outro lado, a prolepse presta-se bastante menos do que a analepse a reflexões crítico-interpretativas, por usualmente se beneficiar de uma amplitude (v.) muito mais restrita; justamente o curto fôlego da vigência da prolepse condiciona as suas funções habituais: aludir a eventos ou personagens que só a posteriori corresponderão à curiosidade entretanto criada, conotar pontualmente a atitude (irônica, desinibida, sarcástica) do narrador em relação à apresentação de uma história que domina de forma “totalitária” (“Bernardo virá a suicidar-se daí a um ano e pouco, mas como poderia sabê-lo?” - A. Abelaira, *As boas intenções*, p.70), até mesmo sugerir o desfecho, em particular quando, por uma calculada antecipação, “o véu se levanta só um pouco e de um só lado, resultando disto antes um aumento da expectativa no ‘como’ do decurso e nos caminhos que vai seguir” (Kayser, 1976: 217). Registre-se, por último, que a prolepse não deve confundir-se com a profecia ou com a premonição: quando Adamastor anuncia desastres a Vasco da Gama (*Os Lusíadas*, canto V, 43-48) ou quando Manuel Vilaça alude a uma lenda “segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramallete” (E. de Queirós, *Os Maias*, p. 7), não estão em causa eventos a reencontrar no desenvolvimento da história; trata-se antes, no caso de Os

informações antecipadas fornecidas pelo narrador, como na passagem mencionada anteriormente (*ILÍADA*, II, 35-40) em que Homero traça um comentário avaliativo em relação à pretensão de Agamemnon em conquistar Tróia antecipadamente.

Esta constante alternância de focalização pode ser evidenciada no canto I quando os soldados vão à tenda de Aquiles a mando de Agamemnon para retirarem Briseida do domínio do Pelida. Percebemos que em versos como “Mas ambos ficaram espantados, em pé, com medo” (*ILÍADA*, I, 331) há uma dificuldade em distinguir se estas são impressões do narrador ou impressões retiradas diretamente do íntimo dos soldados:

Assim dizendo despediu-os, impondo-lhes uma forte palavra.  
Eles caminharam contrariados pela orla do mar nunca cultivado,  
e chegaram às tendas e às naus dos Mirmidões.  
Encontraram-no junto da sua tenda, junto da nau escura,  
sentado; e ao vê-los não se alegrou Aquiles.  
Mas ambos ficaram espantados, em pé, com medo  
do rei, e não lhe dirigiram a palavra nem o interrogaram.  
Mas ele sabia bem, no seu coração, e assim disse:  
“Salve, ó arautos, mensageiros de Zeus e dos homens.  
Aproximai-vos. Não sois vós os culpados, mas Agamêmnon,  
que aqui vos manda por causa de Briseida, a donzela.  
Pois bem, traz aqui a donzela, ó Pátroclo criado por Zeus,  
e deixa que a levem. E que sejam eles testemunhas  
perante os deuses bem-aventurados e os homens mortais,  
e perante esse rei tão áspero, no caso de doravante  
surgir a necessidade de eu afastar dos outros a desgraça.  
Pois ele ferve de raiva no seu espírito mal-intencionado, e não sabe  
olhar bem para trás e para a frente,  
de modo a que os aqueus combatam a salvo junto às naus.” (*ILÍADA*,  
I, 326-344).

*ὡς εἰπὼν προΐει, κρατερόν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε:  
τῷ δ' ἀέκοντε βάτην παρὰ θῖν' ἀλὸς ἀτρυγέτοιο,  
Μυρμιδόνων δ' ἐπὶ τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην,  
τὸν δ' εὖρον παρὰ τε κλισίῃ καὶ νηὶ μελαίνῃ  
ἤμενον: οὐδ' ἄρα τῷ γε ἰδὼν γήθησεν Ἀχιλλεύς.  
τῷ μὲν ταρβήσαντε καὶ αἰδομένῳ βασιλῆα  
στήτην, οὐδέ τί μιν προσεφώνεον οὐδ' ἔρέοντο:  
αὐτὰρ ὁ ἔγνω ἦσιν ἐνὶ φρεσὶ φώνησέν τε:  
χαίρετε κήρυκες Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν,  
ἄσσον ἴτ': οὐ τί μοι ὑμμες ἐπαίτιοι ἀλλ' Ἀγαμέμνων,  
ὁ σφῶϊ προΐει Βρισηΐδος εἵνεκα κούρης.  
ἀλλ' ἄγε διογενὲς Πατρόκλεες ἔξαγε κούρην*

---

lusíadas, de prever acontecimentos que transcendem o narrador (Vasco da Gama) e o seu relato, e, no caso de Os Maias, de criar uma difusa atmosfera de agouros e suspeições. (REIS & LOPES, 1988, p.284-285.).

*καί σφωῖν δὸς ἄγειν: τὼ δ' αὐτῷ μάρτυροι ἔστων  
 πρὸς τε θεῶν μακάρων πρὸς τε θνητῶν ἀνθρώπων  
 καὶ πρὸς τοῦ βασιλῆος ἀπηνέος εἴ ποτε δ' αὖτε  
 χρειῶ ἐμεῖο γένηται ἀεικέα λοιγὸν ἀμῦναι  
 τοῖς ἄλλοις: ἦ γὰρ ὅ γ' ὀλοῖῃσι φρεσὶ θύει,  
 οὐδέ τι οἶδε νοῆσαι ἅμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω,  
 ὅππως οἱ παρὰ νηυσὶ σόοι μαχέοιντο Ἀχαιοί. (ILÍADA, I, 326-344).*

A interação entre os soldados enviados por Agamêmnon e Aquiles evidencia uma dificuldade em entender o que cada parte está pensando, esta incapacidade dos soldados adivinharem as reais intenções de Aquiles, bem como o seu esforço em suprimir as emoções diante dos guerreiros de Agamemnon- que foram expostas através de choro e lamento assim que eles deixaram a tenda (I, 349-350) - são frutos do sentimento de inconformidade que Aquiles possui em relação às atitudes do Atrida. Consideramos que tal interação é mais uma evidência da existência de núcleos intelectivos fechados em si, unidades psicológicas que distinguem o “eu” do mundo, divergindo da ideia de consciência fragmentada e coletiva proposta pela crítica apresentada nesta introdução, que defende seres incapazes de se verem como um todo uno e coeso- cujos pensamentos são construídos por frequentes pressões externas, próprias de uma cultura da vergonha- e, portanto, inabilitados para elaborar um exercício de autorreflexão.

Jonathan Ready (2014, p. 231) explica que para De Jong o narrador primário é também focalizador, pois percebe a história sob um ponto de vista; além disso, o narrador primário ao passar a palavra para as personagens, passa também a focalização, permitindo que a audiência enxergue sob o ponto de vista dos heróis. Nota-se que esta percepção narrativa vai ao encontro do que Mieke Bal propõe ao afirmar que a narração implica focalização e que devemos considerar três agentes na narrativa, estes mais evidentes quando não são os mesmos, ou seja, o narrador, o focalizador e a personagem:

O fato da narração implicar focalização está relacionado à noção de que a linguagem molda a visão e a visão de mundo. Distinguir as camadas leva à conclusão de que o ver, tomado no sentido mais amplo da percepção e da interpretação, constitui o objeto da narração. Quando a conexão entre esses dois agentes não é evidente, fica mais fácil entender a complexidade da relação entre os três agentes que atuam nas três camadas – o narrador, o focalizador, o ator – e os

momentos em que eles se sobrepõem ou não na forma de uma única “pessoa”. (BAL, 2017, p.13, tradução nossa<sup>82</sup>).

Ruth Scodel (2014, p. 59) expõe os motivos de esta cena na tenda de Aquiles (*ILÍADA*, I, 326-344) ser polêmica e de difícil interpretação, considerando que há uma alternância de pelo menos três focalizações distintas, o que contribui para entendimentos divergentes em relação à forma como Aquiles agiu ao ver os soldados. Assim, se por um lado a leitura de De Jong (2004, glossário, p. XVI), influenciada pela narratologista Mieke Bal ([1985] 2017, p. 135), identifica uma nova focalização sempre quando temos um verbo de percepção, o que a faz apontar para Aquiles como o focalizador dos versos “Encontraram-no junto da sua tenda, junto da nau escura,/ sentado; e ao vê-los não se alegrou Aquiles” (I, 329-330), por outro lado, Scodel (2014, p. 59) adverte que nesta cena a percepção de Aquiles sobre os arautos não é providenciada diretamente pelo Pelida, mas sumarizada pelo narrador primário, elaborando uma descrição externa das reações de Aquiles. A narratologista vai além e afirma que o reporte do estado mental de Aquiles pode ter sido feito tanto pelo narrador quanto pelos soldados que se depararam com Aquiles e interpretaram a reação do filho de Peleu ao vê-los:

O relato do narrador sobre o estado mental de Aquiles também pode ser a percepção dos arautos, já que as próximas duas linhas provavelmente narram suas reações à reação de Aquiles; embora estivessem inquietos antes mesmo de verem Aquiles, a incapacidade dos oradores profissionais de falar é extraordinária. Essas linhas descrevem tanto o estado mental interno dos arautos quanto seu comportamento externo. Aquiles não tem acesso direto a seus estados mentais, embora possa, é claro, registrar suas incapacidades de falar. O verso 331 informa ao público que ambos os motivos possíveis para a infelicidade dos arautos com suas tarefas estão em jogo: eles têm medo, mas também sentem respeito diante de Aquiles. Eles presumivelmente respeitam o status superior de Aquiles e temem sua raiva. O fato de que os respeitos deles os tornam incapazes de falar certamente mostra que eles acreditam que sua missão viola as normas sociais. Então, em 333, Aquiles faz uma inferência correta sobre seus sentimentos a partir de seu comportamento e responde com cortesia, e ele se torna ao mesmo tempo focalizador e foco de interesse. De fato, ele simultaneamente confirma que os arautos foram um foco de interesse e se apropria da atenção que eles receberam – o público pode simpatizar mais facilmente com Aquiles porque ele reage

---

<sup>82</sup> *The fact that narration implies focalization is related to the notion that language shapes vision and world view. Distinguishing layers leads to the conclusion that seeing, taken in the widest sense of perception and interpreting, constitutes the object of narrating. When the connection between these two agents is not self-evident, it becomes easier to gain insight into the complexity of the relationship between the three agents that function in the three layers – the narrator, the focalizer, the actor – and those moments in which they do or do not overlap in the shape of a single “person.”* (BAL, 2017, p.13.).

generosamente ao desconforto dos arautos. (SCODEL, 2014, p.59, tradução nossa<sup>83</sup>).

Nos versos seguintes (I, 333-336) temos acesso aos motivos dos soldados estarem desconfortáveis: primeiro por respeitarem o status superior de Aquiles; segundo por temerem a sua fúria. De qualquer forma, vale o destaque que Scodel concede ao fato de que Aquiles infere assertivamente sobre os sentimentos dos soldados e entende a situação delicada em que eles se encontram:

Mas ele sabia bem, no seu coração, e assim disse:  
 “Salve, ó arautos, mensageiros de Zeus e dos homens.  
 Aproximai-vos. Não sois vós os culpados, mas Agamêmnon,  
 que aqui vos manda por causa de Briseida, a donzela. (I, 333-336.).

αὐτὰρ ὃ ἔγνω ἦσιν ἐνὶ φρεσὶ φώνησέν τε:  
 χαίρετε κήρυκες Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν,  
 ἄσσον ἴτ': οὐ τί μοι ὑμμες ἐπαίτιοι ἀλλ' Ἀγαμέμνων,  
 ὃ σφῶϊ προΐει Βρισηΐδος εἴνεκα κούρης. (I, 333-336.).

Apesar de assertiva, a inferência de Aquiles evidencia que os motivos e pensamentos contrapostos são inacessíveis e só podem ser imaginados através da empatia, piedade e do reconhecimento, conceitos explorados na *Poética* e *Retórica* aristotélica e que serão trabalhados com mais detalhes nos capítulos *Deliberação* e *Tensão*.

Como pode ser observado, nestas cenas o contraste entre núcleos psicológicos dotados de voz, imaginação e percepção elimina a ideia apresentada pela narratologia canônica, corrente atrelada a Genette, de que as personagens são apenas prolongamentos oriundos da voz e da focalização do narrador principal, enquanto este é um arquiteto solitário de toda a obra. As distinções ideológicas, cognitivas e comportamentais entre narrador e personagens realçam a autonomia e o diálogo entre

---

<sup>83</sup> *The narrator's report of Achilles' mental state may also be the perception of the heralds, since the next two lines presumably narrate their reaction to Achilles' reaction; though they were uneasy even before they saw Achilles, the inability of professional speakers to speak is extraordinary. These lines describe both the internal mental state of the heralds and their external behaviour. Achilles does not have direct access to their mental states, although he can, of course, register their failure to speak. Line 331 informs the audience that both possible motives for the heralds' unhappiness with their task are in play: they are afraid, but they also feel respect before Achilles. They presumably respect Achilles' superior status and fear his anger. That their respect renders them unable to speak surely shows that they believe that their errand violates social norms. Then, at 333, Achilles draws a correct inference about their feelings from their behaviour and responds courteously, and he becomes both focaliser and interest focus. Indeed, he simultaneously confirms that the heralds have been an interest-focus and appropriates the attention that they have received – the audience can sympathise more readily with Achilles because he reacts generously to the heralds' discomfort. (SCODEL, 2014, p.59).*

eles, além de inserirem a figura do narrador dentro do jogo ficcional proposto pelo autor, fato que elimina a hierarquia, vinculando o narrador a uma relação horizontal com as personagens e não mais vertical, onde tudo era administrado e passava pelo seu crivo.

Segundo Nünning, a perspectiva da personagem é regida pela totalidade de seus conhecimentos e crenças, intenções, traços psicológicos, atitudes, postura ideológica, sistema de valores e normas internalizadas. Em suma, abarca tudo o que existe na mente da personagem (2001, p.211). A mesma visão subjetiva do mundo pode ser atribuída ao narrador. “Assim como para cada personagem, o leitor pode construir uma perspectiva individual para o narrador, ao atribuir à voz que pronuncia o discurso idiossincrasias psicológicas, atitudes, normas e valores, um conjunto de propriedades mentais e um modelo do mundo” (idem, p.212). Das relações entre as perspectivas do narrador e das personagens e dos padrões de inter-relação estabelecidos resulta o que o autor chama de “structure perspective” (idem, p. 214), que traduzi, livremente, por perspectiva estruturante. Assim, quanto maior o espectro de diferenças sociais, morais e ideológicas entre as várias perspectivas, mais diversificada e complexa é a perspectiva estruturante emergente. O modo como são combinadas e coordenadas, sintagmática e paradigmaticamente, permite estabelecer padrões de contrastes e correspondências. A estrutura será mais fechada e monológica quando todas as perspectivas em conjunto servirem para desenhar uma linha de convergência semântica. Será mais aberta e dialógica quando permanecerem discrepâncias inconciliáveis entre as perspectivas individuais. (OLIVEIRA, 2016, p. 112.).

Nota-se que o grau de convergência e o grau de divergência entre narrador e personagens resultará em um sistema monológico ou dialógico respectivamente, gerando tensões entre posições adotadas por figuras criadas em um mundo autônomo e ficcional, um verdadeiro confronto ideológico através da interação de discursos distintos. Sobre a interação destas perspectivas criadas na narrativa, Oliveira afirma que é possível discriminar o tipo de relação interna desenvolvida entre esses núcleos ideológicos e cognitivos; por fim, a autora realça que o poder de organizar esse sistema diegético complexo se expande para elementos externos à narração, incumbindo ao leitor a responsabilidade em construir esta teia interativa:

Para distinguir os sistemas resultantes, Nünning (2001, p.215-216) sugere quatro critérios: 1. o grau de ênfase dado à perspectiva de cada personagem; 2. a existência ou não de uma hierarquia de perspectivas entre as personagens e entre as personagens e o narrador; 3. o grau de individualização da perspectiva do narrador, de ingerência sobre as perspectivas das personagens e o consequente estabelecimento ou não de uma visão unificada do mundo; 4. no caso de o escopo de

perspectivas não resultar em um sistema aberto, o grau de homogeneidade ou intersubjetividade derivado das várias perspectivas. A perspectiva estruturante, na medida em que implica a coordenação dos diversos pontos de vista das personagens e do(s) narrador(es), reenviaria, então, para a perspectiva do autor, enquanto fonte imaginária e epistêmica, reconfigurada pelo leitor. Mas é a atividade do último que Nünning ressalta. Apesar de dependente de propriedades textuais, a perspectiva estruturante não é inerente ao texto, mas construída pelo leitor individual durante o processo de leitura (NÜNNING, 2001). Assim, quanto mais diversificado o espectro de perspectivas, maior a demanda sobre o leitor para coordená-lo. É o leitor, portanto, que põe esse sistema dinâmico a funcionar, a partir de um ponto de vista móvel, múltiplo e parcial, como já nos ensinava Wolfgang Iser, exigente de uma constante atividade de síntese, correção e modificação. (ISER, 1999 *apud* OLIVEIRA, 2016, p. 112.).

Em relação à interação entre pontos de vistas e vozes misturadas e como a existência de unidade e coerência cognitiva e estrutural das personagens pode ser útil para separar o que pertence ao narrador e o que pertence às personagens, Anna Bonifazi (2018, p. 239) se debruça em um excerto da *Ilíada* (VII, 216-218) entendido por alguns narratologistas como o momento em que há uma exposição da focalização interna de Heitor em meio ao discurso do narrador. Bonifazi (2018, p. 239) cita Irene de Jong e afirma que a pesquisadora identificou subjetividade em Heitor nos momentos que antecedem o combate com Ajax através da expressão *Ἑκτορί τ' αὐτῷ θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι πάτασσεν: ἀλλ' οὐ πως ἔτι εἶχεν ὑποτρέσαι οὐδ' ἀναδῦναι* (VII, 217-218)- “e no peito do próprio Heitor martelava o coração/ Mas de forma alguma podia virar as costas ou refugiar-se (VII, 217-218)- o elemento mais importante desta declaração será o momento quando o narrador principal toma a personagem como um sujeito dotado de consciência, fato verificado devido ao uso da expressão *αὐτῷ* - “o próprio”- pronome que assume características de reflexão enfática quando usado isoladamente no grego:

Vejamos como esta entidade combinada de intérprete suscita a mistura de pontos de vista em alguns *loci* que de Jong interpreta como exemplos de focalização interna. A primeira passagem é sobre a posição de Heitor no início do duelo com Ajax (*Ilíada* 7.216-218). *Ἑκτορί τ' αὐτῷ ἐνὶ θυμὸς ἀναδῦναι στήθεσσι πάτασσεν- ἀλλ' οὐ ' χάρμηι πως ἔτι εἶχεν ὑποτρέσαι οὐδ' ἀναδῦναι ἄψ λαῶν ἐς ὄμιλον, ἐπεὶ προκαλέσσατο χάρμηι.* e no peito do próprio Heitor martelava o coração. Mas de forma alguma podia virar as costas ou refugiar-se entre a turba das hostes, pois ele é que desafiara em combate. De Jong propõe ler *ἀλλά*- como conjunção que inicia oração transmissora de focalização interna porque as palavras retratam as considerações de Heitor (2004a: 121), e a narração épica neste ponto mostra o acesso do narrador aos pensamentos de Heitor. No entanto, a linha que precede o *ἀλλά*-conjunção é igualmente, se não mais, interessante. A representação do

estado do *θυμός* de Heitor não soa menos inspirada nos sentimentos de Heitor. Mais importante, *αὐτῶι* pode funcionar como reflexivo indireto ("para o próprio Hektor"), implicando que o narrador primário toma Heitor como o sujeito da consciência. O verso ocorre após a representação dos troianos assustados com a visão de Ajax (*Τρῶας δὲ τρόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυῖα ἕκαστον* ["mas aos troianos deslassou os membros o pávido tremor;"] 215). O *αὐτός* subsequente destaca Hektor como o centro - enquanto os troianos são a periferia - e a informação focal é o seu estado epistêmico e emocional. (BONIFAZI, 2018, p. 239, tradução nossa<sup>84</sup>).

Para Anna Bonifazi (2018, p. 239) o trecho em que o narrador expõe os motivos da ansiedade de Heitor não é o único que diz respeito à focalização interna, mas toda a passagem, considerando que desde o verso anterior a perspectiva psicológica de Heitor expressa-se através do discurso indireto. Desta forma, há um encontro de focalizações entre os versos 215 e 218: o *input* coletivo dos troianos em oposição ao *input* individual de Heitor. Bonifazi (2018, p. 239) afirma que em um primeiro momento o narrador se serve de sua capacidade onisciente para entrar no espaço psicológico de Heitor e ler seus pensamentos, e em seguida, expõe os motivos de Heitor estar ansioso:

mas aos troianos deslassou os membros o pávido tremor;  
e no peito do próprio Heitor martelava o coração.  
Mas de forma alguma podia virar as costas ou refugiar-se  
entre a turba das hostes, pois ele é que desafiara em combate. (VII,  
215-218).

*Τρῶας δὲ τρόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυῖα ἕκαστον,  
Ἔκτορι τ' αὐτῶι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι πάτασεν· ἀλλ'  
οὐ πῶς ἔτι εἶχεν ὑποτρέσαι οὐδ' ἀναδῦναι ἄψ λαῶν ἐς ὄμιλον, ἐπεὶ προκαλέσσατο χάρμη.* (VII, 215-218).

<sup>84</sup> *Let us see how this blended entity of the performer prompts viewpoint blending in a few loci that de Jong interprets as instances of embedded focalization. The first passage is about Hektor's stance at the beginning of the duel with Aias (Iliad 7.216–218). (5) Ἔκτορι τ' αὐτῶι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι πάτασεν· ἀλλ' οὐ πῶς ἔτι εἶχεν ὑποτρέσαι οὐδ' ἀναδῦναι ἄψ λαῶν ἐς ὄμιλον, ἐπεὶ προκαλέσσατο χάρμη. and for Hektor himself the heart beat hard in his breast, but he could not any more find means to take flight and shrink back into the throng of his men, since he in his pride had called him to battle. De Jong proposes to read the ἀλλά- clause as conveying embedded focalization because the words depict Hektor's considerations (2004a: 121), and the epic narration at this point does show the narrator's access to Hektor's thoughts. However, the line preceding the ἀλλά-clause is equally, if not more, interesting. The depiction of the state of Hektor's θυμός does not sound less drawn from Hektor's feelings. Most important, αὐτῶι may work as indirect reflexive ("to Hektor himself"), implying that the primary narrator takes Hektor as the subject of consciousness. The line occurs after the representation of the Trojans being frightened by the sight of Aias (Τρῶας δὲ τρόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυῖα ἕκαστον ["the Trojans were taken every man in the knees with trembling and terror"], 215). The subsequent αὐτός singles out Hektor as the center—while the Trojans are the periphery—and the focal information is his epistemic and emotional state. (BONIFAZI, 2018, p. 239)*

Nosso interesse nesta cena é destacar o uso do pronome reflexivo *αὐτῶι*- “o próprio” - como uma ferramenta para segregar a consciência de Heitor da consciência dos troianos, contraste gerado graças à descrição de seu estado psicológico de ansiedade, justificado pela situação particular construída pelo próprio Heitor, ou seja, propor um combate contra Ajax. Desta maneira, percebemos que a psicologia das personagens são construídas e se distinguem umas das outras baseadas nas experiências particulares que vivenciam.

Irene De Jong (2004a, 120-143) contribui para este esclarecimento sobre pontos de vistas distintos em situações em que as vozes e os olhares se confundem, quando nos aponta para o uso de superlativos e comentários afetivos como um sinal de que são posturas pertencentes às personagens e menos comuns em relação ao narrador. Tal avaliação vai ao encontro da ideia apresentada nesta tese de que em muitos momentos, mesmo quando nos depararmos com excertos onde temos um compartilhamento ou mistura de pontos de vistas, qualidades como a coerência estrutural e psicológica das personagens serão determinantes para que possamos traçar estas distinções ao mesmo tempo em que serão marcas de existência de unidade cognitiva.

Em algumas cenas teremos uma alternância de perspectivas de modo muito dinâmico, como ocorre no canto VI (294-295)<sup>85</sup>, quando Heitor pede a sua mãe que faça uma oferenda a Atena, dando-lhe o vestido mais belo/gracioso *-χαριέστατος*. Em seguida, o narrador parafraseia estes superlativos utilizados por Heitor através do termo *κάλλιστος*- “o mais bonito” - descrevendo a forma como Hécuba escolheu as vestes que serviriam de oferenda. Nestes versos, somos conduzidos dentro da mente de dois personagens e do próprio narrador, característica recorrente na *Iliada* em que Homero, majestosamente, acaba proporcionando momentos de destaque até às personagens que não são centrais para o enredo.

---

<sup>85</sup>Mas agora para o templo de Atena arrebatadora de despojos/ vai tu com oferendas, depois de teres reunido as anciãs. / A veste que te parecer **a mais bela** e mais ampla/ das que tens em casa e que a ti própria for a mais grata,/ que deponhas essa veste nos joelhos de Atena de belos cabelos. *ἀλλὰ σὺ μὲν πρὸς νηὸν Ἀθηναίης ἀγελείης/ ἔρχεο σὺν θεέεσσιν, ἀολλῆ ἴσσασα γεραίας-/ πέπλον δ', ὅς τις τοι χαριέστατος ἢ δὲ μέγιστος/ ἔστιν ἐνὶ μεγάρῳ καὶ τοι πολὺ φίλτατος αὐτῇ,/ τὸν θῆς Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠὺκόμοιο. (VI, 269-273); a que era **mais bela**, mais variada e mais ampla;/ refulgia como um astro, por baixo das outras vestes. ὅς **κάλλιστος** ἔην ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος,/ ἀσπήρ δ' ὡς ἀπέλαμπεν: ἔκειτο δὲ νεῖατος ἄλλων. (VI, 294-295).*

Tal alternância é considerada por Bonifazi como uma exploração dos *inputs*<sup>86</sup> das personagens através do discurso indireto do narrador, criando um ponto tangente entre as perspectivas destas instâncias produtoras de discurso, caso averiguado em Hécuba, Heitor e Homero (canto VI, 294-295) :

Se as formas superlativas são expressões avaliativas/afetivas capazes de transmitir focalização interna (de Jong 2004a: 120, 143), qual focalização é expressa nas linhas 294-295? Proponho ler uma mistura de pontos de vista dada pelo mapeamento de espaço cruzado de três espaços de input: as palavras de Heitor relatadas algumas linhas antes; O julgamento de Hécuba sobre o melhor e maior manto; e a expansão do narrador sobre o manto que eventualmente Hécuba escolhe. Essas linhas codificam todas as três perspectivas. Uma leitura “ou/ou” enfraqueceria o sentido de expansão fornecido pela oração relativa. (BONIFAZI, 2018, p.241, tradução nossa<sup>87</sup>).

Antes de continuarmos com a busca por evidências sobre unidade intelectual será importante realçar algumas noções basilares que a narratologia possui a respeito do perfil narrativo que alicerça a *Ilíada*. Embora seja unânime que a *Ilíada* possui um narrador heterodiegético, que não participa diretamente da história, diferente da impressão trazida pela crítica apresentada no primeiro capítulo desta tese e a partir dos exemplos de diálogos entre núcleos ideológicos e cognitivos, não podemos considerar o discurso empregado pelo narrador homérico como provindo apenas de um olhar observador, behaviorista, distante, imparcial e indiferente, questionamento apontado por Irene De Jong:

No século XVIII a natureza oculta do narrador homérico deixou para a *opinião pública* que o estilo da narrativa da *Ilíada* e da *Odisséia* eram distantes e indiferentes, e que os eventos se narravam. Foi apenas nas últimas décadas que os estudos mostraram que isso é questionável: embora invisível, o narrador homérico é muito ativo, rigorosamente controlador de nossas crenças, nossos interesses e nossas simpatias. (DE JONG, 2004, p.17, tradução nossa<sup>88</sup>).

---

<sup>86</sup> Refere-se à percepção e interpretação das personagens em relação às informações que chegam do mundo concreto e sensorial e assaltam os seus sentidos.

<sup>87</sup> *If superlative forms are evaluative/affective expressions that are apt to convey embedded focalization (de Jong 2004a: 120, 143), whose focalization is expressed at lines 294–295? I propose to read a viewpoint blend given by the cross-space mapping of three input spaces: Hektor’s words reported a few lines earlier; Hekabe’s judgment about the nicest and biggest robe; and the narrator’s expansion on the robe that eventually Hekabe chooses. Those lines encode all three perspectives. An “either/or” reading would weaken the sense of the expansion provided by the relative clause.*

<sup>88</sup> *In the eighteenth century the covert nature of the Homeric narrator led to the communis opinio that the narrative style of the Iliad and Odyssey was distanced and impassive, and that the events told themselves. It is only in the last decades that studies have shown this view to be questionable: though*

Em muitos momentos da *Ilíada* encontramos a palavra sendo proferida diretamente pela boca das personagens, assim como enxergamos o que as personagens enxergam. Ao colocar a perspectiva dos heróis em evidência, Homero cria um discurso subjetivo, parcial e estilizado de acordo com a visão de mundo do agente focalizador em questão, o suposto desaparecimento do narrador controlador dos fatos culminará em mais espaço para a audiência interpretar as cenas apresentadas a ela. Em relação a este traço intimista construído pelo narrador iliádico, que apresenta uma narrativa mista entre *mimeses* e *diegeses*, Bernard Fenik (*apud* GONZALES, 1999, p.113) expõe que temos um total de 67% da obra formado pelo discurso direto, ou seja, momentos em que a narrativa deixa de representar os fatos e passa a apresentá-los sob a perspectiva das personagens:

Obviamente, Homero é tão subjetivo quanto qualquer câmera, já que escolhe com muito cuidado as cenas que deseja pesquisar e o ângulo pelo qual olhá-las; ademais, tem plena liberdade de controlar o que seus personagens fazem e dizem entre si, e como reagem e interagem. É sobretudo nas falas que se assumem posturas morais e se desdobra a linguagem avaliadora. Mas isso não altera o ponto principal: que o próprio Homero não nos impõe explicitamente suas opiniões usando a situação privilegiada de narrador na terceira pessoa para nos provocar esta ou aquela reação. Deixa os personagens falarem por si e trata de ficar na sombra. Raramente põe ideias na mente das pessoas ou interpreta estados mentais. Sua prática contrasta fortemente com a do poeta romano Virgílio, por exemplo, que nos alerta o tempo todo para a visão “correta” das coisas (assim, Dido, apaixonada por Eneias, “não deu importância à aparência ou ao seu bom nome e não mais guardou seu amor em segredo no coração, mas chamou-o de casamento, usando a palavra para ocultar sua culpa”). Mesmo o romancista moderno raramente consegue resistir à tentação de nos dizer como interpretar um personagem ou cena. (*Ilíada*, trad. F. Lourenço, notas introdutórias, Peter Jones, 2013, p.30)

Posto isto, podemos afirmar que outro aspecto existente na *Ilíada* que coaduna com essa teoria de unidade intelectual, será o uso da *Retórica* como ferramenta de convencimento dos guerreiros. As personagens representadas neste épico já transmitiam a imagem de seres cuja vida interna era inacessível, assim como ilhas isoladas por uma barreira natural de águas profundas e misteriosas<sup>89</sup>, representadas

---

*‘invisible’, the Homeric narrator is very active, ‘rigorously controlling our beliefs, our interests, and our sympathies’.*

<sup>89</sup> Fazendo alusão à perspectiva de John Donne sobre a psicologia humana: “Nenhum homem é uma ilha, inteiramente isolado; todo homem é um pedaço de um continente, uma parte de um todo.” (*MEDITAÇÕES*, [séc. XVII] 2012, s/n)

pelo subconsciente; fato que obrigou as personagens a desenvolverem técnicas que as permitissem inferir sobre as intenções ocultas de seus interlocutores.

Frequentemente encontramos heróis na *Ilíada* que se destacam pela oratória e pela capacidade de convencimento, um tipo de discurso que exige do orador empatia e habilidade de inferir o que o outro sente e pensa, qualidade encontrada em Fênix e Odisseu, personagens conhecidas pela sua experiência ao falar em público. Não por coincidência, nos debruçamos na passagem em que outra comitiva é enviada à tenda de Aquiles para tentar persuadi-lo a retornar para a guerra. Nesta empreitada estão envolvidos os arautos cuja fama entre os gregos é sem igual, assim como a de Aquiles- Fênix, Odisseu e Ajax.

Podemos dizer que Fênix é identificado como a voz da experiência e transmite uma atmosfera fraternal aos heróis gregos, Odisseu é visto por muitos como sábio e artiloso e Ajax é o guerreiro que em força e bravura no campo de batalha mais se assemelha a Aquiles, todos membros de uma embaixada selecionada com muita exatidão pelos comandantes do exército grego, visando a um único objetivo: gerar no filho de Peleu emoções como compaixão, convencimento e empatia.

Durante o encontro com Aquiles, Odisseu inicia seu discurso alertando para o avanço dos troianos sob os acampamentos dos gregos, em seguida, serve-se de uma retórica de equivalência em que expõe os bens que Aquiles ganhará caso retorne à guerra (IX, 225-298), por fim, encerra sua descrição sublinhando que se estas honrarias não forem suficientes para afagar o ânimo de Aquiles, que ele retorne ao combate pelos homens que lá pereceram e pelos homens que ainda vivos o honrarão. Seguindo o padrão dos discursos proferidos por Odisseu, temos enunciados ambíguos: ao mesmo tempo em que o filho de Laertes propõe uma negociata a Aquiles, ele também sugere que o Pelida está sendo egoísta e leviano ao desconsiderar as vidas perdidas em combate e aquelas que poderão ser salvas com o seu retorno. Odisseu encerra seu discurso dizendo que Heitor se vangloria de ser guerreiro mais valoroso que qualquer um dos gregos que estavam no acampamento, insinuando uma clara provocação a Aquiles:

Estas coisas ele cumprirá se tu abandonares a tua cólera.  
Mas se o Atrida for por ti demasiado detestado em teu coração,  
tanto ele como seus presentes, compadece-te de todos os outros  
Aqueus oprimidos no exército, eles que te honrarão como  
se fosses um deus, pois perante eles magno renome granjearás.  
É agora que poderias matar Heitor, pois próximo de ti

ele chegaria na sua mortífera loucura, já que afirma como ele não haver ninguém entre os Dânaos que as naus aqui trouxeram. (IX, 299-306)

*ταῦτά κέ τοι τελέσειε μεταλήξαντι χόλοιο.  
εἰ δέ τοι Ἀτρεΐδης μὲν ἀπήχθετο κηρόθι μᾶλλον  
αὐτὸς καὶ τοῦ δῶρα, σὺ δ' ἄλλους περ Παναχαιοῦς  
τειρομένους ἐλέαιρε κατὰ στρατόν, οἷ σε θεὸν ὦς  
τίσους': ἧ γάρ κέ σφι μάλα μέγα κῦδος ἄροιο:  
νῦν γάρ χ' Ἔκτορ' ἔλοις, ἐπεὶ ἂν μάλα τοι σχεδὸν ἔλθοι  
λύσσαν ἔχων ὀλοήν, ἐπεὶ οὐ τίνα φησιν ὁμοῖον (IX, 299-306).  
οἷ ἔμναι Δαναῶν οὐς ἐνθάδε νῆες ἔνεικαν.*

Após o discurso sem sucesso de Odisseu, Fênix incumbe-se de despertar humanidade em Aquiles através do apelo à memória afetiva e à compaixão, o ancião relembra a infância de Aquiles na Ftia e o momento em que Peleu o envia junto a Aquiles que ainda era uma criança para os domínios de Agamemnon. Fênix ficou responsável em ensinar Aquiles a arte de discursar nas assembleias e de conquistar grandes proezas na batalha, ele destaca que não quer ser abandonado por Aquiles, considerando que o Pelida pretende se abster da guerra:

“Se no teu espírito lançaste o regresso, ó glorioso Aquiles, e não estás disposto a repelir das naus velozes o fogo ardente, uma vez que a cólera se abateu sobre o teu coração, como então, meu querido filho, é que vou ser aqui deixado, sem ti? Foi contigo que me mandou o velho cavaleiro Peleu naquele dia em que da Ftia te mandou a Agamêmnon, criança que nada sabias da guerra maligna nem das assembleias, onde os homens se engrandecem. Por isso ele me mandou, para que eu te ensinasse tudo, como ser orador de discursos e fazedor de façanhas. Assim, querido filho, não quereria ser aqui deixado por ti, nem que um deus se dispusesse ele próprio a despir-me da velhice e a fazer de mim um jovem [...]. (IX, 434-446).

*εἰ μὲν δὴ νόστόν γε μετὰ φρεσὶ φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ  
βάλλεαι, οὐδέ τι πάμπαν ἀμύνειν νηυσὶ θεῆσι  
πῦρ ἐθέλεις ἀΐδηλον, ἐπεὶ χόλος ἔμπεσε θυμῶ,  
πῶς ἂν ἔπειτ' ἀπὸ σεῖο φίλον τέκος αὐθι λιποίμην  
οἷος; σοὶ δέ μ' ἔπεμπε γέρων ἱππηλάτα Πηλεῦς  
ἡματι τῷ ὅτε σ' ἐκ Φθίης Ἀγαμέμνονι πέμπε  
νήπιον οὐ πω εἰδὸθ' ὁμοίου πολέμοιο  
οὐδ' ἀγορέων, ἵνα τ' ἄνδρες ἀριπρεπέες τελέθουσι.  
τοῦνεκά με προέηκε διδασκόμεναι τάδε πάντα,  
μύθων τε ῥητῆρ' ἔμναι πρηκτῆρά τε ἔργων.  
ὦς ἂν ἔπειτ' ἀπὸ σεῖο φίλον τέκος οὐκ ἐθέλοιμι  
λείπεσθ', οὐδ' εἴ κέν μοι ὑποσταίη θεὸς αὐτὸς  
γῆρας ἀποξύσας θήσειν νέον ἠβῶνonta, (IX, 434-446).*

O ancião constrói dois paralelismos, o primeiro (IX, 446 - 482) refere-se ao dia que abandonou a sua terra natal devido ao conflito que teve com o seu pai na Hélade e compara este fato ao que Aquiles irá fazer com ele caso deserte do combate; o segundo diz respeito a uma digressão em que conta a história de Meleagro (IX, 527-599) e de quando o herói mítico assumiu uma postura irreduzível em não ir ao auxílio dos seus durante a guerra; contudo ao vislumbrar os males que poderiam assolar seus entes queridos, foi ao auxílio dos suplicantes e não os abandonou. Embora recebendo todo o afeto de Aquiles, a tentativa de Fênix em conscientizar o filho de Peleu sobre os perigos da intransigência e do ódio desmedido também falha:

Pois se não te oferecesse presentes (nem outros promettesse) o Atrida, mas se sempre furiosamente estivesse zangado, nunca te diria eu para longe de ti lançares tua cólera, para aos Argivos acabrunhados prestares auxílio. Mas agora de imediato ele oferece muitos presentes, e promete ainda outros para o futuro; e mandou homens que te suplicassem, escolhendo os melhores do exército aqueu, eles que a ti próprio são os mais amados dos Argivos. Não desprezes seus discursos, nem seus passos. Que antes te encolerizasses não era censurável. Deste modo ouvimos falar da fama dos homens heroicos de antanho, quando a algum sobrevinha a cólera furiosa: eram permeáveis a presentes e deixavam-se inflectir pelas palavras. (IX, 515-526.).

*εἰ μὲν γὰρ μὴ δῶρα φέροι τὰ δ' ὄπισθ' ὀνομάζοι  
Ἄτρείδης, ἀλλ' αἰὲν ἐπιζαφελῶς χαλεπαῖνοι,  
οὐκ ἂν ἔγωγέ σε μῆνιν ἀπορρίψαντα κελοίμην  
Ἀργείοισιν ἀμυνέμεναι χατέουσί περ ἔμπτῃς:  
νῦν δ' ἅμα τ' αὐτίκα πολλὰ διδοῖ τὰ δ' ὄπισθεν ὑπέστη,  
ἄνδρας δὲ λίσσασθαι ἐπιπροέηκεν ἀρίστους  
κρινάμενος κατὰ λαὸν Ἀχαιϊκόν, οἳ τε σοὶ αὐτῶ  
φίλτατοι Ἀργείων: τῶν μὴ σύ γε μῦθον ἐλέγξης  
μηδὲ πρόδας: πρὶν δ' οὐ τι νεμεσσητὸν κεχολῶσθαι.  
οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν  
ἡρώων, ὅτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἴκοι:  
δωρητοὶ τε πέλοντο παράρρητοὶ τ' ἐπέεσσι. (IX, 515-526.).*

Ájax, por fim, baseia-se em uma retórica de empatia, busca a persuasão por meio do que conhecemos popularmente como “psicologia reversa”. O filho de Télamo diz aos dois acompanhantes que eles deveriam retornar para os navios, pois Aquiles parece estar inflexível, não se comove com a morte de inúmeros companheiros e considera bens materiais mais valiosos que estas vidas perdidas. Ájax se mostra tão furioso e ofendido quanto Aquiles, seus valores expostos ressoam com os valores de Aquiles: “Tudo o que dizes está em conformidade com o meu sentir” (IX, 645). Porém,

nesta ocasião, os motivos que faziam Aquiles permanecer fora da guerra eram até mesmo maiores que os argumentos de Ájax:

“Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis, partamos! Não me parece que se cumpra a finalidade do discurso por termos feito este caminho; e cabe-nos agora rapidamente relatar o assunto aos Dânaos, desfavorável embora seja; eles que neste momento estão sentados à espera. Mas Aquiles colocou no peito um coração magnânimo e selvagem — homem duro! que nada liga à amizade dos companheiros, amizade com que o honramos nas naus acima dos outros. Impiedoso! Pois há quem aceite recompensa pelo assassinio do irmão; há quem aceite também pelo filho morto: e o assassino permanece na sua terra, tendo pagado grande preço/ e o coração e ânimo orgulhoso do parente é refreado pelo fato de ter recebido a recompensa. A ti, porém, um coração maligno e inflexível puseram os deuses no peito, por causa de uma só donzela. E nós oferecemos-te agora sete, das melhores, e muitas outras coisas além delas. Assume antes um ânimo complacente e respeita a tua morada: pois como teus hóspedes aqui viemos da turba dos Dânaos e quereríamos acima de todos ser por ti estimados e amados, de quantos aqueus existem.” Respondendo-lhe assim falou Aquiles de pés velozes: “Ájax criado por Zeus, filho de Télamon, condutor das hostes! Tudo o que dizes está em conformidade com o meu sentir. Mas o meu coração incha de raiva quando me recordo daquelas coisas: de como no meio dos Argivos me rebaixou o Atrida, como se eu fosse algum refugiado desrespeitado. Mas ide então vós e declarai a minha mensagem: antes não pensarei na guerra sangrenta, antes que o filho do feroso Príamo, o divino Heitor, chegue às tendas e às naus dos Mirmidões enquanto chacina os Argivos e com o fogo já chamuscou as naus. Mas penso que na minha tenda e na minha escura nau Heitor seja retido, por mais ávido que esteja de combater.” (IX, 624-655).

*‘διογενὲς Λαερτιάδῃ πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ  
ἴομεν: οὐ γάρ μοι δοκεῖ μύθοιο τελευτῆ  
τῆδὲ γ’ ὀδῶ κρανεέσθαι: ἀπαγγεῖλαι δὲ τάχιστα  
χρὴ μῦθον Δαναοῖσι καὶ οὐκ ἀγαθὸν περ ἔοντα  
οἷ που νῦν ἔαται ποτιδέγμενοι. αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς  
ἄγριον ἐν στήθεσσι θέτο μεγαλήτορα θυμὸν  
σχέτλιος, οὐδὲ μετατρέπεται φιλότητος ἐταίρων  
τῆς ἧ μιν παρὰ νηυσὶν ἐτίομεν ἔξοχον ἄλλων  
νηλῆς: καὶ μὲν τίς τε κασιγνήτοιο φονῆος  
ποινὴν ἢ οὔ παιδὸς ἐδέξατο τεθνηῶτος:  
καὶ ῥ’ ὁ μὲν ἐν δῆμῳ μένει αὐτοῦ πόλλ’ ἀποτίσας,  
τοῦ δὲ τ’ ἐρητύεται κραδίη καὶ θυμὸς ἀγῆνωρ  
ποινὴν δεξαμένω: σοὶ δ’ ἄληκτόν τε κακόν τε  
θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι θεοὶ θέσαν εἵνεκα κούρης*

*οἷης: νῦν δέ τοι ἑπτὰ παρίσχομεν ἔξοχ' ἀρίστας,  
 ἀλλά τε πόλλ' ἐπὶ τῆσι: σὺ δ' ἴλαον ἔνθεο θυμόν,  
 αἶδεσσαι δὲ μέλαθρον: ὑπωρόφιοι δέ τοί εἴμεν  
 πληθύος ἐκ Δαναῶν, μέμαμεν δέ τοι ἔξοχον ἄλλων  
 κήδιστοί τ' ἔμεναι καὶ φίλτατοι ὄσσοι Ἀχαιοί.*

*τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς:  
 Ἄϊαν διογενὲς Τελαμώνιε κοίρανε λαῶν  
 πάντ' ἀνὰ τί μοι κατὰ θυμόν ἐείσαο μυθήσασθαι:  
 ἀλλὰ μοι οἰδάνεται κραδίη χόλω ὀππότε κείνων  
 μνήσομαι ὡς μ' ἀσύφηλον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν  
 Ἄτρεΐδης ὡς εἴ τιν' ἀτίμητον μετανάστην.  
 ἀλλ' ὑμεῖς ἔρχεσθε καὶ ἀγγελίην ἀπόφασθε:  
 οὐ γὰρ πρὶν πολέμοιο μεδήσομαι αἵματόεντος  
 πρὶν γ' υἷὸν Πριάμοιο δαΐφρονος Ἔκτορα δῖον  
 Μυρμιδόνων ἐπὶ τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθαι  
 κτείνοντ' Ἀργείους, κατὰ τε σμῦξαι πυρὶ νῆας.  
 ἀμφὶ δέ τοι τῆ ἔμῃ κλισίῃ καὶ νηὶ μελαίνῃ  
 Ἔκτορα καὶ μεμαῶτα μάχης σχήσεσθαι οἶω. (IX, 624-655).*

A relevância desta reunião de Aquiles com Fênix, Odisseu e Ajax está no fato de que temos um embate entre quatro núcleos intelectivos; cada herói apresenta um ponto de vista sobre o fato de Aquiles se abster da guerra, cada opinião é baseada em uma vivência particular com experiências individuais que construíram um olhar específico a respeito desta situação. Nenhuma dessas três perspectivas conseguiu penetrar na perspectiva irreduzível de Aquiles, situação que expõe um contraste de ideias, de vivências e de posturas capaz de esboçar os limites entre as fronteiras que demarcam as personagens e, portanto, de denunciar o conceito de unidade estrutural e psicológica no discurso homérico.

Além disso, a clara necessidade de usar argumentos que julgam como válidos para o convencimento de Aquiles, denota esforços direcionados para conseguir a adesão do filho de Peleu e expõe incertezas relacionadas ao sucesso desse diálogo. Os argumentos utilizados giram em torno da lembrança da terra natal e do pai já de idade avançada, dos valores de combate relacionados à *areté* guerreira, bem como da empatia em relação aos seus compatriotas que estavam caindo em combate. Tais tentativas são expostas com o uso de partículas e sentenças condicionais, acompanhadas pelo optativo:

“Estas coisas ele cumprirá **se tu abandonares** a tua cólera.  
**Mas se o Atrida for** por ti demasiado detestado em teu coração,

tanto ele como seus presentes, compadece-te de todos os outros.” (IX, 300-302, grifo nosso.); <sup>90</sup>

**“Pois se não te oferecesse presentes (nem outros promettesse) o Atrida, mas se sempre furiosamente estivesse zangado, nunca te diria eu para longe de ti lançares tua cólera,”** (IX, 515-517, grifo nosso.). <sup>91</sup>

O uso de sentenças que indicam possibilidades deliberativas geradoras de dúvidas- como ocorre nos versos 300 e 301 do canto IX, através do verbo *τελέσειε*<sup>92</sup> (abandonar, cessar) e da partícula *εἰ* (“se”), nos versos 515-516 do canto IX, com os verbos *ὀνομάζοι*<sup>93</sup>, *χαλεπαίνοι*<sup>94</sup> e da forma verbal *κελοίμην*<sup>95</sup> - são casos que apontam para a incerteza dos heróis responsáveis pela produção do enunciado em relação aos motivos que sustentam a decisão de Aquiles. Deste modo, o que eles apresentam são inferências e ficcionalizações a respeito da posição de Aquiles sobre a proposta ofertada pelo Atrida.

O mistério que envolve os pensamentos de Aquiles na cena da embaixada evidencia que na *Ilíada* as personagens já eram retratadas como um invólucro de informações inacessíveis, dotadas de uma seara de motivações e subjetividade, restando a elas apenas a tentativa de compreensão sobre o que cada uma carrega como combustível condutor e norteador das ações; fato verificado nas incertezas expressas pelas conclusões de Ajax: “Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis, partamos **Não me parece que se cumpra a finalidade do discurso/** por termos feito este caminho; e cabe-nos agora rapidamente/ relatar o assunto aos Dânaos, desfavorável embora seja;” (IX, 624-626, grifo nosso).

Tanto na passagem em que os arautos de Agamemnon vão à tenda de Aquiles para recuperar a cativa Briseida, quanto na cena em que a embaixada formada por heróis ilustres vai ao encontro de Aquiles na tentativa de convencê-lo a retornar à

<sup>90</sup> ταῦτά κέ τοι **τελέσειε** μεταλήξαντι χόλοιο./εἰ δέ τοι Ἀτρεΐδης μὲν ἀπήχθετο κηρόθι μᾶλλον/ αὐτὸς καὶ τοῦ δῶρα, σὺ δ' ἄλλους περ Παναχαιοῦς (IX, 299-301, grifo nosso.)

<sup>91</sup> εἰ μὲν γὰρ μὴ δῶρα φέροι τὰ δ' ὀπισθ' **ὀνομάζοι**/ Ἀτρεΐδης, ἀλλ' αἰὲν ἐπιζαφελῶς **χαλεπαίνοι**,/ οὐκ ἂν ἔγωγέ σε μῆνιν ἀπορρίψαντα **κελοίμην** (IX, 515-517, grifo nosso.).

<sup>92</sup> terceira pessoa do singular, optativo ativo, aoristo do verbo *τελέω*: abandonar, cessar.

<sup>93</sup> terceira pessoa do singular, presente, optativo ativo, de *ὀνομάζω*: “nomear, mencionar, oferecer”.

<sup>94</sup> terceira pessoa do singular, optativo, ativo, presente do verbo *χαλεπαίνω*: “estar bravo, ser severo”.

<sup>95</sup> optativo médio, primeira pessoa do singular, presente do verbo *κέλομαι*: “dizer, exortar”.

guerra é possível notar a relevância da manipulação narrativa provinda do narrador primário; afinal, sem ela não teríamos o efeito de mistério gerado pela alternância de focalização. Embora o narrador primário tenha capacidades oniscientes, em vários momentos este ser identificado na figura do *aedo* escolhe passar a palavra diretamente para a boca das personagens, em um claro exemplo de transição da *diegese* para *mimese*, fato que cria uma dinâmica focalizadora responsável pelo confronto de ideias expresso pela verbalização do discurso “*ἄγων* – agon” e supressão proposital de pensamentos.

Nota-se que nas duas visitas que Aquiles teve a sua tenda houve um embate de interesses, buscava-se entender as emoções de cada envolvido durante o diálogo para conquistar a simpatia do Pelida. Por exemplo, identifica-se um exercício retórico no momento em que Aquiles e os arautos que foram em busca de Briseida se encontram, afinal, os arautos buscam decifrar os pensamentos de Aquiles para diminuir a tensão e evitar um possível confronto e Aquiles, por sua vez, busca deduzir os motivos de constrangimento dos arautos (I, 329-344<sup>96</sup>) para evitar que eles fiquem desconfortáveis. Paralelamente, durante a segunda visita à tenda de Aquiles (canto IX), Ajax, Fênix e Odisseu buscam primeiro entender e conhecer os motivos do Pelida para que possam persuadi-lo, etapas similares ao processo apresentado na *Retórica* onde Aristóteles explica sobre a importância de conhecer as emoções da audiência ou dos juízes a fim de conseguir uma deliberação favorável:

As emoções são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer: tais são a ira, a compaixão, o medo e outras semelhantes, assim como as suas contrárias. Mas convém distinguir em cada uma delas três aspectos. Explico-me: em relação à ira, por exemplo, convém distinguir em que estado de espírito se acham os irascíveis, contra quem costumam irritar-se e em que circunstâncias; é que, se não se possui mais do que um ou dois destes aspectos, e não a sua totalidade, é impossível que haja alguém que inspire ira. E o mesmo acontece com as outras emoções. (RETÓRICA, 1378 a.).

---

<sup>96</sup> Encontraram-no junto da sua tenda, junto da nau escura, /sentado; e ao vê-los não se alegrou Aquiles. /Mas ambos ficaram espantados, em pé, com medo/do rei, e não lhe dirigiram a palavra nem o interrogaram. /Mas ele sabia bem, no seu coração, e assim disse:/ “Salve, ó arautos, mensageiros de Zeus e dos homens. / Aproximai-vos. Não sois vós os culpados, mas Agamêmnon, /que aqui vos manda por causa de Briseida, a donzela. /Pois bem, traz aqui a donzela, ó Pátroclo criado por Zeus, /e deixa que a levem. E que sejam eles testemunhas/perante os deuses bem-aventurados e os homens mortais, / e perante esse rei tão áspero, no caso de doravante/ surgir a necessidade de eu afastar dos outros a desgraça. / Pois ele ferve de raiva no seu espírito mal-intencionado, / e não sabe olhar bem para trás e para a frente,/ de modo a que os aqueus combatam a salvo junto às naus.”

Como exposto nos parágrafos anteriores, as estruturas condicionais mostram deduções por parte do trio de heróis sobre o que apaziguaria a fúria de Aquiles, por isso, apostam no catálogo dos prêmios que receberia caso ele atendesse aos pedidos de Agamemnon para retornar à guerra. Ao final do discurso temos expressões como “Estas coisas ele cumprirá se tu abandonares a tua cólera. / Mas se o Atrida for por ti demasiado detestado em teu coração, tanto ele como seus presentes, compadece-te de todos os outros” (IX, 300-302). Neste ponto, temos o apelo à capacidade de sentir piedade e empatia<sup>97</sup> através da aproximação entre Aquiles e os soldados aqueus que estão sofrendo, uma estratégia semelhante ao que foi exposto por Aristóteles na *Retórica* cujo objetivo consiste em atingir a aderência do interlocutor por intermédio do ato de transportar-se para a dor do outro:

É evidente que, por força das circunstâncias, aquele que está a ponto de sentir piedade se encontra numa situação de tal ordem que a de pensar que ele próprio, ou alguém da sua proximidade, acabará por sofrer algum mal, idêntico ou muito semelhante ao que referimos na nossa definição. [...] Sente-se piedade quando se crê que existem pessoas honradas (aquele que não tem consideração por ninguém pensará que todos são merecedores de mal) e, em geral, quando estamos dispostos a lembrarmo-nos de que tais males já nos aconteceram, a nós ou aos nossos, ou esperamos que nos aconteçam, a nós ou aos nossos. (RETÓRICA, 1386a.).

Este fragmento aristotélico nos permite elaborar uma relação com o movimento feito por Fênix, quando apela para o laço familiar que possui com Aquiles (IX, 434-446) e implora para não ser abandonado, assim como Odisseu (IX, 299-306) e Ajax (IX, 630) apelam para que Aquiles se compadeça de seus irmãos de guerra compatriotas; alertam para o perigo da proximidade que Heitor se encontra em relação ao acampamento dos gregos, insinuando que os males da guerra atingiriam a todos em breve. Constantemente, nota-se um esforço por parte dos visitantes de fazer Aquiles sentir o que os outros sentem, fato que não se concretiza completamente, visto que a embaixada falha em sua missão, mas é o suficiente para nos apontar para elementos relacionados à autonomia e à noção de unidade das personagens.

Como já mencionado, os interlocutores de Aquiles não sabem de fato o que se pode oferecer para que ele seja convencido; assim enunciam vários motivos que compreendem como válidos. Neste ponto, desenha-se um movimento inverso ao que

---

<sup>97</sup> Considerando que a empatia, compaixão e simpatia são conceitos modernos que possuem parentesco com a Piedade. (cf. KONSTAN, 2007, p.201).

foi descrito no parágrafo anterior: agora os heróis ao invés de tentarem colocar Aquiles na posição dos demais guerreiros gregos castigados pela guerra, almejam inserirem-se na situação de Aquiles e entender suas emoções, o que constitui mais um típico exercício retórico.

Verifica-se outra estrutura similar àquela traçada por Aristóteles em sua *Retórica* quando os heróis visitantes na função de enunciadores descrevem as benesses futuras que o filho de Peleu receberá, enquanto o enunciatário- Aquiles- expõe um raciocínio próximo ao encontrado na obra aristotélica, considerando as injúrias passadas que o atingiu. Tal dinâmica será aprofundada no capítulo sobre “deliberação”, mas já pode servir como uma prova clara de personalidades e perspectivas distintas tentando chegar a um acordo:

Numa deliberação temos tanto o conselho como a dissuasão; pois tantos os que aconselham em particular como os que falam em público fazem sempre uma dessas duas coisas. Num processo judicial temos tanto a acusação como a defesa, pois é necessário que os que pleiteiam façam uma dessas coisas. No gênero epidítico temos tanto o elogio como a censura. Os tempos de cada um destes são: para o que delibera o futuro, pois aconselha sobre eventos futuros, quer persuadindo, quer dissuadindo; para o que julga, o passado, pois é sempre sobre atos acontecidos que um acusa e outro defende; (RETÓRICA, 1358b.).

A tentativa em imaginar o que o outro está pensando para melhor se adequar à situação torna evidente que as personagens se veem como seres construídos por experiências particulares. Podemos interpretar estas experiências como acontecimentos que arquitetam uma coesão comportamental capaz de fornecer à audiência a ideia de unidade e identidade dos heróis ao longo do discurso narrativo, expondo um conflito de interesses e a necessidade de convencimento durante a assembleia.

A necessidade de convencimento na *Ilíada* denuncia a existência de núcleos psicológicos fechados em si e inacessíveis aos heróis envolvidos em um diálogo, as personagens surgem como estruturas ficcionais dotadas de opiniões particulares e profundidade reflexiva. Por isso, a todo o momento nos deparamos com tentativas por parte dos oradores de adentrar nesse mistério que cada personagem carrega a fim de poder entendê-lo e conseguir vantagens na argumentação.

Partindo dessa lógica baseada na busca pela inferência e empatia, temos o caso dos hóspedes de Aquiles, identifica-se nestas passagens (IX, 434-630) uma

essência semelhante àquela presente em conceitos aristotélicos como a *piiedade*<sup>98</sup> (*RETÓRICA*, 1385b-1386a) e o flerte com movimentos cognitivos ligados a ela, tais como a inabilidade de sentir a dor do outro que levará Aquiles a um acontecimento ruinoso conhecido como *peripécia*<sup>99</sup> (*POÉTICA*, 1452b), elemento instaurado a partir da morte de Pátroclo. Notamos que a piedade é invocada por Fênix, Odisseu e Ájax, na ocasião (IX, 434-630), os heróis tentam avisar Aquiles dos perigos de manter-se inerte por conta da fúria contra Agamemnon.

A trindade de heróis busca reintegrar Aquiles na comunidade aqueia, fazê-lo identificar-se como um deles- um indivíduo pertencente a um grupo; almejam também eliminar a ignorância e indiferença encetadas a partir do não conhecimento e da desconsideração da dor alheia, panorama causado pelo comportamento que julgam desmedido por parte do Pelida. Para eles, Aquiles passa por uma cegueira momentânea que trará consequências catastróficas geradas por sua inação, cabendo aos três dissuadi-lo. Tal cena sublinha a importância concedida à figura do “outro” e como o interesse à perspectiva alheia trabalha em benefício de uma solução que satisfaça ambos os grupos envolvidos no diálogo e não gere conflito.

A cena entre Aquiles e a trindade de heróis que foi visitá-lo prenuncia uma catástrofe primordial que culminará no fim do equilíbrio entre os exércitos e uma mudança de fortuna para os gregos e para o próprio Aquiles. Afinal, a inação deliberada de Aquiles, que o fez se retirar do combate ao perceber que a sua vida não estava sendo devidamente valorizada por Agamemnon (I, 149-169), será o motivo da morte de Pátroclo, que tomou o seu lugar no campo de batalha (XVI, 855) por, justamente, estimar a vida de seus compatriotas que estavam perecendo durante o conflito.

Diante disso, constrói-se uma trágica ironia baseada no fato de que a rejeição de Aquiles em relação aos pedidos dos heróis que o visitaram, requisitando que o filho

---

<sup>98</sup> Vamos admitir que “a piedade” consiste numa certa pena causada pela aparição de um mal destruidor e aflitivo, afetando quem não merece ser afetado, podendo também fazer-nos sofrer a nós próprios, ou a algum nos nossos, principalmente quando esse mal nos ameaça de perto. É evidente que, por força das circunstâncias, aquele que está a ponto de sentir piedade se encontra numa situação de tal ordem que há de se pensar que ele próprio, ou alguém da sua proximidade, acabará por sofrer algum mal, idêntico ou muito semelhante ao que referimos na nossa definição. (*RETÓRICA*, 1385b- 1386 a.).

<sup>99</sup> Mas é a primeira forma aquela que melhor corresponde à essência do Mito e da ação, porque o Reconhecimento com Peripécia suscitará terror e piedade, e nós mostramos que a Tragédia é imitação de ações que despertam tais sentimentos. E demais, a boa ou má fortuna resultam naturalmente de tais ações. (*POÉTICA*, 1452 a 35- 1452 b 2.).

de Peleu sentisse piedade pelos homens nobres que estavam morrendo em combate, será posteriormente julgada pelo próprio Aquiles (XVIII, 97-114; XIX, 56-70) como um erro e o fará entender que a sua soberba e inflexão contribuíram com o fim terrível que teve o seu mais amado companheiro<sup>100</sup>, levando o herói a mergulhar em prantos e culpa:

Muito agitado Ihe respondeu então Aquiles de pés velozes:  
 “Que eu morra logo em seguida, visto que auxílio não prestei ao companheiro quando foi morto; deveras longe da sua pátria morreu e precisou de mim como repulsor da desgraça. Mas agora já não regressarei à amada terra pátria, nem serei luz para Pátroclo nem para os outros companheiros, que numerosos foram subjugados pelo divino Heitor, mas jazo aqui junto às naus, fardo inútil sobre a terra, eu que não tenho igual entre os aqueus vestidos de bronze na guerra, embora na assembleia outros sejam melhores. Que a discórdia desapareça da vista dos deuses e dos homens, assim como a raiva que leva o homem a irar-se, por sensato que seja; raiva que muito mais doce do que mel a escorrer aumenta como se fosse fumo nos peitos dos homens: foi assim que me irou Agamêmnon soberano dos homens. Mas a essas coisas permitiremos o já terem sido, apesar da dor, refreando o coração no peito porque a necessidade a tal obriga. E agora irei ao encontro de quem a cabeça amada me matou: (XVIII, 97-114).

*τὴν δὲ μέγ' ὀχθήσας προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς:  
 'αὐτίκα τεθναίην, ἐπεὶ οὐκ ἄρ' ἔμελλον ἐταίρω  
 κτεινομένῳ ἐπαμῦναι: ὁ μὲν μάλα τηλόθι πάτρης  
 ἔφθιτ', ἐμεῖο δὲ δῆσεν ἀρήϊς ἀλκτῆρα γενέσθαι.  
 νῦν δ' ἐπεὶ οὐ νέομαί γε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,  
 οὐδέ τι Πατρόκλῳ γενόμεν φάος οὐδ' ἐτάροισι  
 τοῖς ἄλλοις, οἳ δὴ πολέες δάμεν Ἴκτορι δίῳ,  
 ἀλλ' ἦμαι παρὰ νηυσὶν ἐτώσιον ἄχθος ἀρούρης,  
 τοῖος ἔων οἶος οὐ τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων  
 ἐν πολέμῳ: ἀγορῆ δὲ τ' ἀμείνονές εἰσι καὶ ἄλλοι.  
 ὡς ἔρις ἔκ τε θεῶν ἔκ τ' ἀνθρώπων ἀπόλοιο  
 καὶ χόλος, ὃς τ' ἐφέηκε πολύφρονά περ χαλεπήναι,  
 ὃς τε πολὺ γλυκίων μέλιτος καταλειβομένοιο  
 ἀνδρῶν ἐν στήθεσσι ἀέξεται ἢ ὕτε καπνός:  
 ὡς ἐμὲ νῦν ἐχόλωσεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων.  
 ἀλλὰ τὰ μὲν προτετύχθαι ἐάσομεν ἀχνύμενοί περ,  
 θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι φίλον δαμάσαντες ἀνάγκη:  
 νῦν δ' εἴμ' ὄφρα φίλης κεφαλῆς ὀλετῆρα κιχείω (XVIII, 97-114).*

<sup>100</sup> Neste caso, teremos um reconhecimento mais próximo do que Vladimir Propp (*in* Morfologia do Maravilhoso, 1984) propõe e que muitas vezes é confundido equivocadamente com o reconhecimento aristotélico, mas se difere deste, por não apresentar o reconhecimento do outro, conhecido através da Poética como *anagnorisis*, conforme defendido por Adriane da Silva Duarte, em seu livro *Cenas de reconhecimento da poesia grega*. (2012, p.28.).

A importância de identificar na narrativa da *Iliada* elementos semelhantes ao que Aristóteles definiu como  *piedade*,  *peripécia* e  *reconhecimento* nos é de grande valor diante das implicações que estes recursos dramáticos demandam sobre os heróis. Nota-se que os referidos conceitos pressupõem fatos exclusivos e intransferíveis vivenciados por determinadas personagens, capazes de as conduzirem à desgraça ou à fortuna e, assim, conferir unidade estrutural e personalidade aos envolvidos.

Guardadas as devidas proporções, visto que o  *reconhecimento* aristotélico se trata do reconhecimento de pessoas, de terceiros e o que temos no caso de Aquiles é o reconhecimento de si como um agente envolvido na própria mudança de fortuna<sup>101</sup>, a dinâmica apresentada sobre o destino do Pelida se assemelha ao panorama que Aristóteles designa como o capaz de emular o  *reconhecimento* mais belo da Tragédia- pois a passagem do desconhecer ao conhecer está acompanhada por uma reviravolta, conhecida como  *peripécia*:

Peripécia" é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário; e no Linceu: sendo Linceu levado para a morte, e seguindo-o Danau para o matar, acontece o oposto-este morre e aquele fica salvo.

O "reconhecimento", como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita. A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no Édipo. (POÉTICA, 1452a 60-62).

Assim, percebe-se que o  *reconhecimento* aristotélico, considerado o ideal pelo filósofo estagirita, tem como paradigma a obra  *Édipo Rei* (SÓFOCLES, v.1182-1185). Neste caso, o conceito está atrelado à cena em que o protagonista da tragédia descobre, gradativamente, ser amante de sua mãe e assassino de seu pai<sup>102</sup>, graças

<sup>101</sup> considerando que Pátroclo morreu por conta da posição passiva que Aquiles assumiu na guerra.

<sup>102</sup> Tristeza! Tudo agora transparece! /Recebe, luz, meu derradeiro olhar! / De quem, com quem, a quem – sou triplo equívoco:/ ao nascer, desposar-me, assassinar! SÓFOCLES.  *Édipo Rei*. trad. Trajano Vieira, São Paulo: Perspectiva, 2001.

à identificação do mensageiro de Corinto e às informações prestadas por ele sobre a origem de Édipo e a sua infância, fato que ocasionará a mudança de fortuna.

Desta maneira, é crucial sublinhar que, no caso de Aquiles (XVIII, 97-114), a semelhança com a estrutura ideal de reconhecimento mais belo proposto por Aristóteles se limita às condições expostas anteriormente: afinal, ainda que tenhamos a *peripécia* conectada a uma tomada de consciência da morte do companheiro, não existe *anagnórisis*, ou seja, não há o reconhecimento de um outro agente. Em outras palavras, podemos afirmar que o denominador comum entre a cena de Aquiles (XVIII, 97-114) e o referido ideal de *reconhecimento* contido em *Édipo Rei* e descrito na *Poética* será a sincronia entre o instante de revelação e responsabilização e a respectiva mudança de sucesso que, no caso do Pelida, foi gerada pela notícia da morte de Pátroclo.

Adriane Duarte (2012, p.27), por sua vez, aproxima as condições geradoras do reconhecimento encontrado em Aquiles a um tipo de estrutura similar ao que Vladimir Propp<sup>103</sup> (1984) sistematizou em suas pesquisas, ou seja, há uma tomada de consciência por parte do herói a respeito de ações equivocadas, evento conhecido como *desmascaramento*. Neste caso, o erro de conduta é oriundo de ações inconsequentes e da cegueira momentânea que a postura inflexível do herói causou:

Resta notar que em seu comentário Propp, associando o reconhecimento (desmascaramento) a uma “tomada de consciência”, leitura bastante corrente do conceito, afasta-se da definição aristotélica do conceito, que será objeto de comentário posterior. Nota-se que “a tomada de consciência” remete a uma compreensão mais ampla da situação em que a personagem está e não ocorre necessariamente por *anagnórisis*, que deve sempre ser entendida no âmbito desse estudo como reconhecimento da identidade do outro. Um exemplo claro disso é o caso de D’janira nas Traquínias, de Sófocles. Nessa tragédia todas as personagens têm as identidades bem estabelecidas e nada está encoberto, no entanto, a heroína percebe que cometera um erro, pois ministrara veneno a Hércules julgando tratar-se de um filtro amoroso. Pode-se dizer que há “uma tomada de consciência” da parte dela, ao se dar conta de que fora enganada e levada a cometer em ignorância um ato terrível. (DUARTE, 2012, p.28.).

Como já observamos, a partir desse modelo de *reconhecimento* apresentado na *Poética*, nota-se que, embora Aquiles passe da ignorância ao conhecimento ao ser noticiado da morte de Pátroclo, essa tomada de consciência não está ligada ao

---

<sup>103</sup> Cf. Morfologia do Conto Maravilhoso (1984).

reconhecimento de um indivíduo. Portanto, o reconhecimento de Aquiles (XVIII) não pode ser classificado como idêntico e cumpridor de todos os requisitos que o texto aristotélico propõe, o que não interfere, todavia, na construção de um elevado teor reflexivo dentro da cena e da criação de identidade e unidade estrutural de Aquiles.

Com isso, podemos afirmar que o conhecimento de Aquiles sobre a morte de Pátroclo e a sua conseqüente autorresponsabilização são eventos que configuram uma situação única, personalizada e inalienável ao herói, construída a partir do desencadeamento dos fatos. Assim, diante desta dinâmica similar ao paradigma propiano de reconhecimento (PROPP, s.d, p. 165 *apud* DUARTE, 2012, p.27) encontrado nas narrativas de contos fantásticos<sup>104</sup>, o filho de Peleu se entende (XVIII, 97-114) como o coautor de sua própria ruína por não ceder aos pedidos de seus companheiros e impedir que a desgraça se aproximasse dos seus.

O sofrimento alheio que outrora fora ignorado por Aquiles, agora invade a sua consciência e altera a sua percepção sobre as ações passadas e a postura presente, transmitindo à audiência a sensação de que a personagem homérica já é dotada do princípio de responsabilização e tem internalizado a relação lógica de causa e consequência, qualidades homéricas que tiveram as suas existências negligenciadas por parte da crítica literária do início do século XX. Embora a dor da morte de Pátroclo tenha recaído sobre os gregos, apenas em Aquiles este sofrimento veio acompanhado de culpa e o fez racionalizar o desenrolar dos acontecimentos de maneira a se colocar como o autor indireto do fato nefasto que o alcançou.

Diante desse panorama que integra Aquiles ao enredo, apontamos que a intersecção entre a mudança de fortuna do herói e o respectivo instante de conscientização e responsabilização da personagem expõe uma experiência particular e restrita a uma única perspectiva ficcional presente na narrativa- neste caso, a perspectiva em questão será a do próprio filho de Peleu. Além disso, de acordo com Duarte (2012, p. 100), quando Aquiles é atingido pelas conseqüências de suas próprias atitudes em um momento minuciosamente calculado no enredo, gera-se no texto uma *peripécia*; esta, por sua vez, pode ser considerada dentro dos moldes

---

<sup>104</sup> cf. *Édipo à luz do Folclore* (PROPP, s. d, p. 165): Desse modo, toda a tragédia é construída sobre o desdobramento de um só momento do desmascaramento. É mesmo nele que consiste a tragédia: numa tomada de consciência". Todos os outros momentos passam para o segundo plano: são necessários na construção do entrecho, mas não se fala neles senão de modo retrospectivo e breve, e servem só enquanto focalizam toda a ação em função do último e terrível momento, de que constituem a fase preliminar.

aristotélicos, pois a notícia sobre morte de Pátroclo selou o destino de Aquiles e dos exércitos gregos e troianos.

Embora a referida situação de Aquiles não cumpra todos os requisitos para se consolidar como o mais belo *reconhecimento* aristotélico, Adriane Duarte (2012, p.110-111) aponta que o encontro entre Glauco e Diomedes<sup>105</sup> (VI,123-236) é um caso legítimo de *reconhecimento* acompanhado por uma *peripécia*, conforme o que foi proposto na *Poética*. A famosa passagem evidencia a descoberta por parte dos guerreiros envolvidos de que os seus pais se conheceram no passado e construíram uma relação respeitosa baseada na preciosa cultura da hospitalidade.

A consolidação de uma relação amigável entre Glauco e Diomedes culminou na troca de presentes e na inusitada anistia entre os heróis durante a *Ilíada*, rompendo a expectativa de combate, o que gerou uma reviravolta no destino dessas personagens:

Na *Ilíada*, devido à temática e ao cenário militar, as cenas de hospitalidades praticamente inexistem. Isso torna ainda mais significativo que o reconhecimento entre Glauco e Diomedes só seja possível através de uma, ainda que reconstituída pela memória dos descendentes que a protagonizaram.

O reconhecimento de laços de amizade também muda o desfecho do encontro, que deveria ser o combate. Os heróis resolvem poupar a vida um do outro e afastam-se respeitosamente. (IL. VI, 232-3). [...]

[...] Assim a passagem do ignorar para o conhecer ainda resulta, como quer Aristóteles na *Poética*, em uma mudança da inimizade [*ἐχθρία*] para a amizade [*φιλία*]. E esse desfecho é ainda mais significativo quando se examina o contexto em que se insere o referido episódio. O desempenho excepcional de Diomedes no campo de batalha, sobretudo no canto V, faz supor que Glauco será mais uma vítima desse guerreiro implacável [...]

[...] O fato de Glauco conhecer Diomedes de nome (Il., VI, 145), e a sua reação diante da intimidação de seu adversário para que se

---

<sup>105</sup> Nesta cena, Glauco e Diomedes se reconhecem como amigos paternos, ou seja, seus pais trocaram presentes e hospitalidades no passado, o que os leva a evitar o confronto em batalha: “Na verdade, és antigo amigo da casa de meu pai! Outrora o divino Eneu recebeu o irrepreensível Belerofonte/ no seu palácio, onde o reteve durante vinte dias! E um ao outro ofereceram belos dons hospitaleiros:/ Eneu presenteou-o com um cinturão brilhante de púrpura;/ e Belerofonte deu-lhe uma taça dourada de asa dupla,/ a qual, quando para cá vim, eu deixei em minha casa.

De Tideu não me lembro, visto que me deixou ainda pequeno,/quando a hoste dos Aqueus pereceu em Tebas./ Por conseguinte, sou teu amigo e anfitrião em Argos;/ tu és meu, na Lícia, se eu visitar a terra daquele povo./ Evitemos pois a lança um do outro por entre esta multidão./ Há muitos Troianos e seus famigerados aliados para eu matar:/ aquele que o deus me proporcionar e que eu alcançar com os pés;/ e há muitos Aqueus para tu matares — àquele que fores capaz./Mas troquemos agora as nossas armaduras, para que até estes/ aqui saibam que amigos paternos declaramos ser um do outro.”/Depois que assim falaram, ambos saltaram dos carros:/ apertaram as mãos e juraram ser fiéis amigos./ Foi então que a Glauco tirou Zeus Crônida o siso;/ ele que trocou com o Tidida Diomedes armas de ouro/ por armas de bronze: o valor de cem bois pelo de nove. (VI, 215-236.).

identifique- o célebre símile da folha-, indica que o guerreiro lício também pudesse julgar que o seu fim estava próximo. [...]

[...] A desproporção na troca que consolida a nova relação entre eles, a armadura de bronze de Diomedes pela de ouro de Glauco, pode implicar o reconhecimento de outra ordem agora, do poder de seu adversário e de sua benevolência.

Com isso, quero defender que o reconhecimento entre os heróis se faz acompanhar de uma *peripécia*- ainda que se alcance esteja, assim como o do próprio reconhecimento, restrito ao âmbito do episódio. É inegável que o desfecho do encontro contraria a expectativa criada no início. A reconciliação entre os heróis é algo que ocorre *παρά τήν δόξαν δι' ἄλληλα* [παρά τήν δόξαν δι' ἄλληλα] tanto da parte dos personagens quanto do público. (DUARTE, 2012, p.110-111.).

Não há dúvidas de que a *peripécia* contida na notícia da morte de Pátroclo, culminando no retorno de Aquiles ao combate, somado ao *reconhecimento* aristotélico e a *peripécia* contida no encontro entre Glauco e Diomedes são alguns exemplos de construções narrativas capazes de emanar um senso de especificidade e personalidade nos heróis. Em suma, podemos dizer que os conceitos de *peripécia* e *reconhecimento* encontrados na *Ilíada*, sejam eles proppianos ou aristotélicos, contribuem para fornecer às personagens complexidade, profundidade, unidade cognitiva e, principalmente, identidade.

Interpretamos que o *reconhecimento* e a *peripécia* resultam de uma arquitetura da narrativa que conseguiu concatenar o enredo e a personalidade de alguns heróis, culminando em um momento revelador, inalienável e ímpar. A condição para que este fato se viabilize requer que a personagem apresente uma coerência comportamental construída ao longo do enredo, conferindo-lhe identidade e unidade estrutural, traços que serão confrontados com a realidade externa ao herói.

O panorama descrito no parágrafo anterior é inviável para personagens planas e de humor, devido às suas psicologias impermeáveis que não dialogam com o contexto. Em outras palavras, características como a inflexão, a ausência de empatia e o excesso de orgulho, por exemplo, foram os catalisadores do acontecimento catastrófico que envolveu e modificou Aquiles, provando que nenhuma dessas características eram permanentes perante a morte de Pátroclo (*Ilíada*, XVI). Paralelamente, Glauco e Diomedes tiveram uma *peripécia* legítima gerada por um *reconhecimento* oriundo de uma específica história que os dois guerreiros compartilhavam, ou seja, uma linhagem personalizada que harmonizou a situação tensa envolvida em um perigo iminente, algo que não aconteceria caso uma das personagens fosse substituída por qualquer outro herói.

Ainda sobre a questão da unidade intelectual e estrutural das personagens que culmina na mimese de uma personalidade original e estruturalmente consolidada, devemos lembrar que durante o diálogo na tenda de Aquiles (canto IX), transmite-se a ideia de que a alteridade está imanente no discurso e os interlocutores esforçam-se para entender “o outro”. Assim, tanto Aquiles é convocado a sentir o sofrimento dos Aqueus, quanto Odisseu, Ajax e Fênix devem entender a injúria sofrida por Aquiles.

A partir desse exercício de troca de lugares e perspectivas, o trio de heróis se aproximará de conquistar a aderência e atingir o convencimento em relação a Aquiles. Afinal, como destaca David Konstan, temos uma distância que não pode ser eliminada entre os interlocutores, contudo é possível diminuí-la:

É precisamente a distância entre o apiedado e o digno de pena que permite esta dimensão ética: os dois experimentam a piedade, um tem que reconhecer a semelhança com o sofredor, mas ao mesmo tempo não se encontra precisamente nas mesmas circunstâncias. Quando ocorre a completa identificação, um compartilha a emoção do outro, isso não é piedade como os gregos concebem. (o relativo distanciamento característico da piedade ainda hoje tem levado alguns a condená-la como uma forma de desprezo). (KONSTAN, 2007, p. 202, tradução nossa.<sup>106</sup>).

A partir da invocação da *piedade* durante a prática retórica em algumas cenas em que se almejava convencer o interlocutor<sup>107</sup> Homero expõe que as personagens tinham conhecimento de serem dotadas de unidade cognitiva, visto que ser piedoso demandava um esforço para que os heróis ficcionalizassem o que os seus companheiros estavam sofrendo. Assim, acessar completamente a mente de terceiros era uma habilidade natural apenas ao narrador onisciente, o que torna o conceito de unidade evidente através desta impossibilidade de conhecer os pensamentos alheios, indicando que cada consciência estava restrita aos seus próprios limites cognitivos e orgânicos.

Nota-se que, além de se entenderem como seres autônomos, os heróis se consideravam indivíduos capazes de apresentar consentimento para certas

---

<sup>106</sup> *It is precisely the distance between the pitier and the pitied that allows for this ethical dimension: two experience pity one has to recognize a resemblance with the sufferer, but at the same time not find one self in precisely the same circumstances. Where complete identification occurs, one share the emotion of the other and that is not pity as the greeks conceived it. (the relative detachment characteristic of pity even today has led some to condemn it as a form of contempt). (KONSTAN, 2007, p. 202).*

<sup>107</sup> Conforme as assembleias entre os comandantes e Agamemnon no canto I, a comitiva de heróis e Aquiles no canto IX e o encontro de Príamo com Aquiles no canto XXIV.

proposituras, sempre a depender do nível de aderência do discurso e da harmonia que os integrantes do diálogo apresentavam entre seus sentimentos e objetivos. Logo, se a tentativa de convencimento demanda estratégias retóricas em que se analisam por meio da empatia e piedade as possíveis emoções que motivam as ações de Aquiles ou de qualquer outra personagem, não podemos coadunar com a posição de DODDS ([1951] 2002, p. 26)<sup>108</sup> que esboça um mundo homérico composto apenas pelo *ethos* coletivo controlador das decisões dos heróis.

Também não estamos convencidos de que as personagens sejam translúcidas e seus pensamentos e opiniões estejam sempre à disposição do conhecimento público, como apontado por Erick Auerbach ([1946] 2002, p.2-3)<sup>109</sup>. Na verdade, estamos inclinados a defender que existem figuras capazes de apresentar opinião e subjetividade na *Iliada*.

Pode-se dizer que o mencionado traço que as personagens carregam de mistério e incógnita vai ao encontro dos pressupostos da alma elucidados por Heráclito<sup>110</sup> e renegados às obras homéricas por uma parcela da Crítica do século XX, ou seja, são gerados devido à capacidade do espírito de apresentar profundidade e se expandir infinitamente, elemento do qual nos debruçaremos no capítulo sobre “profundidade”.

Além disso, a tentativa de convencimento, que será explorada posteriormente no capítulo sobre “deliberação”, aponta para o princípio hegeliano referente à dialética “tese, antítese e síntese”<sup>111</sup>, propondo mais uma vez que o homem retratado em

---

<sup>108</sup> Falo aqui em “vergonha” e não em “culpa”, já que certos antropólogos norte-americanos nos ensinaram recentemente a distinguir entre “culturas de vergonha” e “culturas de culpa”, 106 e porque a sociedade descrita por Homero entra de modo bastante claro no primeiro grupo. O sumo bem do homem homérico não é a fruição de uma consciência tranquila, mas sim a fruição da *time* (estima pública): “por que devo lutar”, pergunta Aquiles, “se o bom lutador não recebe mais timé do que o mau lutador?” (DODDS, [1951]2002, p.26).

<sup>109</sup> Erick Auerbach em *Mimesis* a respeito do estilo homérico: “Claramente circunscrito, brilhante e uniformemente iluminados, homens e coisas estão estáticos ou em movimento, dentro de um espaço perceptível; com não menor clareza, expressos sem reservas, bem ordenados até nos momentos de emoção, aparecem sentimentos e ideias. [...] Mas a verdadeira causa de impressão de retardamento parece-me residir em outra coisa; precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionada na penumbra. (AUERBACH, [1946] 2002 p., 2-3).

<sup>110</sup>Fr. 45- Não é possível descobrir os limites da alma, mesmo percorrendo todos os caminhos: tão profunda medida ela tem; (KIRK e RAVEN, p.211.); ver também Fr. 115 e 116.

<sup>111</sup> Cf. *Fenomenologia do Espírito*, cap. V: No silogismo em que os extremos se apresentam como absolutamente segregados um do outro, sua verdade é o que aparece como meio-termo - anunciando à consciência imutável que o singular fez renúncia de si, e anunciando ao singular que o imutável já não é um extremo para ele, pois com ele se reconciliou. Esse meio-termo é a unidade que sabe

Homero possuía um espírito capaz de apreender o mundo e se desenvolver com as experiências vivenciadas e compartilhadas; por mais que em alguns casos este conhecimento não se chegue a tempo para evitar uma tragédia, como revelado na cena em que a embaixada não consegue convencer Aquiles.

Finalmente, baseado nestas elucubrações sobre a pertinência do ponto de vista como evidência de unidade psicológica e/ou cognitiva nas personagens, elaboramos um levantamento sobre a incidência do verbo *ὄραω* – *horaō*, “ver” - para que possamos contemplar tanto em nível lexical, quanto em nível discursivo a existência de núcleos intelectivos nos heróis representados na primeira narrativa épica do ocidente e identificar a subjetividade presente no modo como veem e interpretam o mundo concreto. Esta subjetividade está inerente tanto no discurso dos heróis quanto no discurso do próprio narrador primário, que não deixa de ser uma construção ficcional de Homero e que alega para a audiência a que se reporta ter presenciado diretamente os acontecimentos da guerra de Tróia, através de sua percepção sobre-humana que transforma em imagem aquilo que as musas lhe cantam<sup>112</sup>:

E difícil seria para mim narrar tudo como um deus.  
É que por toda a parte brotava o fogo ardente  
da pétreia muralha; os Argivos acabrunhados  
defendiam à força as naus. E aos deuses doía o coração,  
a todos quantos queriam auxiliar os Dânaos em combate.  
Os Lápitias, esses arremetiam na luta e no conflito. (XII, 176-181).

*ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὡς πάντ’ ἀγορευῆσαι:  
πάντη γὰρ περὶ τείχος ὀρώρει θεσπιδαῆς πῦρ  
λαίϊνον: Ἀργεῖοι δὲ καὶ ἀχνύμενοί περ ἀνάγκη  
νηῶν ἡμύνοντο: θεοὶ δ’ ἀκαχήατο θυμὸν  
πάντες ὅσοι Δαναοῖσι μάχης ἐπιτάρροθοι ἦσαν.  
σὺν δ’ ἔβαλον Λαπίθαι πόλεμον καὶ δηϊοτήτα. (XII, 176-181).*

Encontramos em torno de cinquenta e quatro registros vinculados à raiz do verbo *ὄραω* (“ver, sentir, enxergar”)<sup>113</sup>, isso sem incluir a forma no aoristo segundo

---

imediatamente os dois extremos e os põe em relação mútua, e que é a consciência dessa unidade; que enuncia à consciência - e, portanto, a si mesma - a certeza de ser toda a verdade. (HEGEL, [1807] 2003, p.172)

<sup>112</sup> Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida. ( I, I).

<sup>113</sup>Canto I, versos: 56 (*ὄρατο*, “via”), 198 (*ὄρατο*), 350 (*ὀρόων*); Canto III, versos: 234 (*ὀρώ*), 306 (*ὀρᾶσθαι*); Canto IV, versos: 347 (*ὀρόωτε*), 353 (“*ὄψαι*”); Canto V, versos: 120 (*ὄψαι*), 244 (*ὀρώ*), 872 (*ὀρώων*); Canto VI, verso: 124 (*ὀπωπα*); Canto VII, versos: 448 (*ὀράας*); Canto VIII, versos: 471 (*ὄψαι*); Canto IX, versos: 359 (*ὄψαι*); Canto X, versos: 239 (*ὀρόων*); Canto XI, versos: 187 (*ὀρά*), 202 (*ὀράς*), 651 (*ὀρώ*); Canto XIII, versos: 99 (*ὀρώμαι*); Canto XIV, versos: 200 (*ὀψομένη*), 205 (*ὀψομένη*), 301

*εἶδον*<sup>114</sup>, caso a considerássemos esse total mais que triplicaria. Podemos afirmar que apenas estas cinquenta e quatro ocorrências já são capazes de denotar o princípio de subjetividade, pois trazem implícita uma organização e seleção da realidade que invade os olhos das personagens e é traduzida de acordo com a predisposição dos focalizadores, como expõe Ernesto Grassi<sup>115</sup> ([1957] 1960, p.46-48).

Além disso, dentre este levantamento, tivemos aproximadamente nove recorrências<sup>116</sup> na *Ilíada* onde o verbo *ὄραω* se apresentou flexionado na primeira pessoa do singular ou atrelado a ela através do uso de um verbo na voz média, capaz de conceder autoria à ação de enxergar algo<sup>117</sup>. Este fato se encaixa exatamente na

---

(*ὄψομένη*), 304 (*ὄψομένη*), 343 (*ὄψεσθαι*); Canto XV, versos: 286 (*ὄρώμαι*), 555 (*ὄράας*), 616 (*ὄρα*); Canto XVI, versos: 646 (*ὄρα*); Canto XVII, versos: 637 (*ὀρώωντες*); Canto XVIII, versos: 61 (*ὄρα*), 141 (*ὄψόμεναί*), 250 (*ὄρα*), 442 (*ὄρα*); Canto XIX, versos: 132 (*ὄρωτο*); Canto XX, versos: 23 (*ὀρώνων*), 45 (*ὀρώνοντο*), 205 (*ὄψει*), 344 (*ὄρώμαι*), 480 (*ὀρώνων*); Canto XXI, versos: 54 (*ὄρώμαι*), 108 (*ὄράας*), 390 (*ὄρατο*); Canto XXII, versos: 166 (*ὀρώνοντο*), 169 (*ὄρώμαι*); Canto XXIII, versos: 323 (*ὀρώνων*), 385 (*ὄρα*), 620 (*ὄψη*); Canto XXIV, versos: 291 (*ὄραται*), 355 (*ὀρώω*), 392 (*ὄπωπα*), 492 (*ὄψεσθαι*), 558 (*ὄραν*), 601 (*ὄψει*), 704 (*ὄψεσθε*).

<sup>114</sup> *εἶδον* aor.2 ind., cf. *ὄραω* {imper. *ἴδε* ou *ἰδέ*, subj. *ἰδῶ*, opt. *ἰδοίμι*, inf. *ἰδεῖν*, part. *ἰδών*, méd. *εἰδόμην* poét., jônico, prosa tardia e compostos.). 1. ver[...]; 2. olhar, observar, examinar alguém; [...] passar em revista; vigiar; examinar; contar:[...] considerar, prestar atenção. (Dicionário grego-português (dgp): vol. 2 / [equipe de coordenação Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves]. - Cotia, sp: Ateliê Editorial, 2007.).

<sup>115</sup> Constantemente verificamos que a matéria, ordenada já em determinadas formas, se torna material desordenado para novos princípios formativos que a sobrelevam. Depende, pois exclusivamente da perspectiva do sujeito, que algo lhe apareça como ordem- formada e configurada- ou como desordem- caos ou simples matéria.

Significa isto apenas que a matéria surge como material desordenado sempre que o homem não se integra nas estruturas e configurações de um estágio da realidade. Não há, pois, como geralmente se admite, uma substância ou matéria de onde provenha a necessidade de ordenação, pelo contrário, algo aparece desordenado sempre que se faz sentir a necessidade de lhe imprimir nova ordem. (GRASSI, [1957] 1960, p.47-48.).

<sup>116</sup> (III, 234) *νῦν δ' ἄλλους μὲν [πάντας ὀρῶ] [ἐλίκωπας Ἀχαιοῦς,]* (Mas agora vejo todos os outros aqueus de olhos brilhantes); (V, 244) *ἄνδρ' ὀρώω κρατερῶ ἐπὶ σοὶ μεμαῶτε μάχεσθαι* (Vejo dois homens possantes avançando para te combater.); (XI, 651) *γινώσκω, ὀρώω δὲ Μαχάονα ποιμένα λαῶν*. (estou a reconhecê-lo: vejo que é Macáon, pastor do povo.); (XIII, 99) *ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμαι*. (Ó amigos, grande é a maravilha que meus olhos contemplan); (XV, 286) *ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμαι*. ("Ah, grande é o prodígio que contemplo com meus olhos."); (XX, 344) *ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμαι*. ("Ah, foi grande o prodígio que viram os meus olhos!"); (XXI, 54) *ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμαι*. ("Ah, grande é o prodígio que contemplan meus olhos!"); (22, 169) *ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμαι: ἐμὸν δ' ὀλοφύρεται ἦτορ* ("Ah, estou vendo com os meus olhos um homem que amo"); (XXIV, 355) *ἄνδρ' ὀρώω, τάχα δ' ἄμμε διαρραίσεσθαι οἴω*. (Estou a ver ali um homem; e penso que nos cortará às costas.).

<sup>117</sup> Por exemplo: (XIII, 99) *ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμαι*. (Ó amigos, grande é a maravilha que meus olhos contemplan).

estrutura descrita por Seel (1953) e Gaskin (1990) como aquela que comporta o critério mínimo que um texto deve possuir para que possamos considerá-lo como dotado de unidade intelectual, ou seja: ser composto por personagens que se expressem utilizando um verbo de percepção, flexionado na primeira pessoa do singular.

Diante destes dados, mesmo que desconsideremos verbos correlatos ao verbo ver, (*ὄραω*) como “perceber” e “entender”- igualmente capazes de transmitir o efeito de individualidade e unidade através da subjetividade inerente a eles, podemos concluir que a existência de unidade intelectual e/ou cognitiva na *Ilíada* é um fato verificado tanto em nível lexical quanto em nível discursivo e não pode ser negligenciada, pois esta averiguação interfere diretamente em nossa percepção sobre o nível de complexidade e sofisticação das personagens. Como já havíamos defendido inicialmente, não se pode ter consciência de si se não há o entendimento prévio de que as personagens se manifestam como seres organicamente organizados como um todo uno e coeso. Por este motivo foi imperioso identificar tais atributos neste poema épico; isto posto, podemos partir para a análise de outro elemento que julgamos fundamental para que as personagens tenham consciência de si: a autorreflexão.

### 2.3 Os solilóquios como instrumentos de autorreflexão

Para Descartes<sup>118</sup> a consciência que reflete sobre si pode ser classificada como um ser, por mais que o filósofo ponha em dúvida as condições de pensamento<sup>119</sup> e

---

<sup>118</sup>Finalmente, considerando que os mesmos pensamentos que temos quando acordados também nos podem acudir quando dormimos, sem que nenhum seja verdadeiro, resolvi considerar, fingir, que todas as coisas que haviam penetrado no meu espírito não eram mais verdadeiras que as ilusões dos meus sonhos. Mas logo após percebi que, quando pensava que tudo era falso, necessário se tornava que eu — eu que pensava — era alguma coisa, e notando que esta verdade — penso, logo existo — era tão firme e tão certa que todas as extravagantes suposições dos cétricos não eram capazes de abalar, julguei que podia aceitá-la, sem escrúpulo, como primeiro princípio da filosofia que procurava. (DESCARTES, 2011, IV parte, N.P.).

<sup>119</sup> A propósito do Cogito ergo sum apresentaram-se também várias dificuldades. O próprio Descartes esclarece a questão quando escreve: “Quando digo que esta proposição — existo, logo penso — é a primeira e a mais certa para aquele que conduz com ordem os seus pensamentos, nem por isso neguei que me fosse necessário saber antes o que é pensamento, certeza, existência, e que para pensar é preciso existir e outras coisas semelhantes; mas, em virtude de serem estas noções tão simples por si mesmas, elas não nos dão o conhecimento de nenhuma coisa que exista, e assim julguei que neste ponto não se deva fazer nenhuma enumeração.” (Les Principes de Philosophie, I, 10, in Descartes, Oeuvres Philosophiques et Morales, Bibliothèque des Lettres, Paris, 1948, p. 344-345.) Cf. Etienne

realidade, alegando que nossas conclusões são elaboradas baseadas em sentidos que podem nos ludibriar, como a visão, o tato e a audição; o ato de pensar é uma das poucas atividades consideradas realmente autênticas e próprias do que posteriormente se denominaria como indivíduo. Ter autonomia para pensar e apresentar uma interpretação única sobre a realidade é uma qualidade verificada nas focalizações internas, exploradas no subitem anterior desta tese, um tipo de recurso construído por Homero que expôs seres apresentando o mundo através da sua capacidade visual ou cognitiva.

Tal relação entre as focalizações internas e a capacidade de refletir sobre si atinge o seu ápice em cenas em que o raciocínio autorreflexivo é exposto pelos solilóquios- construções narrativas classificadas como focalizações internas perfeitas, segundo Genette (1995, p. 191)- e que estão presentes na *Iliada* em momentos solitários onde os heróis falam consigo mesmos e demonstram uma elevada carga emocional ou tensão psicológica, como ocorre na cena onde Aquiles se espanta ao ver um guerreiro que julgara estar morto:

“Ah, grande é o prodígio que contemplam meus olhos!  
Na verdade, os magnânimos troianos, que eu matei,  
de novo voltarão à vida da escuridão nebulosa,  
tal como este escapou ao dia impiedoso, ele que foi  
vendido na sacra Lemnos! Nem o reteve a extensão  
do mar cinzento, que a muitos engole, contrariados.  
Mas ele agora vai saborear a ponta da minha lança,  
para que eu veja e compreenda no espírito  
se de igual modo lá de baixo regressará, ou se o reterá  
a terra provedora da vida, ela que até os fortes retém.”  
Assim refletiu e aguardou. [...] (XXI, 54-64).

ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμαι:  
ἦ μάλα δὴ Τρῶες μεγαλήτορες οὖς περ ἔπεφνον  
αὐτίς ἀναστήσονται ὑπὸ ζόφου ἠερόεντος,  
οἶον δὴ καὶ ὄδ' ἦλθε φυγῶν ὑπὸ νηλεῆς ἡμαρ  
Λῆμνον ἐς ἠγαθέην πεπερημένος: οὐδέ μιν ἔσχε  
πόντος ἀλὸς πολιῆς, ὃ πολέας ἀέκοντας ἐρύκει.  
ἀλλ' ἄγε δὴ καὶ δουρὸς ἀκωκῆς ἡμετέροιο  
γεύσεται, ὄφρα ἴδωμαι ἐνὶ φρεσὶν ἠδὲ δαείω  
ἢ ἄρ' ὁμῶς καὶ κεῖθεν ἐλεύσεται, ἦ μιν ἐρύξει  
γῆ φυσίζοος, ἢ τε κατὰ κρατερόν περ ἐρύκει.

As focalizações internas que expõem os movimentos de consciência das personagens- outra forma de aludirmos aos solilóquios- podem ser entendidas como recursos narrativos que desnudam a alma dos heróis através da exposição de um processo psicológico acessível à audiência, contudo, é importante frisar que esse método narrativo possui limites de representação. Nem todos os solilóquios são suficientes para explicar as motivações das personagens, muito menos para justificar suas atitudes, entretanto, todos expõem uma cisão entre o mundo abstrato e o mundo concreto construído na narrativa:

“Ai de mim! Se eu passar os portões e entrar para lá dos muros, o primeiro a atirar-me com censuras será Polidamante, ele que me disse para conduzir os troianos para a cidade durante a noite funesta em que se ergueu o divino Aquiles. Mas eu não quis obedecer. Mais proveitoso teria sido! Mas agora destruí o exército por causa da minha insensatez e tenho vergonha dos troianos e das Troianas de longas vestes, não vá algum homem mais vil e covarde dizer de mim: ‘Confiante na sua força, Heitor destruiu o exército.’ Assim dirão. E para mim teria sido muito mais proveitoso defrontar Aquiles e regressar depois de o ter matado, ou então ser gloriosamente morto por ele à frente da cidade. Por outro lado, poderia depor o escudo adornado de bossas e o elmo pesado e, reclinando a lança contra a muralha, ir eu próprio ao encontro do irrepreensível Aquiles; poderia prometer-lhe que Helena e todos os seus haveres, sobretudo aqueles que Alexandre na cônica nau trouxe para Troia — Helena, que foi o início do conflito, daremos aos Atridas para levarem: além disso e em separado, dividiremos para os aqueus tudo o que a cidade contém. E poderia arrancar aos anciãos dos troianos o juramento de que nada se esconderia, mas que tudo seria dividido, todo o tesouro que a cidade agradável tem lá dentro. Mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga? Que eu não me aproxime dele, pois não se apiedará de mim nem sentirá respeito, mas matar-me-á nu, assim como estou, como se eu fosse uma mulher, visto que despi as armas. Não é agora que de uma árvore ou de uma pedra namorarei com ele, qual virgem com seu mancebo — virgem com seu mancebo, namorando um com o outro. Melhor seria o embate belicoso e o mais rápido possível! Fiquemos a saber a qual dos dois o Olímpio outorgará a glória.” (XXII, 99-130).

*ὦ μοι ἐγών, εἰ μὲν κε πύλας καὶ τείχεα δύω,  
Πουλυδάμας μοι πρῶτος ἐλεγχείην ἀναθήσει,  
ὅς μ' ἐκέλευε Τρωσὶ ποτὶ πτόλιν ἡγήσασθαι  
νύχθ' ὑπο τήνδ' ὅλοην ὅτε τ' ὤρετο δῖος Ἀχιλλεύς.  
ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην: ἦ τ' ἄν πολὺ κέρδιον ἦεν.  
νῦν δ' ἐπεὶ ὤλεσα λαὸν ἀτασθαλίῃσιν ἐμῆσιν,*

αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἑλκεσιπέπλους,  
 μή ποτέ τις εἶπησι κακώτερος ἄλλος ἐμεῖο:  
 Ἔκτωρ ἦφι βίηφι πιθήσας ὤλεσε λαόν.  
 ὡς ἐρέουσιν: ἐμοὶ δὲ τότ' ἂν πολὺ κέρδιον εἶη  
 ἄντην ἢ Ἀχιλῆα κατακτείναντα νέεσθαι,  
 ἢέ κεν αὐτῷ ὀλέσθαι εὐκλειῶς πρὸ πόλης.  
 εἴ δέ κεν ἀσπίδα μὲν καταθείομαι ὀμφαλόεσσαν  
 καὶ κόρυθα βριαρῆν, δόρυ δὲ πρὸς τείχος ἐρείσας  
 αὐτὸς ἰὼν Ἀχιλῆος ἀμύμονος ἀντίος ἔλθω  
 καὶ οἱ ὑπόσχωμαι Ἑλένην καὶ κτήμαθ' ἅμ' αὐτῆ,  
 πάντα μάλ' ὅσσά τ' Ἀλέξανδρος κοίλῃς ἐνὶ νηυσὶν  
 ἠγάγετο Τροίηνδ', ἢ τ' ἔπλετο νείκεος ἀρχή,  
 δωσέμεν Ἀτρεΐδῃσιν ἄγειν, ἅμα δ' ἀμφὶς Ἀχαιοῖς  
 ἄλλ' ἀποδάσσεσθαι ὅσα τε πτόλις ἦδε κέκευθε:  
 Τρωσὶν δ' αὖ μετόπισθε γερούσιον ὄρκον ἔλωμαι  
 μή τι κατακρύψειν, ἀλλ' ἄνδιχα πάντα δάσασθαι  
 κτῆσιν ὄσῃν πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἔεργει:  
 ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;  
 μή μιν ἐγὼ μὲν ἴκωμαι ἰών, ὃ δέ μ' οὐκ ἐλεήσει  
 οὐδέ τί μ' αἰδέσεται, κτενέει δέ με γυμνὸν ἐόντα  
 αὐτῶς ὡς τε γυναῖκα, ἐπεὶ κ' ἀπὸ τεύχεα δύω.  
 οὐ μὲν πῶς νῦν ἔστιν ἀπὸ δρυὸς οὐδ' ἀπὸ πέτρης  
 τῷ ὀαριζέμεναι, ἃ τε παρθένος ἠΐθεός τε  
 παρθένος ἠΐθεός τ' ὀαρίζετον ἀλλήλοισιν.  
 βέλτερον αὖτ' ἔριδι ξυνελαυνέμεν ὅτι τάχιστα:  
 ἴδομεν ὀπποτέρῳ κεν Ὀλύμπιος εὖχος ὀρέξῃ. (XXII, 99-130.).

A partir desse trecho é possível notar que Heitor demonstra frustração, arrependimento, dúvida e medo antes de tomar a sua decisão. O processo deliberativo da personagem é construído em um cenário de completo abandono e solidão, atmosfera que contribui para aumentar a angústia e a ansiedade do herói, emoções normalmente vinculadas a um dilema que envolve a possibilidade de morrer e a possibilidade de cair em desonra, considerando que, em alguns momentos de sua reflexão, Heitor almeja desertar e entregar a cidade aos gregos.

Antes de iniciarmos nossa exposição sobre a importância das focalizações internas e, principalmente, de um modelo de focalização interna conhecido como solilóquio, nos debruçamos na definição de fluxo de consciência, monólogo interior e solilóquio, afinal, de acordo com a crítica e em ordem de menção, temos estruturas sintáticas que vão das mais desorganizadas às mais coerentes e, por isso, inteligíveis. A importância de deixarmos definido quais nomenclaturas utilizamos e como encaramos essa problemática de representação da consciência e da não consciência é de relevância ímpar, pois a partir deste capítulo buscaremos analisar os solilóquios e, em muitos momentos, compará-los com a forma com que a modernidade resolveu representar os eventos psicológicos na literatura.

Apesar de encontrarmos uma parcela da crítica que não distingue solilóquios de monólogos interiores, devido às diversas características que compartilham, é importante mencionar que existe uma separação didática que propõe situar os solilóquios dentro das obras clássicas, presentes nos gêneros épicos e dramáticos. Os solilóquios são conhecidos por apresentarem uma função explicativa e teatralizada da vida interior das personagens, já os monólogos são estruturas encontradas com mais frequência nos romances modernos:

O solilóquio difere do monólogo interior principalmente no sentido de, embora seja anunciado em solo, supor uma plateia formal e imediata. Isto, por sua vez, lhe confere características que o distingue do monólogo interior. Destas, a mais importante é uma maior coerência de vez que sua finalidade consiste em comunicar emoções e ideias que se relacionam em uma trama e ação; ao passo que a finalidade do monólogo interior consiste, antes de mais nada, em comunicar identidade psíquica. Os romancistas que recorrem ao gênero de fluxo de consciência encontram no solilóquio um artifício útil para descrever a consciência. (HUMPHREY, 1976, p.32.).

De acordo com esse excerto, os solilóquios foram feitos para serem ouvidos, pois pressupõem uma audiência; a natureza inteligível dos solilóquios culmina em uma construção estrutural sintaticamente bem organizada, reflexo de pensamentos mais próximos da consciência, apolíneos. Já os monólogos interiores, instrumentos narrativos muito utilizados nos romances modernos, em especial, nos romances dos três últimos séculos, não se limitam a traduzir as manifestações psicológicas das personagens, pelo contrário, tentam apresentá-las de modo cru e bruto, principalmente quando se aliam aos fluxos de consciência a fim de estruturar a identidade da personagem e conquistar a aderência do leitor.

A despeito do exposto, sublinhamos que nesta tese iremos tratar os solilóquios como sinônimos de monólogos interiores, seguindo a percepção de uma parte da crítica literária, principalmente pelo fato de que a maioria dos solilóquios executados na *Iliada* são feitos enquanto as personagens estão sozinhas, logo, não devemos excluir nenhuma das duas possibilidades: tanto poderiam ser pronunciados em voz alta para uma audiência como também ser apenas descrições abstratas de seus pensamentos.

Alfredo Leme Coelho de Carvalho em sua obra *Foco narrativo e Fluxo de Consciência: questões de teoria literária* (1981) defende que o termo fluxo de consciência está relacionado ao âmbito psicológico enquanto o termo monólogo

interior está ligado ao literário e se define a partir da ideia de um solilóquio não verbalizado (CARVALHO, 1981, p. 73). A distinção entre os fluxos de consciência e os solilóquios, segundo Scholes e Kellogg (1977, p. 177), também está vinculada à natureza do material apresentado no texto, embora ambos tenham o conteúdo psicológico como objeto de representação, os pesquisadores mencionados atribuem aos fluxos de consciência todo tipo de representação literária permeada por padrões ilógicos, referenciados através da gramática e por meio de associações, sejam elas faladas ou não.

Embora essa definição entre solilóquios e fluxos de consciências esteja clara, não podemos deixar de apontar que atitudes ilógicas podem ser verbalizadas de modo lógico, fato que pode ser verificado nos solilóquios e que levou muitos autores a aproximarem esses conceitos, ainda que o solilóquio seja marcadamente mais antigo:

Por outro lado, definem o monólogo interior como a apresentação direta e imediata na literatura narrativa dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção do narrador. Tais estudiosos afirmam ainda que pelo fato de os monólogos interiores estarem juntos aos fluxos de consciência nas obras de Joyce e Virginia Woolf eles são constantemente igualados, porém, é um fato que os monólogos interiores são antiquíssimos, remontando a Homero. (Scholes; Kellogg, 1977, p.177-178 *apud* CARVALHO, 2020, p.73.).

Mesmo Carvalho (2020, p.78), em diversas ocasiões, utiliza o termo monólogo interior como sinônimo de solilóquio e equipara este conceito ao fluxo de consciência, contudo, depreende-se que o caráter livre associativo de imagens, as expressões truncadas e a debilidade lógica são elementos que nos auxiliam a identificar um fluxo de consciência genuíno dentro de um solilóquio. (CARVALHO, 2020, p. 78-79).

Alguns críticos distinguem os fluxos de consciência baseados na forma como expõem as informações psicológicas das personagens. De modo resumido, podemos dizer que os principais tipos de canais pelos quais os fluxos de consciência se manifestam são os solilóquios ou monólogos interiores, contudo, é importante destacar que nem todo monólogo interior ou solilóquio é considerado um fluxo de consciência:

Em português a tendência é também para o uso indiscriminado da denominação monólogo interior, o que, evidentemente, pelo que já foi exposto, cria confusões que devem ser evitadas. Uma das razões para que se faça a distinção é ser o monólogo interior de uso antiquíssimo, não equivalente, portanto, a fluxo de consciência. Outra é que, dentro da classificação que passaremos a expor, pode haver **fluxo da**

**consciência sem que haja monólogo interior** propriamente dito. (CARVALHO, 2020, p. 74, grifo nosso.).

Diante dessas informações, destacamos que não encontramos fluxos de consciências na *Iliada*, um recurso que marcou os romances do início do século XX, tal afirmação se faz baseada em convenções formais que não estão presentes na obra homérica, principalmente àquelas relacionadas à ausência do discurso indireto livre e à desorganização sintática, ambas consideradas marcas do fluxo de consciência. Contudo, como veremos ao longo deste capítulo, embora não tenhamos a forma dos fluxos de consciência, já será possível encontrar em Homero o conteúdo abordado pelos romances que utilizam esse tipo de discurso, ou seja, o conflito interno, a ruptura da personagem com a sociedade, o dilema, o autoquestionamento e o vislumbre provocado pelo estranhamento de alguém que se depara com um novo “eu” no sentido filosófico, psicanalítico<sup>120</sup> e semiótico<sup>121</sup>.

A crítica do século XX justifica tais características dos fluxos de consciência como uma busca em expor a mente do homem moderno do modo mais fiel possível, carregando toda a essência fragmentada e as potencialidades instintivas através de uma escrita influenciada pela contemporânea psicanálise, traduzindo reações involuntárias e emocionais como frutos da interação conflituosa entre o homem e o mundo:

Quando o romance se torna uma “moderna epopeia burguesa”, a diferença que não cessa de acentuar-se entre a “poesia do coração” e a “prosa das relações sociais” regula, determina e limita a onisciência do romancista. Com efeito, duas forças se defrontam no universo romanesco: as aspirações do indivíduo (seus sentimentos, seus impulsos para a liberdade) e os mecanismos sempre mais estritos do aparelho social. Todavia, a oposição destas duas forças não será tal que uma seja absolutamente derrotada pela outra. Nestes romances das “Luzes” que são *La vie de Marianne* (A vida de Mariane), *Robinson Crusoé*, *Wilhelm Meister*, a “sensibilidade” do herói é tão necessária, tem tanto valor quanto a realidade socioeconômica cujas exigências inelutáveis, no entanto, deve conhecer. Permanecendo fiel à poesia do coração, o herói prefigura uma sociedade ideal, que deixará desabrochar o lirismo de cada um; em compensação, a prosa desta sociedade ensina-lhe, dolorosamente, a impossibilidade da solidão, o senso de participação. De *Marivaux* a *Richardson*, de *Diderot* a *Jane Austen* e a *Goethe*, o romance é “hegeliano” na medida em que tende

---

<sup>120</sup> Freud in *O Estranho* ([1919] 1976, p.275-314).

<sup>121</sup> Greimas in *Da imperfeição* (2002, p.27).

a afirmar a necessária síntese entre a racionalidade social e a irracionalidade individual. (ZÉRAFA, [1950] 2010, p.40).

Apesar desta clara distinção de natureza formal<sup>122</sup> entre as estruturas dos solilóquios com os fluxos de consciência, não coadunamos nossa visão com leituras pertencentes a uma parcela da academia que superestimam a estética de representação moderna presente nos monólogos dotados de fluxos de consciência e presente em toda a criação diegética dos romances referenciados como sofisticados, utilizando como base para esse diagnóstico a comparação com a abordagem dos movimentos psicológicos presentes nos solilóquios e nos textos clássicos que, por sinal, são considerados antiquados por esta mesma perspectiva acadêmica. Muitas vezes, esta interpretação é justificada através do suposto manuseio menos ousado da linguagem por parte de Homero ao apresentar as manifestações subjetivas das personagens.

Justificamos nossa postura por dois motivos basilares: o primeiro refere-se à dicotomia língua e pensamento; por mais que os romances modernos tentem representar emoções involuntárias e fragmentos de pensamentos inteligíveis, tais imagens não poderiam ser construídas por um canal sistematizado, racionalmente arquitetado como a língua. As estruturas sintáticas implodidas nos fluxos de consciência modernos não passam de recursos insuficientes que geram um efeito contrário à busca pela expressão involuntária da personagem, visto que alertam para uma tentativa pouco espontânea de traduzir o intraduzível, lembrando o leitor de que entre ele e o material psicológico oferecido pela personagem, existe a língua; o segundo ponto diz respeito aos solilóquios serem mais francos em relação aos objetivos representativos e menos pretensiosos, capazes de apresentar a tensão interna e àquela entre o homem e o mundo, visto que a cisão dessas duas grandezas é de natureza comportamental.

Ao contrário dos romances modernos de fluxo de consciência que possuem monólogos quase incompreensíveis, os solilóquios homéricos não possuem a intenção de se servirem da língua para representar manifestações da mente situadas no limiar da consciência, provavelmente Homero não dominava sequer esse recurso e, por isso, ele não era uma opção estética para o *aedo*. Por isso, priorizou-se nos

---

<sup>122</sup> considerando a estrutura inteligível dos solilóquios e a implosão sintática dos fluxos de consciência.

antigos solilóquios o conteúdo psicológico ao invés da forma lexical, apenas a exposição do embate de ideias delineadas com clareza entre um “eu” e um mundo hostil.

Ressaltamos que a preocupação depositada no modo de expressar o pensamento através da língua é um tema que remonta aos princípios da filosofia Ocidental. Já na obra *Da Alma*<sup>123</sup> de Aristóteles podemos encontrar um estudo da relação entre pensamento e língua que expõe as implicações existentes durante o processo de formulação do sentido através de uma relação entre lógica, pensamento e linguagem. Além disso, Aristóteles em *Da Interpretação* apresenta uma distinção entre forma e conteúdo, elaborando “uma das primeiras teorias do sentido” (ALMEIDA, 2017, p.90):

A expressão “conforme convenção” quer dizer que nada por natureza pertence aos nomes, mas vem a pertencer quando se torna símbolo, uma vez que mesmo os sons inarticulados, como os das feras, revelam algum significado, ainda que nenhum deles seja um nome (*Da Interpretação*, 16a 25-30 *apud* ALMEIDA, 2017, p.92.).

O paradoxo linguagem e pensamento que cerceia a estrutura dos fluxos de consciência e dos solilóquios, colocando as construções literárias e toda a forma de expressão em função de um sistema abstrato conhecido como língua é um tema que naturalmente nos remete ao postulado sobre arbitrariedade do signo linguístico<sup>124</sup>, elemento discutido com grande intensidade no início do século XX pelos linguistas. A desconfiança dos linguistas em relação à capacidade que a língua possui em nos servir diverge da então corrente filológica<sup>125</sup> predominante nos estudos homéricos e crente nos poderes deste mecanismo de comunicação, atrelando as ideias a uma submissão imperiosa aos nomes, tema polêmico que foi muito bem percebido pelo

---

<sup>123</sup> Aristóteles examina o suporte biológico da função linguística quando, estudando os diferentes sentidos e seus órgãos, fala da voz como um som ouvido. Já registra que não há um órgão da fala, pois a produção da voz põe em ação órgãos já dotados de funções biológicas determinadas. Não fala ainda, aí, da palavra, mas da voz, que não é atributo exclusivo do homem, mas de todos os seres animados (*Da alma* II, 8, 420b 5 et seq.). (NEVES, 1981, p.57).

<sup>124</sup> cf. Curso de Linguística Geral ministrado por Saussure (1916), ed. De Mauro, T. (1995): O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signos o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo linguístico é arbitrário. (SAUSSURE, 1995, p.81)

<sup>125</sup> cf. A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu ([1955] 2009, p.1-22)

pré-modernista Augusto dos Anjos (1912) ao tratar da relação entre pensamento e língua no poema *A ideia*:

De onde ela vem?! De que matéria bruta  
 Vem essa luz que sobre as nebulosas  
 Cai de incógnitas criptas misteriosas  
 Como as estalactites numa gruta?!  
 Vem da psicogenética e alta luta  
 Do feixe de moléculas nervosas,  
 Que, em desintegrações maravilhosas,  
 Delibera, e depois, quer e executa!  
 Vem do encéfalo absconso que a constringe,  
 Chega em seguida às cordas da laringe,  
 Tísica, tênue, mínima, raquítica ...  
 Quebra a força centrípeta que a amarra,  
 Mas, de repente, e quase morta, esbarra  
 No mulambo da língua parálitica. (ANJOS, Augusto dos.  
 Eu e outras poesias. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização  
 Brasileira, 1998.).

Posteriormente a própria linguística estruturalista passou a ser interpelada por sua negligência em relação ao indivíduo e ao contexto, abordando a língua como um mecanismo fechado em si, postura que foi contraposta às perspectivas mais recentes apresentadas pela Linguística Cognitivista (MIFSUD, 1998, p.43)<sup>126</sup> e pela Análise do Discurso; ambas trataram de se debruçar no contexto e no falante, ultrapassando a visão estruturalista tradicional que se reteve na relação dicotômica entre significado e significante:

Postular até mesmo este tipo de evidência lexical falha em resolver o problema snelliano, embora isso certamente pareça estar perto de fazê-lo. Em última análise, falha porque não questiona o pressuposto de que uma cultura deve ter uma palavra para cada coisa a fim de reconhecer a existência dessa coisa. Parece inteiramente possível que uma cultura possa funcionar conscientemente antes da invenção de um sistema de nomes para as várias operações em que ela está

---

<sup>126</sup>*Positing even this kind of lexical evidence fails to resolve the Snellian problem, though it certainly seems to come close to doing so. Ultimately, it fails because it fails to question the assumption that a culture must have a word for a thing in order to recognize that thing's existence. It seems entirely possible that a culture could operate consciously prior to its invention of a System of names for the various operations in which they are involved (Gaskin 1990, Knox 1993, Sharples 1983). To argue otherwise would lead to the conclusion that those cultures guided by a System of abstract language are the only cultures to operate in conscious ways. This argument presupposes that only one form of consciousness counts - the consciousness that arises from an abstract vocabulary. The implications alone of this argument seem to provide grounds enough upon which to reject it. Moreover, as Johnstone once remarked to me, are we to believe, according to the Snellian approach to human consciousness, that people didn't have egos prior to Freud calling them egos? Or that the Esquimaux do not know snow because they have no one word for it? . (MIFSUD, 1998, p.43.).*

envolvida. (Gaskin 1990, Knox 1993, Sharples 1983.). Argumentar de outra forma levaria à conclusão de que aquelas culturas guiadas por um sistema de linguagem abstrata são as únicas culturas a operar de modo consciente. Este argumento pressupõe que apenas uma única forma de consciência conta- a consciência que surge de um vocabulário abstrato. Apenas as implicações deste argumento parecem providenciar fundamentos suficientes para rejeitá-lo. Além disso, como Johnstone comentou comigo uma vez, devemos acreditar, de acordo com a abordagem snelliana da consciência humana, que as pessoas não tinham egos antes de Freud os chamar egos? Ou que os Esquimauz não conhecem a neve porque eles não têm nenhuma palavra para ela? (MIFSUD, 1998, p.43.).

Explorar os limites da comunicação verbal também se tornou um assunto de relevante importância para a crítica literária e filosófica. Em um recorte de pouco mais de duzentos anos a academia presenciou a intensificação de manifestações artísticas, ensaios e postulados científicos que abordaram este intrigante assunto, intensificando a desconfiança na língua devido à potencialidade indefinida de significado que os signos podem adquirir, como apontado por Diderot<sup>127</sup> ([1772] 2015, p. 211) e Baudelaire<sup>128</sup>([1857] 2019, p.49). Ambos destacam a impotência deste sistema de

---

<sup>127</sup> Vimos, à medida que trabalhávamos, a matéria se estender, a nomenclatura se obscurecer, as substâncias trazidas sob uma multidão de nomes diferentes, instrumentos, máquinas e procedimentos se multiplicarem sem medida, numerosos desvios de um labirinto inextricável se complicarem cada vez mais. Vimos como custava ter certeza de que as mesmas coisas eram as mesmas, e como custava ter certeza de que outras que pareciam muito diferentes não eram tão diferentes assim. Vimos que essa forma alfabética, que nos facilitava a cada instante o repouso, que difundia tanta variedade no trabalho, e que, desse ponto de vista, parecia tão vantajosa para ser seguida numa obra longa, tinha as suas dificuldades, que era preciso superar a cada instante. Vimos que ela nos expunha a dar aos verbetes capitais uma extensão imensa, se fizéssemos entrar neles tudo o que se podia naturalmente esperar encontrar ou então a torná-los secos e empobrecidos, se, com a ajuda das remissões, os abreviássemos e excluíssemos deles muitos objetos deles inseparáveis. Vimos o quanto era importante e difícil guardar o justo meio. Vimos quantas coisas inexatas e falsas escapavam, quantas coisas verdadeiras eram omitidas. Vimos que somente o trabalho de vários séculos poderia introduzir, no meio de tanto material reunido, a forma verdadeira que lhe convinha, dar a cada parte a sua extensão, reduzir cada verbete a um tamanho justo, suprimir o que houvesse de ruim, complementar o que faltasse de bom, e terminar a obra que cumprisse o desígnio que se havia proposto quando foi empreendida. (DIDEROT, Denis. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios, volume II*. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza e Luís Fernandes do Nascimento, 1.ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2015. p.211)

<sup>128</sup> cf. *IV Correspondências em As Flores do Mal*: A Natureza é um templo onde vivos pilares/Deixam às vezes vagas falas manifestas;/ E o homem nela passa por entre florestas/ De símbolos que o olham com olhos familiares./ Tal, longe, longos ecos vagos se respondem/ Em uma tenebrosa e profunda unidade,/ Tão vasta como a noite e como a claridade,/ Assim, perfumes, cores, sons se correspondem./ Há perfumes tão frescos como tez de criança,/ Suaves como oboés ou verdes como um prado/ — E outros, falseados, ricos, cheios de pujança,/ Tendo a expansão de tudo o que é ilimitado,/ Que cantam, como o incenso e o âmbar, desabridos,/ Os arroubo do espírito e os dos sentidos. (BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilingue. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras).

comunicação em representar e delimitar uma ideia, encerrando-a dentro de um significante em contínua metamorfose, assim como o mundo a qual se refere, um verdadeiro paradoxo construído devido ao uso de uma forma fixa destinada a assumir vários sentidos:

Mas é também fundamental notar que o escritor parecia já intuir que o grande obstáculo a seu trabalho de enciclopedista não residia tanto nas diferenças de visão de seus colaboradores quanto na própria natureza da linguagem. Em vez de mediar a aproximação de um real supostamente inteligível através do estabelecimento de conceitos e representações estáveis e claramente remissíveis a outros conceitos e representações, a linguagem parece adiar a aquisição de certezas filosóficas ou práticas. [...] Assim, se a potência da linguagem era, a princípio, uma potência de concentração de sentidos – a Enciclopédia, nesse sentido, é mais uma vez exemplar: todo o conhecimento, de A a Z, numa única obra –, ela se tornava antes, aos olhos de Diderot, uma potência de dispersão – e de disseminação – de sentidos, que produzia formas instáveis, lugares de passagem e de impasse, para retomar os termos do início... Desse modo, a “verdadeira Enciclopédia”, em última instância, não poderia ser senão um texto por escrever, esse texto que, em *Jacques o fatalista*, é encarnado pelo grande metatexto “escrito lá em cima”, para retomar o bordão do “grande pergaminho”, de que Jacques se serve para apontar o imponderável do sentido de tudo o que se apresenta, seu eterno estado de devir. (MORAES, 2013, p.381-382)

Walter Benjamin ([1923]2008, 39)<sup>129</sup> e Derrida<sup>130</sup> ([1987]2002, p. 11), por sua vez, apresentaram reflexões sobre a problemática em referir o mundo concreto e as ideias por meio da língua. Ambos debruçados no mito de Babel, expuseram as implicações da tradução e os meandros presentes na relação entre culturas distintas, porém, transcritas para um mesmo código de comunicação, prática laboriosa e impossível de se efetivar, tornando-se incompleta, pois é uma atividade que está sob o crivo arbitrário das estruturas significantes das línguas. Derrida aponta para a multiplicidade irreduzível da língua e a impossibilidade de ser domada e encerrada em um receptáculo para a tradução. O filósofo considera que a escrita está duplamente

---

<sup>129</sup> cf. *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Org: Lúcia Castelo Branco ([1987] 2008 p. 39.).

<sup>130</sup> cf. *Torres de Babel*. [1987] 2002, p. 11).

afastada daquilo que significa, pois é o significante de outro significante (DAYRELL, 2013, p.3)<sup>131</sup>, este representado pela língua que traduz o pensamento:

A torre de babel não configura apenas a multiplicidade irredutível das línguas, ela exhibe um não acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, de construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. [...] existe aí (traduzamos) algo como um limite interno à formalização, uma incompletude da construtura (*constructure*). (DERRIDA, [1987] 2002, p. 11.).

Diante destas evidências, entendemos como um equívoco julgar os solilóquios e toda a *Ilíada* através de uma régua formal que prioriza o canal e não o conteúdo da mensagem, interpretando-os como menos capazes de representarem o conteúdo psicológico mais profundo da alma - que pode ser apresentado em Homero por intermédio do contexto, de lacunas e de enigmas, recursos que superam a dependência do significante. Esse diagnóstico contido em muitas leituras modernas culmina em avaliar o texto homérico como incapaz de construir unidades intelectivas por intermédio da exposição de qualidades mentais que tornam as personagens únicas, no sentido de serem dotadas de individualidade, tal demérito estético está presente em interpretações de Eric Auerbach (2002, p.4-5<sup>132</sup>) e de Joseph Russo<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Em Gramatologia (2004), obra publicada pela primeira vez em 1967, Derrida esclarece – através da leitura dos gregos Platão e Aristóteles, por exemplo – que a nossa precária, já que impossível, compreensão de deus, ou melhor, a instância que parte, ou de alguma forma deriva do entendimento infinito e da onipresença divina é a alma. A voz seria, neste contexto, a derivação direta da alma, pela qual postular-se-ia a relação significante/significado. Portanto, o logocentrismo entende o ser como presença, sobretudo, da alma e, a escrita, como derivação da voz, que, por sua vez, deriva do logos: a escrita seria, de acordo com a referida assertiva, significante do significante. (DAYRELL, 2013, p.3.).

<sup>132</sup> O mesmo ocorre com os processos psicológicos, também deles nada deve ficar oculto ou inexpresso. Sem reservas, bem dispostos até nos momentos de paixão, as personagens dão a conhecer o seu interior no seu discurso, o que não dizem aos outros, falam para si, de modo a que o leitor saiba. Acontecem muitas coisas espantosas nas poesias homéricas, mas nunca tacitamente. [...] de modo que há um desfile ininterrupto ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, **um vislumbre de profundezas inexploradas**. (AUERBACH, 2002, p.4-5, grifo nosso.).

<sup>133</sup> Para resumir, nosso argumento até agora deu muito valor ao aspecto racional da vida mental individual. Essa tendência generalizada em Homero é, acreditamos, melhor compreendida como parte da importância do poeta para descrever a atividade mental em termos de operações comuns. Tomados em conjunto, esses dois pontos enfatizam que, nos poemas, a vida mental não é primordialmente privada e interna, como normalmente pensamos, nem é normalmente originada e conduzida pelo indivíduo isoladamente. Não queremos dizer que Homero não tem noção de que a atividade mental seja privada, ou localizada no interior do indivíduo. Nosso ponto é, sim, que os aspectos privados e internos não são os que mais interessam ao poeta que recita a *Ilíada* e a *Odisseia* para seu público. [...] É nossa crença que a psicologia homérica, ou visão da vida mental, descrita acima é mais provável que tenha suas raízes na própria natureza da poesia épica tradicional grega, conforme se desenvolveu em seu período formativo nos séculos anteriores a Homero. Façamos uma breve pausa na natureza

(1968, p. 489-490) e são justificadas pela natureza formular do texto épico, herdada de sua essência oral.

Contudo, uma vez que o canal utilizado nos romances modernos para expor os fluxos de consciências é o mesmo usado pela narrativa homérica, ou seja, a língua-um sistema regido por convenções arbitrárias- a natureza limitante e modal deste tipo de comunicação é um impeditivo presente em ambos os casos. Logo, este aspecto não pode ser usado como critério para qualificar um texto e desqualificar o outro em relação à capacidade de expor a psicologia das personagens.

Além disso, se estamos tratando de quem possui uma capacidade de representação mais fidedigna do material psicológico contido em uma descrição dos movimentos da consciência, é possível atribuir à linguagem poética da *Ilíada*, dotada de ritmo, frequência e recursos intuitivos, a qualidade de mais apta a expressar o conteúdo presente nas mentes dos heróis. Tal afirmação leva em conta que as manifestações psicológicas detêm excessivas repetições de imagens e sons, devido a manias, vícios, prazeres, traumas e diversas fobias que geralmente são engatilhadas por fatores externos ora afetivos e familiares, ora hostis e estranhos, todos, porém, servindo de combustíveis para a elaboração destes momentos de introspecção das personagens.

Assim, entendemos que a linguagem ritmada está muito mais próxima do pensamento do que a linguagem em prosa- esta linear, lógica e austera- fato abordado por Octávio Paz ao mencionar a comparação feita por Paul Valery ([1936] 2011, p.10)<sup>134</sup>, vinculando a prosa ao caminhar e a poesia à dança, raciocínio que expõe o caráter ambíguo e sinestésico do pensamento como um conteúdo que se conforma melhor ao tipo de linguagem metafórica, lírica e ritualística:

---

desse tipo de poesia, como vem iluminando os estudos recentes. (RUSSO & SIMON, 1968, p. 489-490, tradução nossa.)

<sup>134</sup> Eis aqui uma observação importante que vem à mente deste filósofo, que talvez fizesse melhor ao entreter-se sem reservas e render-se totalmente ao que vê. Ele observa que o corpo que dança parece ignorar o seu entorno. Parece só lidar consigo próprio e com outro objeto, um objeto capital, de onde ele se desconecta e para o qual regressa, mas somente para reunir os recursos para outro voo... Este objeto é a terra, o solo, o lugar sólido, o plano sobre o qual a vida comum pisoteia, onde se realiza a caminhada, a prosa do movimento humano. Sim, o corpo que dança parece ignorar o resto, nada sabendo de tudo que o rodeia. Parece que ele ouve e escuta somente a si mesmo, parece que não vê nada e que os olhos que porta são apenas joias desconhecidas de que fala Baudelaire, faróis que não servem para nada.(Cf. Filosofia da Dança- Conferência apresentada à Université des Annales, 05/03/1936, publicada em VALERY, Paul: Philosophie de la Danse, Oeuvres, Tome I. Paris: Pléiade, 1957, p.1390-1403.).

Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a se manifestar como uma construção aberta e linear. Valéry comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança. Narrativa ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de idéias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, zigzagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e a narrativa, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera - algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta. O caráter artificial da prosa se comprova cada vez que o prosador se abandona ao fluir do idioma. Tão logo se volta sobre seus passos à maneira do poeta ou do músico, e se deixa seduzir pelas forças de atração e repulsa do idioma, viola as leis do pensamento racional e penetra no âmbito de ecos e correspondências do poema. Foi isso que ocorreu com boa parte do romance contemporâneo. (PAZ, [1956] 1982, p. 83).

Diante do caráter intuitivo e abstrato da linguagem poética, percebemos como ela é a ferramenta mais conveniente que temos disponível para responder às demandas exigidas pela literatura, principalmente em relação à representação de imagens abstratas provindas da consciência, um material psicológico oriundo da introspecção das personagens, do íntimo e de locais que tangenciam a zona inconsciente. Deste modo, a fragmentação sintática, o abandono das leis gramaticais, os neologismos, a repetição de eventos em um intervalo de tempo homogêneo - conhecida como ritmo - são características próprias da linguagem poética, adotadas em momentos oportunos pelos romancistas modernos, mas nascidas e geridas pelos poetas, o que inclui a *Ilíada* como o *locus* ideal: composta por hexâmetros dactílicos, com uma linguagem própria da épica, repleta de plasticidade e lirismo.

É fundamental lembrar que, apesar de a linguagem poética ser o canal mais efetivo encontrado até agora para traduzir ou transcriar os pensamentos das personagens que habitam uma obra literária, como já evidenciado por Baudelaire, até mesmo o código poético apresenta um limite de representação, nos impedindo de vislumbrar diretamente algumas ideias ou imagens que deveriam ser apresentadas e não representadas, fato impossível diante da natureza da língua de servir como um meio que referencia outros objetos. Esta dicotomia entre pensamento e palavra também foi apreciada por Sartre (1948, p. 63) que em sua afirmação “a intuição é silêncio e a finalidade da linguagem é comunicar” foi capaz de delinear a dinâmica dos poetas e romancistas que, ao se servirem da língua para tratar de temas

subjetivos como sentimentos e emoções, caminham na direção do minimalismo, fato justificado pela paralisia da língua diante de conceitos inomináveis e dinâmicos relacionados às questões abstratas da alma.

É importante destacar que a comunicação na *Ilíada* não é aquela utilizada no cotidiano- o grego vulgar da sociedade contemporânea a Homero- mas é a língua dos heróis, dos deuses e das musas, a língua da origem, da era de ouro, idílica, manifestação comunicacional que refuta o histórico e o transitório e, com os seus metros rítmicos, avança em uma dança espiral na direção do infinito:

Os poetas são homens que se recusam a usar a linguagem”, utilizando as palavras, numa dimensão interrogativa absoluta, em estado selvagem. A emoção torna-se coisa. Escrever é, nesse sentido agir, como, aliás, falar. (SARTRE, 1948, p. 63).

O caminhar em direção ao silêncio é um padrão vinculado à linguagem utilizado em abundância pelos poetas, tal característica pode ser encontrada nos solilóquios

do primeiro épico homérico, em especial em quatro<sup>135</sup> tipos fundamentais<sup>136</sup>, já mencionados na introdução. O solilóquio possui a função de fazer com que o leitor vislumbre o momento em que o herói permanece sem palavras ao escutar de seu íntimo ideias absurdas que nunca seriam ditas em público:

---

<sup>135</sup> Cf. o solilóquio de Odisseu: “Ai, pobre de mim, que estarei para sofrer? Grande mal seria/ se fugisse com medo desta turba; mas pior seria se fosse/ tomado só; pois o Crônida pôs em fuga os outros Dânaos./ Mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga?/ Sei que eles são vis e que fugiram da batalha; por outro lado,/ àquele que é excelente no combate, a esse compete ficar/ sem arredar pé, quer seja atingido, ou outros atinja.” ( XI, 404-410); Menelau: “Ai de mim! Se eu deixar para trás as armas gloriosas/ e o próprio Pátroclo, que/ aqui jaz morto por causa da minha honra,/ receio que algum dos Dânaos me repreenda, se vir o que se passa./ Mas se sozinho eu travar combate com Heitor e com os Troianos/ por vergonha, receio que me circundem, sendo eu só e eles muitos.//Pois todos os Troianos conduz para cá Heitor do elmo faiscante./Mas por que razão meu coração me recomenda essas coisas?/Quando um homem quer à revelia dos deuses combater um homem/honrado por um deus, depressa ao seu encontro rola grande desgraça./ Por isso que não me repreenda nenhum dos Dânaos que me veja/ a ceder perante Heitor, visto que ele luta por vontade divina./ Mas se porventura eu encontrar Ajax, excelente em auxílio,/ ambos poderíamos voltar de novo e dedicarmo-nos ao combate,/ ainda que contra a vontade divina, na esperança de salvarmos/ o cadáver para o Pelida Aquiles. Dos males seria esse o menor.”; Agenor: “Ai de mim! Se eu fugir à frente do potente Aquiles,/ para lá onde os outros fogem espavoridos,/ irá tomar-me mesmo assim e chacinar-me como covarde.//E se eu deixar que estes sejam perseguidos/ pelo Pelida Aquiles e com os pés fugir alhures,/ para a planície de Ílion, para chegar/ às faldas do Ida para me esconder nas matas?/ Ao fim da tarde poderia depois banhar-me no rio,/ para me refrescar do suor, e depois voltar a Ílion./ Mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga?/ Que Aquiles não me veja desviando-me da cidade para a planície;/ que correndo atrás de mim não me ultrapasse com seus pés velozes./ Então já não será possível escapar à morte e ao destino./ Pois ele é sobremaneira possante entre todos os homens./ Todavia, e se eu saísse à frente da cidade para o enfrentar?/ Também a carne dele poderá ser penetrada pelo bronze afiado./ Ele só tem uma vida e os homens consideram-no mortal./ Porém Zeus Crônida lhe outorga a glória.”; Heitor: “Ai de mim! Se eu passar os portões e entrar para lá dos muros, / o primeiro a atirar-me com censuras será Polidamante,/ ele que me disse para conduzir os Troianos para a cidade/ durante a noite funesta em que se ergueu o divino Aquiles./ Mas eu não quis obedecer. Mais proveitoso teria sido! / Mas agora destruí o exército por causa da minha insensatez/ e tenho vergonha dos Troianos e das Troianas de longas vestes, / não vá algum homem mais vil e covarde dizer de mim:/ ‘Confiante na sua força, Heitor destruiu o exército.’ Assim dirão. E para mim teria sido muito mais proveitoso/ defrontar Aquiles e regressar depois de o ter matado,/ ou então ser gloriosamente morto por ele à frente da cidade./ Por outro lado, poderia depor o escudo adornado de bossas/ e o elmo pesado e, reclinando a lança contra a muralha,/ ir eu próprio ao encontro do irrepreensível Aquiles;/ poderia prometer-lhe que Helena e todos os seus haveres,/ sobretudo aqueles que Alexandre na côncava nau/ trouxe para Troia — Helena, que foi o início do conflito,/ daremos aos Atridas para levarem: além disso e em separado,/ dividiremos para os aqueus tudo o que a cidade contém./ E poderia arrancar aos anciãos dos Troianos o juramento/ de que nada se esconderia, mas que tudo seria dividido,/ todo o tesouro que a cidade agradável tem lá dentro./ Mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga?/ Que eu não me aproxime dele, pois não se apiedará de mim/ nem sentirá respeito, mas matar-me-á nu, assim como estou,/ como se eu fosse uma mulher, visto que despi as armas./ Não é agora que de uma árvore ou de uma pedra/ namorarei com ele, qual virgem com seu mancebo —/ virgem com seu mancebo, namorando um com o outro./ Melhor seria o embate belicoso e o mais rápido possível!! Fiquemos a saber a qual dos dois o Olímpio outorgará a glória.”

<sup>136</sup> Este grupo de solilóquios foi separado por sua excepcionalidade, segundo Bernard Fenik ( 1978, p.68 *apud* Gonzales, 1996, p.113) cada um destes solilóquios estão ligados a uma cena única e não podem ser compreendidos fora de seus contextos, além disso, há nos solilóquios aquilo que entendemos como conceito de escolha.

A ação narrativa se detém em um momento de extrema tensão, e é quando os quatro heróis iniciam uma conversa consigo mesmos, dirigindo palavras a seus respectivos *thumoi*. Isto acontece com dois personagens aqueus no chamado “dia da grande batalha” (Odisseu em XI, 404-410 e Menelau em XVII, 91-105), e com dois troianos que enfrentam a Aquiles logo no seu regresso ao combate (Agenor em XXI, 552-570 e finalmente Heitor em XXII, 99-130). Os quatro “solilóquios cênicos” como preferimos chamá-los, ao mesmo tempo que criam a noção de “herói do aidos”, servem para demonstrar o detalhado trabalho que realizou Homero com o manejo da psicologia humana e de sua manifestação na primeira obra do Ocidente. (ERRECALDE, 2000, p.114, tradução nossa<sup>137</sup>).

As personagens ficam tão assombradas diante do que estão cogitando que acabam manifestando suas surpresas e consternações através de expressões constituídas por versos modulares. Tais passagens, apesar de serem idênticas nesses quatro solilóquios mencionados, foram construídas por personagens distintas e com trajetórias próprias: “ἀλλὰ τί ἡ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός / mas por que o meu estimado *thumos* me diz estas coisas?” (tradução nossa.)<sup>138</sup>. Em termos semióticos, identificamos o silêncio dos solilóquios como resultado do vislumbre de algo estranho, impossível de descrever, o que gera o instante de *acontecimento*<sup>139</sup>, representado pela ausência de palavras para nomear a situação que a personagem está vivenciando, um verdadeiro paradoxo, considerando que estamos falando de homens elevados treinados na arte de cantar, discursar e guerrear.

Assim, o choque gerado pelo não reconhecimento de si, pela surpresa do herói ao se deparar com um “outro”, dividindo o mesmo espaço psicológico de seu “eu” - momento representado pela expressão ἀλλὰ τί ἡ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός; (“mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga?”) - ocasiona o surgimento de valores remissivos. Por definição, os valores remissivos são aqueles que “instruem a interrupção promovida por um dever ético e até as avaliações periódicas ou terminais praticadas pelo saber”

---

<sup>137</sup> *la acción narrativa se detiene en un momento de extrema tensión, y es entonces cuando los cuatro héroes entablan una conversación consigo mismos, dirigiendo las palabras a sus respectivos thymoi. Esto sucede con dos personajes aqueos en el llamado "día de la gran batalla" (Odiseo en XI. 401- 410 y Menelao en XVII. 91- 105), y con dos troyanos que enfrentan a Aquiles luego de su regreso a la lucha (Agenor en XXI. 552- 570 y finalmente Héctor en XXII. 99- 130). Los cuatro "soliloquios escénicos" como preferimos llamarlos, al mismo tiempo que crean la noción de "héroe del aidós", sirven para demostrar el detallado trabajo que realizó Homero con el manejo de la psicología humana y de su manifestación en la primera obra literaria de Occidente.*

<sup>138</sup> Cf. Odisseu (XI, 407), Menelau (XVII, 97), Agenor ( XXI, 561), Heitor (XXII, 122).

<sup>139</sup> é possível relacionar os solilóquios ao momento que irrompe o acontecimento, usando os termos da Semiótica Tensiva de Zilberberg (2006a, p.133) e da reflexão elaborada por Tatit (2016, p. 17-34) no capítulo *Em torno do Acontecimento*. (FORTUNA, 2020, p.48).

(ZILBERERG apud TATIT, 2016, p.20), fenômeno consequente da tensão gerada pelo instante em que dois contrários se chocam.

Inferimos que os solilóquios representam uma interrupção dos acontecimentos responsáveis pelo encadeamento dos fatos na narrativa, além da cessação do tempo linear para a revelação da introspecção das personagens, atividade própria dos romances de fluxo de consciência, que rompem com o tempo narrativo para levar o leitor a outra categoria, a do tempo psicológico.

Os conceitos de missividade, expostos por Zilberberg em *Razão e Poética do Sentido* (2006a, p.133-138), ligam-se à pausa gerada nos solilóquios para que o guerreiro realize uma reavaliação de seus atos, concretizando os valores remissivos. Paralelamente, é possível vincular a retomada da ação do guerreiro, fruto da deliberação e escolha, aos valores emissivos, que surgem a partir do ímpeto da personagem em seguir com o plano traçado durante os solilóquios, a fim de se reencontrar com a conduta ilustre e não cair em situação vexaminosa: (FORTUNA, 2020b, p.48).

A definição contida nos estudos de Deleuze (1998, p. 9) é fundamental para que possamos apreender a relação entre o acontecimento e a limitação da língua diante de fatos hermenêuticos e essencialmente não cartesianos que geram os solilóquios. A direção ao silêncio, à dúvida, o horror e a abjeção dos heróis perante as palavras proferidas, tornam-se uma etapa da compreensão dos fatos, daquilo que irá acontecer, nomeado como o *devenir*:

Para Deleuze (1998), o acontecimento é algo da ordem da superfície que se desliza através de movimentos em séries nos quais submerge o que ele chama de estados das coisas. Por conta disso, o acontecimento dizível é sempre, ao mesmo tempo, o que acaba de passar e o que vai passar, mas nunca passa: nunca se podem apreender as coisas quando acontecem, elas já são traduzidas em linguagem e, o acontecimento, ao mesmo tempo em que é linguagem, está para alguém e além dela. “O acontecimento é coextensivo ao *devenir* e o *devenir*, por sua vez, é coextensivo à linguagem.” (DELEUZE, 1998, p. 9 *apud* Henn e Machado, 2016, p. 218.).

Por mais que os solilóquios sejam entendidos como monólogos interiores ou conversas solitárias com apenas um participante, ironicamente, pela perspectiva narrativa ou semiótica, estas estruturas de monológicas apresentam muito pouco, considerando que possuem em suas essências um elevado teor dialógico. Bakhtin (1997, p.355) diz que todo enunciado dialoga com outro, o que nos induz a lembrar que nos solilóquios homéricos temos uma situação de dilema gerada pelo confronto de valores, o que amplia o dialogismo.

Assim, mesmo que o segundo elemento que participa do discurso não tenha sido mencionado diretamente, tornando o diálogo implícito, tal situação dialógica alcança o seu ápice ao culminar na interrupção do tempo narrativo por parte da

personagem para resolver questões que transitam entre o seu íntimo e a sua sociedade, panorama que vai ao encontro das definições de Bakhtin:

Dois enunciados, separados um do outro no espaço e no tempo e que nada sabem um do outro, revelam-se em relação dialógica mediante uma confrontação do sentido, desde que haja alguma convergência do sentido (ainda que seja algo insignificante em comum no tema, no ponto de vista etc.). No exame de seu histórico, qualquer problema científico (quer seja tratado de modo autônomo, quer faça parte de um conjunto de pesquisas sobre o problema em questão) enseja uma confrontação dialógica (de enunciados, de opiniões, de pontos de vista) entre os enunciados de cientistas que podem nada saber uns dos outros, e nada podiam saber uns dos outros. O problema comum provocou uma relação dialógica. (BAKHTIN, 1997, p. 355)

Fiorin (2011, p.23) menciona dois modos de absorver o discurso externo no próprio enunciado, ambos descritos por Bakhtin como responsáveis pelo dialogismo: o primeiro seria aquele que é abertamente alheio, onde se cita o outro como referência e responde ao pensamento de terceiros, o segundo é o gerado quando o discurso é bivocal, ou seja, quando não ficam explícitos os autores do discurso, as vozes se confundem, mas mantêm-se em tensão. É possível encontrar estes dois tipos de discurso dialógico nos solilóquios homéricos, o abertamente alheio está em momentos em que Heitor ( XXII, 99-108)<sup>140</sup> fala sobre os troianos que irão julgá-lo, caso decida retornar para Tróia ou quando Menelau (XVII, 100-101)<sup>141</sup> cogita a possibilidade de que os gregos o critiquem por fugir do exército troiano; já o discurso bivocal encontra-se quando os heróis falam sobre os seus próprios *thumoi*, situa-se nos momentos de autorreflexão expressos por solilóquios, quando são evidenciados que os anseios individuais dos heróis se chocam com as leis internalizadas de sua sociedade, criando uma tensão entre os desejos subjetivos e o *ethos* homérico.

A tensão mencionada no parágrafo anterior é resultante de uma subsequente resposta enunciatária aos pressupostos do enunciador, assim como descreveu Bakhtin:

---

<sup>140</sup> “Ai de mim! Se eu passar os portões e entrar para lá dos muros, / o primeiro a atirar-me com censuras será Polidamante, / ele que me disse para conduzir os Troianos para a cidade [...]e tenho vergonha dos Troianos e das Troianas de longas vestes, não vá algum homem mais vil e covarde dizer de mim:/ ‘Confiante na sua força, Heitor destruiu o exército.’/ Assim dirão.

<sup>141</sup> Por isso que não me repreenda nenhum dos Dânaos que me veja/ a ceder perante Heitor, visto que ele luta por vontade divina.

O enunciado sempre tem um destinatário (com características variáveis, ele pode ser mais ou menos próximo, concreto, percebido com maior ou menor consciência) de quem o autor da produção verbal espera e presume uma compreensão responsiva. Este destinatário é o segundo (mais uma vez, não no sentido aritmético). Porém, afora esse destinatário (o segundo), o autor do enunciado, de modo mais ou menos consciente, pressupõe um super destinatário superior (o terceiro), cuja compreensão responsiva absolutamente exata é pressuposta seja num espaço metafísico, seja num tempo histórico afastado. (BAKHTIN, 1997, p. 356.).

Como vimos, os quatro solilóquios detêm enunciador e enunciatário encerrados na mesma pessoa. Assim, em determinados momentos do diálogo o enunciatário se torna a figura que aconselha o enunciador, diante de suposições consideradas como imperdoáveis para a cultura em que o herói está inserido:

Em primeira instância, consideramos que os fragmentos escolhidos possuem uma matriz dialógica do ponto de vista performativo, ou seja, podem ser vistos como conversas travadas entre um eu falante e um eu receptor na exteriorização de uma luta de consciência. Embora o primeiro seja aquele que atua como transmissor do discurso, o segundo permanece sempre presente, pois essa presença é necessária para dar sentido à enunciação do eu falante, além de aparecer nas objeções, questionamentos e dúvidas que o personagem cria a si mesmo. (ERRECALDE, 2000, p.116, tradução nossa<sup>142</sup>).

A prática de condicionar possibilidades para ações futuras ou ficcionalizar escolhas diferentes daquelas que trouxeram o herói à ruína é um padrão identificado nos solilóquios e possui importância ímpar para fazer dos heróis seres experientes, com personalidades únicas e com identidade, visto que o conteúdo imaginado provém de uma trajetória com sucessivos acontecimentos, vivências inalienáveis às personagens que ocorreram ao longo do enredo da narrativa. Assim, os heróis se inserem em simulacros ideais até que sejam seduzidos por seus devaneios e se desprendam de seu próprio “eu”, desejando estarem em outro lugar e serem outra pessoa, como evidenciado no trecho selecionado sobre o pensamento de Heitor, pouco antes de lutar contra Aquiles:

---

<sup>142</sup> *En primera instancia, consideramos que los fragmentos elegidos poseen una matriz dialógica desde el punto de vista performativo, es decir, pueden enfocarse como conversaciones mantenidas entre un yo locutor y un yo receptor en la exteriorización de una lucha de conciencia. Si bien el primero es quien actúa como emisor del discurso, el segundo permanece siempre presente, ya que esa presencia resulta necesaria para dar significación a la enunciación del yo locutor, además de hacer su aparición en las objeciones, preguntas y dudas que el personaje se hace a sí mismo. (ERRECALDE, 2000, p.116).*

Mas eu não quis obedecer. Mais proveitoso teria sido!  
 Mas agora destruí o exército por causa da minha insensatez [...] [...]Por outro lado, poderia depor o escudo adornado de bossas e o elmo pesado e, reclinando a lança contra a muralha, ir eu próprio ao encontro do irrepreensível Aquiles; poderia prometer-lhe que Helena e todos os seus haveres, sobretudo aqueles que Alexandre na cônica nau trouxe para Troia — Helena, que foi o início do conflito, daremos aos Atridas para levarem: além disso e em separado, dividiremos para os aqueus tudo o que a cidade contém. E poderia arrancar aos anciãos dos troianos o juramento de que nada se esconderia, mas que tudo seria dividido, todo o tesouro que a cidade agradável tem lá dentro. (XXII, 106-121.).

*ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην: ἦ τ' ἂν πολὺ κέρδιον ἦεν.  
 νῦν δ' ἐπεὶ ὤλεσα λαὸν ἀτασθαλίῃσιν ἐμῆσιν, [...] [...] εἰ δέ κεν ἀσπίδα μὲν καταθείομαι ὀμφαλόεσσαν  
 καὶ κόρυθα βριαρῆν, δόρυ δὲ πρὸς τεῖχος ἐρείσας  
 αὐτὸς ἰὼν Ἀχιλλῆος ἀμύμονος ἀντίος ἔλθω  
 καὶ οἱ ὑπόσχωμαι Ἑλένην καὶ κτήμαθ' ἅμ' αὐτῆ,  
 πάντα μάλ' ὅσσά τ' Ἀλέξανδρος κοίλῃς ἐνὶ νηυσὶν  
 ἠγάγετο Τροίηνδ', ἦ τ' ἐπλετο νείκεος ἀρχή,  
 δωσέμεν Ἀτρεΐδῃσιν ἄγειν, ἅμα δ' ἀμφὶς Ἀχαιοῖς  
 ἄλλ' ἀποδάσσεσθαι ὅσα τε πτόλις ἦδε κέκευθε:  
 Τρωσὶν δ' αὖ μετόπισθε γερούσιον ὄρκον ἔλωμαι  
 μή τι κατακρύψειν, ἀλλ' ἄνδιχα πάντα δάσασθαι  
 κτήσιν ὅσῃν πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἔεργει: (XXII, 106-121).*

De acordo com a narratologia cognitivista, a imaginação é um dos requisitos que apontam para focalização interna, recurso narrativo que já atestamos como o indicativo de unidade e cisão entre o ser humano e o mundo. Além de contribuir junto com a caracterização do herói na construção de um detalhado panorama de seus erros e de suas fragilidades:

Manfred Jahn (1999) é um dos que mais desenvolveu essa ideia, em diálogo com a psicologia cognitiva. Nessa perspectiva, o autor discrimina, de forma abrangente, mas não exaustiva, os indicadores da qualidade da focalização, resultantes da comunicação entre focalizador e objeto focalizado: (A) afeto (medo, compaixão, alegria, ódio, etc.) (B) percepção: (i) percepção primária/ordinária (visão, audição, tato, olfato, paladar e outros sensações corporais, como dor, por exemplo) (ii) percepção imaginária (memorização, imaginação, sonho, alucinação, etc.) (C) mediação/abstração (pensamento, voz, ideiação, estilo, deixis, etc.) (1999, p.89- 90). (Manfred 1999 *apud* Oliveira, 2016, p.111).

O momento em que Heitor espera por Aquiles para o combate (canto XXII) é entendido como o instante onde as expectativas do príncipe de Tróia atingem o seu

ápice, principalmente devido às súplicas que Príamo e Hécuba fazem<sup>143</sup>, rogando para que ele retorne para a cidade e evite lutar contra o filho de Peleu. Entendemos que estas expectativas amplificam o medo a níveis insuportáveis e estão vinculadas à ficcionalização do oponente, conduzindo o guerreiro para o domínio do irracional e tornando suas atitudes movidas pela covardia, como pontua Aristóteles em sua *Ética a Nicômaco* (1149a).

A partir desse sentimento criado artificialmente, David Konstan afirma que a percepção sobre as forças opressoras pode ser diminuída ou ampliada a depender de quem a está manipulando, o que expõe a essência ficcional e imagética desses momentos, encontrados na *Ilíada* em diversas ocasiões que precedem uma fuga desonrosa, como foi o caso de Heitor ao ver Aquiles (XXII, 136-138):

Afinal, o medo depende de um grau relativo de poder no qual cada lado procura se representar como o mais forte e então encorajar as tropas a lutarem e evitar a fuga. Além disso, eles sugerem que, uma vez que as frotas estivessem unidas, o medo do inimigo fundamentado na análise de probabilidades aumentaria a desvantagem, precisamente em seus pontos fortes - a perícia ateniense e a ousadia dos peloponésios - desde que o medo é o oposto da confiança, como Homero, Tucídides ilustrou que o medo não depende apenas de julgamentos, mas da desconstrução deles também. O medo prévio dos peloponésios e atenienses era orientado pela representação exagerada do poder do inimigo, portanto, para reduzir os seus temores e com efeito induzir a confiança, uma emoção oposta, os generais procuraram alterar a percepção das capacidades do inimigo. (KONSTAN, 2006, p. 144, tradução nossa)<sup>144</sup>.

Embora manipulada e contaminada pelo apelo de seus pais, a imaginação de Heitor que o acompanhou no momento em que precedeu o aparecimento de Aquiles é uma construção própria do priamida e não deixa de ser um tipo de focalização, de acordo com as determinações de Manfred (1999) sobre a percepção imaginária (*apud*,

---

<sup>143</sup> “[...] Heitor, não me fiques aí, meu filho, à espera daquele homem, / isolado sem ninguém que te ajude, para que não encontres/ logo a morte, subjugado pelo Pelida, que é muito mais forte que tu,/ homem cruel e duro [...]” (Il., XXII, 38-41)

<sup>144</sup> *Since fear depends on the relative degree of Power each seeks to represent his own side as the stronger so as to encourage the troops to fight rather than flee. In addition, they suggest that, once the fleets are engaged, the enemy's fear grounded in the calculation of probabilities, will handicap then still further, precisely in their strong point-the Athenians' skill and the Peloponnesians' daring, since fear is the opposite of confidence, like Homer, Thucydides too illustrates how fear not only depends on judgments but colours them as well. The prior fear on the part of Peloponnesians and Athenians leads them to magnify the threat represented by their opponents; by reducing their fear, and indeed inducing the contrary emotion of confidence, the generals seek to alter their perception of the enemy's capabilities. (KONSTAN, 2006, p. 144).*

OLIVEIRA, 2016, p.111). Em relação ao terror de Heitor gerado pela expectativa da chegada de um mal que ainda não havia se concretizado, mas estava personificado na figura de Aquiles, é possível elaborar uma relação com o terror ficcional:

O terror é um medo intenso que representa um sentimento vital de ameaça, acompanhado de desejos de fuga. A mudança, o estranho, o incontrolável, o prodigioso- ainda que não suponha perigo- é o que desencadeia o horror. (ROMA, 2009, p.48, tradução nossa<sup>145</sup>).

Diante desta descrição sobre o horror elaborada por Sara Roma é possível traçar as etapas que constituíram o medo de Heitor de modo a fazer o príamo fugir: primeiro o guerreiro construiu uma expectativa com base em informações fragmentadas criadoras de lacunas diegéticas, o herói foi instruído a partir de um discurso incompleto, que estava paulatinamente se formando, afinal, Heitor não havia enfrentado um guerreiro como Aquiles, ele julgava conhecer as forças do herói grego, mas ainda não as tinha experimentado, o que o fez ficar diante do desconhecido, gerando ansiedade e criando espaços que seriam completados por sua imaginação. Os pais de Heitor tiveram a função de auxiliá-lo a completar esses hiatos diante do desconhecido e o fizeram da pior maneira possível, expondo a supremacia de Aquiles diante da impotência mortal de Heitor (XXII, 38-92); na leitura de Príamo e de Hécuba, Heitor seria mais um dos filhos a morrer pelas mãos de Aquiles, algo inconveniente a se dizer para alguém que está prestes a entrar em uma batalha.

A efetivação do discurso que construiu o terror na mente de Heitor e carregou a cena com subjetividade se deu com a chegada de Aquiles. O medo de Heitor que já estava em níveis elevados- fazendo-o cogitar a fuga, como visto em seus solilóquios- extrapolou o suportável, conduzindo o guerreiro troiano à fuga escandalosa. Podemos associar o instante em que Heitor vê Aquiles como o ponto em que o terror se converte em horror, visto que o abstrato se concretizou com a plasticidade da cena e as lacunas- incógnitas criadas devido ao desconhecimento de Heitor sobre Aquiles- foram preenchidas com a imagem maravilhosa do Pelida em sua armadura reluzente. Como descreve Sara Roma (2009, p.48), “a mudança, o estranho, o incontrolável, o prodigioso [...] é o que desencadeia o horror.”

---

<sup>145</sup> *El terror es un miedo intenso que representa un sentimiento vital de amenaza, acompañado de deseos de huida. En cambio, lo extraño, lo incontrolable, o prodigioso- aunque no suponga peligro- es lo que desencadena el horror.* (ROMA, 2009, p. 48.).

Sem dúvida Aquiles é visto como um prodígio entre os aliados e inimigos, aquele capaz de desequilibrar as forças dos exércitos, ele se distingue dos demais, é um estranho, cuja potência e os limites são desconhecidos. Por isso, mesmo o guerreiro mais experiente dos troianos, sente-se incapaz de traçar qualquer estratégia, perdendo o controle da situação e- similarmente ao que ocorre com os alienados, incontinentes, acráticos ou bárbaros que temem em excesso sem conhecer o que é temido, como descrito por Aristóteles (*Ética a Nicômaco*, 1149a) - abandonando a lucidez. Assim, Heitor se põe em fuga, caminhando para as sombras do irracional, ele passa a enxergar Aquiles como uma figura teratológica, rendendo-se aos instintos básicos de preservação.

Se a cena acabasse com a fuga de Heitor sem antes se provar contra a força de Aquiles, poderíamos considerá-lo precipitado e covarde, contudo, como sabemos, Heitor consegue controlar seus impulsos, através da confiança<sup>146</sup> gerada pela falaciosa<sup>147</sup> presença de seu irmão que veio ao seu auxílio, criando uma falsa simetria onde a vantagem numérica e de recursos bélicos levou Heitor a considerar-se equiparado à potência de Aquiles:

“Caro irmão, na verdade o pai e a excelsa mãe  
 muitas súplicas me dirigiram, e meus camaradas também,  
 para lá ficar. A tal ponto todos eles têm medo de Aquiles!  
 Mas meu coração dentro de mim se oprimia de dolorosa tristeza.  
 Agora arremetamos contra ele e combatamos: não demos  
 tréguas às lanças, para que saibamos se Aquiles  
 nos matará e levará os nossos despojos sangrentos  
 para as côncavas naus, ou se será domado pela tua lança. [...]
 [...]“De ti, ó filho de Peleu, já não fugirei, como antes  
 três vezes à volta da grande cidade de Príamo, sem me atrever  
 a parar para te enfrentar. Mas agora o espírito me incita  
 a não arredar pé perante ti, quer eu mate, quer seja morto. (XXII, 239-253).

---

<sup>146</sup>Temos confiança se nos cremos superiores aos nossos rivais na quantidade e importância de vantagens que tornam as pessoas superiores e inspiram temor nos outros, quais sejam, muito dinheiro, força física, quantidade de amigos, terras, equipamentos militares de todos os tipos ou dos mais importantes; se jamais cometemos injustiça a alguém ou se lesamos apenas algumas pessoas ou pessoas das quais nada temos a temer; {e, em geral, se nossas relações com os deuses mostram-se satisfatórias, o que será revelado, sobretudo, pelos presságios e oráculos}. De fato, a cólera nos torna confiantes, sendo ela estimulada pelo nosso conhecimento de que não somos os agentes da injustiça, mas os injustiçados, e de que se supõe que o poder divino está sempre do lado dos injustiçados. Também se, no início de um empreendimento, acreditamos que não podemos falhar ou que teremos êxito. (*RETÓRICA*, 1383b.).

<sup>147</sup>Na verdade, quem estava ao seu lado era a deusa Atena que se transformou em Deífobos para enganar Heitor e o fazer parar de fugir.

*‘ήθει’ ἧ μὲν πολλὰ πατήρ καὶ πότνια μήτηρ  
 λίσσονθ’ ἐξείης γουνούμενοι, ἀμφὶ δ’ ἐταῖροι,  
 αὖθι μένειν: τοῖον γὰρ ὑποτρομέουσιν ἅπαντες:  
 ἀλλ’ ἐμὸς ἔνδοθι θυμὸς ἐτείρετο πένθει λυγρῷ.  
 νῦν δ’ ἰθύς μεμαῶτε μαχώμεθα, μὴ δέ τι δούρων  
 ἔστω φειδωλή, ἵνα εἶδομεν εἴ κεν Ἀχιλλεὺς  
 νῶϊ κατακτείνας ἕναρα βροτόεντα φέρηται  
 νῆας ἔπι γλαφυράς, ἧ κεν σῶ δουρὶ δαμήη. [...]   
 [...] οὐ σ’ ἔτι Πηλέος υἱὲ φοβήσομαι, ὡς τὸ πάρος περ  
 τρὶς περὶ ἄστου μέγα Πριάμου δῖον, οὐδέ ποτ’ ἔτλην  
 μεῖναι ἐπερχόμενον: νῦν αὖτέ με θυμὸς ἀνήκε  
 στήμεναι ἀντία σείο: ἔλοιμί κεν ἧ κεν ἀλοίην. (XXII, 239-253).*

É importante destacar que, mesmo consciente dos perigos Heitor foi paulatinamente recobrando a sua postura de guerreiro que honra os costumes e protege a cidade, o conhecimento gerado pelo equilíbrio entre a possibilidade de ser morto e a possibilidade de matar pode ser entendido como uma noção clara de coragem, de acordo com as definições de Aristóteles, considerando que a confiança pressupõe disposição de bens humanos ou materiais para obtenção de êxito e ignorância dos perigos reais, já a coragem possui como matéria primeira e pré-requisito o temor e a prudência<sup>148</sup>:

“Falhaste. Não foi porventura, ó Aquiles semelhante aos deuses, da parte de Zeus que soubeste da minha morte. Mas falaste nela. Pois armaste-te em trapaceiro de fala pronta para que eu sentisse medo de ti e me esquecesse do valor e da força. Não fugirei para que espetes a lança nas minhas costas, mas trespassa-me diretamente o meu peito, se tal te concedeu um deus. Agora evita tu a minha lança de bronze. Prouvera que a recebesses toda na tua carne! Mais leve, se assim fosse, seria a guerra para os troianos, se tu morresses. Pois na verdade és o seu maior sofrimento.” (XXII, 279-288.).

*‘ἤμβροτες, οὐδ’ ἄρα πῶ τι θεοῖς ἐπιείκελ’ Ἀχιλλεῦ  
 ἐκ Διὸς ἠείδης τὸν ἐμὸν μόρον, ἧ τοι ἔφης γε:  
 ἀλλὰ τις ἀρτιεπῆς καὶ ἐπὶ κλοπῆς ἔπλεο μύθων,*

<sup>148</sup> Em primeiro lugar vem a coragem do cidadão-soldado, que é a que mais se assemelha à verdadeira coragem. Parece que os cidadãos-soldados enfrentam perigos em razão das punições previstas na lei, das censuras em que incorreriam se assim não agissem, e também por causa das honras com as quais são distinguidos por sua ação. Por isso os homens parecem ser mais corajosos entre aqueles povos que expõem os covardes à desonra e honram os corajosos. Essa é a espécie de coragem descrita por Homero, por exemplo, em Diomedes e em Heitor: “Primeiro Polidamas despejará censuras sobre mim; e “Entre os troianos, um dia Heitor dirá com soberba: medroso foi Tídidés, e fugiu da minha frente””. esta espécie de coragem é a que mais se assemelha à que descrevemos anteriormente, porque resulta da virtude; com efeito, em sua origem estão o sentimento de vergonha, o desejo de um nobre objeto (a honra) e o medo à desonra, que é ignóbil. (Ética a Nicômaco, 1116a).

*ὄφρα σ' ὑποδείσας μένεος ἀλκῆς τε λάθωμαι.  
οὐ μὲν μοι φεύγοντι μεταφρένω ἐν δόρυ πῆξις,  
ἀλλ' ἰθὺς μεμαῶτι διὰ στήθεσφιν ἔλασσον  
εἴ τοι ἔδωκε θεός: νῦν αὖτ' ἐμὸν ἐγχος ἄλευαι  
χάλκεον: ὡς δὴ μιν σῶ ἐν χροῖ πᾶν κομίσειο.  
καί κεν ἐλαφρότερος πόλεμος Τρῶεσσι γένοιτο  
σεῖο καταφθιμένοιο: σὺ γάρ σφισι πῆμα μέγιστον. (XXII, 279-288)*

Podemos entender que a coragem se efetiva por completo em Heitor após a descoberta de que foi enganado por Atena que o ludibriou com a imagem de seu irmão. O fato de decidir ficar e lutar expõe que o guerreiro se tornou resiliente e corajoso<sup>149</sup>, mesmo sentindo medo de Aquiles e sabendo que poderia encontrar o seu fim. Assim, mais uma vez percebe-se que Heitor passa da alienação para a consciência da situação, deixa de ser enganado por Atena e encara o perigo real transfigurado em Aquiles:

“Ah, na verdade os deuses chamaram-me para a morte.  
Pois eu pensava que o herói Deífobo estava ao meu lado.  
Mas ele está dentro da muralha e foi Atena que me enganou.  
Agora está perto de mim a morte malévola; já não está longe,  
nem há fuga possível. Era isto de há muito agradável  
a Zeus e ao filho de Zeus que acerta ao longe, que antes  
me socorriam de bom grado. Agora foi o destino que me apanhou.  
Que eu não morra de forma passiva e ingloria, mas por ter feito algo  
de grandioso, para que os vindouros de mim ouçam falar!” (XXII, 297-305).

*ὦ πόποι ἦ μάλα δὴ με θεοὶ θάνατον δὲ κάλεσαν:  
Δηϊφροβον γὰρ ἔγωγ' ἐφάμην ἥρωα παρεῖναι:  
ἀλλ' ὁ μὲν ἐν τείχει, ἐμὲ δ' ἐξαπάτησεν Ἀθήνη.  
νῦν δὲ δὴ ἐγγύθι μοι θάνατος κακός, οὐδ' ἔτ' ἄνευθεν,  
οὐδ' ἀλέη: ἦ γάρ ῥα πάλαι τό γε φίλτερον ἦεν  
Ζηνί τε καὶ Διὸς υἱὶ ἐκηβόλω, οἷ μὲ πάρος γε  
πρόφρονες εἰρύατο: νῦν αὖτέ με μοῖρα κιχάνει.  
μὴ μὰν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην,  
ἀλλὰ μέγα ῥέξας τι καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι. (XXII, 297-305.).*

A ignorância inicial de Heitor sobre Aquiles contrasta com a visão de seus pais que foram os primeiros a avistar o herói grego, também diverge do conhecimento

<sup>149</sup> Tampouco as pessoas confiantes são corajosas, pois elas são ousadas diante do perigo porque foram vitoriosas com frequência e contra muitos inimigos. Mas elas se assemelham acentuadamente às pessoas corajosas, porque umas e outras são ousadas; as pessoas corajosas, entretanto, são ousadas pelas razões anteriores expostas, enquanto as confiantes o são porque se julgam as mais fortes e pensam que nada de mal lhes pode acontecer (os ébrios também se conduzem de maneira idêntica; eles se tornam ousados por causa da bebida). Mas quando as tentativas das pessoas confiantes não são bem sucedidas elas fogem, enquanto é característico das pessoas corajosas, como já vimos, enfrentar as coisas que são temíveis para um ser humano e assim parecem a cada pessoa, porque agir desta maneira é nobilitante, e é ignóbil não agir assim. (EN., 1117a.).

privilegiado dos deuses, do narrador e da própria audiência, até que sua tomada de consciência o faz aproximar-se de nós e dos demais agentes presentes no mundo diegético, todos previamente cientes das armações de Atena e das decisões de Zeus sobre o destino do príncipe troiano. A partir deste ponto, a audiência alinha-se com as perspectivas de Aquiles e de Heitor através de uma descrição vívida feita pelo narrador sobre o combate (XXII, 306-330), lutamos com eles e somos inseridos na batalha de um modo que facilmente nos esquecemos, mesmo que por um breve instante, de que já fomos informados por Homero sobre o destino do príncipe; percebe-se que a dissonância e a consonância das visões dos agentes participantes do discurso narrativo expõem focalizações e unidades intelectivas bem delineadas na *Ilíada*, capazes de tanto distanciar o público ouvinte ou o leitor quanto imergi-lo em uma perspectiva da personagem ou do narrador caracterizada por, em muitos casos, ser recortada e limitada.

Ainda sobre a cena em que Heitor evidencia uma clara consciência de atitudes equivocadas que praticou ao expor o exército desnecessariamente (XXII, 111-121), embora haja uma parcela da crítica<sup>150</sup> que defenda que a *Ilíada* apresenta uma cultura dos resultados e não possui espaço para sentimentos retrospectivos como a culpa, Douglas Cairns (2002, p. 82) entende que durante o solilóquio das personagens e, principalmente, durante o de Heitor (XXII, 99-110) há uma exposição da noção das regras sociais introjetadas na consciência do herói. Desta forma, não há necessidade para o filho de Príamo esperar as críticas prospectivas dos cidadãos de Tróia, por mais que elas sejam incômodas, Heitor já está claramente frustrado e carregando o peso de seus atos:

Em segundo lugar, Heitor está claramente ciente de que fez algo repreensível. Isso não significa que seu *aidos* seja retrospectivo, como aponta Von Erffa; explicitamente, ainda é a censura dos outros que ele teme, e sua apreensão ainda é prospectiva. No entanto, ao dar a razão de seu *aidos* no verso 104, ele expressa claramente sua consciência de sua própria culpa, e a consciência de seu delito é um pré-requisito da consciência, palavra que, em suas formas latina e grega, *conscientia* e *suneidesis*, refere-se explicitamente a uma ideia de 'consciência'. Heitor sabe que é culpado, e sabe disso porque está familiarizado com os padrões pelos quais os outros o julgarão; embora ele articule a sua "consciência" a partir de seu erro passado em termos

---

<sup>150</sup> Como evidenciado em *O Crisântemo e a Espada* (BENEDICT, 1946), *Os Gregos e o Irracional* (DODDS, 1951), *Mérito e Responsabilidade* (ADKINS, 1960) e *A Teoria do Romance* (LUKÁCS, 1965).

de apreensão prospectiva, a reprovação dos troianos ainda é hipotética; a consciência de seu delito é, portanto, subjetiva, e o incomoda em forma de ressentimento; ele não precisa esperar a desaprovação real dos troianos. Tampouco está simplesmente chateado ou ressentido com a perspectiva de censura, uma consequência desagradável de seu erro, pois está ciente de que qualquer censura que possa surgir é justificada; por seus próprios padrões, ele sabe que fracassou e aplica a palavra pejorativa, *atasthaliai*, à sua própria conduta. A referência explícita a 'outras pessoas' talvez não seja aquilo que deveríamos associar a um puro caso de consciência retrospectiva, mas seria errado negarmos que o germe dessa ideia esteja presente nesta passagem; A consciência de Hector de seu delito coexiste com seu medo prospectivo de desaprovação. (CAIRNS, 2002, p. 82, tradução nossa.<sup>151</sup>).

Os solilóquios são capazes de nos fornecer em poucos versos uma apreciação explícita e concentrada do contraste formado pelos pares “coragem - confiança” e “medo - covardia”. Tais conceitos são fundamentais para que se compreenda como a característica de autorreflexão é imanente às personagens da *Iliada*. Além disso, notamos que o denominador em comum dos solilóquios, responsável por construir e insuflar a relação dicotômica entre estes pares mínimos, foi justamente o conceito de *aidos*, um tipo de medo reflexivo inerente à cultura homérica e trabalhado em exaustão por Douglas Cairns (2002) em seu livro homônimo.

A transição do medo para a coragem é um percurso presente nas quatro personagens que executam os solilóquios apresentados até agora, considerados por Errecalde (2000) e Fenik (1978) como teatrais e exemplares (ERRECALDE, 2000, p.114), tal movimento está em consonância com as características do *aidos*, termo que remete à prudência, ao conhecimento do perigo, ao medo da desonra e ao respeito dos costumes. Este tipo de medo - que precede a coragem- é uma condição

---

<sup>151</sup> *Secondly, Hector is clearly aware that he has done something reprehensible. This does not mean that his aidos is retrospective, as von Erffa points out; explicitly, it is still the reproach of others that he fears, and his apprehension is still prospective. Nevertheless, in the giving the reason for his aidos in line 104 he clearly expresses his awareness of his own culpability, and awareness of one's misdeed is a prerequisite of conscience, a word which, in its Latin and Greek forms, conscientia and suneidesis, refers explicitly a idea of 'awareness'. Hector knows he is culpable, and he knows this because he is familiar with the standards by which other will judge him; although he articulates his 'conscience' of his past mistake in terms of prospective apprehension, the reproach of the trojans is still hypothetical; his awareness of his misdeed is thus subjective, and it troubles him in the resent; he does not have to await the actual disapproval of the Trojans. Nor is he simply upset or resentful at the prospect of censure, an unpleasant consequence of his mistake, for he is aware that any censure that may be forthcoming is justified; by his own standards, he knows he has failed, and he applies the pejorative word, atasthaliai, to his own conduct. The explicit reference to 'other people' is perhaps not what we should associate with a 'pure' case of retrospective conscience, but it would be wrong to deny that the germe of that idea is present in this passage; Hector's awareness of his misdeed coexists with his prospective fear of disapproval. (CAIRNS, 2002, p. 82).*

da personagem que não pode ser confundida com a covardia, conceito rechaçado nestas cenas de exposição da consciência e vinculado ao *phóbos*, o medo instintivo que leva à debandada, à paralisia e a ações vergonhosas, como propõe Luciane de Lima Oliveira:

Convém destacar que há dois tipos de medo: o *phóbos* e o *déos*. A helenista Nicole Loraux denomina o primeiro de ‘medo pânico’ e o segundo, de ‘medo consciência’ (LORAUX, 1989, p. 96). Já Bailly enfatiza que *déos* é um medo, um temor racional por oposição ao *phóbos* que é um medo, um pavor ou temor súbito, repentino (BAILLY, 2000, p. 446). Assim é que *phóbos* é o medo, o terror que sempre resulta em fuga, isto é, a ação de fazer fugir ‘desbaratado’. O verbo referente ao substantivo *phóbos* é *phobéo*, “colocar em fuga”. Aliás, o primeiro sentido de *phóbos* é fuga, sobretudo, fuga devido ao pânico e o seu segundo sentido é medo como pontua Chantraine. (OLIVEIRA, 2009, p.107).

Considerando que o *aidos* está implícito durante todo os fluxos de consciências de Heitor, Agenor, Menelau e Odisseu e é um dos responsáveis pelo surgimento dos solilóquios, pois estimula a autocrítica, abstrai-se que a cultura épica o entende como um tipo de medo nobre que impulsiona o guerreiro a superar suas limitações, vencer seus dilemas e retomar o caminho em defesa de sua honra e de sua comunidade. Como já exposto, este instante de questionamento é marcado pela pausa do tempo narrativo e mergulho no tempo psicológico do herói; os versos que constroem esta cena íntima são marcados por dilema e conflito interno, gerando uma dissociação da personagem com o mundo concreto, devido a uma pequena, mas fundamental, jornada ao mundo abstrato, momento em que testemunhamos a reavaliação dos alicerces que constituem a formação do guerreiro homérico.

Entendemos o *aidos* como o catalisador da autocrítica nas personagens, ele fará com que o herói desconfie das propostas que o seu lado mais sombrio lhe oferece. Graças à presença implícita do *aidos* o herói reflete sobre si e fragmenta-se em duas vozes que buscam direções distintas, guerreiros guiado pelo *aidos*, sempre irão questionar as ações que o seu coração propõe e as saídas mais fáceis e desonrosas para os perigos que a guerra traz, fato que induziu Redfield (1979, p.119) e Cairns (2000, p. 83) a considerar Heitor o guerreiro do *aidos*, devido a sua trajetória norteadada por esta emoção:

Heitor é um guerreiro não porque ele ama a guerra, mas porque ele é antes de tudo um herói do *aidos*. Ele devotou sua vida aos seus

ditames e a evitar a nêmesis<sup>152</sup>. Heitor então personifica o ideal de norma da sociedade Homérica. Em sua história vemos essa norma testada e os limites dela. (REDFIELD, 1979, p.119, tradução nossa.).

Ao construir um solilóquio, o narrador da *Ilíada* apresenta o herói como um agente que discorda e questiona as normas sociais que regem a sua sociedade, por um breve momento de terror e medo as estruturas hierárquicas, as obrigações marciais, o orgulho e o próprio senso estético tão impregnado nessa cultura- baseada nos preceitos do *kalós kai agathós*- são abandonados pelo simples instinto de autopreservação, devido à proximidade da morte e a pensamentos que hoje podemos traduzir como a noção de finitude e a crise existencial e institucional:

“Ai de mim! Se eu deixar para trás as armas gloriosas e o próprio Pátroclo, que aqui jaz morto por causa da minha honra, receio que algum dos Dânaos me repreenda, se vir o que se passa. Mas se sozinho eu travar combate com Heitor e com os troianos por vergonha, receio que me circundem, sendo eu só e eles muitos. Pois todos os troianos conduz para cá Heitor do elmo faiscante. Mas por que razão meu coração me recomenda essas coisas? Quando um homem quer à revelia dos deuses combater um homem honrado por um deus, depressa ao seu encontro rola grande desgraça. Por isso que não me repreenda nenhum dos Dânaos que me veja a ceder perante Heitor, visto que ele luta por vontade divina. Mas se porventura eu encontrar Ájax, excelente em auxílio, ambos poderíamos voltar de novo e dedicarmo-nos ao combate, ainda que contra a vontade divina, na esperança de salvarmos o cadáver para o Pelida Aquiles. Dos males seria esse o menor.” (XVII, 91-105).

*ὦ μοι ἐγὼν εἰ μὲν κε λίπῃ κατὰ τεύχεα καλὰ  
Πάτροκλόν θ', ὅς κείται ἐμῆς ἔνεκ' ἐνθάδε τιμῆς,  
μή τις μοι Δαναῶν νεμεσῆσεται ὅς κεν ἴδῃται.  
εἰ δέ κεν Ἐκτορι μοῦνος ἔων καὶ Τρωσὶ μάχῳμαι  
αἰδεσθεῖς, μή πῶς με περιστήσω' ἕνα πολλοί:  
Τρῳᾶς δ' ἐνθάδε πάντας ἄγει κορυθαίολος Ἐκτωρ.  
ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;  
ὅππότε' ἀνὴρ ἐθέλη πρὸς δαίμονα φωτὶ μάχεσθαι  
ὄν κε θεὸς τιμᾶ, τάχα οἱ μέγα πῆμα κυλίσθη.  
τῷ μ' οὐ τις Δαναῶν νεμεσῆσεται ὅς κεν ἴδῃται  
Ἐκτορι χωρήσαντ', ἐπεὶ ἐκ θεόφιν πολεμίζει.  
εἰ δέ που Αἴαντός γε βοὴν ἀγαθοῖο πυθοίμην,  
ἄμφω κ' αὔτις ἰόντες ἐπιμνησαίμεθα χάρμης*

<sup>152</sup> Aidos e Nemesis (como nós verificamos, são aspectos internos e externos da mesma coisa) têm uma relação específica com outras emoções. Nemesis está intimamente ligado à fúria e as duas emoções podem ser sentidas ao mesmo tempo. Nemesis é de fato um tipo específico de fúria; nós chamamos de a mais alta indignação [...]. Nemesis é uma fúria mediada por um senso social; um homem não apenas o sente, mas sente-se correto em senti-lo. (REDFIELD, 1979, p. 117, tradução nossa.).

*καὶ πρὸς δαίμονά περ, εἴ πως ἔρυσσάμεθα νεκρὸν  
Πηλεΐδῃ Ἀχιλλῆϊ: κακῶν δὲ κε φέρτατον εἶη. (XVII, 91-105.).*

Neste solilóquio, Menelau expõe sua relutância em permanecer ao lado do cadáver de Pátroclo e o proteger de Heitor e dos troianos, o herói expõe que deveria ficar e lutar por pudor-*aidos*- evitando as críticas dos demais guerreiros por ter retrocedido, contudo, a personagem sabe que, caso permaneça no campo de batalha, estará cercada pelos troianos e pelo filho de Príamo. Esta passagem torna-se ainda mais interessante pela exposição de uma clara avaliação situacional, além da apresentação de um mecanismo de ponderação sobre os caminhos que seriam menos desastrosos, tanto para a sua vida quanto para a sua honra.

Entretanto, para além da autorreflexão, percebemos que Menelau expõe uma completa noção de si como um todo uno e organizado, diferente da ideia de um ser organicamente fragmentado, exposta por Snell ([1955], 2009, p.6). Tal fato pode ser evidenciado quando nos atentamos para a oposição construída por Menelau entre ele que “é apenas um” contra os muitos troianos, “Mas se sozinho eu travar combate com Heitor e com os troianos/ por vergonha, receio que me circundem, sendo eu só e eles muitos” (XVII, 94-95), este contraste entre a unidade e a coletividade também fica evidente quando o Atrida distingue Heitor de seu exército, chamando-o nominalmente.

Veremos que em todos os solilóquios a personagem evidencia uma cisão entre os costumes que regem a sociedade e as suas necessidades básicas de sobrevivência, como ocorre no solilóquio elaborado por Odisseu (XI, 404-413). Além disso, em comparação ao solilóquio de Menelau, identifica-se nas palavras de Odisseu outro elemento em comum, ou seja, a responsabilização dos deuses provinda da interpretação de que eles são os agentes que colocam em fuga ou concedem ímpeto ao guerreiro para ficar e lutar:

“Ai, pobre de mim, que estarei para sofrer? Grande mal seria se fugisse com medo desta turba; mas pior seria se fosse tomado só; pois o Crônida pôs em fuga os outros Dânaos. Mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga? Sei que eles são vis e que fugiram da batalha; por outro lado, àquele que é excelente no combate, a esse compete ficar sem arredar pé, quer seja atingido, ou outros atinja.”

Enquanto assim ponderava no espírito e no coração, aproximaram-se as fileiras de Troianos portadores de escudo, encurralando-o no seu meio e preparando grande desgraça. (XI, 404-413).

ὦ μοι ἐγὼ τί πάθω; μέγα μὲν κακὸν αἶ κε φέβωμαι  
 πληθὺν ταρβήσας: τὸ δὲ ρίγιον αἶ κεν ἀλώω  
 μοῦνος: τοὺς δ' ἄλλους Δαναοὺς ἐφόβησε Κρονίων.  
 ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;  
 οἶδα γὰρ ὅτι κακοὶ μὲν ἀποίχονται πολέμοιο,  
 ὅς δέ κ' ἀριστεύησι μάχῃ ἐνὶ τὸν δὲ μάλα χρεῶ  
 ἐστάμεναι κρατερῶς, ἢ τ' ἔβλητ' ἢ τ' ἔβαλ' ἄλλον.

εἶος ὃ ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,  
 τόφρα δ' ἐπὶ Τρώων στίχες ἦλυθον ἀσπιστάων,  
 ἔλσαν δ' ἐν μέσσοισι, μετὰ σφίσι πῆμα τιθέντες. (XI, 404-413).

Contudo, diferente de Menelau, Odisseu decide ficar, fato que traz uma característica crucial dos solilóquios presentes na *Ilíada*: a caracterização e individualização das personagens. Interpretamos que cada solilóquio é único e inalienável ao seu enunciador, vinculado à personagem que o elaborou, qualidade que responde a Erick Auerbach<sup>153</sup> (2002, p.10) e a Joseph Russo (2012, p.15) que, como já mencionamos, são defensores da ideia de que o caráter formal da linguagem incapacita a *Ilíada* de apresentar as personagens com traços específicos capazes de construir psicologias dotadas de vontades, mistérios e dilemas, um emaranhado de emoções e desejos particulares.

Nossa alegação era que a dinâmica do relacionamento intérprete-audiência e o intercâmbio emocional foram um fator significativo na formação do modelo da mente humana e seu aparato de tomada de decisão que Homero e seus predecessores bárdicos desenvolveram ao longo de séculos de performance. A representação da mente pensante como mais aberta à influência externa e ao diálogo com componentes subordinados do eu consciente, do que é o caso em situações da vida real, pode ser explicada como um conjunto de preferências desenvolvidas dentro da tradição performática oral para *externalizar o que é interno e tornar os processos ocultos visíveis, animados e divertidos* - tudo a serviço de capturar a atenção de uma audiência e trazê-la, por assim dizer, para dentro da narrativa, em vez de permanecer espectadores distanciados da história que se desenrola. (RUSSO, 2012, p.15, tradução nossa<sup>154</sup>).

<sup>153</sup> Os poemas homéricos, cuja cultura sensorial, linguística e, sobretudo, sintática, parecem ser tanto mais elaborada, são, contudo, na sua imagem do homem, relativamente simples; e também o são, na sua relação com a realidade da vida que descrevem. (AUERBACH, 2002, p.10)

<sup>154</sup> *Our claim was that the dynamics of performer-audience rapport and emotional interchange were a significant factor in shaping the model of the human mind and its decision-making apparatus that Homer and his bardic predecessors developed over centuries of performance. The depiction of the thinking mind as more open to external influence, and to dialogue with subordinate components of the conscious self, than is the case in real life situations, can be explained as a set of preferences developed within the oral performing tradition for externalizing what is internal and making hidden processes visible, lively,*

Nos próximos capítulos, abordaremos a relação entre a existência de profundidade e tensão na obra em função do tipo de linguagem utilizada para externalizar as emoções, contudo, expressamos de antemão nossa divergência sobre a perspectiva apresentada por Joseph Russo que traça uma dependência umbilical entre forma e conteúdo, fato que abordamos especialmente ao analisar a natureza contraditória dos solilóquios. Afinal, embora seja evidente uma estrutura modular nos solilóquios, tanto em nível morfológico quanto sintático, quando tratamos de analisar o significado e o desfecho desses fluxos de consciências, notamos que cada herói age de uma forma e as atitudes deliberadas são frutos da personalidade da personagem formada ao longo da narrativa, graças a um enredo complexo e coerente que insere o autor do solilóquio em uma situação ímpar que só poderia se concretizar devido à caracterização particular das personagens:

É imprescindível rever o conceito de "herói" no poema. O fato de que a existência de um "heroísmo modelo" na *Ilíada* seja postulada como duvidosa baseia-se na consideração de que Homero faz - como diria Aristóteles - uma perfeita mimese do homem e de suas motivações, e rejeita qualquer esquema fixo na configuração de seus personagens, que às vezes se distanciam das diretrizes estabelecidas pelo mito para seu comportamento (os exemplos mais óbvios são a excessiva humanidade que o personagem de Heitor reflete, ou o trajeto detalhado que Pátroclo apresenta). O poeta trabalha com a representação de seres vivos que, como apontamos anteriormente, se desenvolvem à medida que realizam ações e tomam decisões. (ERRECALDE, 2000, p. 122, tradução nossa<sup>155</sup>).

A caracterização psicológica contida nos solilóquios culmina na exposição de personagens detentoras daquilo que entendemos como a mente humana, ela é verossímil, segundo Errecalde. A individualização e identidade gerada por estas

---

*and entertaining - all in the service of seizing the attention of an audience and bringing it, as it were, inside the narrative rather than remaining distanced spectators of the unfolding story.*

<sup>155</sup> *Resulta fundamental revisar el concepto de "héroe" en el poema. El hecho de que se postule como dudosa la existencia de un "heroísmo modelo" en *Ilíada* se basa en la consideración de que Homero realiza - como diría Aristóteles- una perfecta mimesis del hombre y sus motivaciones, y rechaza cualquier esquema fijo en la configuración de sus personajes, quienes en ocasiones se distancian de los lineamientos marcados por el mito para sus comportamientos (los ejemplos más evidentes son la excesiva humanidad que refleja el personaje de Héctor, o el trazado detallista que presenta Patroclo ). El poeta trabaja con la representación de seres vivos que, como señalamos antes, se van desarrollando a medida que realizan acciones y toman decisiones. (ERRECALDE, 2000, p. 122.).*

estruturas já haviam sido reconhecida por Aristóteles (*Poética*, 1449a<sup>156</sup>) que legou a Homero o posto de grande ficcionista.

Para a nossa tese é fundamental o destaque dado à representação da personagem e das forças internas que a preenchem, pois são estas motivações que, mesmo trabalhando em sentidos contrários dentro da mente do herói, se homologam com a noção de humanidade, de hibridez mortal, de incompletude, todas presentes em figuras que passam por constante tensão com o mundo e consigo mesmas. Este panorama nos leva à conclusão de que representar o humano como um ser fragmentado e atormentado por valores morais inconciliáveis não era uma particularidade das personagens presentes nos romances modernos do século XIX e XX.

Podemos depreender a partir desses quatro tipos de solilóquios analisados até agora a existência do caráter dialógico, bem como do dilema que provoca o silêncio, a dúvida e a tensão, elementos que evidenciam o conflito gerado pelo duplo, ou seja, o âmbito privado em tensão com o âmbito coletivo. Como já mencionado, essas características culminam em um verso exemplar “ - ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;- “mas por que o meu estimado thumos me diz estas coisas? ”, que já possui em si características suficientes para indicar a cisão do “eu” com o mundo.

O uso do condicional nos proporciona vislumbrar uma situação a ser deliberada, algo que demanda uma decisão e, paralelamente, indica uma cisão, principalmente graças ao termo *tí* (τί), incógnita gerada pelo aparecimento da outridade, fato que já explicamos anteriormente sob a perspectiva semiótica. Simultaneamente a esta outridade, entretanto, temos a reafirmação da unidade, considerando que o verbo *διελέξατο*- aoristo médio, terceira pessoa do singular- remete a uma ação que retorna para o enunciador. A partir destes elementos verificamos que a concorrência e convivência do “eu” e do “outro”, da cisão com a unidade, são marcas fundamentais da noção de um ser unido organicamente, porém, repartido psicologicamente.

Não existe uma voz em uníssona sintonia com as ações dos heróis e responsável por conduzir as personagens homéricas. Os solilóquios são estruturas

---

<sup>156</sup> E assim, dos poetas antigos, uns tornaram-se autores de versos heróicos e outros de versos iâmbicos. Homero, ao mesmo tempo que era o maior autor de obras elevadas (foi o único a fazer imitações não só belas mas também dramáticas), foi também o primeiro a conceber a estrutura da comédia, não fazendo sátira mas sim dramatizando o ridículo. Realmente, o Margites tem para a comédia um papel análogo ao que têm a Ilíada e a Odisseia para a tragédia. (POÉTICA, 1449a 30-40)

capazes de comprovar essa característica dialógica, evidência crucial que nos leva a conclusões de que os heróis homéricos não são construções ficcionais planas, incapazes de refletirem sobre si ou de apresentarem tensão interna gerada por discursos dissonantes que a habitam.

Até mesmo a capacidade da alma em se expandir de forma ilimitada<sup>157</sup>, através do aprendizado e da adaptação, pode ser verificada utilizando a percepção hegeliana na interação entre o herói e a realidade hostil que o cerca, situação expressa nestas classes de focalizações internas existentes em Homero, forçando o enunciador do solilóquio a raciocinar consigo mesmo para buscar uma solução. Como expõe Bernard Fenik ao descrever o encadeamento de eventos durante esse processo deliberativo:

1. Um guerreiro solitário enfrentando forças desiguais. 2. Um "monólogo" ponderando as alternativas de recuar ou resistir. 3. Um símile de animal contra homem. 4. A fuga, efetiva em todos os casos, exceto Hector. (Fenik, 1978, p.68 *apud* ERRECALDE, 2000, p.115., tradução nossa<sup>158</sup>)

Eventualmente, é possível encontrar em autores como Errecalde (2000, p. 126<sup>159</sup>) uma clara relação entre os agentes presentes nos solilóquios e os elementos desenvolvidos nas teorias psicanalíticas do século XX denominados como a tríade ego, superego e id<sup>160</sup>. A referida linha de estudo voltada para a psicanálise influenciou os romances contemporâneos a ela e, ainda hoje, é muito viva em todo tipo de

---

<sup>157</sup> Cf. o pressuposto heraclítico presente no Fr. 45 KR, negligenciado na *Ilíada* por uma parcela importante da crítica do século XX.

<sup>158</sup> 1. *Un guerrero solitario que se enfrenta a fuerzas desiguales.* 2. *Un "monólogo" que pondera las alternativas de retirarse o resistir.* 3. *Un símil de animal contra el hombre.* 4. *El escape, efectivo en todos los casos, salvo para Héctor.*

<sup>159</sup> *La voz de los héroes incluye también en estos casos la voz de su comunidad entera, metamorfoseada en el sentimiento del aidós. Si en principio consideramos la noción de soliloquio como diálogo a una voz escindida (entre un "yo" locutor y un "yo" receptor), podemos ver mediante el análisis del concepto en cuestión que las marcadas características dialógicas de los fragmentos van más allá de la mera utilización de un procedimiento dramático para reflejar en profundidad un "diálogo" con una convención social (el "deber ser" del guerrero tal y como es comprendido por una sociedad versus la imagen de sí mismo que obligatoriamente debe ajustarse a esa norma aunque no sea verdaderamente deseada). Homero utiliza estos "espacios dramáticos" del texto con la clara intencionalidad como dice Redfield- de colocar sobre el tapete las "anormalidades" propias de una cultura, en este caso, la contradicción de índole interna entre los riesgos asumidos por la vida del héroe (aceptados y tomados al pie de la letra por Sarpedón, pero cuestionados momentáneamente por los "héroes del aidós") y el instinto de supervivencia propio de todo ser humano.*

<sup>160</sup> Cf. FREUD, Sigmund. O EU E O ID, "AUTOBIOGRAFIA" E OUTROS TEXTOS (1923-1925). Trad. Paulo César de Souza. Companhia das Letras, São Paulo, 2011.

pesquisa que trabalhe com o comportamento humano ou tente ficcionalizar a sua conduta através da literatura:

Não pretendo apresentar uma síntese freudiana ou existencial para a literatura do fluxo da consciência. Sem dúvida, todos seus autores estavam mais ou menos familiarizados com as teorias psicanalíticas e com a recrudescência do personalismo no século XX e foram, direta ou indiretamente, influenciados por elas. Podemos estar mais certos ainda de que esses escritores sofreram a influência dos mais amplos conceitos de uma “nova psicologia” e “nova filosofia”- um rótulo nebuloso para todo pensamento pós-behaviorístico e não positivista, incluindo qualquer filosofia ou psicologia que enfatizasse a vida mental e emocional interior do homem (por exemplo, a psicologia do gestaltismo, a psicologia psicanalítica, as idéias bergsonianas de Durée, a Élan Vital, o misticismo religioso, muita lógica simbólica, existencialismo cristão, etc.). Foram os antecedentes que conduziram à grande diferença entre o assunto de Zola e o de Joyce; entre Balzac e o de Dorothy Richardson. Todavia, como romancistas, todos esses escritores se preocuparam com o problema da caracterização. Encontramos naturalismo na descrição dos personagens tanto no trabalho dos romancistas anteriores como dos posteriores acima mencionados, mas há um contraste, determinado pela diferença no enquadramento psicológico. Em suma, os romancistas do fluxo da consciência, assim como os naturalistas, estavam procurando descrever corretamente a vida; mas, ao contrário dos naturalistas, a vida com que estavam preocupados era a vida psíquica do indivíduo. (HUMPHREY, [1954] 1976, p.8)

Como já mencionado, ao analisarmos a estrutura dos solilóquios percebemos que há elementos singulares inerentes às personagens, como o percurso que cada uma traça a partir de um raciocínio individualizado, capaz de gerar um conjunto de ações que possui coerência e unidade. Contudo, no campo da sintaxe e da morfologia, notaremos que os solilóquios apresentam construções similares entre si e que são componentes em comuns, geradores de padrões estruturais e formais, apesar de encontrados em diferentes discursos, personagens e contextos.

Uma das características mais visíveis presentes na maioria dos solilóquios é o uso do tempo condicional que evidencia a ficcionalização por parte da personagem autora do solilóquio, criando situações hipotéticas caracterizadas como potenciais soluções para um momento crítico. Nesta técnica os heróis expandem a realidade para níveis abstratos e expõem indícios de focalização interna, este tipo de movimento psicológico

[...] tem em comum a partícula condicional *εἰ* (eí, “se”)<sup>161</sup>, responsável por sublinhar a incerteza do herói, vinculada a um verbo no subjuntivo que denuncia um desejo hipotético, no reino do oxalá, fatores que apontam para uma dúvida consciente diante de possibilidades deliberativas: “Ai de mim! **Se** eu passar os portões e entrar para lá dos muros, / o primeiro a atirar-me com censuras será Polidamante.” (Il. XXII, 99-100, grifo nosso).

A estrutura condicional e prospectiva descrita acima poderá ser encontrada, similarmente, nos outros três solilóquios citados, [...]: Agenor cogita fugir do combate, porém teme ser pego em meio à confusão gerada pelo desespero do exército ao avistar Aquiles (Il., XXI, 553-570), Menelau pretende defender o cadáver de Pátroclo, contudo percebe que tal intenção será frustrada por estar cercado pelo inimigo (Il., XVII, 91-105), Odisseu, isolado dos aliados, evita fugir por ser algo desonroso, todavia interpreta que será morto pelo exército troiano caso permaneça em seu posto (Il. XI, 404-41). (FORTUNA, 2020b, p.53)

É importante destacar que o raciocínio autorreflexivo e o teor questionador das personagens não está presente apenas nos solilóquios, como podemos verificar no trecho a seguir, onde encontramos um diálogo entre Aquiles e Odisseu e através da exposição do discurso do Pelida temos acesso aos motivos dele não retornar à guerra:

São apenas os filhos de Atreu que gostam das suas mulheres, entre os homens mortais? Todo aquele que é bom homem e no seu perfeito juízo ama e estima a mulher, tal como eu amava aquela, apesar de ela ser cativa da minha lança. (IX, 340-343)

*ἧ μούνοι φιλέουσ' ἀλόχους μερόπων ἀνθρώπων  
Ἄτρεΐδαι; ἐπεὶ ὅς τις ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρων  
τὴν αὐτοῦ φιλεῖ καὶ κήδεται, ὡς καὶ ἐγὼ τὴν  
ἐκ θυμοῦ φίλεον δουρικτητὴν περ ἑοῦσαν.*

Nesta cena, testemunhamos uma clara noção de unidade e autorreflexão, pois a personagem conhece o peso das atitudes de Agamemnon e das motivações inerentes ao conflito entre gregos e troianos, fato exposto no raciocínio que Aquiles externaliza ao leitor. Afinal, se uma mulher pode provocar uma guerra contra uma nação, como Agamemnon ousaria retirar a mulher do maior herói envolvido nesta guerra? Através deste raciocínio, Aquiles contrapõe a sua posição em relação a de Agamemnon, deixando evidente que conhece as leis e convenções que envolvem a sua comunidade e expondo uma cisão entre a sua perspectiva e a perspectiva da comunidade comandada pela Atrida.

<sup>161</sup> Normalmente as partículas que traduzem essa opção em agir são “εἰ” e “κε” e estão atreladas a um verbo no subjuntivo, no caso mencionado, o verbo *δύω*, como verificado no verso: *ὦ μοι ἐγών, εἰ μὲν κε πύλας καὶ τείχεα δύω*, (*Iliada*, XXII, v. 99.).

Por fim, não podemos deixar de mencionar a existência de momentos em que os heróis da *Ilíada* são de fato dominados pelo instinto e praticam ações muito próximas da involuntariedade, cenas que não deixam de estar presentes nas narrativas do homem moderno. Basta lembrarmos dos inúmeros personagens de romances que já parafrasearam algo como “cego de raiva” ou “com o coração na mão”.

Os mencionados momentos de descontroles em Homero podem ser encontrados em situações onde os heróis entram em pânico ou fúria e apresentam reações adversas aos seus *status*, como a fuga ou o descontrole movido pela raiva, atribuindo tais posturas aos seus membros ou órgãos que pertencem ao corpo, como as pernas, as mãos, o fígado, o peito e o coração que podem ser traduzidos como *thymós* (*θυμός*- “ímpeto, desejo, espírito”), *phrên*, (*φρήν*- “toráx”) ou *estethos* (*στήθος*- “peito”), a depender do contexto. O momento em que Aquiles decidiu investir contra Agamemnon é um ótimo paradigma da relação entre órgãos do corpo e atitudes extremas; nesta cena, se o filho de Peleu não fosse parado por Atena teria cometido um ato fruto da fúria desmedida:

Assim falou. Mas uma dor se apoderou do Pelida, cujo **coração no peito** hirsuto se dividia no que haveria de pensar: ou desembainhar de junto da coxa a espada afiada e dispersar a assembleia matando o Atrida; ou antes acalmar a ira e refrear o **coração**. Enquanto isto pensava no **espírito** e no **coração**, tirando a espada da bainha, chegou Atena, vinda do céu. Mandara-a a deusa Hera de alvos braços, pois a ambos ela estimava e protegia no seu coração. (I, 188-196, grifo nosso<sup>162</sup>).

Por muito tempo as passagens mencionadas neste capítulo foram ignoradas ou subestimadas pela crítica, culminando em uma análise da *Ilíada* que a interpretou como uma obra representante de uma cultura onde o pensamento e o homem ainda eram pouco desenvolvidos, leituras que implicaram na concepção das personagens homéricas como seres planos, incipientes, sem profundidade ou qualquer tipo de complexidade psicológica. Com os solilóquios e as focalizações internas verificamos

<sup>162</sup> ὡς φάτο: Πηλεΐωνι δ' ἄχος γένητ', ἐν δέ οἱ ἦτορ/ **στήθεσσιν** λασιόισι διάνδιχα μερμήριξεν./ ἦ ὃ γε φάσανον ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ/ τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὃ δ' Ἀτρεΐδην ἐναρίζοι./ ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε **θυμόν**./ ἦος ὃ ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ **φρένα** καὶ κατὰ **θυμόν**./ ἔλκετο δ' ἐκ κολεοῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἀθήνη/ οὐρανόθεν: πρὸ γὰρ ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη/ ἄμφω ὁμῶς θυμῷ φιλεύουσα τε κηδομένη τε: (I, 188-196, grifo nosso.).

uma seara rica de qualidades psicológicas capazes de tornar as personagens homéricas dotadas de identidade e complexas, sob o ponto de vista da recepção da crítica literária.

### 3 DELIBERAÇÃO: A RELAÇÃO ENTRE PONTO DE VISTA, CONVENCIMENTO E DECISÃO

Uma vez consolidada a existência de consciência de si na *Ilíada*, podemos trabalhar com a identificação de deliberação na obra sem grandes empecilhos, visto que é impossível atribuir autoria sobre as escolhas dos heróis quando não existe um todo uno e organizado responsável pela tomada de decisões. Uma narrativa cujo cenário é hegemonicamente formado por seres fragmentados psicológica e organicamente, como pontuam Snell e Dodds a respeito da *Ilíada*, apresenta um panorama onde a influência de agentes externos suplanta qualquer indício de autonomia e desejo particular, situação em que as demandas alheias às personagens não chegam a sequer subverter as capacidades volitivas de cada uma, pois não há subversão ou resistência aos elementos externos quando temos figuras que não se vêem como seres coesos dotados de volição, fazendo com que as pressões exteriores sejam impostas sem resistência. Uma leitura adotada por uma parcela da crítica do século XX que transformou os heróis em cascas vazias, simples receptáculos dos anseios divinos e sociais.

Diante desta relação fundamental entre a autonomia para deliberar e a unidade intelectual, destaca-se a importância da averiguação de focalização interna na *Ilíada*, recurso narrativo abordado nos capítulos anteriores que julgamos como evidência crucial do conceito de unidade presente no texto homérico, especialmente nos solilóquios, classificados por Genette como focalizações internas perfeitas (GENETTE, [1972] 1995, p.191). Não por coincidência, Bernard Fenik (1978)<sup>163</sup>, Gonzales (1999)<sup>164</sup> e Errecalde<sup>165</sup> (2000) defendem que o grupo de quatro solilóquios analisados no capítulo anterior<sup>166</sup> são exemplares de subjetividade e atividade mental na *Ilíada*, cuja autoria e estilização se vinculam exclusivamente àqueles heróis

---

<sup>163</sup>FENIK, B. Stylization and Variety: Four Monologues in the *Iliad*. In: FENIK, B. (ed.). *Homer: tradition and invention*. Leiden: Brill, 1978. p. 68–90.

<sup>164</sup> González de Tobía, A. M. 1998/1999. "Un soliloquio escénico significativo: *Ilíada*, XXII, 99–130." *Praesentia*, 1998-1999, 2:109–126.

<sup>165</sup> ERRECALDE, A.M. W MOI EGON: la construcción dramático-discursiva del "héroe del *aidós*" en *Iliada*. *Synthesis*, v. 7, 2000, p. 100-113.

<sup>166</sup> Heitor (Il., XXII, 99-130), Menelau (Il., XVII, 91-105), Agenor (Il., XXI, 553-570) e Odisseu (Il., XI, 404-410).

específicos, afinal, são manifestações psicológicas resultantes de um contexto narrativo próprio, o que os torna intransferíveis para outras personagens, por mais que a linguagem tenha um caráter modal:

Cada um dos monólogos está intimamente ligado a uma cena respectiva e cada cena é única. Portanto, os monólogos não podem ser entendidos retirados de seus contextos. Do ponto de vista de Fenik, a *rhésis* de Heitor do canto XXII é uma *rhésis* singular, vinculada, estreitamente, a uma cena com a qual conforma uma integridade narrativa. Destacamos que a todo momento Fenik alude às *rhésis* como monólogos. (GONZÁLEZ, 1999, p.113, tradução nossa.).

Considerando que a natureza do convencimento é dialógica e pressupõe um enunciador e um enunciatário, não podemos deixar de interpretar os solilóquios como momentos em que o herói busca o caminho mais justo e conveniente através de um exercício retórico cujo objetivo é deliberar sobre os melhores meios para se atingir os fins ideais (RETÓRICA, 1362a). Durante os solilóquios os heróis elegem um caminho que seja seguro, adequado e virtuoso, atitude que visa a felicidade através do bem-estar e da honra, como verificado no debate interno elaborada por Odisseu, que julga mais adequado permanecer no combate:

“Ai, pobre de mim, que estarei para sofrer? Grande mal seria se fugisse com medo desta turba; mas pior seria se fosse tomado só; pois o Crônida pôs em fuga os outros Dânaos. Mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga? Sei que eles são vis e que fugiram da batalha; por outro lado, àquele que é excelente no combate, a esse compete ficar sem arredar pé, quer seja atingido, ou outros atinja. (XI, 404-410).

*ὦ μοι ἐγὼ τί πάθω; μέγα μὲν κακὸν αἶ κε φέβωμαι  
πληθὺν ταρβήσας: τὸ δὲ ῥίγιον αἶ κεν ἄλῳω  
μοῦνος: τοὺς δ' ἄλλους Δαναοὺς ἐφόβησε Κρονίων.  
ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;  
οἶδα γὰρ ὅτι κακοὶ μὲν ἀποίχονται πολέμοιο,  
ὅς δέ κ' ἀριστεύησι μάχῃ ἔνι τὸν δὲ μάλα χρεῶ  
ἑστάμεναι κρατερῶς, ἢ τ' ἔβλητ' ἢ τ' ἔβαλ' ἄλλον. (XI, 404-410.).*

Apresentadas as condições relacionadas à dicotomia que reveste a dinâmica do autoconvencimento nos solilóquios homéricos e definido que eles são fluxos de consciências gerados por um dilema oriundo de visões opostas sobre o mesmo objeto apreciado- dicotomia inerentes a um único herói- percebe-se que a necessidade de convencimento retórico surge a partir do momento em que a focalização interna constrói uma nova perspectiva que contrasta com a antiga visão das personagens.

Este novo material subjetivo é consequência do desenvolvimento natural do enredo no épico que se relaciona com a alma humana mimetizada na obra a partir de personagens dotadas de profundidade. Assim, após uma crise moral, a antiga perspectiva sobre o mundo se torna obsoleta e abre lugar a uma nova, movimento responsável por gerar o dilema e a tensão interna devido ao choque de opiniões sobre o mesmo assunto, fato que mais uma vez nos leva aos solilóquios, atestando a importância destas construções narrativas.

Além da crise interna, o conteúdo psicológico formado pelas focalizações também entrará em choque com outras perspectivas existentes nas demais personagens que habitam a narrativa, cenário que torna a capacidade deliberativa uma consequência ou necessidade natural a partir do momento em que temos pontos de vistas divergentes que nem sempre poderão ser resolvidos por meios violentos, mas deverão passar pelo crivo de uma audiência ou de um comandante de alta patente ou do próprio Rei e governante, tanto de Tróia quanto da Grécia; como ocorre quando Agamemnon refuta os conselhos de Calcas para devolver a sacerdotisa filha de Crises (I, 93-120) ou quando Heitor não escuta as advertências de Polidamante para retornar com o exército para dentro dos muros da sagrada cidade:

Fitando-o com sobrolho carregado lhe deu resposta Heitor:  
 “Polidamante, isto que tu dizes já não me agrada:  
 sabes conceber outro discurso melhor que esse!  
 Mas se na verdade foi a sério aquilo que disseste, então  
 não há dúvida de que os deuses te deram cabo da mente.  
 Tu que me dizes para esquecer de Zeus tonitruante  
 os conselhos que ele próprio me deu e a que inclinou a cabeça!  
 Tu dizes-me para obedecer a aves de longas asas,  
 a que não volto o rosto nem dou importância,  
 quer voem para a direita, para a Aurora e o sol,  
 quer voem para a esquerda, para a escuridão sombria.  
 Obedecemos antes à deliberação do grande Zeus,  
 ele que rege todos os mortais e imortais.  
 Há um portento que é o melhor: combater pela pátria.  
 Por que razão tu receias a batalha e a refrega?  
 Pois se nós, os outros, formos todos mortos  
 nas naus dos Argivos, não corres o risco de morrer,  
 já que o teu coração não é belicoso nem firme na luta.  
 Mas se te afastares da luta, ou se com palavras  
 convenceres outro a desistir do combate,  
 logo golpeado pela minha lança perderás a tua vida.” (XII, 230-250)

*τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη κορυθαίολος Ἔκτωρ:  
 'Πουλυδάμα, σὺ μὲν οὐκ ἔτ' ἐμοὶ φίλα ταῦτ' ἀγορεύεις:  
 οἶσθα καὶ ἄλλον μῦθον ἀμείνονα τοῦδε νοῆσαι.*

*εἰ δ' ἔτεδ' ἄρα δὴ τοῦτον ἀπὸ σπουδῆς ἀγορεύεις,  
 ἐξ ἄρα δὴ τοι ἔπειτα θεοὶ φρένας ὤλεσαν αὐτοί,  
 235δς κέλεαι Ζηνὸς μὲν ἐριγδούποιο λαθέσθαι  
 βουλέων, ἅς τέ μοι αὐτὸς ὑπέσχετο καὶ κατένευσε:  
 τύνη δ' οἴωνοῖσι τανυπτερύγεσσι κελεύεις  
 πείθεσθαι, τῶν οὐ τι μετατρέπομ' οὐδ' ἀλεγίζω  
 εἴτ' ἐπὶ δεξι' ἴωσι πρὸς ἠῶ τ' ἠέλιόν τε,  
 εἴτ' ἐπ' ἀριστερὰ τοί γε ποτὶ ζόφον ἠερόεντα.  
 ἡμεῖς δὲ μέγαλοιο Διὸς πειθόμεθα βουλή,  
 ὅς πᾶσι θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἀνάσσει.  
 εἰς οἴωνος ἄριστος ἀμύνεσθαι περὶ πάτρης.  
 τίπτε σὺ δεῖδοικας πόλεμον καὶ δηϊοτήτα;  
 εἴ περ γάρ τ' ἄλλοι γε περὶ κτεινόμεθα πάντες  
 νηυσὶν ἐπ' Ἀργείων, σοὶ δ' οὐ δέος ἔστ' ἀπολέσθαι:  
 οὐ γάρ τοι κραδίη μενεδήϊος οὐδὲ μαχίμων.  
 εἰ δὲ σὺ δηϊοτῆτος ἀφέξεαι, ἢέ τιν' ἄλλον  
 παρφάμενος ἐπέεσσιν ἀποτρέψεις πολέμοιο,  
 αὐτίκ' ἐμῶ ὑπὸ δουρὶ τυπείς ἀπὸ θυμὸν ὀλέσσεις. (XII, 230-250)*

Enquanto tivermos focalização interna, teremos alguém tentando convencer, louvar ou censurar outra pessoa ou a si mesmo. Vale lembrar que o raciocínio retórico que almeja a persuasão apenas existe devido ao confronto de psicologias opostas, devido a existências de núcleos intelectivos construídos com perspectivas particulares sobre o mundo que divergem de outras visões, sejam elas externas e oriundas das demais personagens ou mesmo internas e provenientes da construção intelectual e social realizada ao longo da narrativa. Este panorama é fruto de um olhar recortado e subjetivo que já mencionamos no capítulo anterior, visão que está em constante desenvolvimento e é resultante no *homo fictus* de uma vivência individual, chamada pelos acadêmicos de percurso narrativo, fato que pode ser exemplificado pelo trajeto heterogêneo de Heitor, atestado por Vernant como um percurso complexo e cheio de reviravoltas que moldaram a visão do herói:

Heitor é no início o herói da lealdade, definido por suas relações com toda a rede dos seus: parentes, esposa, filhos, concidadãos, aliados a serviço da comunidade, não combate por amor pela violência belicosa, mas por respeito pelo AIDOS, sentimento de vergonha que é sentido com relação e em função do outro. Entretanto, a lógica de guerra arranca-o às normas sociais das quais é a encarnação, devido exatamente às vitórias que obtém. Destino trágico, posto que são seus próprios erros que o perdem, mas estes erros, vindo de um homem de bem, são temas de valores ao qual está ligado. De sucesso em sucesso, de erro em erro, Heitor afasta-se do que fazia dele o campeão da comunidade; ele se isola e perde, assim, sua identidade heroica. Durante o combate derradeiro que o opõe a Aquiles, ele se dispersa, perde-se em quimeras, afunda em pânico. Só lhe resta morrer. (VERNANT, 2001, p. 385)

A exemplo de Heitor, que “caiu em quimeras” a ponto de não escutar os conselhos do adivinho, percebemos que a simples existência de perspectivas distintas geradas por uma focalização que recorta e limita o mundo, constrói interpretações concorrentes, criando tensão entre os membros de uma sociedade, conceito que estudaremos no capítulo seguinte. A necessidade de selecionar ou deliberar por um caminho específico provém justamente do surgimento de diversas opções paridas pelos igualmente heterogêneos pontos de vistas presentes no épico, daí a precisão de usar a retórica para que se alcance uma opção apaziguadora, pertinente e benéfica a todos os membros da comunidade.

Assim, encontramos na *Ilíada* o tangenciamento de três grandes áreas de estudo: a linguística, a narratologia e a filosofia, todas encerradas na relação entre o surgimento de perspectivas inconciliáveis e a necessária prática oratória para alcançar a felicidade através do equilíbrio e da ponderação. Como vimos, as diversas perspectivas na *Ilíada* são identificadas graças aos estudos linguísticos que se debruçaram no uso do pronome pessoal vinculado a um verbo de percepção ou pelos estudos narratológicos que partiram dos pressupostos que a focalização interna carrega em relação ao indício de núcleos intelectivos; por fim, a prática oratória para atingir os resultados almejados através do convencimento, como o bem-estar e o equilíbrio, vincula-se à filosofia.

Entendemos a retórica como uma das ferramentas para construir pontes comunicativas entre os indivíduos; sem ela, o ser humano estaria encerrado em seus próprios pensamentos, estímulos sensoriais, desejos e impressões de mundo. A exemplo de um niilismo<sup>167</sup> levado ao extremo, a ausência de convencimento e de

---

<sup>167</sup>Niilismo (do lat. nihil: nada) 1. Doutrina filosófica que nega a existência do \*absoluto, quer como verdade, quer como valor ético. 2. Termo empregado por Nietzsche para designar o que considerou como o resultado da decadência europeia, a ruína dos valores tradicionais consagrados na civilização ocidental do séc. XIX. Caracteriza-se pela descrença em um futuro ou destino glorioso da civilização, opondo-se, portanto, à ideia de progresso; e pela afirmação da “morte de Deus”, negando a crença em um absoluto, fundamento metafísico de todos os valores éticos, estéticos e sociais da tradição. O niilismo nietzschiano deve, no entanto, levar a novos valores que sejam “afirmativos da vida”, da vontade humana, superando os princípios metafísicos tradicionais e a “moral do rebanho” do cristianismo e situando-se “para além do bem e do mal”. (JAPIASSÚ, MARCONDES, 1993, p. 253). Ou ainda conforme as definições de Nicollas Abbagnano em seu *Dicionário de Filosofia* (2007, p.712): NIILISMO (in. Nihilism; fr. Nihilisme, ai. Nihilismus; it. Nichilismo). Termo usado na maioria das vezes com intuito polêmico, para designar doutrinas que se recusam a reconhecer realidades ou valores cuja admissão é considerada importante. Assim, Hamilton usou esse termo para qualificar a doutrina de Hume, que nega a realidade substancial (*Lectures on Metaphysics*, I, pp. 293-94); nesse caso a palavra quer dizer fenomenismo. Em outros casos, é empregada para indicar as atitudes dos que negam determinados valores morais ou políticos. Nietzsche foi o único a não utilizar esse termo com intuídos polêmicos, empregando-o para qualificar sua oposição radical aos valores morais tradicionais e às tradicionais crenças metafísicas: "O N. não é somente um conjunto de considerações sobre o tema

volição na *Ilíada*, como retrata uma parcela da crítica homérica, faria com que qualquer personagem ficasse isenta de leis morais, de empatia, da sensação de justificação e do diálogo em seu sentido estrito de comunicar-se com o outro e assim o modificar e ser modificado por ele.

Entender os heróis homéricos como fragmentados psicologicamente, culmina na impossibilidade de eles convencerem terceiros e a si mesmos devido à ausência de um *locus* comum onde repouse a subjetividade, os heróis seriam semelhantes a seres catatônicos, presos a um mundo vazio e impenetrável. Deste modo, essa ausência de subjetividade e profundidade passou a ser um fator que contrapôs as personagens da *Ilíada* às personagens dos romances modernos que tinham como característica principal estar em conflito com o mundo externo.

Como já exposto, refutamos essa posição que aliena e isola a psicologia dos heróis homéricos, pois, ironicamente, esta posição defendida pela mencionada crítica do século XX contradiz a principal característica que eles mesmos defendem existir no épico- viver em comunidade e respeitá-la, qualidade que fez com que muitos estudiosos, inclusive, caracterizassem a sociedade homérica como uma cultura da vergonha, segundo a qual a opinião alheia é vista com elevada relevância para modificar e induzir os heróis durante um processo decisório:

Falo aqui em “vergonha” e não em “culpa”, já que certos antropólogos norte-americanos nos ensinaram recentemente a distinguir entre “culturas de vergonha” e “culturas de culpa”, e porque a sociedade descrita por Homero entra de modo bastante claro no primeiro grupo. O sumo bem do homem homérico não é a fruição de uma consciência tranqüila, mas sim a fruição de *time* (estima pública): “por que devo lutar”, pergunta Aquiles, “se o bom lutador não recebe mais *τιμη* do que o mau lutador?” Além disso, a mais potente força moral que o homem homérico conhece não é o medo de um deus, mas o respeito à opinião pública, *aidos*. “*αἰδέμηναι Τροας*” [sinto vergonha dos troianos], diz Heitor durante a crise que se abate sobre seu destino, encaminhando-se de olhos abertos para a morte. (DODDS, [1951] 2002, p.26)

Embora críticos como Snell (1955), Dodds (1951) e Jaegger (1936), buscassem apontar para os perigos da visão anacrônica em relação à interpretação da obra homérica, rejeitando aproximações com qualquer tipo de concepção de indivíduo

---

'Tudo é vão', não é somente a crença de que tudo merece morrer, mas consiste em colocar a mão na massa, em destruir. (...) É o estado dos espíritos fortes e das vontades fortes do qual não é possível atribuir um juízo negativo: a negação.

proposta pela modernidade, como a concepção de capacidade volitiva ou mesmo a tomada de consciência sobre os erros passados e o derradeiro sentimento de culpa, nada impede que, involuntariamente, esses mesmos críticos, somados a uma parcela da escolástica dos séculos XIX e XX, estivessem lendo Homero a partir do filtro filosófico niilista ou contaminados pela perspectiva de David Hume<sup>168</sup>, por exemplo, superestimando os momentos em que os heróis se relacionavam com os deuses e com a sociedade e os utilizando como critérios para demarcar dois episódios diferentes da cultura ocidental.

Outro caminho que a hiperinterpretação dessa parcela da crítica poderia tomar seria encarar o ilusório contexto de desagregação, despersonalização e alienação do herói iliádico como consequências da suposta indiferença das personagens diante dos erros cometidos, culminando na ausência de tensão e conflito interno, leitura que manipularia esses conceitos a partir da lógica de causalidade existente no imaginário do homem moderno- como proposto na perspectiva literária filiada a Snell (*A Cultura Grega e a Origem do Pensamento Europeu*, 1955) que afirma que as personagens homéricas não sentem culpa por desconhecerem o conceito de unidade e autoria dos erros. Tal interpretação não está isenta de ser herança ou ter como ponto de partida a mencionada perspectiva de Hume, da qual nasce a noção de que criamos a relação de causa e consequência para podermos explicar e tornar inteligível uma realidade caótica que não entendemos, postura que uma parcela de estudiosos do século XX alegou não encontrar na *Ilíada*. Para eles, as personagens não possuíam subjetividade para significar suas ações no mundo, nem reagir às consequências de seus atos, ideia que segregou ainda mais a cultura homérica:

Para Hume, a ideia de causa não está implicada na de efeito: na percepção da qualidade de um objeto a que a imaginação outorga o papel de “efeito” de uma relação causal, nada há que indique que tal objeto foi causado por outro; do mesmo modo, a noção de “causa” tampouco é dada na qualidade do objeto ao qual a mente atribui essa condição. Nem a função de efeito nem a função de causa são intrínsecas aos objetos que a imaginação considera como tais. A relação de causalidade é subjetiva, concerne à perspectiva do

---

<sup>168</sup> Para David Hume as nossas sensações são os únicos fatos comprováveis, assim, o homem está preso em suas ideias e impressões e não consegue dar um passo além delas, cf. o *Tratado da Natureza Humana* (HUME, [1739] 2009, seção IV). Posto isso, uma parte da crítica do século XX, ao trabalhar com a visão de que o herói homérico não era um “todo” organizado capaz de sentir e perceber, nega a possibilidade aos seres representados na obra de formularem qualquer ideia sobre o mundo concreto que derivasse de informações providas de suas percepções, pois a organização e conceitualização destas informações eram afuniladas pelo crivo dos deuses, da sociedade e dos órgãos independentes intitulados por Snell e Dodds como o *thumós*, *nóos* e *phrên*.

observador, e não existe senão como ideia imaginária. (VALADARES, 2009, p.261).

A partir de um processo às avessas do que Hume propõe sobre a concepção do pensamento moderno, temos a visão da obra homérica construída pela mencionada corrente do início do século XX que rotulou o herói como refém de forças externas, fato que esgota as possibilidades de coexistência de impressões internas que conduzam a personagem a uma interpretação dos eventos baseados nos sentidos, eliminando quaisquer indícios de subjetividade e do conceito que temos sobre o “eu/ego”. Deste modo, ainda que essa interpretação de mundo trouxesse ao homem uma enganosa e artificial percepção de causa e consequência, erro e ruína, injustiça e reparação, tal traço foi negado ao herói do primeiro épico do ocidente por uma gama de autores, mas é legitimado por nós; pois, o julgamos como um indício de subjetividade, já que a personagem passa a organizar o mundo a partir de suas impressões, como propôs Hume:

Hume considera a associação de ideias uma determinação inata da natureza humana. As ideias derivam das impressões, e estas assinalam os limites existenciais que separam a natureza humana desse mundo exterior a cujos objetos não se tem acesso senão por via de percepções. As impressões que nos afetam e formam as ideias em nossa imaginação aparecem-nos como objetos de percepção particulares, desvinculados dos objetos externos a que somos determinados a relacioná-los. Esses objetos são percebidos apenas pelas modificações que produzem na nossa sensibilidade, e nunca na sua natureza objetiva. Nosso conhecimento do mundo circunstante, cujos limites confinam com os de nossa sensibilidade, é puramente alucinatório. Ele envolve a crença original em uma realidade exterior: supomos todo um mundo de objetos reais com base apenas nas percepções que temos deles, isto é, com base nas percepções que temos de nosso próprio corpo e a partir das quais derivamos as ideias de imaginação que representam em nós esse exterior povoado. (VALADARES, 2009, p.256.).

Com essas considerações filosóficas sobre a gênese do “eu”, evidencia-se uma considerável influência da perspectiva de David Hume nas correntes do início do século XX que analisaram a *Ilíada* como uma obra incapaz de representar os conceitos de autorreflexão, volição, tensão e profundidade. Afinal, ao constatar equivocadamente que os sentidos dos heróis são terceirizados pelos deuses, pela sociedade e pelos órgãos tidos como autônomos, esta corrente crítica conclui que não há espaço para subjetividade e autonomia nas personagens homéricas- posição

balizada pela noção de que a realidade é construída e significada através de nossos sentidos e que a nossa percepção é tudo o que temos e dela somos incapazes de nos desvincular (HUME, [1739] 2009, seção IV).

O movimento intuitivo que esta crítica elaborou, possivelmente, foi norteado pelos conceitos propostos pela filosofia empirista, visto que, se nossa percepção constrói o mundo ao nosso redor e este mundo é uma leitura estritamente pessoal e inalienável de nós, aqueles que são incapazes de elaborar essa leitura por conta própria, despersonalizam-se, fragmentam-se. Desta forma, a visão que segregou o homem moderno do homem homérico atribuiu ao primeiro uma relação intrínseca com a subjetividade, provinda da observação e avaliação do mundo e ao último retirou a autoria de formular pensamentos, terceirizando toda a administração e leitura das informações externas.

Adotamos o uso da retórica como um dos indícios de volição e autonomia na *Iliada* justamente pela *performance* oral a que o ser humano se submete quando se vê pressionado pela realidade que o cerca. Esta postura é fruto do confronto e da adaptação diante das intempéries de um mundo hostil, fato que culmina na expansão da mente da personagem de modo ilimitado devido ao aprendizado contido nas situações de conflito, característica proposta por Heráclito para delinear a tensão e a profundidade da alma humana (HERÁCLITO DE ÉFESO, Fr. 45; 115; KR<sup>169</sup>) mimetizada na literatura através de personagens complexas que se desenvolvem à medida que o enredo se articula com as suas experiências pessoais.

Esse panorama foi traduzido por Hegel<sup>170</sup> através da relação entre a conhecida tríade dialética “tese, antítese e síntese” e tem na retórica uma das ferramentas responsáveis por articular o ser humano com a sua realidade, fazendo deste tipo de arte oratória um índice da capacidade deliberativa presente tanto no *homo sapiens*, quanto no *homo fictus*.

### **3.1 Não se convence quem não pode deliberar: o uso do discurso retórico/persuasivo entre os heróis**

---

<sup>169</sup> G.S KIRK- J. E. RAVEN-M. Shofield- Os Filósofos Pré-Socráticos. (2010).

<sup>170</sup> cf. *Fenomenologia do Espírito* ([1807] 2002) trad. Paulo Meneses, com a colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado, SJ.

A *Ilíada* não só apresentou as personagens servindo-se de uma primitiva retórica como estabeleceu-se de forma paradigmática para Aristóteles construir a sua *Arte Retórica* que trata justamente dos usos da oratória para o benefício humano, fato que nos conduziu a utilizar a obra do filósofo para entendermos as cenas em que os heróis buscam o raciocínio retórico para solucionar problemas, apaziguar os ânimos, convencer terceiros ou persuadir uma multidão. Esta relação entre Aristóteles e a *Ilíada* foi atestada nos estudos de Rainer Guggenberger que expôs o valor da poesia homérica como participativa na gênese da obra do filósofo estagirita, inclusive, classificando-a como a obra literária mais citada pelo pensador (GUGGENBERGER, 2013, p.360):

Em virtude das passagens encontradas na retórica com influência homérica entre as quais algumas poucas puderam neste artigo ser mencionadas e também da maneira com que citações explícitas e implícitas foram utilizadas naquele texto, podemos concluir que a Retórica surgiu, em grande medida, em razão de uma abordagem refletida sobre a *Ilíada* e através de uma discussão intelectual sobre a mesma. Se essas observações estiverem corretas, a *Ilíada* exerceu influência na história da retórica. O escritor da *Ilíada* não foi um filósofo. Todavia os filósofos modernos devem descobrir e estudar a *Ilíada*, a fim de compreender os filósofos antigos de maneira adequada. Isso, porque estes construíram as suas teorias, muitas vezes, inspirados através da poesia e, sobretudo, através das epopeias homéricas. (GUGGENBERGER, 2013, p.387.).

Sem a adesão pelo discurso, não há convencimento, elemento que reflete diretamente nas decisões que serão tomadas. Porém, mais importante do que convencer é a ideia que motiva o convencimento: a deliberação. Caso os heróis não fossem unidades intelectivas autônomas, capazes de escolher o próprio caminho ou, ao menos, cientes de que estão escolhendo a despeito de toda a pressão divina e social, qualquer tentativa de adesão ao discurso, busca por conciliação ou trégua seria desnecessária. Desta forma, ressaltamos que a necessidade de convencimento é um indicativo de presença de volição na *Ilíada*.

Desde a infância, as personagens da *Ilíada* são instruídas pela oratória e para dominar a oratória. Adquirir a habilidade de discursar tornou-se um pré-requisito que deveria acompanhar o homem elevado, proprietário de terras, comandante de tropas e senhor do povo, ou seja, o herói homérico, figura dotada de expertise no combate, postura irretocável e intimidade com a arte em usar as palavras em benefício de si e

da sociedade, panorama exposto por Jaeger em relação à educação de Aquiles, paradigma do guerreiro ideal:

A construção, na sua totalidade, é da maior importância para a história da educação grega. Permite-nos descobrir de uma só vez o que é característico na antiga educação aristocrática. Peleu entrega o seu filho Aquiles, sem nenhuma experiência na arte da palavra e na conduta guerreira, ao seu leal vassalo, dando-o a ele como companheiro no campo e na corte real, e este imprime na consciência do herói um alto ideal de conduta humana transmitido pela tradição. [...] E Fênix é ainda o guia de Aquiles no sentido mais profundo da educação ética. A tradição das antigas sagas oferece-nos exemplos vivos dessa educação; não apenas figuras de vigor e esforço sobre-humanos, mas também homens em cujo sangue passa a corrente viva da experiência, cada vez mais profunda, de uma antiga dignidade renovada dia a dia.

Ainda em outro aspecto é a *Ilíada* testemunho da elevada consciência educadora da nobreza grega primitiva. Mostra como o velho conceito guerreiro da areté já não bastava aos poetas de uma época mais juvenil, mas trazia uma nova imagem do Homem perfeito, para o qual ao lado da ação estava a nobreza do espírito, e só na união de ambas se encontrava o verdadeiro objetivo. E é altamente significativo que seja o velho Fênix, educador de Aquiles, o herói-protótipo dos gregos, quem exprime esse ideal. Numa hora decisiva, Fênix recorda ao jovem o fim para que foi educado: “Para ambas as coisas: proferir palavras e realizar ações.” (JAEGER, [1936] 2016, p.28.).

Assim, o ideal de bom, belo e justo *-καλοκάγαθία (kalokagathía)-* tão impregnado na sociedade retratada por Homero, pressupõe uma qualidade relacionada à futura Retórica (séc. IV a.C), prática cujo conceito de convencimento é inerente<sup>171</sup>. Afinal, o domínio da oratória foi usado em exaustão pelos heróis homéricos como ferramenta de persuasão, de defesa e de busca pela verdade, justiça coletiva e individual<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> Entendamos por retórica a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir. Esta não é seguramente a função de nenhuma outra arte; pois cada uma das outras é apenas instrutiva ou persuasiva nas áreas da sua competência; como a medicina sobre a saúde e a doença, a geometria sobre as variações que afetam as grandezas, e a aritmética sobre os números, o mesmo se passando com todas as outras artes e ciências. Mas a retórica parece ter, por assim dizer, a faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada. E por isso afirmamos que, como arte, as suas regras não se aplicam a nenhum gênero específico de coisas. (RETÓRICA, 1355b).

<sup>172</sup> Já em Homero os gregos se distinguiam pela facúndia, e sempre gostaram de saborear a força e a magia das suas próprias palavras. A retórica brotou da sua genial capacidade para a expressão oral e inspirou-se no doce sabor da palavra usada com fins persuasivos. Desde Homero a Grécia é eloquente e se preocupa com a arte de bem falar. Tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* estão repletas de conselhos, assembleias, discursos; pois falar bem era tão importante para o herói, para o rei, como combater bem. (RETÓRICA, notas introdutórias, Manuel Alexandre Júnior, 2015, p. 10).

Vale lembrar que o termo retórica ainda não era conhecido pelos heróis homéricos e essa atividade passou a ser sistematizada e vista como uma técnica, principalmente, a partir de Aristóteles (século IV a.C) no período clássico da Grécia. Contudo, como aponta Paula Cristina Ferreira, os heróis arcaicos da poesia épica apresentaram um prelúdio do que seria a retórica que conhecemos hoje:

Apesar de estarmos ainda muito longe da ‘retórica’ enquanto verdadeira *technê*, os Poemas Homéricos vincam bem a seguinte realidade: a oratória é, desde o embrião da Cultura Grega, factor de hierarquia social, de organização colectiva e fonte de areté. Por isso, e tendo em conta o período arcaico, os heróis homéricos são uma espécie de antepassados legítimos dos rhetores clássicos, preocupados que estão com a selecção dos argumentos a utilizar, conciliando a sua atitude com os objectivos visados e a índole dos interlocutores. (FERREIRA<sup>173</sup>, 2011, p. 28).

Diante desta conjectura sobre o elo entre os procedimentos retóricos e as práticas oratórias das personagens homéricas, não nos resta outra opção senão questionar uma parte da crítica do século XX que retirou das personagens da *Ilíada* a capacidade de tomar decisões. Afinal, presenciamos ao longo da narrativa diversos momentos em que os heróis são obrigados a convencer os seus companheiros a lutar, como o fez Agamemnon diante de Diomedes (IV, 370-400), Heitor diante dos troianos (XXII, 99-110) e Odisseu diante de Aquiles (IX, 225- 248). Todos buscando por meio de paradigmas sociais e entimemas<sup>174</sup> aconselhar e censurar a postura dos guerreiros:

“Ah, filho do feroso Tideu, domador de cavalos!  
 Por que hesitas? Por que olhas para as alas da guerra?  
 Deste modo não tinha Tideu o costume de ficar para trás,  
 mas combatia os inimigos muito à frente dos companheiros,  
 segundo diz quem o viu esforçando-se na guerra; pela minha parte,  
 nunca o conheci nem vi: mas dizem que ele era superior aos outros.  
 [...]
 [...]Tal era Tideu da Etólia; mas o filho que gerou é pior  
 que ele na guerra, embora seja melhor na conversa.” (IV, 370-400).

<sup>173</sup> FERREIRA, Paula Cristina - O poder da retórica no Ulisses homérico. Boletim de Estudos Clássicos. Vol. 54 (2011).

<sup>174</sup> Quanto à diferença entre o exemplo e o entimema, ela está clara nos Tópicos (pois já aí se falou do silogismo e da indução). Demonstrar que algo é assim na base de muitos casos semelhantes é na dialética indução e na retórica exemplo; mas demonstrar que, de certas premissas, pode resultar uma proposição nova e diferente só porque elas são sempre ou quase sempre verdadeiras, a isso chama-se na dialética silogismo e entimema na retórica. (RETÓRICA, 1356b).

ὦ μοι Τυδέος υἱὲ δαΐφρονος ἵπποδάμοιο  
 τί πτώσσεις, τί δ' ὀπιπεύεις πολέμοιο γεφύρας;  
 οὐ μὲν Τυδεΐ γ' ὤδε φίλον πτωσκαζέμεν ἦεν,  
 ἀλλὰ πολὺ πρὸ φίλων ἐτάρων δῆϊοισι μάχεσθαι,  
 ὡς φάσαν οἳ μιν ἴδοντο πονεύμενον: οὐ γὰρ ἔγωγε  
 ἦντησ' οὐδὲ ἴδον: περὶ δ' ἄλλων φασὶ γενέσθαι. [...]  
 [...] τοῖος ἔην Τυδεὺς Αἰτώλιος: ἀλλὰ τὸν υἱὸν  
 γείνατο εἶο χέρεια μάχη, ἀγορῆ δέ τ' ἀμείνω. (IV, 370-400).

Nota-se nessa cena que os heróis são obrigados a medir suas ações baseados no paradigma da opinião pública e do exemplo ancestral, como é o caso de Odisseu (IX, 225- 248), que busca na exposição do sofrimento dos compatriotas persuadir Aquiles a retornar ao combate<sup>175</sup> e o de Heitor que teme o julgamento dos troianos após não ter escutado os conselhos do adivinho (XXII, 99-110), fato que o faz evitar retornar a Tróia por pudor, sentimento representado pelo *aidos*, uma emoção que existe graças à internalização do modelo legislativo da sociedade na mente do príncipe troiano. Os heróis também são levados a confrontar suas posturas com o passado mítico e exemplar pertencente a homens de outra geração, como é o caso de Diomedes (IV, 370-400) que é comparado ao seu pai, como ocorre com Aquiles ao ser lembrado por Fênix que os próprios deuses cedem e perdoam (IX, 496-499) e, em seguida, ter a história de Meleagro narrada pelo ancião, personagem mítica de gerações passadas e que se encontrou em uma situação semelhante à de Aquiles na *Ilíada*- sendo ofendido pelo rei e requisitado para o combate- contudo, diferente do Pelida, Fênix destaca que Meleagro acatou as súplicas dos companheiros e foi ao auxílio deles (IX, 524-599).

A grandiosidade e importância da figura de Aquiles no enredo da *Ilíada* nos proporcionou uma gama de exemplos em que a persuasão foi utilizada pelo herói e no herói a fim de controlar o resultado de ações que mudariam o curso dos acontecimentos, fato que justifica a escolha do Pelida como a personagem preferida de Aristóteles para servir como exemplo nos estudos sobre a *Retórica*, como notou Guggenberger:

<sup>175</sup> Entendemos como um dos meios artísticos de persuasão quando o orador apela para as emoções do interlocutor (*pathos*): Os meios artísticos de persuasão são três: os derivados do caráter do orador (*ἦθος*); os derivados da emoção despertada pelo orador nos ouvintes (*πάθος*); e os derivados de argumentos verdadeiros ou prováveis (*λόγος*); são estes os três julgamentos de prova que juntamente contribuem para o raciocínio entemático. (RETÓRICA, notas introdutórias de Manuel Alexandre Júnior, 2005, p. 37).

Considerando todas as passagens da Retórica nas quais Aristóteles cita a *Ilíada*, podemos perceber que Aquiles é a personagem preferida não somente de Homero, segundo Aristóteles (Ret. I 6,25; 1363a19), mas também do próprio Aristóteles. Se consideramos o número das citações referentes à Aquiles em suas obras, mais uma vez, veremos que esse dado contradiz a expectativa do leitor moderno, que esperaria que um filósofo como Aristóteles deveria ter o astuto Ulisses, ou mesmo um conselheiro como Nestor como a personagem preferida. Ulisses, porém, em minhas observações, não foi a personagem mais citada por nenhum dos filósofos do período arcaico e clássico. (GUGGENBERGER, 2013, p.362)

O percurso de Aquiles ao longo da *Ilíada* é a principal prova de que a tentativa de convencimento, independente do sucesso, implica na compreensão de que as personagens são dotadas de capacidade de escolha, afinal, se as personagens fossem apenas títeres das forças externas como pontuam Snell ([1946] 2009, p. 7-8) e DODDS ([1951] 2002), reféns dos deuses e das leis humanas, incapazes de pensarem por si, qual o motivo de tanto esforço por parte de Agamemnon e do exército grego em tentar persuadir Aquiles a voltar à guerra? Qual o sentido de selecionar os melhores heróis para que partissem em uma comitiva (canto IX) até o Pelida?

Muitos dos conflitos presentes na *Ilíada* não existiriam caso as personagens não fossem dotadas de individualidade e escolha, considerando que a tensão entre duas personagens é apenas a concretização do que foi previamente verbalizado, dos desentendimentos gerados por interesses antagônicos, sendo estes, por sua vez, indicativos de autonomia e individualidade. Foi assim com Aquiles e Agamemnon (I, 120-304), nos primeiros versos do poema, com Heitor e Polidamente (XII-210-250) e Paris e Helena (III, 428-446).

Porém, no caso de Aquiles e Príamo (XXIV, 599-620), a autonomia das personagens surge por meio de um pacto inusitado entre dois inimigos. O desfecho sagaz proposto por Homero está no fato de que a discussão inaugural entre Aquiles e o Atrida (canto I) não teve uma solução pacífica e apresentou um teor subversivo diante do questionamento da hierarquia, enquanto a súplica de Príamo pelo corpo do filho excedeu as expectativas do resgate e acrescentou o respeito mútuo entre o assassino e o pai do assassinado:

Suplicante lhe dirigiu então Príamo este discurso:/ “Pensa no teu pai, ó Aquiles semelhante aos deuses!/ Ele que tem a minha idade, na soleira da dolorosa velhice./ Decerto os que vivem à volta dele o tratam mal,/ e não há ninguém que dele afaste o vexame e a humilhação./ Porém quando ouve dizer que tu estás vivo,/ alegra-se no coração e

todos os dias sente esperança/ de ver o filho amado, regressado de Troia./ Mas eu sou totalmente amaldiçoado, que gerei filhos excelentes/ na ampla Troia, mas afirmo que deles não me resta nenhum./ Eram cinquenta, quando chegaram os filhos dos aqueus./ Dezenove nasceram do mesmo ventre materno;/ os outros foram dados à luz por mulheres no palácio./ A estes, numerosos embora fossem, Ares furioso deslassou os joelhos./ E o único que me restava, ele que sozinho defendia a cidade e o povo,/ esse tu mataste quando ele lutava para defender a pátria:/ Heitor. Por causa dele venho às naus dos aqueus/ para te suplicar; e trago incontáveis riquezas. / Respeita os deuses, ó Aquiles, e tem pena de mim, / lembrando-te do teu pai. Eu sou mais desgraçado que ele, / e aguentei o que nenhum outro terrestre mortal aguentou,/ pois levei à boca a mão do homem que me matou o filho.”/ Assim falou; e em Aquiles provocou o desejo de chorar pelo pai./ Tocando-lhe com a mão, afastou calmamente o ancião./ E ambos se recordavam: um deles de Heitor matador de homens/ e chorava amargamente, rolando aos pés de Aquiles;/ porém Aquiles chorava pelo pai, mas também, por outro lado,/ por Pátroclo. O som do seu pranto encheu toda a casa./ Mas depois que o divino Aquiles se saciou de chorar,/ e o respectivo desejo lhe saíra do coração e dos membros,/ imediatamente se levantou do trono e levantou o homem/ com a mão, condoído de ver a cabeça e a barba grisalhas;/ e falando-lhe proferiu palavras aladas:/ “Ah, infeliz, muitos males aguentaste no teu coração!/ Como ousaste vir sozinho até as naus dos aqueus,/ para te pores diante dos olhos do homem que tantos/ e valorosos filhos te matou? O teu coração é de ferro./ Mas agora senta-te num trono; nossas tristezas deixaremos/ que jazam tranquilas no coração, por mais que soframos./[...] “Se tu queres que eu dê as honras fúnebres ao divino Heitor,/se assim fizeres, ó Aquiles, me mostrarás um grande favor./Sabes como estamos encurralados na cidade e fica longe/trazer a lenha da montanha; e os Troianos têm grande receio./Durante nove dias o choraremos no palácio;/ ao décimo dia faremos o funeral e a refeição do povo;/ ao décimo primeiro dia far-lhe-emos a sepultura;/ e ao décimo segundo dia combateremos, se for preciso.”/ A ele deu resposta o divino Aquiles de pés velozes:/“Que assim seja, ó ancião Príamo, assim como dizes./ Pararei a guerra durante o tempo que tu me pedes.”/Assim falando, pelo pulso tomou a mão direita/do ancião, para que não sentisse medo no coração.(XXIV, 485-672).

Independente dos casos citados no parágrafo anterior, o mais importante é que as decisões tomadas passaram pelo crivo dessas personagens, elas deliberaram e sofreram as consequências das escolhas, assim como toda a comunidade ao seu redor. O ponto crucial desta questão sobre a autonomia para fazer escolhas é até mais simples do que pensamos, afinal, por que perder tempo em convencer Aquiles diretamente através do envio de uma embaixada ou indo até a sua tenda escondido, como fez Príamo, se os gregos poderiam simplesmente fazer libações aos deuses e solicitar que intercedessem diretamente nas decisões do Pelida, assim como o rei de Tróia poderia ter suplicado a Zeus ou a Apolo para forçar Aquiles a devolver o corpo

de seu filho? Dado que os deuses são soberanos e responsáveis pelas decisões dos heróis, Atena poderia obrigar Aquiles a voltar ao combate, a perdoar Agamemnon e a lutar contra Heitor; as mortes dos diversos gregos seriam evitadas, inclusive a de Pátroclo. Contudo, isso não ocorre, o que temos é uma tentativa de recorrer aos deuses para que possam obter êxito em suas empreitadas, como ocorreu com a embaixada escolhida para ir à tenda de Aquiles negociar seu retorno no canto IX:

a ele deu resposta Nestor de Gerênia, o cavaleiro:  
 “Atrida gloriosíssimo, Agamêmnon soberano dos homens!  
 Prêmios jamais desdenháveis ofereces ao soberano Aquiles!  
 Mas agora incitemos homens escolhidos, que rapidamente  
 cheguem à tenda de Aquiles, filho de Peleu.  
 Aliás que nisto consintam aqueles que eu escolher:  
 antes de mais será Fênix, dileto de Zeus, que irá à frente;  
 e depois dele o grande Ajax e o divino Ulisses.  
 Dos arautos que sejam Ódio e Euríbatas a acompanhá-los.  
 Trazei água para as mãos e mantende-vos em silêncio,  
 para rezarmos a Zeus Crônida: que de nós se compadeça!”  
 Assim falou; e as suas palavras foram do agrado de todos.  
 Logo os escudeiros lhes verteram água para as mãos.  
 Vieram mancebos encher as taças de bebida;  
 serviram-nas a todos em taças, tendo vertido primeiro uma libação.  
 Depois de terem invocado os deuses e bebido quanto desejava  
 seu coração, saíram da tenda de Agamêmnon, filho de Atreu.  
 Muito lhes recomendou Nestor de Gerênia, o cavaleiro,  
 (olhando nos olhos de cada um — de Ulisses principalmente)  
 que tentassem persuadir o irrepreensível Pelida.  
 Caminharam ao longo da praia do mar marulhante,  
 rezando muito ao Sacudidor da Terra, que a segura,  
 para que facilmente persuadissem o grande espírito do Eácida. (IX,  
 162-184).

*τὸν δ' ἡμείβεται ἔπειτα Γερήνιος ἵππότης Νέστωρ:  
 Ἄτρείδῃ κύδιστε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον  
 δῶρα μὲν οὐκέτ' ὄνοστὰ διδοῖς Ἀχιλλῆϊ ἀνακτι:  
 ἀλλ' ἄγετε κλητοὺς ὀτρύνομεν, οἳ κε τάχιστα  
 ἔλθωσ' ἐς κλισίην Πηληϊάδεω Ἀχιλλῆος.  
 εἰ δ' ἄγε τοὺς ἂν ἐγὼ ἐπιόψομαι οἳ δὲ πιθέσθων.  
 Φοῖνιξ μὲν πρῶτιστα Διὶ φίλος ἠγησάσθω,  
 αὐτὰρ ἔπειτ' Αἴας τε μέγας καὶ δῖος Ὀδυσσεύς:  
 κηρύκων δ' Ὀδῖος τε καὶ Εὐρυβάτης ἄμ' ἐπέσθων.  
 φέρετε δὲ χερσὶν ὕδωρ, εὐφημησαί τε κέλεσθε,  
 ὄφρα Διὶ Κρονίδῃ ἀρησόμεθ', αἳ κ' ἐλεήσῃ.*

*ὡς φάτο, τοῖσι δὲ πᾶσιν ἑαδότα μῦθον ἔειπεν.  
 αὐτίκα κήρυκες μὲν ὕδωρ ἐπὶ χεῖρας ἔχουσαν,  
 κοῦροι δὲ κρητῆρας ἐπεστέψαντο ποτοῖο,  
 νώμησαν δ' ἄρα πᾶσιν ἐπαρξάμενοι δεπάεσσιν.  
 αὐτὰρ ἐπεὶ σπεῖσάν τ' ἐπιόν θ' ὅσον ἠθέλε θυμός,  
 ὀρμῶντ' ἐκ κλισίης Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδου.*

τοῖσι δὲ πόλλ' ἐπέτελλε Γερήνιος ἵππότης Νέστωρ  
 δενδίλλων ἐς ἕκαστον, Ὀδυσσῆϊ δὲ μάλιστα,  
 πειρᾶν ὡς πεπίθοιεν ἀμύμονα Πηλεΐωνα.  
 τὼ δὲ βήτην παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης  
 πολλὰ μάλ' εὐχομένω γαιηόχῳ ἐννοσιγαίῳ  
 ῥηϊδίῳς πεπιθεῖν μεγάλας φρένας Αἰακίδαο. (IX, 62-184.).

Depreendemos deste excerto que os heróis contam com a benção e o apoio dos deuses, porém, estão conscientes do peso deliberativo provindo dos homens. Basta observar que os gregos depositam fé na astúcia de Odisseu - “olhando nos olhos de cada um — de Ulisses principalmente (IX, 180)” - o que intensifica a ideia de capacidade de liberdade decisória e independência em relação às divindades.

Alguns críticos avaliaram as decisões de Aquiles e dos demais heróis da *Ilíada* como duplamente motivadas, ou seja, há uma decisão que parte do herói e esta decisão é reforçada ou intensificada pelos deuses. Considerar que os deuses eram responsáveis imediatos pelas decisões dos guerreiros, controladores da razão e do bom senso seria uma interpretação que ignora que as divindades homéricas não eram consciências superiores, cometiam diversos equívocos, portavam-se apenas como desdobramentos e releituras da própria consciência dos seres humanos, visto que possuíam uma postura essencialmente antropomórfica:

“há uma motivação interna (*θυμός*), mas ela pode ser inflada pelos deuses: “a ação humana não pode ser dita como sendo também a ação de um deus, mas esta última reforça a primeira; ela ainda ocorreria sem qualquer ajuda divina” (LESKY, 1999 [1961], p. 389). No entanto, o recurso às divindades como entes que intervinham nas ações humanas constituía um expediente comum e característico do registro homérico, o que, por sua vez, não anulava a responsabilidade e as consequências dos atos dos mortais: “um impulso divino para uma ação ou a colaboração divina durante uma ação não diminuem a responsabilidade dos mortais de maneira alguma” (LESKY, 1999 [1961], p. 397, apud, ALMEIDA, 2019, p. 69-70).

Independente da influência dos deuses nas decisões, Homero coloca os heróis como autores de suas escolhas que podem conduzi-los a proezas ou a ruínas, basta não esquecermos da principal e exemplar decisão tomada por Aquiles diante de um dilema de ordem mítica que precedeu a *Ilíada*, mas ecoou ao longo de todo o episódio desta guerra narrado por Homero, ou seja, a escolha entre viver por muitos anos e ser esquecido ou morrer prematuramente, mas ter uma fama eterna. Um destino dual a que Aquiles demonstra total consciência, fato evidenciado em muitos momentos, como na cena que inaugura o poema após a discussão com Agamemnon (I, 352-356)

ou no canto IX onde Aquiles está expressando seu descontentamento para a embaixada que foi a sua tenda a fim de convencê-lo a retornar ao combate e perdoar as ofensas do Atrida, em todos os casos, lembrar de seu destino e do peso da sua escolha funciona como uma justificativa para a sua postura inflexível:

Na verdade, me disse minha mãe, Tétis dos pés prateados, que um dual destino me leva até ao termo da morte: se eu aqui ficar a combater em torno da cidade de Troia, perece o meu regresso, mas terei um renome imorredouro; porém se eu regressar para casa, para a amada terra pátria, perece o meu renome glorioso, mas terei uma vida longa, e o termo da morte não virá depressa ao meu encontro. (IX.410-6).

*μήτηρ γάρ τέ μέ φησι θεὰ Τέτις ἀργυρόπεζα  
διχθαδίας κήρας φερέμεν θανάτοιο τέλος δέ.  
εἰ μὲν κ' αὖθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι,  
ὤλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται:  
εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἴκωμι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,  
ὤλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δῆρὸν δέ μοι αἰῶν  
ἔσσεται, οὐδέ κέ μ' ὤκα τέλος θανάτοιο κιχέη. (IX.410-6)*

Embora Tétis seja uma divindade, ela sofre incondicionalmente por saber que apesar de afastado do combate, o retorno de Aquiles ao campo de batalha é uma questão de tempo, diante da cadeia de acontecimentos que encerrarão o seu destino. Considerando que Tétis estava inteirada do plano divino que concedera a Aquiles um destino trágico, ao mostrar inconformação com o aquilo que aguarda o seu filho, a deusa evidencia desejo e volição, um lado humano aflorado pela condição materna, opondo-se à típica indiferença divina:

“Quem dera que junto às naus estivesses sentado sem lágrimas e sem sofrimento, visto que curta é a tua vida, sem duração! Agora será rápido o teu destino e mais do que todos os outros sofrerás. Para um fado cruel te dei à luz no nosso palácio” (I.415-8).

*αἶθ' ὄφελος παρὰ νηυσὶν ἀδάκρυτος καὶ ἀπήμων  
ἦσθαι, ἐπεὶ νύ τοι αἴσα μίνυνθά περ οὐ τι μάλα δῆν:  
νῦν δ' ἄμα τ' ὠκύμορος καὶ οἴζυρος περὶ πάντων  
ἔπλεο: τῷ σε κακῆ αἴσῃ τέκον ἐν μεγάροισι. (I.415-8).*

O canto IX é conhecido por várias cenas em que os discursos persuasivos são postos em prática. Logo no início, temos uma reunião entre os guerreiros gregos em que o sábio e experiente Nestor expõe a necessidade de Agamemnon de se retratar com Aquiles; fica evidente que Nestor busca ressaltar a importância de Aquiles para o exército sem que ela ofusque a autoridade do Atrida, o que obriga o ancião a adotar

uma linguagem prudente e respeitosa, lembrando Agamemnon de seu poder. Por fim, nos versos “Na verdade eu próprio/ tudo fiz para te dissuadir; mas tu cedeste ao teu espírito” (IX, 108-109) a personagem evidencia que possui consciência da importância do discurso para o convencimento e delinea a noção de que o herói homérico tem liberdade para optar entre seguir os conselhos de alguém mais experiente ou nortear-se pelo ímpeto de seu espírito:

“Atrida gloriosíssimo, Agamêmnon soberano dos homens!  
 Começo e acabo por me dirigir a ti, porque és rei  
 de muitas hostes e foi Zeus que te concedeu  
 o cetro e a justiça, para que deliberes pelo povo.  
 Por isso é preciso que tu, mais que todos, fales e ouças,  
 e que cumpras aquilo que o coração de outro o leve a dizer  
 para o bem comum. Pertença tua será o que ele propuser.  
 Pela minha parte falarei como me parecer melhor,  
 pois nenhum outro pensará conselho melhor do que este  
 que tenho em mente desde há muito até hoje,  
 desde o dia em que tu, ó criado por Zeus!, tiraste  
 a jovem Briseida da tenda do furibundo Aquiles,  
 coisa que não aprovamos. Na verdade eu próprio  
 tudo fiz para te dissuadir; mas tu cedeste ao teu espírito  
 altivo e sobre um homem excelente, honrado pelos deuses,  
 lançaste desonra. Tens o prêmio que arrebataste. Mas agora  
 pensemos como poderemos desagrává-lo e persuadi-lo  
 com agradáveis presentes e com palavras suaves.” (IX, 96-113.).

*ὁ σφιν εὐφρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν:  
 Ἄτρεΐδῃ κύδιστε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον  
 ἐν σοὶ μὲν λήξω, σέο δ' ἄρξομαι, οὐνεκα πολλῶν  
 λαῶν ἔσσι ἄναξ καὶ τοι Ζεὺς ἐγγυάλιξε  
 σκῆπτρόν τ' ἠδὲ θέμιστας, ἵνά σφισι βουλευῆσθα.  
 τῷ σε χρὴ περὶ μὲν φάσθαι ἔπος ἠδ' ἔπακοῦσαι,  
 κρηῆναι δὲ καὶ ἄλλω, ὅτ' ἂν τινα θυμὸς ἀνώγη  
 εἰπεῖν εἰς ἀγαθόν: σέο δ' ἔξεται ὅττι κεν ἄρχῃ.  
 αὐτὰρ ἐγὼν ἐρέω ὥς μοι δοκεῖ εἶναι ἄριστα.  
 οὐ γάρ τις νόον ἄλλος ἀμείνονα τοῦδε νοήσει  
 οἶον ἐγὼ νοέω ἡμὲν πάλαι ἠδ' ἔτι καὶ νῦν  
 ἐξ ἔτι τοῦ ὅτε διογενὲς Βρισηΐδα κούρη  
 χωομένου Ἀχιλῆος ἔβης κλισίηθεν ἀπούρας  
 οὐ τι καθ' ἡμέτερόν γε νόον: μάλα γάρ τοι ἐγῶγε  
 πόλλ' ἀπεμυθεόμην: σὺ δὲ σῶ μεγαλήτορι θυμῷ  
 εἶξας ἄνδρα φέριστον, ὃν ἀθάνατοί περ ἔτισαν,  
 ἠτίμησας, ἐλῶν γὰρ ἔχεις γέρας: ἀλλ' ἔτι καὶ νῦν  
 φραζώμεσθ' ὥς κέν μιν ἀρεσσάμενοι πεπίθωμεν  
 δῶροισιν τ' ἀγανοῖσιν ἔπεσσί τε μιλίχιοισι. (IX, 96-113.).*

A recusa de Aquiles diante da comitiva de heróis (IX) refletiria diretamente na morte de muitos de seus compatriotas e isso não o comoveu. É apenas quando Pátroclo expressa a sua insatisfação, acusando-o de ser indiferente com a vida de

seus semelhantes, que Aquiles vê-se obrigado a permitir que Pátroclo partisse para a guerra (XVI, 1-101).

Conquistar a permissão de Aquiles para ajudar os gregos e, ainda por cima, trajando a armadura forjada pelos deuses foi um feito de Pátroclo alcançado após um diálogo em que o filho de Menécio conseguiu a anuência do seu amigo e comandante. Algo que nos mostra como a visão particular de cada herói é importante no desenrolar da narrativa, visto que nem a libação aos deuses feita nos dias que antecederam a embaixada destinada a ir à tenda de Aquiles, composta pelos melhores heróis gregos, nem os próprios heróis que eram os mais próximos de Aquiles, nem as súplicas de um ancião, representadas por Fênix e muito menos a morte dos companheiros em combate foram suficientes para tirar o Pelida da inércia, mas o diálogo que teve com alguém de extrema proximidade, familiar e que despertava admiração, o fez mudar de postura.

No trecho do canto IX, além de termos um processo decisório, há uma clara evidência de unidade intelectual formada pelos versos “*αὐτὰρ ἐγὼν ἐρέω ὥς μοι δοκεῖ εἶναι ἄριστα: οὐτ’ ἔμεγ’ Ἀτρείδην Ἀγαμέμνονα πεισέμεν οἶω*” (IX,314-315)<sup>176</sup>, onde Aquiles carrega a noção de que a sua visão é diferente daquela expressa por Agamemnon, fato reforçado pelo uso dos pronomes possessivos de primeira pessoa no nominativo singular- “*ἐγὼν*”, meu- no dativo, singular- “*μοι*, para mim”- no acusativo singular- “*ἔμεγ’*, me”- e pelo verbo na primeira pessoa do singular do presente do indicativo- “*οἶω*, pensar”. Os versos subsequentes expõem a postura inflexível de Aquiles, neles o herói justifica o motivo de não ser convencido por Agamemnon, mostrando que não se curva a uma hierarquia construída artificialmente pelos homens, visto que ele também era um rei e o maior guerreiro em campo de batalha:

Pela minha parte, direi aquilo que me parecer melhor.  
 Não penso que o Atrida Agamêmnon me persuadirá,  
 nem os outros Dânaos, visto que não há consideração  
 para quem luta permanentemente contra homens inimigos.  
 Igual porção cabe a quem fica para trás e a quem guerreia;  
 na mesma honra são tidos o covarde e o valente: (IX, 314-319).

*αὐτὰρ ἐγὼν ἐρέω ὥς μοι δοκεῖ εἶναι ἄριστα:  
 οὐτ’ ἔμεγ’ Ἀτρείδην Ἀγαμέμνονα πεισέμεν οἶω  
 οὐτ’ ἄλλους Δαναούς, ἐπεὶ οὐκ ἄρα τις χάρις ἦεν  
 μάρνασθαι δῆϊοισιν ἐπ’ ἀνδράσι νωλεμέσ ἀϊεί.*

<sup>176</sup> Pela minha parte, direi aquilo que me parecer melhor. /Não penso que o Atrida Agamêmnon me persuadirá, ( IX, 314-315).

*ἴση μοῖρα μένοντι καὶ εἰ μάλα τις πολεμίζοι:  
ἐν δὲ ἰῆ τιμῇ ἡμὲν κακὸς ἡδὲ καὶ ἐσθλός: (IX, 314-318).*

A subsequente morte de Pátroclo (XVI, 855) foi outro marco importante, responsável por mudar drasticamente a postura de Aquiles diante da guerra contra os troianos e alterar a balança de poder dos exércitos. Este panorama evidencia um alto teor subjetivo nas decisões de Aquiles, algo que supera as obrigações sociais e existe independente da aprovação dos deuses, Aquiles mostrou-se guiado pelas leis e impulsos internos que criou para si.

Durante o percurso narrativo de Aquiles na *Ilíada* vemos o herói colocar em xeque a posição de Agamemnon, questionar a ordem hierárquica da sociedade e a ordem divina; afinal, o poder de Agamemnon para exercer a função de comandante de todos os exércitos provinha de Zeus, seu cetro lembrava a todos a prioridade que o governante tinha diante dos demais para discursar nas assembléias e tomar a decisão final: “Atrida gloriosíssimo, Agamêmnon soberano dos homens! /Começo e acabo por me dirigir a ti, porque és rei/de muitas hostes e foi Zeus que te concedeu/ o cetro e a justiça, para que deliberes pelo povo”. (IX, 96-100).

A capacidade de escolher de forma subjetiva está implícita ao fato de que Aquiles negou auxílio aos seus compatriotas por se sentir injustiçado diante da atitude de Agamemnon em confiscar Briseida (canto I), arquitetando a morte de muitos como um meio necessário para que percebessem o seu valor; com isso, Aquiles colocou o âmbito individual acima do coletivo. Posteriormente, o Pelida também retornou à guerra pela ira causada por sentimentos pessoais, gesto que confronta o senso de coletividade, afinal, a morte de Pátroclo o despertou novamente para o combate contra os troianos e, principalmente, contra Heitor (XVIII, 78-116).

Além dessa série de atitudes cuja motivação parte de interesses privados, Aquiles vilipendiou e ultrajou o cadáver de Heitor na frente da cidade e de seus pais, postura avessa ao código social e divino:

“Sois cruéis, ó deuses, e malévolos. Será que nunca vos queimou Heitor coxas de bois e de cabras imaculadas?  
Agora que ele está morto não ousais salvá-lo,  
para que possa ser visto pela esposa, pela mãe e por seu filho,  
pelo pai Príamo e pelo povo, que rapidamente  
o cremarão no fogo e lhe prestarão honras fúnebres.  
Mas é ao feroz Aquiles, ó deuses, que quereis favorecer:  
ele a quem faltam pensamentos sensatos e um espírito  
moldável no peito. Como um leão, só quer saber de selvagerias:

um leão que encorajado pela sua estatura e força e altivo coração se atira aos rebanhos dos homens, para arrebatá-los a refeição. Do mesmo modo Aquiles perdeu toda a compaixão e não tem a vergonha que tanto prejudica como ajuda os homens. Pode ser que outro tenha perdido alguém que amava: um irmão nascido da mesma mãe ou então um filho. Mas depois de o ter chorado e lamentado, sabe parar: pois um coração que aguenta deram os Fados aos homens. Mas este homem, depois de ter privado da vida o divino Heitor, ata-o ao carro e arrasta-o em torno do túmulo do companheiro amado. Só que nada obterá de mais belo nem de mais proveitoso. Que contra ele não nos encolerizemos, nobre embora seja! Pois ele avilta na sua fúria terra que nada sente.”(XXIV, 33-54).

*‘σχέτλιοι έστε θεοί, δηλήμονες: οὐ νύ ποθ’ ύμῖν  
 Έκτωρ μηρί’ έκτηε βοῶν αίγῶν τε τελείων;  
 τὸν νῦν οὐκ έτλητε νέκυν περ έόντα σαῶσαι  
 ή τ’ αλόχῳ ιδέειν και μητέρι και τέκεϊ ὦ  
 και πατέρι Πριάμῳ λαοῖσί τε, τοί κε μιν ὦκα  
 έν πυρί κήαιεν και έπί κτέρεα κτερίσαιεν.  
 άλλ’ ολοῶ Ἀχιλῆϊ θεοί βούλεσθ’ έπαρήγειν,  
 ὦ οὐτ’ ἄρ φρένες είσιν έναίσιμοι οὔτε νόημα  
 γναμπτὸν ένί στήθεσσι, λέων δ’ ὡς ἄγρια οἶδεν,  
 ὅς τ’ έπει ἄρ μεγάλη τε βίη και άγήνορι θυμῶ  
 είξας είσ’ έπί μήλα βροτῶν ίνα δαῖτα λάβησιν:  
 ὡς Ἀχιλεὺς έλεον μὲν άπώλεσεν, οὔδε οί αίδῶς  
 γίγνεται, ή τ’ ἄνδρας μέγα σίνεται ήδ’ όνίνησι.  
 μέλλει μὲν πού τις και φίλτερον ἄλλον όλέσσαι  
 ήε κασίγνητον όμογάστριον ήε και υίόν:  
 άλλ’ ήτοι κλαύσας και όδυράμενος μεθέηκε:  
 τλητὸν γάρ Μοῖραι θυμὸν θέσαν άνθρώποισιν.  
 αύτάρ ὁ γ’ Έκτορα δῖον, έπει φίλον ήτορ άπηύρα,  
 ίππων έξάπτων περι σῆμ’ έτάριοιο φίλοιο  
 έλκει: ού μήν οί τό γε κάλλιον οὔδε τ’ ἄμεινον.  
 μη άγαθῶ περ έόντι νεμεσσηθέωμέν οί ήμεῖς:  
 κωφήν γάρ δῆ γαῖαν άεικίζει μενεαίνων. (XXIV, 33-54).*

Nota-se em dois momentos a rejeição de Aquiles aos pedidos de sua mãe, ou seja, demandas vinculadas ao âmbito social e divino, social porque a figura feminina era considerada como conselheira dos lares, fato verificado em Hécuba, Andrômaca, Helena, Afrodite e Hera, divina porque Tétis tinha a autoridade de uma deusa, respeitada e amada por Zeus. Nenhuma dessas qualidades fez Aquiles ceder, nem o respeito pela figura materna, nem o amor que ele possuía por ela. Como evidenciamos nas próprias declarações de Aquiles, há uma pretensão do herói em seguir o seu próprio ponto de vista a respeito da situação a que está inserido:

Do mesmo modo também eu, se igual destino me foi preparado, terei de fazer quando morrer. Agora **escolho**<sup>177</sup> **o glorioso renome.**

E porei alguma das Troianas e das Dardânicas de fundas cinturas com ambas as mãos a limpar as lágrimas das faces macias, no meio de lamentações incessantes: e assim ficarão sabendo que há muito eu estava afastado da guerra. Não **me impeças de combater, por mais que me ames: não me convencerás**<sup>178</sup>.” (XVIII, 120-126, grifo nosso).

*ὥς καὶ ἐγὼν, εἰ δὴ μοι ὁμοίη μοῖρα τέτυκται,  
κείσομ' ἐπεὶ κε θάνω: νῦν δὲ κλέος ἐσθλὸν ἀροίμην,  
καὶ τίνα Τρωϊάδων καὶ Δαρδανίδων βαθυκόλπων  
ἀμφοτέρησιν χερσὶ παρειάων ἀπαλάων  
δάκρυ' ὁμορξαμένην ἀδινὸν στοναχῆσαι ἐφείην,  
γνοῖεν δ' ὥς δὴ δηρὸν ἐγὼ πολέμοιο πέπαυμαι:  
**μὴ δέ μ' ἔρυκε μάχης φιλέουσά περ: οὐδέ με πείσεις.** (XVIII, 120-126, grifo nosso).*

Mesmo que Tétis, a mando de Zeus, fosse até o seu filho e implorasse para que ele não mantivesse as ofensas ao corpo do príncipe de Tróia, Aquiles apenas a escutou sob a condição de conseguir um preço pelo resgate, barganha que ofuscou a vontade divina de sua mãe, assim como a vontade de Zeus, ambas direcionadas para a devolução do cadáver:

“Meu filho, quanto tempo chorando e lamentando devorarás teu coração, esquecido da comida e da cama? Seria bom deitares-te em amor com uma mulher. Pois não será longa a tua vida, mas já estão ao teu lado a morte e o fado inflexível.

<sup>177</sup> Do verbo αἶρω, está na forma média, no presente do optativo, primeira pessoa do singular: ἀροίμην, tomar para si, escolher, preferir, eleger. (Dicionário grego-português (dgp): vol. 1 / [equipe de coordenação Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves]. - Cotia, sp: Ateliê Editorial, 2006, p.23).

<sup>178</sup> Do verbo πείθω, (fut. πείσω, aor.x έπεισα, aor.2 ποέτ. έπιθον, perf. πέπεικα, perf com sent. pres. πέποιθα, m.-q.-perf com sent. impf. έπεποιθειν; méd. fut. πείσομαι, aor.2 έπιθόμην; pas. fut. πεισθήσομαι, aor. έπεισθην, perf.πέπεισμαι). Ativa: 1 persuadir; convencer alguém, ac., ou 0 ânimo, ac., de alguém, gen. ou dat; de algo, ac. ou inf. ou ώστε e inf.; de que, or. conj. (ώς, οτι); part. pres. ού πείθων sem o consenso; part. aor. πείσας tendo obtido o consenso, por consenso, op. a βία pela força. 2 fazer ceder; aplacar; abrandar. 3 corromper; conquistar o favor de, ac. 4 convencer com astúcia; ludibriar; burlar. 5 no perf. πέποιθα e no m.-q.-perf. έπεποιθειν, fiar-se em; confiar em; contar com alguém, ac. ou dat., algo, dat., com inf. ou part. No fut. e aor.2: 6 deixar-se persuadir ou seduzir por algo, dat. 7 confiar; ter confiança em algo, dat. 8 dar atenção a; obedecer a, dat. M É D IO -P A S S IV O: 9 deixar-se persuadir; deixar-se convencer ou seduzir por algo, dat.; de algo, ac. 10 obedecer a alguém, dat ou gen., em algo, dat ou ac.; a algo, ac. n.; ceder a; render-se a, dat. 11 confiar em; acreditar em alguém, dat, quanto a algo, ac.; algo, or. inf. ou conj. (ότι, ώς). 12 perf. pas. πέπεισμαι estar convicto de algo, dat ou or. inf.; acreditar. (Dicionário grego-português (dgp): vol 4/ [equipe de coordenação Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves]. - Cotia, sp: Ateliê Editorial, 2009, p.49)

Ora ouve-me agora, pois para ti sou mensageira de Zeus.  
 Diz que os deuses estão irados contra ti; e ele mais do que todos está grandemente enfurecido, porque tu com espírito tresloucado reténs o corpo de Heitor nas naus recurvas e não o restituís.  
 Mas agora restitui o morto e aceita o resgate pelo cadáver.”

Respondendo-lhe assim falou Aquiles de pés velozes:  
 “Que assim seja. Quem trouxer o resgate que leve o morto, se o próprio Olímpio assim ordena de coração decidido.” (XXIV, 128-140).

*τέκνον ἔμὸν τέο μέχρισ ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων  
 σὴν ἔδεται κραδίην μεμνημένος οὔτε τι σίτου  
 οὔτ' εὐνῆς; ἀγαθὸν δὲ γυναικί περ ἐν φιλότῃ  
 μίσγεσθ': οὐ γάρ μοι δηρὸν βέη, ἀλλὰ τοι ἤδη  
 ἄγχι παρέστηκεν θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή.  
 ἀλλ' ἐμέθεν ξύνες ὤκα, Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι:  
 σκύζεσθαι σοί φησι θεοῦς, ἐέ δ' ἔξοχα πάντων  
 ἀθανάτων κεχολῶσθαι, ὅτι φρεσὶ μαινομένησιν  
 Ἔκτορ' ἔχεις παρὰ νηυσὶ κορωνίσιν οὐδ' ἀπέλυσας.  
 ἀλλ' ἄγε δὴ λῦσον, νεκροῖο δὲ δέξαι ἄποινα.  
 τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς:  
 ἴῃ δ' εἶη: ὅς ἄποινα φέροι καὶ νεκρὸν ἄγοιτο,  
 εἰ δὴ πρόφρονι θυμῷ Ὀλύμπιος αὐτὸς ἀνώγει. (XXIV, 128-140).*

Próximo ao final da narrativa, Aquiles se comove e é convencido por Príamo, evidenciando que o Pelida sentiu empatia pelo rei, cuja postura o deixou espantado e muito comovido. Além disso, ao ver um pai sofrendo pela morte de um filho, automaticamente, Aquiles imagina o que seu pai, Peleu, irá passar quando souber de sua morte, visto que o guerreiro tem conhecimento de que não irá retornar da guerra. Nota-se que a escolha é influenciada de forma particular, a depender do contexto e dos ânimos do herói:

Suplicante lhe dirigiu então Príamo este discurso:

“Pensa no teu pai, ó Aquiles semelhante aos deuses!  
 Ele que tem a minha idade, na soleira da dolorosa velhice.  
 Decerto os que vivem à volta dele o tratam mal,  
 e não há ninguém que dele afaste o vexame e a humilhação.  
 Porém quando ouve dizer que tu estás vivo,  
 alegra-se no coração e todos os dias sente esperança  
 de ver o filho amado, regressado de Troia.  
 Mas eu sou totalmente amaldiçoado, que gerei filhos excelentes  
 na ampla Troia, mas afirmo que deles não me resta nenhum.  
 Eram cinquenta, quando chegaram os filhos dos aqueus.  
 Dezenove nasceram do mesmo ventre materno;  
 os outros foram dados à luz por mulheres no palácio.  
 A estes, numerosos embora fossem, Ares furioso deslassou os joelhos.  
 E o único que me restava, ele que sozinho defendia a cidade e o povo,

esse tu mataste quando ele lutava para defender a pátria: Heitor. Por causa dele venho às naus dos aqueus para te suplicar; e trago incontáveis riquezas. Respeita os deuses, ó Aquiles, e tem pena de mim, lembrando-te do teu pai. Eu sou mais desgraçado que ele, e aguentei o que nenhum outro terrestre mortal aguentou, pois levei à boca a mão do homem que me matou o filho.”

Assim falou; e em Aquiles provocou o desejo de chorar pelo pai. Tocando-lhe com a mão, afastou calmamente o ancião. E ambos se recordavam: um deles de Heitor matador de homens e chorava amargamente, rolando aos pés de Aquiles; porém Aquiles chorava pelo pai, mas também, por outro lado, por Pátroclo. O som do seu pranto encheu toda a casa. Mas depois que o divino Aquiles se saciou de chorar, e o respectivo desejo lhe saíra do coração e dos membros, imediatamente se levantou do trono e levantou o homem com a mão, condoído de ver a cabeça e a barba grisalhas; e falando-lhe proferiu palavras aladas:

“Ah, infeliz, muitos males aguentaste no teu coração! Como ousaste vir sozinho até as naus dos aqueus, para te pones diante dos olhos do homem que tantos e valorosos filhos te matou? O teu coração é de ferro. Mas agora senta-te num trono; nossas tristezas deixaremos que jazam tranquilas no coração, por mais que soframos. Pois não há proveito a tirar do frígido lamento. (XXIV, 485-524).

*τὸν καὶ λισσόμενος Πρίαμος πρὸς μῦθον ἔειπε:  
 ἴμνησαι πατρὸς σοῖο θεοῖς ἐπιείκελ' Ἀχιλλεῦ,  
 τηλίκου ὡς περ ἐγών, ὀλοῶ ἐπὶ γήραος οὐδῶ:  
 καὶ μὲν που κεῖνον περὶναιέται ἀμφὶς ἐόντες  
 τεύρουσ', οὐδέ τις ἐστὶν ἀρὴν καὶ λοιγὸν ἀμῦναι.  
 ἀλλ' ἦτοι κεῖνός γε σέθεν ζώντος ἀκούων  
 χαίρει τ' ἐν θυμῷ, ἐπὶ τ' ἔλπεται ἤματα πάντα  
 ὄψεσθαι φίλον υἱὸν ἀπὸ Τροίηθεν ἰόντα:  
 αὐτὰρ ἐγὼ πανάποτμος, ἐπεὶ τέκον υἱᾶς ἀρίστου  
 Τροίη ἐν εὐρείῃ, τῶν δ' οὐ τίνα φημι λελεῖφθαι.  
 πεντήκοντά μοι ἦσαν ὄτ' ἦλυθον υἱῆς Ἀχαιῶν:  
 ἔννεακαῖδεκα μὲν μοι ἰῆς ἐκ νηδύος ἦσαν,  
 τοὺς δ' ἄλλους μοι ἔτικτον ἐνὶ μεγάροισι γυναῖκες.  
 τῶν μὲν πολλῶν θοῦρος Ἄρης ὑπὸ γούνατ' ἔλυσεν:  
 ὃς δέ μοι οἶος ἔην, εἶρυτο δὲ ἄστου καὶ αὐτοῦ,  
 τὸν σὺ πρῶην κτεῖνας ἀμυνόμενον περὶ πάτρης  
 Ἔκτορα: τοῦ νῦν εἶνεχ' ἰκάνω νῆας Ἀχαιῶν  
 λυσόμενος παρὰ σεῖο, φέρω δ' ἀπερείσι' ἄποινα.  
 ἀλλ' αἰδεῖο θεοὺς Ἀχιλλεῦ, αὐτόν τ' ἐλέησον  
 μνησάμενος σοῦ πατρός: ἐγὼ δ' ἐλεεινότερός περ,  
 505 ἔτλην δ' οἷ' οὐ πῶ τις ἐπιχθόνιος βροτὸς ἄλλος,  
 ἀνδρὸς παιδοφόνου ποτὶ στόμα χεῖρ' ὀρέγεσθαι.  
 ὡς φάτο, τῷ δ' ἄρα πατρὸς ὑφ' ἡμέρον ὤρσε γόοιο:*

ἀψάμενος δ' ἄρα χειρὸς ἀπώσατο ἦκα γέροντα.  
 τῷ δὲ μνησαμένῳ ὃ μὲν Ἴκτορος ἀνδροφόνιο  
 κλαῖ' ἀδινὰ προπάροιθε ποδῶν Ἀχιλλῆος ἔλυσθεις,  
 αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς κλαῖεν ἐὼν πατέρ', ἄλλοτε δ' αὖτε  
 Πάτροκλον: τῶν δὲ στοναχὴ κατὰ δώματ' ὀρώρει.  
 αὐτὰρ ἐπεὶ ῥα γόοιο τετάρπετο δῖος Ἀχιλλεὺς,  
 καὶ οἱ ἀπὸ πραπίδων ἦλθ' ἴμερος ἠδ' ἀπὸ γυίων,  
 αὐτίκ' ἀπὸ θρόνου ὤρτο, γέροντα δὲ χειρὸς ἀνίστη  
 οἰκτίρων πολιόν τε κάρη πολιόν τε γένειον,  
 καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα:  
 'ἄ δειλ', ἦ δὴ πολλὰ κάκ' ἄνσχεο σὸν κατὰ θυμόν.  
 πῶς ἔτλης ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν ἐλθέμεν οἶος  
 ἀνδρὸς ἐς ὀφθαλμοὺς ὅς τοι πολέας τε καὶ ἐσθλοὺς  
 υἱέας ἐξενάριξας; σιδῆρειόν νύ τοι ἦτορ.  
 ἀλλ' ἄγε δὴ κατ' ἄρ' ἔξευ ἐπὶ θρόνου, ἄλγεα δ' ἔμπης  
 ἐν θυμῷ κατακεῖσθαι ἐάσομεν ἀχνύμενοί περ:  
 οὐ γάρ τις πρῆξις πέλεται κρυεροῖο γόοιο: (XXIV, 485-524).

A decisão de Aquiles é mais uma prova de que os heróis apresentam uma perspectiva de mundo construída através de suas vivências anteriores ao episódio da guerra narrado por Homero e, também, fruto dos acontecimentos contidos no próprio poema.

### 3.2 O conceito de deliberação na *Ilíada* a despeito da ausência de um léxico

Classificar a *Ilíada* através de uma metodologia lexical negativa como Snell o fez em “*A Descoberta do Pensamento*”, foi uma das leituras que induziram muitos acadêmicos a alegarem que a deliberação era mais uma das muitas características que estavam ausentes na personagem homérica, fato que deduzimos ao observar o diálogo entre o texto snelliano e obras de críticos como Dodds, Jaeger e Auerbach. Porém, como já mencionamos, a ausência de um termo não significa que a ideia não existe em determinada cultura, o que pode acontecer é que este conceito não foi sistematizado e racionalizado de modo ontológico, mas está sendo utilizado no cotidiano desta cultura de forma intuitiva:

A ausência de uma terminologia abstrata, no máximo, leva à conclusão de que esse conhecimento não era fruto do raciocínio, mas sim de uma forma de conhecimento altamente direta, sem uma fundamentação. Isso vale para aquela área particular de pensamento que Voigt estudou. A falta de um verbo com o significado de ‘decidir’ pode significar que era impossível construir uma filosofia de tomada

de decisão, mas não que era impossível retratar um homem tomando uma decisão. A palavra abstrata é criada quando o conhecimento intuitivo se torna conhecimento intelectual. (TAALMAN KIP, 1971, p.210, tradução nossa<sup>179</sup>).

Somado à avaliação das correntes snellianas baseada no léxico, alguns autores demonstraram preocupação com interpretações anacrônicas e justificaram sua postura determinista sobre a obra como uma forma de evitar uma leitura colaborativa em relação à *Ilíada*. Ironicamente, acabaram incorrendo no erro de deixar de analisar a *Ilíada* pelo que a obra apresenta, optando por adotar conclusões balizadas apenas na recepção e nos preceitos construídos pelos estudos homéricos do século XX, contemporâneos a eles, fato que foi alertado principalmente pelo New Criticism<sup>180</sup>, mas não seguido por muitos dos próprios apoiadores desta corrente ao tratarem a obra como ponto de partida para interpretações que a extrapolam:

O perigo da hiperinterpretação posto antecipadamente por Verdenius é algo muito real e cuidados deveriam ser tomados a respeito disso. Mas quaisquer restrições que são localizadas na interpretação da poesia épica devem ser procuradas na própria *Ilíada* e Odisseia, não

---

<sup>179</sup> *The lack of an abstract terminology can, at most, lead to the conclusion that this knowledge was not the result of reasoning, but rather of a highly direct form of knowing, without a theoretical foundation. The same holds true for that particular area of thought that Voigt studied. The lack of a verb with the meaning 'decide' may mean that it was impossible to construct a philosophy of decision-making, but not that it was impossible to portray a man taking a decision. The abstract word is created when intuitive knowing has become intellectual knowing. (A.M. van Erp Taalman Kip, translated from the Dutch by B.A.Fasting, 1971, p.210)*

<sup>180</sup> O new criticism acredita que a interpretação do texto não deve levar em conta as intenções do autor. Da mesma forma, não se deve atribuir valor hermenêutico à ideia de que o significado do texto deve coincidir com a decifração dos possíveis sentimentos que lhe deram origem. Ao contrário, a correta leitura deve fundar-se em pressupostos objetivos, consagrados pelo sistema de uma teoria aplicável a qualquer texto e à disposição de qualquer pessoa com um mínimo de condições técnicas para o exercício da leitura. Esse exercício consiste no exame minucioso (close reading) do poema, cuja forma os novos críticos entendem como um organismo dinâmico, regido por tensões e ambigüidades. Entender o poema equivale a resolver essas tensões e ambigüidades, estabelecidas pela relação entre as diversas unidades semânticas do texto, que independem do sentimento do autor, mas que podem decorrer de sua consciência estrutural no momento da composição. A falácia da emoção consiste na ideia de que a análise do poema se confunde com o exame da emoção provocada por ele. Por essa perspectiva, falar da emoção da leitura equivaleria à interpretação do poema. Esse é um velho pressuposto da crítica impressionista, que dominou a cena literária nos primeiros anos do século XX. O new criticism recusa tal postura, baseado no argumento de que essa orientação confunde o que o poema faz com aquilo que ele é. A análise da emoção provocada pela arte pertence à psicologia; à crítica compete a investigação formal do poema, procurando nele os elementos desencadeadores da emoção. (TEIXEIRA, 1998, p.36)

em uma visão de mundo homérica. (A.M. van Erp Taalman Kip, 1971, p.206, tradução nossa<sup>181</sup>.).

A maior evidência de que não podemos recorrer apenas ao léxico e de que muitas vezes ele não é capaz de representar o nível de desenvolvimento do pensamento da sociedade representada na obra literária é o fato de Homero trazer uma poesia cuja linguagem não condiz com a Grécia de 800 a.C, mas com uma sociedade mais antiga. A fórmula oral da linguagem épica, segundo TAALMAN KIP (1971, p.208), foi um claro exemplo de linguagem que suprimiu a prosódia e as características linguísticas da sociedade contemporânea a Homero para apresentar um modelo poético e exótico de linguagem heróica que não condizia com o modo de organizar o mundo da sociedade que estava recebendo o texto naquele período, evidenciando um atraso proposital da linguagem em relação ao pensamento:

Se estamos convencidos de que é possível ter acesso à mentalidade de Homero por meio da linguagem, a que época pertence essa mentalidade? Claramente não ao século VIII, quando se pensa que Homero viveu. Pois a linguagem que o poeta usava era tradicional; tinha à sua disposição palavras e fórmulas que foram transmitidas de geração em geração, vinculadas pelas leis do hexâmetro. No que diz respeito à poesia épica, isso torna ainda mais duvidoso um método já questionável. Se alguma vez a linguagem ficou para trás do pensamento, então está aqui. (TAALMAN KIP, 1971, p.208, tradução nossa<sup>182</sup>.).

Jaynes (1976) parte de pressuposto semelhante ao de Snell e defende que o mundo subjetivo só poderia ser criado a partir de um desenvolvimento lexical adequado. Deste modo, traduzir termos como *thumós*, *phrènes*, *nóos* e *psykhé* de modo abstrato, como mente, espírito e alma seria algo equivocado, pois estes nomes tinham sentido concreto na sociedade homérica (JAYNES, 1976, p. 257). Christiano

---

<sup>181</sup> *The danger of hyperinterpretation put forward by Verdenius is a very real one, and care should be taken to avoid it. But any restrictions that are placed on the interpretation of epic poetry must be sought in the Iliad and the Odyssey themselves, not in the world view of Homer, our knowledge of which is most incomplete. Hyperinterpretation begins there where 'we are merely inventing'.* (A.M. van Erp Taalman Kip, translated from the Dutch by B.A.Fasting, 1971, p.206.).

<sup>182</sup> *If we are convinced that it is possible to gain access to Homer's mentality by means of language, to which period does that mentality belong? Clearly not the eighth century, when Homer is now thought to have lived. For the language the poet used was traditional; he had at his disposal words and formulas that had been handed down from one generation to the next, bound by the laws of the hexameter. Where epic poetry is concerned, this makes an already questionable method even more dubious. If ever language lagged behind thought, then it is here. O* (A.M. van Erp Taalman Kip, translated from the Dutch by B.A.Fasting, 1971, p.210)

Pereira Almeida (2019, p. 64) expõe que Jaynes<sup>183</sup> aprofunda-se no argumento de ausência de subjetividade nos heróis, a ponto de defender que as personagens homéricas não tinham mente consciente, introspecção, volição ou qualquer tipo de planejamento prévio da ação; para Jaynes, o ímpeto em agir era criado pelas vozes externas dos deuses:

“Distintamente de nossas próprias mentes subjetivas conscientes, chamamos a mentalidade dos Micênicos de “mente bicameral”. Volição, planejamento, iniciativa são organizadas sem qualquer consciência e, então, ditas para o indivíduo em sua linguagem familiar, às vezes com a aura visual de um amigo familiar, ou figura de autoridade, ou “deus”, ou, às vezes, como somente uma voz. O indivíduo obedece a essas vozes alucinativas porque ele não poderia “ver” o que fazer por sua própria conta” (JAYNES, 1976, p.73 *apud* ALMEIDA, 2019, p. 73-65.).

Em oposição a esta perspectiva, Christiano Pereira Almeida (2019) argumenta que tirar conclusões sobre o nível de desenvolvimento psicológico das personagens, a partir daquilo que não encontramos em sua língua, é pressupor que a forma como se comunicavam deveria ser exatamente igual a nossa. Assim, afirmar que uma sociedade é mais rudimentar do que a outra, servindo-se da língua contemporânea como régua para avaliar a língua antiga também seria um erro anacrônico:

A criação contínua de metáforas e o processo de analogia podem atuar, segundo Jaynes, como elementos geradores de novos conceitos e palavras. Por outro lado, nessa perspectiva, o único instrumento para avaliar o surgimento de metáforas que dão origem a novas palavras e conceitos é a própria linguagem, que seria, portanto, critério de si mesma. Desse modo, como seria possível adotar como critério um meio que está em constante modificação? É possível que tal hipótese, levada às últimas consequências, poderia impedir o próprio Jaynes de postular um momento inicial em que palavras primitivas teriam um significado vinculado a objetos materiais, antes do surgimento da primeira metáfora e do conseqüente processo ascendente de metáforas cada vez mais abstratas. (ALMEIDA, 2019, p.68.).

Por mais que os deuses interviessem na psicologia dos heróis e em suas decisões, eles representavam apenas uma força a mais que influenciava o guerreiro,

---

<sup>183</sup> “Quem então eram esses deuses que moviam os homens como robôs e cantavam épicos por suas bocas? Eles eram vozes cujas falas e direções poderiam ser tão distintamente ouvidas pelos heróis iliádicos como as vozes que são escutadas por certos pacientes epiléticos e esquizofrênicos. [...] (JAYNES, 1976, p. 73) *apud* ALMEIDA, 2019, p. 63-64)

mas não eram detentores da palavra final. Assim, como qualquer mente pensante que é exposta a forças distintas e deve levá-las em consideração antes de decidir, os heróis homéricos submetiam suas decisões às forças divinas, sociais e sopesavam essas demandas com os desejos particulares:

o homem, exatamente por reconhecer sua parte na motivação, arca com as consequências dessas ações, impulsos e decisões (...); nessa dupla motivação, fica preservada a liberdade de decisão do homem, que, por se relacionar a uma ordem ou porção divina, conforma-se a uma ética definida. (MALTA, 2006, p. 50 *apud* ALMEIDA, 2019, p.70).

Mary Lee Mifsud (1998), Deam Hammer (1997) e Richard Gaskin (1990), assim como Almeida (2016) e Malta (2006) defendem a disrupção entre conceito e língua, argumentam que é possível existirem culturas que são conscientes de um conceito, porém, não criaram um termo para designá-los. Mifsud acrescenta que normalmente os argumentos a favor de uma cultura que nomeia um conceito em relação à outra que não o nomeou giram em torno de valorizar a primeira e diminuir a segunda, afirmando que as culturas que nomeiam os conceitos são mais conscientes destes e aquelas incapazes de os nomearem não os dominam, fato que levou muitos críticos influenciados por essa teoria a entender que na *Ilíada* as personagens não dominavam os conceitos de volição, individualidade, culpa:

Enquanto a nomeação de um termo abstrato pode nos levar a pensar de modo diferente sobre este fenômeno, não significa que este fenômeno não era em sua origem observado de forma consciente por uma cultura. Nomear pressupõe um nível de consciência, contudo, não cria consciência a partir de um esboço. É bem possível que Homero fosse capaz de comunicar unidade na multiplicidade de um modo que a cultura intelectual a qual Snell opera não é capaz. (MIFSUD, JOHNSTONE, 1998, p.43, tradução nossa<sup>184</sup>).

Embora não seja nosso objetivo focar em uma análise lexical quantitativa, visto que desde o início estamos defendendo que muitas imagens e conceitos podem ser expressos sintaticamente ou através do desenrolar do enredo sem que haja um termo

---

<sup>184</sup> *While the abstraction of a name may allow us to think differently about a given phenomenon, it does not necessarily mark the origin of consciousness about that phenomenon. Naming presupposes a level of awareness; it does not create awareness from scratch. It seems quite possible that Homer could communicate a unity in multiplicity way that the intellectual culture in which Snell operates could not.*

específico para eles, é importante lembrar da presença do verbo *βούλομαι*<sup>185</sup>- querer, desejar- que possui em torno de dezenove recorrências na *Ilíada*<sup>186</sup> e de suas formas nominais, derivadas do termo *βουλή*<sup>187</sup>- *decisão, deliberação*, todas relacionadas a momentos de expresso desejo; em alguns casos essas manifestações volitivas se transformam em decisões:

“Atrida, muito queria eu ser aquele que fui quando matei o divino Ereutálion. Mas não é de uma vez que aos homens os deuses dão todas as coisas. Nessa altura era eu um mancebo; agora sobreveio a velhice. Mas permaneceréi entre os cavaleiros; dar-lhes-ei coragem com as minhas **decisões** e palavras; é esse o privilégio dos anciãos. (*Ilíada*, IV, 318-323, grifo nosso).

Ἄτρείδῃ μάλα μὲν τοι ἐγὼν ἐθέλοιμι καὶ αὐτὸς  
ὥς ἔμεν ὡς ὅτε δῖον Ἐρευθαλίωνα κατέκταν.  
ἀλλ’ οὐ πῶς ἅμα πάντα θεοὶ δόσαν ἀνθρώποισιν:  
εἰ τότε κοῦρος ἔα νῦν αὐτέ με γῆρας ὀπάξει.  
ἀλλὰ καὶ ὡς ἵππεῦσι μετέσσομαι ἠδὲ κελεύσω  
**βουλή** καὶ μύθοισι: τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ γερόντων. (*Ilíada*, IV, 318-323, grifo nosso).

Nesta cena temos Nestor evidenciando que apesar de não ter mais idade para dar apoio físico aos guerreiros, ele é capaz de ficar na vanguarda tomando boas

<sup>185</sup> *βούλομαι* {fut. *βουλήσομαι*, aor. *ἐβουλήθην* e *ἠβουλήθην*, perf. *βεβούλημαι*) 1 querer; desejar algo, ac., in f, para alguém, dat.: Τρώεσσι νίκην β. η ο μ . quererá vitória para os troianos, Τρώεσσι κύδος ὀρέξαι β. η ο μ . desejar propiciar a glória aos troianos 2 preferir, β ούλο μ' ἐγὼ λαὸν σὼν εμμεναι ἢ ἀπολέσθαι η ο μ . prefiro que o povo seja salvo a que pereça, βουλήση δειλὸς εἶναι μάλλον ἢ ν ἐμοί θρασύς s ó f. preferirás ser covarde a ser corajoso contra mim, τοῦτοις δούλοις μάλλον βουλήθεντες ἢ φίλοις χρήσασθαι x e n . tendo preferido tratá-los como escravos a tratá-los como amigos 3 tender a; querer, inf.: ὁ θεὸς ταπεινώσαι βούλεται x e n. a divindade tende a humilhar 4 significar; (Dicionário grego-português (dgp): vol. 1 / [equipe de coordenação Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves]. - Cotia, sp: Ateliê Editorial, 2006, p.172)

<sup>186</sup> **βούλεται** ἀντιάσας ἡμῖν ἀπὸ λοιγὸν ἀμῦναι (I, 67); οὐκ ἔθελον δέξασθαι, ἐπεὶ πολὺ **βούλομαι** αὐτήν (I, 112); **βούλομ'** ἐγὼ λαὸν σὼν εμμεναι ἢ ἀπολέσθαι: (I, 117); καὶ κε τὸ **βουλοίμην**, καὶ κεν πολὺ κέρδιον ἦεν (III,41); Περγᾶμου ἐκκατιδῶν, Τρώεσσι δὲ **βούλετο** νίκην: (VII, 21); πολλὰ τε καὶ χαρίεντα: σὺ δὲ σφισι **βούλεο** νίκην. (VIII, 204); οὔνεκ' ἄρα Τρώεσσι **ἐβούλετο** κύδος ὀρέξαι. (XI, 79); Τρωσὶν δὲ **βόλεται** δοῦναι κράτος ἠέ περ ἡμῖν. (XI, 319); Ζεὺς ὑπιβρεμέτης, Τρώεσσι δὲ **ἔειπ'** ἀρήγειν ( XII, 68); Ἔκτορι γάρ οἱ θυμὸς **ἐβούλετο** κύδος ὀρέξαι. (XII, 174); Ζεὺς μὲν ἄρα Τρώεσσι καὶ Ἔκτορι **βούλετο** νίκην (XIII,347); τῷ κε Ποσειδάων γε, καὶ εἰ μάλα **βούλεται** ἄλλη, (XV, 51); Ἔκτορι γάρ οἱ θυμὸς **ἐβούλετο** κύδος ὀρέξαι (XV, 596); Ζεὺς ὑπιβρεμέτης, Τρώεσσι δὲ **βούλετο** νίκην:(XVI, 121); ἡμῖν δὲ Ζεὺς μὲν πολὺ **βούλεται** ἢ Δαναοῖσι (XVII, 331); **βουλοίμην** ἢ σοί γε διοτρεφὲς ἤματα πάντα (XXIII, 594); θαρσύνων ἔπεσιν, μέγα δ' αὐτῷ **βούλετο** νίκην. (XXIII, 682); ἀλλ' ὀλοῶ Ἀχιλλῆϊ θεοὶ **βούλεσθ'** ἐπαρήγειν, (XXIV,39); **βούλομαι**: αὐτίκα γάρ με κατακτείνειεν Ἀχιλλεύς. (XXIV, 226) É importante que nos atentemos para o canto XII, verso 68, pois, segundo a nota contida na edição da LOEB CLASSICAL LIBRARY, n. 70 (1999, p.560), a forma *ἔειπ'* é uma contração do verbo *βούλετ'*- bouleto- flexionado no imperfeito médio, terceira pessoa do singular.

<sup>187</sup> Encontramos em torno de dez recorrências da forma nominal *βουλή*- *desejo, deliberação*- ao longo da *Ilíada*, com a predominância da declinação dativa, singular, feminina- *βουλή*.

decisões pelos combatentes. Apesar de mencionar os deuses como os responsáveis por impedir que os homens tenham corpo jovem e experiência, Nestor em nenhum momento afirma que suas decisões são dos deuses, pelo contrário, o ancião atribui a sua idade avançada como a responsável por fazer dele um bom conselheiro. No canto II da *Ilíada* vemos o uso da forma nominal *βουλή* (“*boulē* desejo, determinação”) para demarcar a autoridade fornecida pela hierarquia real de Agamemnon e indicada tanto pelo local onde se delibera “o Conselho” quanto pela qualidade que apenas os reis possuem de dar ordens adequadas para os subordinados:

“Desvairado, parece mal assustares-te como se fosses um covarde. Senta-te agora e manda também sentar-se o teu povo. Pois não sabes ainda ao certo a intenção do Atrida, que agora os põe à prova, mas depressa castigará os filhos dos aqueus. Não ouvimos nós todos no **Conselho** aquilo que ele disse? Que encolerizado ele não faça mal aos filhos dos aqueus! Pois orgulhoso é o coração dos reis criados por Zeus: é de Zeus que vem a sua honra; ama-os Zeus, o conselheiro.” Mas se porventura via um homem do povo metido numa rixa, batia-lhe com o cetro, repreendendo-o com estas palavras: “Desvairado! Senta-te sossegado e ouve o que dizem outros, melhores que tu! Não passas de um covarde, de um fraco! Não serves para nada, nem na guerra, nem pelo **conselho**. Não penses que, aqui, nós aqueus somos todos reis! Não é bom serem todos a mandar. É um que manda; (II, 190-204, **grifo nosso**.)

*δαιμόνι' οὐ σε ἔοικε κακὸν ὡς δεῖδίσσεσθαι,  
ἀλλ' αὐτόσ τε κάθησο καὶ ἄλλους ἴδρυε λαούς:  
οὐ γάρ πω σάφα οἶσθ' οἶος νόος Ἀτρεΐωνος:  
νῦν μὲν πειρᾶται, τάχα δ' ἴψεται υἷας Ἀχαιῶν.  
ἐν βουλήῃ δ' οὐ πάντες ἀκούσαμεν οἶον ἔειπε.  
μή τι χολωσάμενος ῥέξῃ κακὸν υἷας Ἀχαιῶν:  
θυμὸς δὲ μέγας ἐστὶ διοτρεφέων βασιλῆων,  
τιμὴ δ' ἐκ Διὸς ἐστὶ, φιλεῖ δὲ ἐμῆτιτα Ζεὺς.  
ὄν δ' αὖ δῆμου τ' ἄνδρα ἴδοι βοόωντά τ' ἐφεύροι,  
τὸν σκῆπτρω ἐλάσασκεν ὁμοκλήσασκέ τε μύθω:  
δαιμόνι' ἀτρέμας ἦσο καὶ ἄλλων μῦθον ἄκουε,  
οἷ σέο φέρτεροί εἰσι, σὺ δ' ἀπτόλεμος καὶ ἀναλκίς  
οὔτε ποτ' ἐν πολέμῳ ἐναρίθμιος οὔτ' ἐνὶ βουλήῃ:  
οὐ μὲν πῶς πάντες βασιλεύσομεν ἐνθάδ' Ἀχαιοί:  
οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίη: εἷς κοίρανος ἔστω, (II, 190-204, **grifo  
nosso**.)*

Nesta cena temos Odisseu expondo a diferença entre aqueles que podem deliberar e aqueles que não podem devido ao fato de ocuparem a base da pirâmide social. Claro que isso não significa que apenas os reis deliberam e muito menos que apenas Agamemnon tenha essa habilidade, afinal, Odisseu se refere às decisões

sobre a guerra. A evidência de que os heróis são capazes deliberar está no fato de que o próprio Odisseu, ao aconselhar os soldados, acaba funcionando como um agente capaz de tomar decisões e fazer com que sigam as suas decisões, vale lembrar que Odisseu também é um nobre, porém, não detém o mesmo poder que Agamemnon carrega.

## 4 TENSÃO

Embora aparente incoerência buscarmos o conceito de unidade nas personagens e, em seguida, dedicarmos um capítulo para o estudo de tensão interna-elemento presente em momentos onde os heróis se apresentam com dilemas que geram uma cisão do “eu”- basta nos atentarmos a um dos fragmentos heraclíticos<sup>188</sup> que concebe a alma humana como sendo simultaneamente una e múltipla, a despeito das divergências que ela possa apresentar consigo mesma, que teremos uma condição justa para nos debruçarmos neste assunto como um elemento agregador a nossa tese. Esta ideia de “conjunto divergente” também é sustentada através de uma noção prévia de unidade orgânica e psicológica; afinal, para que haja uma fragmentação do “eu”, gerada por dúvida e tensão, pressupõe-se uma unidade psicológica prévia que foi implodida devido a um dilema que assaltou a mente do herói e criou angústia e vergonha.

Assim, a tensão interna na *Ilíada* é fruto de um desequilíbrio momentâneo que contrasta com a situação harmoniosa primordial em que o herói se encontrava. Posto isso, nossas afirmações vão na contramão do que propuseram críticos como Snell ([1946] 2009, p. 19) que defendiam que os heróis não apresentavam um dissídio da alma, mas um contraste entre as vontades de cada órgão que constituíam o corpo.

Michel Zérafra defende que o romance como epopeia burguesa é hegeliano à medida em que há uma necessária síntese entre a racionalidade social e a irracionalidade individual,

“permanecendo fiel à poesia do coração, o herói prefigura uma sociedade ideal, que deixará desabrochar o lirismo de cada um; em compensação, a prosa desta sociedade ensina-lhe, dolorosamente, a impossibilidade da solidão, o senso de participação[...] O mundo não se tornará justo e fraterno a não ser que a pessoa afetiva e a comunidade se “formem” uma pela outra.” (ZÉRAFFA, [1969] 201, p.41).

---

<sup>188</sup> Fr. 51 Eles não compreendem como é que o que está em desacordo concorda consigo mesmo [à letra: como o que estando separado se reúne consigo mesmo]: há uma conexão de tensões opostas, como no caso do arco e da lira (KIRK e RAVEN, p. 199.).

Concedidas as devidas proporções, não podemos fechar os olhos para o embate entre os desejos individuais dos heróis e as obrigações sociais. O principal núcleo narrativo da *Iliada* traz justamente um enredo onde temos os desejos de Aquiles em conflito com as suas obrigações sociais como guerreiro grego, subordinado a um rei, fato tratado no capítulo anterior. Em muitos heróis vemos essa relação entre os desejos particulares, as emoções que invadem o herói e as necessidades impostas pela sociedade; basta lembrarmos dos solilóquios, construções narrativas que sintetizam essa relação hegeliana identificada no confronto entre a percepção idealizada que o herói possui sobre a sua vida e a realidade hostil que o cerca.

No item 4.1 trabalharemos com a tensão externa entre um enunciador e seu interlocutor real, no sentido concreto, gerando um verdadeiro *agon* e criando uma tensão com os membros da comunidade. Já no subitem 4.2, trabalharemos com o conflito interno, com o diálogo no sentido bakhtiniano<sup>189</sup> entre o discurso do enunciador e o discurso comunitário que se apresenta como um interlocutor abstrato e presente no subconsciente dos heróis.

#### **4.1 A tensão externa: desejos privados versus obrigações comunitárias**

Muitos críticos analisam Aquiles como um nômade, preso no limiar de dois mundos, excluído de sua sociedade, tanto moralmente quanto geneticamente, pois tem em sua gênese a imortalidade, mas não a possui por completo, não é deus, mas também não é homem. Deam Hammer utiliza uma citação de Parry para traduzir a condição híbrida de Aquiles: “A tragédia final para Aquiles, conclui Parry, é seu total isolamento; ele não pode deixar a sociedade que se tornou estranha para ele.” (PARRY, 1956 *apud* HAMMER, 1997, p.242, tradução nossa.<sup>190</sup>).

---

<sup>189</sup> O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (Bakhtin, 2012, p. 117). BAKHTIN, M. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 13. ed. Trad. M. Lahud; Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2012.

<sup>190</sup> *The final tragedy for Achilles, concludes Parry, is his total isolation; he cannot leave the society which has grown alien to him.*

Segundo Hammer (1997, p.345), ao se retirar da sociedade por conta das ofensas de Agamemnon, Aquiles assume o papel do nômade, do sem-teto, do vagabundo, porém, sem os elementos da pobreza, da fome e da submissão. Aquiles acaba se comparando aos troianos- um forasteiro, cujos costumes são distintos- pois já não compartilha dos mesmos ideais de sua sociedade. Mesmo após a reconciliação com Agamemnon, durante os jogos fúnebres a Pátroclo, nota-se que Aquiles não se reintegra à comunidade (XXIII), talvez nunca mais o faça, permanece isolado, cumprindo penitência em jejum e arquitetando a sua vingança, traçará seu destino resoluto de que não regressará a seu pai e muito menos àqueles que já foram os seus companheiros de guerra.

Devido à aproximação de Aquiles com a figura do marginal, do exilado e do forasteiro, nota-se empatia entre o Peleida e o rei Príamo que foi visitá-lo em sua tenda (XXIV) para suplicar pelo resgate do corpo de Heitor. Esta identificação que o guerreiro teve com o inimigo jamais foi sentida por Agamemnon. Vale lembrar que antes mesmo de conhecer Príamo, Aquiles já demonstrara respeito pelos troianos e alertara que não tinha nada contra esse povo:

Eu não vim para cá lutar por causa dos lanceiros troianos, visto que eles em nada me ofenderam: nunca eles me levaram bois ou cavalos, nem jamais na Ftia de férteis sulcos, alimentadora de homens, prejudicaram as colheitas, pois muitas coisas há de permeio: montanhas sombrias e o mar retumbante. Mas foi a ti, grande desavergonhado! que seguimos, para que te regozijasses, para que obtivéssemos honra para Menelau: foi por ti, ó cara de cão!, que investimos contra os Troianos. (I, 152-159).

*οὐ γὰρ ἐγὼ Τρώων ἔνεκ' ἤλυθον αἰχμητῶν  
δεῦρο μαχησόμενος, ἐπεὶ οὐ τί μοι αἰτιοί εἰσιν:  
οὐ γὰρ πώποτ' ἐμὰς βοῦς ἤλασαν οὐδὲ μὲν ἵππους,  
οὐδέ ποτ' ἐν Φθίῃ ἐριβώλακι βωτιανείρῃ  
καρπὸν ἐδήλησαντ', ἐπεὶ ἦ μάλα πολλὰ μεταξὺ  
οὔρεά τε σκίοεντα θάλασσά τε ἠχήμεσσα:  
ἀλλὰ σοὶ ὦ μέγ' ἀναιδὲς ἄμ' ἐσπόμεθ' ὄφρα σὺ χαίρης,  
τιμὴν ἀρνύμενοι Μενελάω σοὶ τε κυνῶπα  
πρὸς Τρώων: (I, 152-159).*

A figura de Aquiles se torna uma voz desestabilizadora, dissonante, que funciona como instrutora dos reais valores que haviam se perdido, afinal, o maior guerreiro entre os exércitos não poderia ser desapropriado de seus bens por um rei

que não se equiparava em habilidade no combate. Em uma guerra, o mais útil ao exército é o homem da ação e Aquiles era o símbolo máximo desta utilidade para o rei e para os seus companheiros, fato que contrastava com a sua nova posição marginal, onde se revogou os direitos de participante de uma comunidade a um herói com enormes poderes e incomparável respeito nas assembléias deliberativas do exército grego:

Ao introduzir o vagabundo na narrativa, Homero apresenta um desafio às concepções predominantes da sociedade guerreira ao inverter o melhor e o pior. A Aquiles, o melhor dos aqueus, Homero dá a voz do vagabundo, uma pessoa normalmente de descendência quebrada sem posição na comunidade. Aquiles permanece em oposição a Agamemnon, o homem que alega ter uma linhagem mais forte, e fazendo isso expõe a construção artificial das regras na sociedade arcaica. Ainda que a vadiagem de Aquiles seja uma construção ideológica, na qual Homero empresta ao vagabundo certas qualidades compatíveis aos valores da sociedade arcaica e a tradição épica. Em particular, Aquiles aparece como o vadio que não suplica. Homero então elimina os elementos de submissão e inferioridade que surgem em torno da fome, retendo no processo os atributos convencionais do herói épico. Porém, ao introduzir o vagabundo, uma voz desestabilizadora entra na narrativa, algo que não pode ser excluído ou simplesmente acomodado dentro da cultura guerreira. É uma tensão que é carregada até o fim da narrativa quando Aquiles reconhece em Príamo a experiência de ser um vagabundo. Os dois últimos cantos falam a esta voz desestabilizadora: Aquiles aparece para reafirmar as normas da sociedade Acaia, através de sua supervisão da distribuição dos prêmios nos jogos fúnebres, um momento tradicional de reconciliação da comunidade, mas ele nunca se reintegrou ao grupo. Aquiles, em suas palavras para Príamo, renuncia a sua autonomia e articula, em vez disso, um fatalismo nascido do desespero. (HAMMER, 1997, p.345, tradução nossa<sup>191</sup>).

---

<sup>191</sup> *In introducing the vagabond into the narrative, Homer presents a challenge to the prevailing conceptions of warrior society by inverting best and worst. To Achilles, the best of the Achaians, Homer gives the voice of the vagabond, a person normally of broken descent without standing in the community. Achilles stands in opposition to Agamemnon, the man with the strongest claim of lineage, and in so doing, lays bare the artificial construction of rule in Achaian society. Yet, Achilles' vagabondage is an ideological construction, one in which Homer lends to the vagabond certain qualities consistent with the values of Achaian society and the epic tradition.<sup>6</sup> In particular, Achilles appears as a vagabond who will not beg. Homer thus eliminates the element of submissiveness and inferiority arising out of hunger, retaining in the process the conventional attributes of the epic hero. But in introducing the vagabond, a destabilizing voice enters the narrative, one that cannot be excluded from or easily accommodated back into the warrior society. It is a tension that gets carried through to the end of the epic as Achilles recognizes in Priam the experience of the vagabond. The final two books speak to this destabilizing voice: Achilles appears to reassert the norms of Achaian society through his overseeing of the distribution of the prizes in the funeral games, a traditional moment of community reconciliation, but he is never reintegrated into the group. Achilles, in his words to Priam, surrenders his autonomy and articulates, instead, a fatalism born of despair.*

A figura do andarilho nunca foi retratada de forma idealizada pela sociedade homérica, normalmente eram pessoas desterradas de sua sociedade devido a guerras que provocavam o exílio daqueles que não se curvaram diante dos conquistadores ou crimes intoleráveis que impossibilitavam a convivência do indivíduo com o grupo, Hammer (1997,p.346) comenta que no canto IX, Nestor faz uma clara alusão ao andarilho como aquele que brigava com a sua própria comunidade, discurso direcionado diretamente à atitude de Aquiles em relação ao seus compatriotas. O crítico nos lembra que Aquiles em determinado momento torce para que os troianos matem muitos dos gregos (IX, 650-655), atitude digna de censura por parte de Nestor:

Mas eu, que declaro ser mais velho do que tu,  
falarei e tudo afirmarei; e não haverá homem algum  
que desonre o meu discurso, nem o poderoso Agamêmnon.  
Homem sem raça, sem lei e sem lar é aquele  
que ama a guerra terrível entre o seu próprio povo. (IX, 60-64)

*‘άλλ’ ἄγ’ ἐγών, ὃς σεῖο γεραίτερος εὐχομαι εἶναι  
ἐξείπω καὶ πάντα δίξομαι: οὐδέ κέ τις μοι  
μῦθον ἀτιμήσει’, οὐδέ κρείων Ἀγαμέμνων.  
ἀφρήτωρ ἀθέμιστος ἀνέστιός ἐστιν ἐκεῖνος  
ὃς πολέμου ἔραται ἐπιδημίου ὀκρυόεντος.*

Nesta passagem, Nestor relacionada sutilmente a postura de Aquiles ao adjetivo de “homem sem lar” -*ἀνέστιός*- pouco depois, ainda no mesmo canto, Aquiles diz que se enraivece só de pensar que Agamemnon o rebaixou na frente do exército, tratando-o como um despatriado, um homem sem comunidade, um *μετανάστης*<sup>192</sup>, termo que aparece flexionado no acusativo, singular, masculino-*μετανάστην*. Esses conjuntos de nomes e adjetivos destinados a Aquiles reforçam o seu status de estrangeiro, de herói que não pertence ao mundo dos homens e está alheio às questões de sua comunidade:

Respondendo-lhe assim falou Aquiles de pés velozes:  
“Ájax criado por Zeus, filho de Télamon, condutor das hostes!  
Tudo o que dizes está em conformidade com o meu sentir.  
Mas o meu coração incha de raiva quando me recordo  
daquelas coisas: de como no meio dos Argivos me rebaixou  
o Atrida, como se eu fosse algum refugiado desrespeitado. (IX, 643-  
648)

<sup>192</sup> *μετανάστης, ου* (masc.) que troca de morada ou de país; migrante; estrangeiro, (*μ ε τ ά, ν α ί ω*). Cf. Dicionário grego-português (dgp): vol. 3 / [equipe de coordenação Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves]. - Cotia, sp: Ateliê Editorial, 2008.p.165.

τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς:  
 'Αἶαν διογενὲς Τελαμώνιε κοίρανε λαῶν  
 πάντα τί μοι κατὰ θυμὸν εἴσαο μυθήσασθαι:  
 ἀλλὰ μοι οἰδάνεται κραδίη χόλω ὅππότε κείνων  
 μνήσομαι ὥς μ' ἀσύφηλον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν  
 Ἀτρεΐδης ὡς εἴ τιν' ἀτίμητον **μετανάστην**.

Do momento de sua retirada do combate (canto I) até a morte de Pátroclo (canto XVI), Aquiles atua como um observador marginalizado dos problemas e das tensões que a sua cultura possui, fato que lhe concede um olhar distante e privilegiado dos acontecimentos. Esta alteridade permite que o Peleida tenha um vislumbre das leis e convenções que compõem o alicerce cultural de sua comunidade, fazendo-o insensível diante das demandas de seu povo e crítico às prioridades de Agamemnon.

A essência de Aquiles acaba se tornando por si uma catalisadora de tensão, sua voz é dissonante entre seu meio, pois a sociedade homérica é uma sociedade fechada que escuta apenas os aristocratas, os melhores de suas estirpes- *ἄριστος*- e Aquiles era um deles. Aliás, é o mais grandioso entre eles, uma grandeza provinda dos deuses, porém, Agamemnon ao usar o seu poder mortal provindo da realeza, destitui Aquiles do topo da hierarquia e o coloca à margem. Assim, Aquiles é um homem grandioso ocupando um lugar pequeno, um homem marginal com direito à voz, paradoxo que perdura por todo o poema.

Aquiles justifica o seu autoexílio por não estar sendo adequadamente valorizado, seus prêmios são menores, apesar de suas façanhas serem maiores que aquelas realizadas por todos os outros guerreiros, Aquiles acusa Agamemnon de distribuir injustamente os espólios e ainda usurpar os pequenos bens que são destinados a ele por direito:

Finalmente, quando Aquiles explica a sua queixa no livro 1, ele afirma que faz todas as coisas difíceis do combate, 'mas quando chega o momento de receber as recompensas, Agamemnon fica com os prêmios que são de longe as maiores recompensas, e eu com as pequenas coisas, ainda que sejam queridas para mim,/ ainda assim volto para meus navios quando estou cansado de lutar" (I, 166-168).(HAMMER, 1997, p.247, tradução nossa<sup>193</sup>).

<sup>193</sup> Finally, when Achilles explains his grievance in Book 1, he claims to do all of the hard fighting, but "when the time comes to distribute the booty," Agamemnon's "is far the greater reward, and I with some small thing / yet dear to me go back to my ships when I am weary with fighting (Il. 1.166-68).

Através deste embate ideológico entre Aquiles e Agamêmnon, Homero coloca em confronto dois valores importantíssimos para o mundo bélico, levanta-se o questionamento do que é mais importante na batalha, comandar um exército e administrar uma comunidade seguindo os princípios da cultura coletiva ou ser o maior herói responsável sozinho por impor medo em um exército, o combate corpo a corpo seria mais importante que administrar as falanges de aliados representadas cada qual por seus reis? Sabe-se que uma guerra poderia ser vencida com um bom comandante ou com defesas impenetráveis, por outro lado, um herói que propusesse o combate individual, cada qual representando um lado, seria capaz de acabar com a guerra e evitar a morte de muitos guerreiros. Estas ideias dilataram a contenda entre Aquiles e Agamemnon e contaminaram todos do exército grego.

A autonomia de Aquiles difusora de tensão entre sua figura e a sociedade de que ele não faz mais parte pode ser identificada a partir de três valores que estão em contraste com a comunidade grega, segundo Deam Hammer (1997, p.352): crenças que não são mais compartilhadas, interação social que se rompe e cosmologia que se reorganiza. Para o crítico essas três características compõem a figura de Aquiles como um "vadio" ou "errante". Aquiles já não acredita mais na legislação que rege a sociedade acaia, entende-a como ilusória e artificial, observa que um homem elevado e bom combatente está sujeito a morrer assim como um homem de menor fama e, independente das façanhas em combate, ambos serão valorizados igualmente, por leis incoerentes segundo o seu novo ponto de vista:

Igual porção cabe a quem fica para trás e a quem guerreia;  
na mesma honra são tidos o covarde e o valente:  
a morte chega a quem nada faz e a quem muito alcança.  
Nunca tive vantagem alguma por sofrer dores no coração  
ao pôr constantemente em risco a minha vida na guerra. (IX, 318-22).

*ἴση μοῖρα μένοντι καὶ εἰ μάλα τις πολεμίζει:  
ἐν δὲ ἰῆ τιμῇ ἡμὲν κακὸς ἠδὲ καὶ ἐσθλός:  
κάτθαν' ὁμῶς ὃ τ' ἀεργὸς ἀνὴρ ὃ τε πολλὰ ἐοργῶς.  
οὐδέ τί μοι περὶκεῖται, ἐπεὶ πάθον ἄλγεα θυμῶ  
αἰεὶ ἐμὴν ψυχὴν παραβαλλόμενος πολεμίζειν. (IX, 318-22).*

Este entendimento apresentado no canto nove faz com que Aquiles rejeite os apelos feitos pelos heróis da embaixada, inclusive o apelo feito por Fênix, um homem querido por Aquiles. Percebe-se que o Pelida não vive mais sob as leis da sociedade cooperativa a qual estão vinculados Fênix, Odisseu e Ájax, defensores do status quo,

da hierarquia como forma de garantir a sobrevivência comunitária. Aquiles demonstra laços com a conduta autônoma e com os valores competitivos, o herói entende que toda a oferta exposta pela embaixada em nome de Agamemnon (canto IX) seria apenas mais uma atitude derivada de uma sociedade guiada por enganos, postura identificada desde o canto I, quando Briseida lhe foi arrancada.

Dean Hammer (1997, p.360) afirma que o próprio Odisseu conhecido pelo seu espírito ardiloso falha em seu jogo retórico, pois Aquiles reconhece o princípio de uma negociata baseada em valores que ele não seguia mais; Aquiles identifica nas palavras de Odisseu um desdobramento da conduta de Agamemnon, por isso, repudia os dois com veemência:

“Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis!  
Impõe-se que eu diga a minha palavra claramente,  
do modo como penso e como irá cumprir-se, para que  
não estejais aí sentados a grasnar aos meus ouvidos.  
Como os portões do Hades me é odioso aquele homem  
que esconde uma coisa na mente, mas diz outra. (IX, 308-313.).

*‘διογενὲς Λαερτιάδῃ πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ  
χρὴ μὲν δὴ τὸν μῦθον ἀπηλεγέως ἀποειπεῖν,  
ἢ περ δὴ φρονέω τε καὶ ὡς τετελεσμένον ἔσται,  
ὡς μὴ μοι τρύζητε παρήμενοι ἄλλοθεν ἄλλος.  
ἐχθρὸς γάρ μοι κείνος ὁμῶς Αἴδαο πύλῃσιν  
ὅς χ’ ἕτερον μὲν κεύθη ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἶπη. (IX, 308-313.).*

Deste modo, temos um Aquiles que além de não ser persuadido pelos companheiros não cede ao pedido de Agamemnon.

Outro indício de desvinculação de Aquiles com a sua sociedade será a cena em que a embaixada chega em sua tenda e se depara com o herói tocando sua lira e cantando os feitos dos homens, de modo a tratar do tema relacionado à Fama e à Glória<sup>194</sup>. Ao cantar sozinho, comer sozinho e se isolar em seu acampamento, Aquiles deixa de participar dos principais rituais da comunidade grega, como o momento das refeições e das tradicionais canções sobre os homens de antanho, fato que Hammer (1997, p.357) trata como um índice de marginalização e autonomia. Para Hammer a

<sup>194</sup> Cf. Canto IX, (v. 185-191): Chegaram às naus e às tendas dos Mirmidões/ e encontraram-no a deleitar-se com a lira de límpido som, / bela e bem trabalhada, cuja armação era de prata/ — lira que ele arrebatara depois de destruir a cidade de Eécion. / Com ela deleitava o seu coração, cantando os feitos gloriosos/ dos homens; e só Pátroclo estava sentado à sua frente,/ ouvindo em silêncio, à espera que o Eécida parasse de cantar.

canção que Aquiles toca é uma busca pelo autoconhecimento e chega a ser irônica, diante do tema proposto:

O canto de Aquiles aparece como um significado para o seu conforto a partir desta tristeza sentida ao se separar da sociedade Acaia. O que é de interesse é que este conforto não está vindo de alguém, como quando Pátroclo conforta Euriplos (Il. 15, 393) ou quando muitos dos reis tentaram confortar Aquiles (Il. 19, 312) nem ocorre dentro de um contexto de luto comunitário, como no funeral de Pátroclo. Ao invés disso, Aquiles no canto IX está se auto confortando um indicativo de que ele não está tão isolado (ele está, afinal de contas, com Patroclo nesta cena) como ele já não integra a corporação que poderia prover tal suporte. Como vagabundo, Aquiles deve confiar em si mesmo, inclusive compor suas próprias canções para curar a sua tristeza. (HAMMER, 1997, p. 357, tradução nossa).<sup>195</sup>

As diversas disrupções de Aquiles em relação às normas da sociedade Acaia evidenciam que não estamos mais tratando de uma sociedade do assentimento, como descreveu parte da crítica do início do século XX em relação à *Ilíada*, pois Aquiles evidencia valores que se chocam contra todo tipo de coercitividade, hierarquia e senso comunitário. Nota-se um contraste entre o individual e o coletivo, uma voz dissonante capaz de apontar para as incompatibilidades e incoerências dos homens, diferente da forma como lêem Dodds, Vernant, Snell e Lukács, em Homero não temos apenas uma sociedade do assentimento, cuja opinião pública norteia as ações dos guerreiros, vemos em Aquiles, principal personagem do épico, o símbolo da alienação e da alteridade.

Hammer (1997, p. 357) aponta que o alienamento de Aquiles reflete na sua opção por não participar dos rituais que garantem o senso de comunidade e reforçam os laços afetivos, conhecidos como *φιλία*<sup>196</sup> - amizade. A *φιλία* está presente até entre

<sup>195</sup> *Achilles' singing appears as a means of comfort from this sorrow felt by his separation from Achaian society. What is of interest is that this comforting or healing is not coming from someone else, as when Patroklos comforts Eurypylos (Il. 15.393) or when several of the kings attempt to comfort Achilles (Il. 19.3 12), nor does it take place within the context of communal grieving, as with Patroklos' funeral. Instead, Achilles in Book 9 is comforting himself, an indication that he is not so much isolated (he is, after all, with Patroklos in this scene) as he is no longer integrated into a corporate bond that would provide such support. As a vagabond, Achilles must rely on himself, including composing his own songs, for healing from his sorrow.*

<sup>196</sup> *φιλία*, ας (ή) | amizade por alguém, gen. ου εις, πρὸς e ac.: *φιλίαν ποιησθαι πρὸς τινα χ ε ν*. estabelecer amizade com alguém, φ. λαβεῖν παρὰ τίνος χ ε ν. receber testemunho de amizade de alguém, *διὰ ου εις φιλίαν ἰέναι ου ερχεσθαι τινί* fazer amizade com alguém, *φιλίαν διαλύεσθαι* is ó c r. ou ἀποθέσθαι P I u t. romper relações de amizade, *τήσ φιλίας ἐξιστασθαι τινι* lí s. desfazer laços de amizade com alguém, *μετά φιλίας* x e n. com amizade, *δια την φιλίαν* Tuc .por amizade, *φίλοι τή σή* x e n . por tua amizade, por amizade a ti 2 amizades; viva afeição 3 amor (pelo ganho, pelo poder), (φίλος).

inimigos que se reconhecem no campo de batalha como iguais, fato presente no combate entre o troiano Glauco e o grego Diomedes (VI, 215-233)<sup>197</sup> em que ambos descobrem que seus antepassados foram hóspedes e mantiveram uma laço de cordialidade reconhecido pelos que agora estão em lado opostos. Ajax e Heitor (VII, 288-305) apresentam o mesmo conceito de *φιλία*, evidenciado uma relação de respeito e identidade após longa batalha, sem que pudessem definir qual seria o vencedor. Tal reconhecimento de si no outro construiu versos belíssimos onde se expõe o respeito e a amizade, algo tão inusitado diante do contexto hostil da guerra:

“Ajax, visto que o deus te deu força e grandeza e sensatez, e com a lança és o melhor dos aqueus, cessemos agora do combate e da peleja, por hoje; no futuro combateremos de novo, até que o deus decida a qual de nós concederá a vitória. Já se faz noite: e prestimoso é rendermo-nos à noite, para que possas alegrar junto às naus todos os aqueus, já que lá tens muitos parentes e companheiros. Pela minha parte na grande cidade do rei Príamo alegrarei os troianos e as Troianas de longos vestidos, que rezando à minha pessoa entrarão no certame divino. Mas ofereçamos um ao outro presentes gloriosos, para que assim diga algum dos aqueus ou Troianos: ‘lutaram na verdade no conflito devorador da alma, mas depois se entenderam e se despediram com amizade’.” Assim falando, ofereceu-lhe a espada cravejada de prata, juntamente com a bainha e com o boldrié bem cortado. E Ajax deu-lhe o cinturão resplandecente de púrpura. (VII, 288-305.).

*Αἶψαν ἐπεὶ τοι δῶκε θεὸς μέγεθος τε βίην τε  
καὶ πινυτήν, περὶ δ' ἔγχει Ἀχαιῶν φέρτατός ἐσσι,  
νῦν μὲν παυσώμεσθα μάχης καὶ δηϊοτήτος  
σήμερον: ὕστερον αὖτε μαχησόμεθ' εἰς ὃ κε δαίμων  
ἄμμε διακρίνη, δῶη δ' ἑτέροισί γε νίκην.  
νῦξ δ' ἤδη τελέθει: ἀγαθὸν καὶ νυκτὶ πιθέσθαι,  
ὥς σύ τ' εὐφρήνης πάντας παρὰ νηυσὶν Ἀχαιοῦς,*

Dicionário grego-português (dgp): vo I 5 / [equipe de coordenação Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves]. - Cotia, sp: Ateliê Editorial, 201, p.209).

<sup>197</sup> “Na verdade, és antigo amigo da casa de meu pai! Outrora o divino Eneu recebeu o irrepreensível Belerofonte/ no seu palácio, onde o reteve durante vinte dias! E um ao outro ofereceram belos dons hospitaleiros:/ Eneu presenteou-o com um cinturão brilhante de púrpura;/ e Belerofonte deu-lhe uma taça dourada de asa dupla,/ a qual, quando para cá vim, eu deixei em minha casa./ De Tideu não me lembro, visto que me deixou ainda pequeno,/ quando a hoste dos aqueus pereceu em Tebas./ Por conseguinte, sou teu amigo e anfitrião em Argos;/ tu és meu, na Lícia, se eu visitar a terra daquele povo./ Evitemos pois a lança um do outro por entre esta multidão./ Há muitos Troianos e seus famigerados aliados para eu matar:/ aquele que o deus me proporcionar e que eu alcançar com os pés;/ e há muitos aqueus para tu matares — àquele que fores capaz./ Mas troquemos agora as nossas armaduras, para que até estes/ aqui saibam que amigos paternos declaramos ser um do outro.”/ Depois que assim falaram, ambos saltaram dos carros:/ apertaram as mãos e juraram ser fiéis amigos.

σοὺς τε μάλιστα ἔτας καὶ ἐταίρους, οἳ τοι ἕασιν:  
 αὐτὰρ ἐγὼ κατὰ ἄστυ μέγα Πριάμοιο ἄνακτος  
 Τρῶας εὐφρανέω καὶ Τρωάδας ἔλκεσιπέπλους,  
 αἷ τέ μοι εὐχόμεναι θεῖον δῦσονται ἀγῶνα.  
 δῶρα δ' ἄγ' ἀλλήλοισι περικλυτὰ δῶομεν ἄμφω,  
 ὄφρα τις ὡδ' εἴπησιν Ἀχαιῶν τε Τρώων τε:  
 ἡμὲν ἐμαρνάσθην ἔριδος πέρι θυμοβόροιο,  
 ἡδ' αὐτ' ἐν φιλότῃ διέτμαγεν ἄρθμήσαντε.  
 ὡς ἄρα φωνήσας δῶκε ξίφος ἀργυρόηλον  
 σὺν κολεῷ τε φέρων καὶ ἐϋτμήτῳ τελαμῶνι:  
 Αἴας δὲ ζωστήρα δίδου φοίνικι φαεινόν.  
 (VII, 288-305.).

Essa reciprocidade presente entre membros de uma comunidade, através da entrega de itens carregados de significados, como armas, vasos e tecidos, deixou de existir em Aquiles. O Pelida perdeu completamente o interesse pelos bens materiais provindos dos heróis que tentam confortá-lo e recuperar sua confiança. Mesmo após a morte de Pátroclo e a subsequente decisão de retornar ao combate, Aquiles rejeita os bens ofertados pelo próprio rei Agamemnon: “Atrida gloriosíssimo, Agamêmnon soberano dos homens! Quanto aos presentes, depende de ti dá-los, se quiseres, como é justo, ou ficar com eles” (XIX, 146-148.).

Segundo Hammer (1997, p.358) Aquiles não desdenha dos valores dos bens oferecidos, mas do significado atrelado a eles, ou seja, a mutualidade pretendida por Agamemnon e o contrato implícito que ela possui não é consolidada; para Aquiles os presentes que Agamemnon está oferecendo não são deles para doar, mas dos guerreiros que os conquistaram durante o combate, itens que foram, inclusive, conquistados pelo próprio Aquiles. Ao final da reunião com a embaixada no canto IX, após acenar várias vezes para a esfera da autonomia, Aquiles diz a Fênix que ele poderia dormir em sua tenda que jamais usaria a força contra o ancião, caso se sentisse contrariado. Para Hammer esta postura de Aquiles evidencia uma linguagem nova relacionada ao recém-nascido *logos* do filho de Peleu; agora, Aquiles entende que o desejo pessoal é mais importante do que as obrigações coletivas:

Meu argumento é que esta afirmação é totalmente condizente com a posição de Aquiles. Embora o desejo certamente se torne importante para Aquiles, este é um desejo que não aceita a imposição dos outros nem impõe aos outros a sua vontade. Assim, Aquiles termina a passagem não com a afirmação sobre o desejo de Fênix, mas com a

afirmação de que ele nunca irá forçar Fênix. (HAMMER, 1997, p.59, tradução nossa<sup>198</sup>).

Assim como no caso de Fênix, os motivos que fazem com que Aquiles retorne à guerra são alheios à cultura coercitiva<sup>199</sup>, flertam com a autonomia e o desejo de vingar a morte de um companheiro amado. Aquiles em vários momentos evidencia o seu desgosto com a comunidade grega e com o maior representante dela, Agamemnon; porém, a amizade é algo que ainda prende Aquiles a alguns membros dessa sociedade. Por isso, para Hammer (1997, p.359) Aquiles sente-se próximo de seus amigos quando eles se despem dos costumes sociais e param de atuar como agentes responsáveis pela manutenção das normas e do *status quo*:

Agora dir-te-ei outra coisa e tu guarda-a no coração:  
 não me confundas o ânimo com lágrimas e prantos,  
 favorecendo assim o herói Atrida. Não tens obrigação  
 de o estimares, não venhas por mim, que te amo, a ser odiado.  
 Belo seria para mim que prejudicasses quem me prejudica. (IX, 611-615).

ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσι:  
 μή μοι σύγχει θυμὸν ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων  
 Ἀτρείδῃ ἥρωϊ φέρων χάριν: οὐδέ τί σε χρὴ  
 τὸν φιλέειν, ἵνα μή μοι ἀπέχθῃαι φιλέοντι.  
 καλὸν τοι σὺν ἐμοὶ τὸν κήδεϊν ὅς κ' ἐμὲ κήδῃ: (IX, 611-615).

A partir desse ponto, identificamos uma clara evidência de que as personagens da *Ilíada* não apenas destoam da representação rasa e estereotipada das instituições em que estão inseridas, mas buscam influenciar seus semelhantes para que façam o mesmo, fato que contrasta com as leis coercitivas, da sociedade do assentimento e abre espaço para traços de autonomia, subjetividade e reflexão.

#### 4.2 A tensão interna: a unidade que se rompe em um dilema moral

<sup>198</sup> My argument here is that this statement is entirely consistent with Achilles' position. Though the will certainly becomes important for Achilles, it is a will that neither accepts the imposition of others nor imposes itself on others. Thus, Achilles ends the passage not with a statement about Phoenix's will but with a statement that he will never coerce Phoenix. (HAMMER, 1997, p.59.).

<sup>199</sup> Cf. a ideia de sociedade da vergonha e sociedade da culpa presente em *O Crisântemo e a Espada* (1946) e *Os gregos e o Irracional* (1951), em que se defende que a sociedade homérica é vinculada apenas à cultura da coerção, à cultura da vergonha, onde as decisões provêm das pressões externas e sociais.

Verificado o contraste entre a opinião pública e os desejos privados na *Ilíada*, partimos para a averiguação de tensão interna presente nas personagens, motivo pelo qual selecionamos termos específicos que são capazes de nos oferecer um panorama sobre a possibilidade de a narrativa contemplar a qualidade de inquietação gerada por um dilema moral e o senso de responsabilidade pelos atos, conceitos que foram ignorados por uma parcela importante de estudiosos da cultura homérica. Neste capítulo nos debruçaremos nos momentos em que o herói apresenta uma dissonância consigo mesmo, muitas vezes gerada pela introjeção das normas sociais em uma psicologia que se nega a segui-la, o herói acaba mergulhando em um conflito abstrato e psicológico por apresentar uma interpretação ética distinta da aceita por sua comunidade.

Stephen Scully (1984) menciona dois verbos vinculados a cenas de dúvidas, conflito interno, necessidade de deliberar, dilema ou relacionados a uma simples escolha entre dois caminhos. São eles: *μερμηρίζω* e *όχθέω*<sup>200</sup>. É comum encontrarmos na *Ilíada* a associação entre esses dois verbos e os fluxos de consciência, conhecidos como solilóquios e estudados no capítulo anterior. Assim, enquanto a forma *διάνδιχα μερμήριξεν*<sup>201</sup>- “refletiu com a mente dividida (XIII, 455)”- é construída por um advérbio mais um verbo no aoristo, flexionado na terceira pessoa

<sup>200</sup>O verbo *όχθέω* tem em torno de vinte registros na *Ilíada*: *τήν δὲ μέγ' όχθήσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεύς:* (I, 517); *όχθησαν δ' άνά δώμα Διός θεοί Ούρανίωνες:*(I, 570); *τήν δὲ μέγ' όχθήσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεύς:* (IV, 30); *τόν δὲ μέγ' όχθήσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεύς:*(VII, 454); *τήν δὲ μέγ' όχθήσας προσέφη κρείων ένοσίχθων:* (VIII, 208); *όχθήσας δ' άρα είπε πρὸς όν μεγαλήτορα θυμόν:*( XI, 403); *όχθησαν δ' άνά δώμα Διός θεοί: ή δ' έγέλασσε* ( XV, 101); *τήν δὲ μέγ' όχθήσας προσέφη κλυτός έννοσίγαιος:*(XV, 184); *τόν δὲ μέγ' όχθήσας προσέφη πόδας ώκύς Άχιλλεύς:*(XVI, 48); *τόν δὲ μέγ' όχθήσας προσέφη ξανθός Μενέλαος:* ( XVII, 18); *όχθήσας δ' άρα είπε πρὸς όν μεγαλήτορα θυμόν* (XVII, 90); *όχθήσας δ' άρα είπε πρὸς όν μεγαλήτορα θυμόν:* ( XVIII, 5); *τήν δὲ μέγ' όχθήσας προσέφη πόδας ώκύς Άχιλλεύς:* (XVIII, 97); *τόν δὲ μέγ' όχθήσας προσέφη πόδας ώκύς Άχιλλεύς:*( XIX, 419); *όχθήσας δ' άρα είπε πρὸς όν μεγαλήτορα θυμόν:*( XX, 343); *όχθήσας δ' άρα είπε πρὸς όν μεγαλήτορα θυμόν:* ( XXI, 53); *όχθήσας δ' άρα είπε πρὸς όν μεγαλήτορα θυμόν:*( XXI, 552); *τόν δὲ μέγ' όχθήσας προσέφη πόδας ώκύς Άχιλλεύς:* (XXII, 14); *όχθήσας δ' άρα είπε πρὸς όν μεγαλήτορα θυμόν:* ( XXII, 98); *όχθήσας δ' άρα είπεν ίδών επί οίνοπα πόντον:* ( XXIII, 143).

<sup>201</sup> *ώς φάτο, Δηίφοβος δὲ διάνδιχα μερμήριξεν/ή τινά που Τρώων έταρίσσαιτο μεγαθύμων/άψ άναχωρήσας, ή/πειρήσαιτο και οίος./ώδε δὲ οί φρονέοντι δοάσσαιτο κέρδιον είναι/ βήναι έπ' Αίνειάν:* *τόν δ' ύστατον εύρεν όμίλου* (XIII, 455-59, grifo nosso).

Trad. Frederico Lourenço: Assim falou; e Deifobo refletiu com a mente dividida, / se haveria de socorrer-se de algum dos magnânimos Troianos/ depois de arredar pé, ou se entraria no combate sozinho./Enquanto assim refletia, isto lhe pareceu a melhor decisão:/dirigir-se a Eneias. Encontrou-o em pé lá para o fim.

De acordo com Scully, há oito debates internos deste tipo na *Ilíada* (1984, p.12). Outro componente comum nessas estruturas será o adjetivo comparativo de superioridade *κέρδιον*- melhor- elemento que serve para expor a conveniência em optar por um caminho em detrimento de outro.

do singular e está presente em todos os exemplos de debate interno antes do canto XI (SCULLY, 1984, p.11), a fórmula “ὄχθήσας δ’ ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν - “Angustiado, assim disse ao seu magnânimo thumos”- possui um verbo no particípio, masculino, singular, aoristo e marca o início de todos os solilóquios elaborados pelas principais personagens da *Ilíada*<sup>202</sup>, como verificado no episódio em que Odisseu reflete consigo mesmo, onde temos o verbo ὄχθήσας e as partículas condicionais εἰ :

**que em desespero** assim disse ao seu magnânimo coração:

“Ai de mim! **Se** eu deixar para trás as armas gloriosas e o próprio Pátroclo, que aqui jaz morto por causa da minha honra, receio que algum dos Dânaos me repreenda, se vir o que se passa. Mas se sozinho eu travar combate com Heitor e com os troianos por vergonha, receio que me circundem, sendo eu só e eles muitos. Pois todos os troianos conduz para cá Heitor do elmo faiscante. Mas por que razão meu coração me recomenda essas coisas? (XVII, 90-97).

*ὄχθήσας δ’ ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν:*

*ὦ μοι ἐγὼν εἰ μὲν κε λίπω κάτα τεύχεα καλὰ  
Πάτροκλόν θ’, ὃς κεῖται ἐμῆς ἔνεκ’ ἐνθάδε τιμῆς,  
μή τίς μοι Δαναῶν νεμεσῆσεται ὅς κεν ἴδῃται.  
εἰ δέ κεν Ἐκτορι μοῦνος εἶν καὶ Τρωσὶ μάχῳμαι  
αἰδέσθεις, μή πῶς με περιστήσω’ ἕνα πολλοί:  
Τρῶας δ’ ἐνθάδε πάντας ἄγει κορυθαίολος Ἐκτωρ.  
ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός; [...] (XVII, 90-97, grifo nosso.).*

Scully detalha que esta dúvida contida nas construções sintáticas vinculadas aos verbos *μερμηρίζω* e *ὄχθέω* surge porque as cenas apresentam duas opções de caminhos a serem tomados, ambos os casos demarcados pelas partículas condicionais “se” (εἰ) ou pela conjunção alternativa “ou” (ἢ... ἢ). O estudioso afirma que estas partículas estão atreladas aos monólogos dos heróis, pois no momento da reflexão eles estão influenciados por uma atmosfera de dúvida e medo, em contrapartida, os deuses não empregam tais termos quando vão deliberar<sup>203</sup>, visto que não fazem suas escolhas dominados por medo ou confusão, servindo-se de outras

<sup>202</sup> Cf. Menelau, (XVII, 90); Agenor (XXI, 552); Odisseu ( XI, 403); Heitor ( XXII, 99); Aquiles, ( XVIII, 5); Aquiles (XX, 343-53); Aquiles ( XXI, 53).

<sup>203</sup> ἀλλ’ ὃ γε μερμηρίζε κατὰ φρένα ὡς Ἀχιλλῆα/ τιμῆσιν, ὀλέσῃ δὲ πολέας ἐπὶ νηυσὶν Ἀχαιῶν. / ἦδε δὲ οἱ κατὰ θυμόν ἀρίστη φαίνετο βουλή,/ πέμψαι ἐπ’ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι οὔλον ὄνειρον: (II, 3-6). Trad. Frederico Lourenço: mas ponderava em seu espírito como poderia trazer honra/ a Aquiles, matando muitos junto às naus dos aqueus. / No espírito lhe surgiu então a melhor deliberação:/ enviar um sonho nocivo ao Atrida Agamêmnon.

expressões, dentre elas o termo “como- ὅπως<sup>204</sup> ; ὡς<sup>205</sup> -” representado por partículas indicativas de ausência de hesitação, apontando apenas para a forma como as ações ocorrerão:

Em oposição aos mortais, quando os deuses refletem não o fazem com medo e confusão característica dos pensamentos comparativos humanos, ao invés disso, eles ponderam como (ὅπως ou ὡς) eles irão agir. (SCULLY, 1984, p.16, tradução nossa.<sup>206</sup>)

De certa forma, Diomedes<sup>207</sup> se assemelha aos deuses do olimpo quando estão no campo de batalha, pois, em nenhum momento tenso que exigiu reflexão, o herói utiliza partículas condicionais indicativas de dilema<sup>208</sup>, ou seja, “se” (εἰ) e “ou” (ἢ... ἢ), apresentando dois caminhos que se opunham. Para Scully tal postura pode ser um índice de força e disposição para mostrar as habilidades no combate. De todo o modo, é possível vincular a visão dos deuses a de Diomedes através da ausência de dúvida e insegurança que compartilham quando requisitados para agir, sempre, é claro, resguardando a diferença desses dois grupos. Afinal, os deuses imortais são nutridos pela indiferença da perenidade, elemento amplificado pela visão de futuro privilegiada que elimina qualquer dúvida a respeito do desenrolar dos fatos; já a dupla de heróis citada é nutrida pela potência natural que os torna confiantes.

---

<sup>204</sup> ὅπως: partícula adverbial de modo: como, do modo como, na maneira em que, com os meios pelos quais. (Dicionário grego-português (dgp): vol. 3 / [equipe de coordenação Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves]. - Cotia, sp: Ateliê Editorial, 2008, p.237).

<sup>205</sup> ὡς: partícula indeclinável: de que maneira, como. Dicionário grego-português (dgp): vol 5 / [equipe de coordenação Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves]. - Cotia, sp: Ateliê Editorial, 2010, p.269).

<sup>206</sup> *In contrast to mortals, the gods when they ponder (μερμηρίζειν), do not do so with fear and confusion characteristic of human thought and the comparative; rather they usually ponder how (ὅπως or ὡς) they will act.* (SCULLY, 1984, p.16.)

<sup>207</sup> ὡς φάτο, Τυδεΐδης δὲ διάνδιχα μερμηρίζεν/ ἵππους τε στρέψαι καὶ ἐναντίβιον μαχέσασθαι. /τρίς μὲν μερμήριξε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν./τρίς δ' ἄρ' ἀπ' Ἰδαίων ὀρέων κτύπε μητιέτα Ζεὺς/σῆμα τιθεὶς Τρώεσσι μάχης ἑτεραλκέα νίκην. (VIII, 167-168).  
Trad. Frederico Lourenço: Assim falou; e o Tidida ficou dividido sobre o que fazer:/se haveria de virar os cavalos e combatê-lo frente a frente. /Três vezes hesitou no espírito e no coração;/ e três vezes do Ida trovejou Zeus, o conselheiro, /dando aos Troianos sinal da vitória alteradora da batalha.

<sup>208</sup> *Perhaps the absence of comparative or either/or thought patterns for Ajax, even in times of stress (compare his retreats of 11.544-74 and 16.101-23), reflects the truly stalwart nature of that hero.* (SCULLY, 1984, p.16).

Como já vimos, o formato de pensamento interno dos solilóquios (e em menor grau da narrativa) pode resultar em uma revisão da atividade heroica, mas por causa dos debates internos também implicam hesitação, eles relembram um momento de fraqueza, ou questionamento do temperamento do herói. Em muitos dos exemplos, aquilo que se vê nos debates internos é uma distância entre o impulso para viver e a compulsão em agir. O único uso do padrão *μερμηρίζειν* com Diomedes no canto VIII, entretanto, omite as partículas “Se” e “Ou”, evidenciando que este herói mesmo nos momentos de reflexão não está coagido pelo terror da guerra ou medo da morte. (SCULLY, 1984, p. 15, tradução nossa.)<sup>209</sup>

Através dos apontamentos de Scully, nota-se que essa mesma ausência de hesitação está presente nos solilóquios de Aquiles (XVIII, 15-16; XX, 343-53; XXI, 53-54), que se distinguem dos solilóquios das demais personagens secundárias por não ter as partículas condicionais, indicando maior agilidade para deliberar e confiança no caminho a ser seguido. Scully acrescenta que o termo *όχθήσας* é usado nas falas de Aquiles para destacar a importância do evento e não para opor a relação do herói com uma posição que contradiz as normas sociais, como ocorre com os demais guerreiros que elaboram solilóquios:

Determinação, objetividade e reflexão sobre a natureza da morte são evidentes nos três solilóquios. A aplicação da palavra *όχθήσας* para Aquiles difere da definição oferecida acima. Não transmite a tensão no herói entre fazer o que ele pensa que é obrigado pela sociedade a fazer e fazer o que ele como um indivíduo preocupado com seu próprio bem-estar preferiria. Em vez disso, prefacia uma reflexão objetiva sobre a mortalidade. O impacto emocional de *όχθήσας* expressa o reconhecimento de Aquiles da seriedade monumental dos acontecimentos (a morte de Pátroclo e o papel do destino nela, uma intervenção divina no campo de batalha quando Poseidon resgata Enéias, um foco da própria morte quando ele está prestes a matar um homem que ele uma vez salvou), mas com Aquiles a emoção carece de deliberação ou indecisão. Além disso, sua perspectiva não é auto-orientada; ele vê a vida de longe e incorpora como seu escudo uma visão mais ampla da condição humana e a natureza da mortalidade, sem vacilação ou desejo de fuga. (SCULLY, 1984, p.20, tradução nossa)<sup>210</sup>.

<sup>209</sup> *As we have already seen, the soliloquy (and to a lesser extent the narrative) form of inner thought may result in renewed heroic activity, but because the inner debates also imply hesitation, they record a momentary weakening, or questioning, of heroic temper. In many of the examples, one sees in the inner debate a distance between the impulse to live and the compunction to act. A unique use of the *μερμηρίζειν* pattern with Diomedes in Book 8, however, omits the either/or construction and shows that this hero even in the moment of reflection is not constrained by the terror of war or the fear of death.*

<sup>210</sup> *Decisiveness, objectivity, and reflection upon the nature of death are evident in all three soliloquies. The application of the word *όχθήσας* to Achilles differs from the definition offered above. It does not convey the tension in the hero between doing what he thinks he is obliged by society to do and doing*

Assim como expõe Aristóteles (RETÓRICA, 1383 b) sobre os elementos que geram confiança e aqueles que geram medo percebemos que heróis como Aquiles e Diomedes, bem como os próprios deuses, quase nunca esboçam dúvidas dentro dos solilóquios sobre as decisões que deverão tomar, pois detém grandes recursos como a força física ou a invulnerabilidade. Entretanto, isso não significa que não exista sofrimento, aflição e inconformação pelo destino que os aguarda, fato que pode ser observado pelo uso do termo *ὀχθήσας*, elemento responsável por demarcar a presença destas emoções relacionadas à tensão da alma e mimetizada nas personagens homéricas.

Para além dos fluxos de consciência, notamos uma atmosfera de tensão permeada por culpa nas personagens, Aquiles se vê isolado, seus valores se chocam com os valores de sua própria sociedade, Agamemnon enfrenta dilemas próprios de um comandante confrontado pelo seu exército e pelo principal representante dos guerreiros, a disputa de poder que tem com Aquiles resulta na morte de muitos gregos. Por fim, para que fiquemos apenas nesses exemplos, visto que todos os heróis homéricos carregam consigo a tensão interna oriunda do choque de culturas e das necessidades individuais, temos Helena, personagem assediada constantemente por Afrodite: a deusa a obrigou a passar por diversas mazelas, contudo, a mulher mais bela de toda a Grécia carrega a consciência de que foi culpada pela morte de muitos gregos e troianos e está ciente de que ambos os lados a estigmatizam como um instrumento do caos.

Diante dessas informações, decidimos nos aprofundar no caso dessas duas personagens citadas que consideramos paradigmas de consciência de si, volição responsabilidade e culpa não apenas dentro narrativa homérica, mas em todo o mito que envolve o ciclo troiano, ou seja, nos referimos a Helena e Agamemnon.

#### **4.2.1 Helena e o ônus da escolha**

---

*what he as an individual concerned with his own welfare would prefer. Rather it prefaces an objective reflection about mortality. The emotional impact of ὀχθήσας expresses Achilles' recognition of the monumental seriousness of events (the death of Patroclus and the role of fate in it, a divine intervention on the battlefield when Poseidon rescues Aeneas, a focus upon death itself when he is about to kill a man he once saved), but with Achilles the emotion lacks deliberation or indecision. Moreover, his perspective is not self-oriented; he sees life from a distance that incorporates like his shield a broader view of the human condition and the nature of mortality, without vacillation or the desire for escape.*

Podemos dizer que Helena é considerada o catalisador das tensões inerentes ao mito troiano. A fuga original de seu matrimônio arquitetada em conluio com Paris<sup>211</sup> é um marco de insubordinação, ultraje, ambiguidade e pioneirismo na literatura grega e em toda a literatura ocidental, considerando que o universo homérico era rigorosamente patriarcal e o comportamento da personagem destoou do ideal de esposa que a cultura impunha.

Além disso, nas últimas décadas, a personagem se tornou alvo de reflexões e releituras por parte de pesquisadores homeristas devido à constatação de que as cenas em que Helena surgia na narrativa detinham um nível elevado de ambiguidade e profundidade, capazes de ativar conceitos que foram ignorados dentro da *Ilíada* por filósofos, linguistas e classicistas do início do século XX. Assim, nos últimos anos, iniciou-se uma tendência da crítica literária de reformulação em relação à recepção da personagem através da ênfase em sua capacidade de decidir, de se responsabilizar e de se sentir aflita ou mesmo culpada pelas consequências catastróficas que as suas ações trouxeram, fato que empoderou Helena com autonomia e complexidade psicológica, qualidade digna de transformá-la em um agente ativo na *Ilíada*, ultrapassando a condição limitada que, por tanto tempo, a estigmatizou como objeto passivo e apenas um alvo de cobiça dos exércitos gregos e troianos.

Para analisar a figura de Helena na *Ilíada* é imprescindível levar em consideração o conteúdo mítico que precedeu o texto homérico e está diretamente conectado aos fatos presentes no poema, bem como as consequências futuras das escolhas da personagem que refletiram em sua recepção contida nos futuros

---

<sup>211</sup> De acordo com os fragmentos de Proclus (séc. V d.C) em sua *Chrestomathia* (*apud* MALCOLM, 2019, p.161): *καὶ μετὰ τὴν μεῖξιν τὰ πλεῖστα κτήματα ἐνθήμενοι νυκτὸς ἀποπλέουσι*. E depois da união eles guardam o número máximo de posses e partem durante a noite. (tradução nossa);

Conforme a Epítome 3.3 de Apolodoro: *ἡ δὲ [scil. Ἑλένη] ἐνναέτη Ἑρμιόνην καταλιποῦσα, ἐνθήμενη τὰ πλεῖστα τῶν χρημάτων ἀνάγεται τῆς νυκτὸς σὺν αὐτῷ*.

Helena, abandonando sua filha de nove anos, Hermione, guarda o máximo de pertences e sai durante a noite com [Paris]. (*apud* MALCOLM, 2019, p.161, tradução nossa.);

De acordo com Coluthus na obra "O rapto de Helena": *αὐτὰρ ὁ ποντοπόρων Ἑλένην ἐπὶ σέλματα νηῶν/ ἐκ θαλάμων ἐκόμισσε φιλοξείνου Μενελάου,/ κυδιόων δ' ὑπέροπλον ὑποσχεσίη Κυθερείης/ φόρτον ἄγων ἔσπευδεν ἐς Ἴλιον ἰωχμοῖο*.

E ele carregou Helena dos aposentos do hospitaleiro Menelau aos bancos de seus navios marítimos; e exultando muito com a promessa de Citereia, ele se apressou em levar para Troia sua carga de guerra (Collutus, 324-327 *apud* LOEB CLASSICAL LIBRARY, 1928, p. 564-565, tradução nossa.).

documentos literários. De acordo com os fragmentos da Cipria<sup>212</sup>, dos demais poemas pertencentes ao ciclo épico<sup>213</sup> que apresentam fatos que antecederam e sucederam a *Iliada* e das próprias referências que Homero traz sobre esse período em seu primeiro épico<sup>214</sup>, desde o momento em que Paris escolheu Afrodite como a mais bela dentre as outras duas imortais- Atena e Hera- o destino de Helena e de toda a cidade de Príamo passou a estar ligado ao príncipe de Tróia, fato que seria consumado graças à intervenção da deusa vencedora, conforme indica a Cipria<sup>215</sup> e a própria *Iliada*:

---

<sup>212</sup> Grande parte do material na Cipria era corrente na forma poética na parte média do século VII. O episódio de Teuthrania era conhecido de Archilochus. Muitos dos outros eram conhecidos do poeta da *Iliada*. Ele menciona o casamento de Peleu e Thetis, que todos os deuses assistiram e no qual Peleus recebeu a grande lança de cinzas, a armadura, e o cavalos Xanthos e Balios que Aquiles iria usar na *Iliada*; o Acórdão de Paris, que escolheu os presentes de Afrodite em vez dos de Hera e Atena; a construção de navios por Phereklos, em que Paris navegou até Esparta e conquistou o coração de Helena. Ele menciona como os dois amantes navegaram, levando grande parte da propriedade de Menelau com eles, não indo direto à Tróia, mas primeiro navegando para o Mediterrâneo oriental e visitando o Fenício porto de Sidon; menciona que o *Dioskouroi* partiu da vida terrena algum tempo depois da fuga de Helena; que Nestor e Odisseu contornaram a Grécia recrutando heróis para a guerra em Tróia; que todos eles se reuniram nos seus navios em Áulis, onde apareceu um presságio, uma serpente que devorava um pardal e os seus pintos, e o vidente Calchas interpretou-o; que Filoctetes foi mordido por uma serpente de água e abandonado em Lemnos; que o primeiro homem a saltar para terra em solo troiano, Protesilaus, foi o primeiro a ser morto, deixando uma viúva enlutada; que os Aqueus enviaram Menelau e Odisseu para (p.59) falar à assembleia de Tróia e exigir a devolução de Helena e dos roubados propriedade; (WEST, 2013, p.59, tradução nossa.).

<sup>213</sup> O Ciclo Épico foi um corpus de épicos gregos arcaicos considerados como um conjunto que, se lido na devida sequência, forneceu um relato mais ou menos contínuo da história mítica desde o começo do mundo até o fim da Era Heróica. O termo *ἐπικός κύκλος* não é atestado antes do século II (nem o adjetivo *ἐπικός* antes do primeiro século a.C). Mas há alusões em Aristóteles a um homérico ou épico *κύκλος* que pode muito bem ser idêntico ao Ciclo Épico como entendido mais tarde, e há referências helenísticas a poemas ou poetas “cíclicos”. Um uso análogo da palavra *κύκλος* é encontrado em uma inscrição cretense de meados do século II a.C. Ele registra a visita de um certo Menekles, um cítaro de Teos, que consultou muitos poetas e historiadores para compor um 'ciclo' de canções narrativas sobre lendas e tradições cretenses para público cretense. Dionísio de Samos, um escritor helenístico, produziu um trabalho em sete livros intitulados *Κύκλος ἱστορικός*, que lhe valeram o apelido de Dionísio *ὁ κυκλογράφος* (Fr. Hist 15); o título foi presumivelmente modelado em *Κύκλος ἐπικός* (WEST, 2013, p.2).

<sup>214</sup> Homero nos conta que Helena foi roubada por Páris (Il. 3.442–6; cf. Od. 4.141–6) e sugere que Afrodite tornou isso possível (Il. 3.392-4). Este episódio implica o dom de Afrodite não apenas porque enfatiza a atratividade de Paris, mas também (e talvez especialmente) porque é a deusa quem faz essa descrição e é Helena quem escuta. Muito mais tarde, no *Raptus Helenae* de Colluthus (século V d. C), Helena se sentirá instantaneamente atraída por Paris quando se encontram em Esparta (259-64). O poeta não atribui essa reação à influência de Afrodite, mas parece muito excepcional para não ser creditado a ela - especialmente quando estamos cientes da graça especial que ela concedeu a Paris. (The Gift of Aphrodite in *Iliad* 24.30 MANCILLA, 2020, p.21)

<sup>215</sup> A Cipria estava preocupada com a origem da Guerra de Tróia e com o seu curso até ao décimo ano. Como muitos outros épicos, seu começo partiu de uma situação crítica que precisava ser resolvida; cf. West (1997), 173f. Neste caso, foi uma crise cósmica, a angústia da Terra perante o excessivo peso da humanidade. A primeira parte da narrativa moveu-se em grande parte a nível divino, com os mortais a desempenharem papéis meramente de apoio: Peleu como noivo de Thetis, Paris como adjudicador

Deste modo na sua fúria Aquiles aviltou o divino Heitor. Mas condoeram-se os deuses bem-aventurados ao verem o que se passava e incitaram o Matador de Argos de vista arguta a roubar o cadáver. A todos os outros isto agradou,

menos a Hera e a Posêidon e à virgem de olhos esverdeados, que estavam como quando primeiro lhes repugnou a sacra Ílion e Príamo e seu povo, por causa do desvario de Alexandre, que insultou as deusas quando elas vieram à sua granja, ao louvar aquela que lhe **favoreceu sua lascívia atroz**. (*ILÍADA*, XXIV, 22-30, grifo nosso.).

ὥς ὁ μὲν Ἴκτορα δῖον ἀεΐκιζεν μενεαίνων:  
τὸν δ' ἐλαΐρεσκον μάκαρες θεοὶ εἰσορόωντες,  
κλέψαι δ' ὀτρύνεσκον εὐσκοπὸν ἀργεΐφόντην.  
ἔνθ' ἄλλοις μὲν πᾶσιν ἐήνδανεν, οὐδέ ποθ' Ἴρη  
οὐδέ Ποσειδάων' οὐδέ γλαυκῶπιδι κούρη,  
ἀλλ' ἔχον ὥς σφιν πρῶτον ἀπήχθετο Ἴλιος ἱρή  
καὶ Πρίαμος καὶ λαὸς Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης,  
ὃς νείκεσσε θεὰς ὅτε οἱ μέσσαυλον ἴκοντο,  
τὴν δ' ἦνῃσ' ἢ οἱ πόρε **μαχλοσύνην ἀλεγεινήν**. (*ILÍADA*, XXIV, 22-30, grifo  
nosso.).

Nota-se que o narrador homérico relaciona Helena a uma escolha resultante da luxúria de Paris a qual nomeia como *μαχλοσύνην ἀλεγεινήν*- “lascívia atroz” - expondo a relação do príncipe troiano com Afrodite e confirmando que foi agraciado pela divindade. Uma escolha “lascívia” evidentemente demarca subjetividade por parte de Paris e por parte do próprio objeto escolhido, fato que nos concede indícios da natureza polivalente de Helena.

Nos fragmentos de Proclus (séc. II)<sup>216</sup>, em escassas menções feitas ao ciclo troiano que sobreviveram ao tempo e na *Ilíada* homérica, temos informações a

---

de deusas. Assim, instruído por Afrodite, Paris partiu para a sua viagem fatídica a Esparta e os acontecimentos que deviam conduzir à guerra foram postos em marcha. (WEST, 2013, p.3, tradução nossa.).

<sup>216</sup> De acordo com Fantuzzi and Tsagalis (2016, p. 22) a autoria da *Cypria* é dada a Stasinus -genro de Homero- por isso, muitos consideram que seria o próprio Homero o autor dos cantos Cíprios. A maioria da obra foi perdida, contudo, podemos encontrar fragmentos na *Crestomatia* de Proclus, livro introdutório que contém um sumário sobre a *Ilíada* (BURGESS, 2001, p.17.).

respeito do casamento de Tétis com Peleu<sup>217</sup>, do julgamento da deusa mais bela<sup>218</sup>, da vitória de Afrodite e do envio de Paris a Esparta que culminará no rapto ou na fuga de Helena e Paris<sup>219</sup>, acontecimento arquitetado por Afrodite. Além desse material, podemos citar algumas reflexões críticas sobre a Cípria como àquela elaborada por Aristóteles em sua *Poética*; nela o filósofo aborda a composição estrutural do poema, destacando que a Cípria possui um herói, um tempo e uma ação, consistindo em muitas partes:

Do plano e estrutura da Cípria aprendemos algo da Poética de Aristóteles, onde ela é considerada como um exemplo dos poemas que têm 'um herói, um tempo e uma ação, consistindo de muitas partes' (*περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πράξιν πολυμερῆ*). O herói é evidentemente Paris; a ação principal é levar Helena embora (*Ἑλένης ἀρπαγή*). O 'um tempo' é mais difícil de entender, em um poema que começa com o casamento de Peleu e Tétis, e vai até um período tardio na guerra de Tróia. Possivelmente o tempo foi encurtado pelo artifício de introduzir a parte inicial da história na forma de um episódio (como na Odisseia), mas disso não há vestígios em nossos textos oficiais. Um elemento adicional de unidade, no entanto, é fornecido pela agência de Afrodite, que tem praticamente a mesma influência predominante sobre o curso dos eventos na Cípria que a agência de Atena tem na Odisseia. (MONRO, 1884, p.5, tradução nossa<sup>220</sup>).

<sup>217</sup> Proclus *Chrestomathia*: (*παραγενομένη δὲ Ἔρις*) εὐωχουμένων τῶν θεῶν ἐν τοῖς Πηλέως γάμοις... E Eris aparece enquanto os deuses estão festejando no casamento de Peleu... Apollodorus *Bibliotheca* III 13.5: *γαμεῖ δ' [scil. Θετίδα Πηλεύς] ἐν τῷ Πηλίῳ, κάκεῖ θεοὶ τὸν γάμον εὐωχούμενοι καθύμνησαν. καὶ δίδωσι Χείρων Πηλεῖ δόρυ μείλινον, Ποσειδῶν δὲ ἵππους Βαλίον καὶ Ξάνθον· ἀθάνατοι δὲ ἦσαν οὗτοι.* (E Peleu se casou com Tétis no Monte Pelion, e foi lá que os deuses festejaram e celebraram o casamento. Quíron dá a Peleu uma lança cinzenta e Poseidon dá os cavalos Balius e Xanthus. Esses corcéis eram imortais). (Davies, Malcolm, 2019, p.72. tradução nossa.). Por fim, encontramos uma menção ao casamento de Peleu no canto XVI da *Ilíada*, quando se descreve a lança que Quíron deu ao pai de Aquiles em virtude de sua união matrimonial com Tétis: [...] Nenhum outro dos aqueus/ a conseguia brandir; só Aquiles sabia como brandir/ a lança de freixo **do Pélion, que a seu pai dera Quíron**, [...] (*Ilíada*, trad. Fred. Lourenço, XVI, 141-143.).

<sup>218</sup> Proclus *Chrestomathia*: ... Ἀθηναῖ, Ἥραι καὶ Ἀφροδίτῃ, αἱ πρὸς Ἀλέξανδρον ἐν Ἴδῃ ... πρὸς τὴν κρίσιν ἄγονται. Atena, Hera e Afrodite são levadas a Paris no Monte Ida para que a sua beleza seja julgada. (Davies, Malcolm, 2019, p.87, tradução nossa.).

<sup>219</sup> Proclus *Chrestomathia*: καὶ μετὰ τὴν μεῖξιν τὰ πλεῖστα κτήματα ἐνθέμενοι νυκτὸς ἀποπλέουσι. (E depois de sua união, eles guardam o máximo de posses e partem à noite.). Apollodorus *Epitome* 3.3: ἡ δὲ [scil. Ἑλένη] ἐνναετή Ἑρμιόνην καταλιποῦσα, ἐνθεμένη τὰ πλεῖστα τῶν χρημάτων ἀνάγεται τῆς νυκτὸς σὺν αὐτῷ (Helena, abandonando sua filha de nove anos, Hermione, guarda o máximo de pertences e sai durante a noite com [Paris]). (Davies, Malcolm, 2019, p.161, tradução nossa.).

<sup>220</sup> *Of the plan and structure of the Cypria we learn something from the Poetics of Aristotle, where it is given as an example of the poems that have 'one hero, one time, and one action, consisting of many parts' (περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πράξιν πολυμερῆ). The hero is evidently Paris; the main action is the carrying away of Helen (Ἑλένης ἀρπαγή). The 'one time' is more difficult to understand, in a poem which*

Em geral a postura de Helena no ciclo troiano e no poema homérico que estamos estudando rendeu e ainda rende à academia muitas discussões, trazendo leituras em que o seu nível de capacidade de escolha varia entre nulo e impotente a capaz de performar atitudes controladoras e ambíguas; neste último caso, pode-se dizer que temos um ponto de vista mais progressista, liberal e profundo sobre a personagem. A despeito dessa posição sobre Helena, a leitura mais tradicional e conservadora oferecida pela crítica a traz ora como um objeto roubado por Paris, ora como uma vítima da onipotência divina, versões que diminuem o espaço da personagem para protagonizar suas decisões, um panorama que amplia a interferência divina e patriarcal.

É importante registrar que em algumas interpretações do mito troiano a deusa Éris- outra figura feminina- é entendida como a responsável pelos acontecimentos que deram início à guerra (FANTUZZI, 2015, p.435), instaurando a desavença entre as demais divindades ao colocar o pomo de ouro em disputa. Em outras abordagens, entretanto, ressalta-se a participação de Afrodite como a responsável por orquestrar os acontecimentos que culminaram na paixão proibida e irresponsável entre Helena e Paris, como expõe Fantuzzi ao citar os fragmentos de Stesichorus (VI a.C), poeta que recontou o ciclo épico:

Ao focar nas desventuras matrimoniais de Helena, Stesichorus representa a Guerra de Tróia como causada pela paixão sexual; em vez de Eris que chega à festa de casamento de Peleu e instiga um concurso de beleza entre Atena, Hera e Afrodite, como no *Cypria* (arg. linhas 86–8 Severyns), agora é Afrodite quem está implicada no início da guerra. A Guerra de Tróia pode ser o resultado de ambas as narrativas, mas a escolha de Afrodite por Stesichorus como sua instigadora reflete sua tendência em acentuar os elementos eróticos nas histórias que narra. Tem sido sugerido que as inovações de Stesichorus introduzem conexões mais claras entre os fatos narrados e suas motivações. Sem dúvida, a ênfase particular de Stesichorus em Afrodite e seus dons ambíguos cria associações mais óbvias e adequadas em um poema de Helena do que a personificação bastante abstrata de Nêmesis. (FANTUZZI, 2015, p.435, tradução nossa<sup>221</sup>).

---

*begins with the marriage of Peleus and Thetis, and comes down to a late period in the Trojan war. Possibly the time was shortened by the device of introducing the earlier part of the story in the form of an episode (as in the Odyssey), but of this there is no trace in our authorities. A further element of unity, however is furnished by the agency of Aphrodite, which has very much the same prevailing influence over the course of events in the Cypria that the agency of Athene has in the Odyssey. (MONRO, 1884, p.5)*

<sup>221</sup> *By focusing on Helen's matrimonial misadventures, Stesichorus represents the Trojan War as caused by sexual passion; instead of Eris who arrives at the wedding feast of Peleus and instigates a beauty contest between Athena, Hera and Aphrodite, as in the Cypria (arg. lines 86–8 Severyns), it is now*

Existem versões do mito de Helena baseadas no conteúdo da Cípria e da *Ilíada* de Homero onde tamanha é a passividade que recai sobre a personagem que sua relação com Paris e com Troia não se origina de um plano arquitetado em conjunto com o amante ou, ao menos, com o consentimento de uma esposa que tenta fugir de um matrimônio infeliz- criando laços de cumplicidade com a sua nova paixão- mas surge de uma abdução, um sequestro. Tal cenário elimina todo o tipo de consentimento e deliberação por parte de Helena.

Destoando dessa versão, temos interpretações do mito de Helena como a de Collutus (500 d.C) presente no poema *O Rapto de Helena*<sup>222</sup> onde, segundo Ypsilanti (2017, p.153), dentre várias escolhas empoderadoras feitas pelo poeta, uma das mais belas foi a de inserir a figura de Hermione no mito- a filha de Helena- fornecendo ao enredo maior carga dramática e proporcionando às personagens femininas maior importância nos acontecimentos:

*O Rapto de Helena*, a única obra que sobreviveu de Collutus, é uma narração da abdução de Helena por parte de Paris, começando a partir do casamento de Peleu e Tétis, o qual Eris não foi convidada até o incidente com a maçã. Partindo para o julgamento de Paris pelas três deusas, sua visita a Esparta e sua partida junto com Helena, culminando com a chegada do casal à Troia. A inserção de Collutus da reação passional da jovem Hermione quando ela percebe que sua mão partiu, informada pela sua própria mãe em um sonho, foi considerada a melhor parte do poema. (Maria Ypsilanti, 2017, p. 153, tradução nossa<sup>223</sup>).

---

*Aphrodite who is implicated in the outbreak of the war. The Trojan War may be the outcome of both narratives, but Stesichorus' choice of Aphrodite as its instigator reflects his tendency to accentuate the erotic elements in the tales he narrates. It has been suggested that Stesichorus' innovations introduce clearer connections between the narrated facts and their motivations. No doubt, Stesichorus' particular emphasis on Aphrodite and her ambiguous gifts creates more obvious and suitable associations in a Helen poem than the rather abstract personification of Nemesis.*

<sup>222</sup> Colluthus. A. W. Mair. Oppian, Colluthus, Tryphiodorus with an English Translation by A.W. Mair. London, William Heinemann, Ltd.; New York: G.P. Putnam's Sons. 1928.

<sup>223</sup> *The Rape of Helen, the only surviving work of Colluthus, is a narration of Paris' abduction of Helen, starting from the wedding of Peleus and Thetis to which Eris is not invited and the incident with the apple. It moves on to Paris' judgment of the three goddesses, his visit to Sparta and his departure together with Helen and ends with the arrival of the couple at Troy. Colluthus' insertion of the young Hermione's passionate reaction as she realizes her mother has gone, having been told of this by her own mother in a dream, has been considered the best part of the poem. (Maria Ypsilanti, 2017, p. 153).*

Collutus em sua obra expõe uma visão original sobre as figuras femininas e a feminilidade. Conforme defende Ypsilanti, o poema de Collutus apresenta o triunfo de Afrodite e de Helena sobre os heróis na *Ilíada*, proclamando a superioridade do amor sobre guerra (YPSILANTI, 2017, p.153.).

Ypsilanti (2017, p. 154-155) afirma que Collutus em dois momentos de seu poema destaca uma crítica mordaz sobre a aparência masculina de algumas figuras femininas, como ocorreu quando Afrodite manifestou-se de modo desdenhoso sobre Atena e as mulheres atenienses durante o julgamento de Paris<sup>224</sup>, afirmando que seus ombros a faziam se assemelhar a homens guerreiros. Tal discurso se repete quando Paris seduz Helena e diz que ela difere das demais mulheres argivas, pois não possuía traços masculinos e, por isso, era a mais bela:

"As mulheres nascidas entre os argivos não são como você: pois, embora cresçam com membros mais fracos, parecem homens, e são apenas mulheres falsificadas. (COLLUTUS, 302-304, tradução nossa.).

*οὐ τοῖαι γεγάασιν ἐν Ἀργείοισι γυναῖκες,  
καὶ γὰρ ἀκιδνοτέροισιν ἀεξόμεναι μελέεσσιν  
ἀνδρῶν εἶδος ἔχουσι, νόθοι δ' ἐγένοντο γυναῖκες.* (COLLUTUS, 302-304.).

Através dos fragmentos existentes sobre o ciclo troiano, de leituras tradicionais a respeito da própria *Ilíada* e das divergências apresentadas nos estudos sobre esse tema, notamos a existência de uma visão conservadora e patriarcal- fato que condiz com o contexto homérico e com todo o panorama da Grécia vindoura, cuja cultura refletiu ao longo do Ocidente e ainda é muito influente- a respeito das figuras femininas, como ocorre com a visão sobre Helena e sobre a própria Afrodite. Essa abordagem patriarcal acaba por contribuir em criar uma atmosfera ainda mais rígida e sufocante para as mulheres envolvidas no enredo do mito troiano, restringindo o campo de atuação das personagens, retirando delas os aspectos psicológicos que consideramos caros a *Ilíada* enquanto obra literária, afinal, mesmo que de forma sutil, é possível identificar nos seres representados a capacidade de decidir, a profundidade psicológica e a responsabilização pelos atos.

---

<sup>224</sup> ἀγνώσσεις, ὅτι μᾶλλον ἀνάλκιδες εἰσιν Ἀθηναί / τοῖαι, κυδαλίμοισιν ἀγαλλόμεναι πολέμοισι, / κεκριμένων μελέων οὔτ' ἄρσενες οὔτε γυναῖκες;

"não percebes, que muito mais sem valor são aquelas Atenienses/ exultantes em gloriosas guerras/ com membros indefinidos, nem homens e nem mulheres? (COLLUTUS, 187-189, tradução nossa.).

Assim, a recepção literária de Helena no ocidente enfatiza, predominantemente, a imagem de uma personagem que foi encantada por Afrodite e seduzida ou raptada por Paris. Afrodite, por sua vez, é vista na *Ilíada* como a divindade superada pelos ditames masculinos que a guerra impõe, como propôs Diomedes ao confrontá-la no canto V da *Ilíada*:

Mas gritando alto lhe disse Diomedes, excelente em auxílio:  
 “Afasta-te, ó filha de Zeus, da guerra e da refrega!  
 Não te basta **iludires as mulheres** na sua **debilidade**?  
 Mas se pretendes entrar na guerra, penso que a guerra  
 te fará estremecer, só de ouvires falar dela de longe!”  
 Assim falou; e ela partiu, desesperada, em grande aflição.  
 Foi Íris de pés como o vento que a levou da liça,  
 acabrunhada de dores — até a linda pele escurecia.  
 Em seguida, à esquerda da batalha, encontrou sentado Ares furioso,  
 a lança reclinada contra uma nuvem; ali estavam seus cavalos  
 velozes.  
 Caindo de joelhos, logo implorou Afrodite ao querido irmão  
 que lhe emprestasse os cavalos com adereços de ouro:  
 “Querido irmão, acode-me e dá-me os teus cavalos,  
 para que possa chegar ao Olimpo, onde fica a sede dos imortais.  
 Estou muito aflita por causa da ferida infligida por um homem mortal:  
 o Tidida, que neste momento até contra Zeus pai combateria!” (V, 347-  
 362, grifo nosso.).

*τῆ δ' ἐπὶ μακρὸν αὔσε βοῆν ἀγαθὸς Διομήδης:  
 εἶκε Διὸς θυγάτηρ πολέμου καὶ δηϊοτήτος:  
 ἢ οὐχ ἄλις ὅτι γυναικάς ἀνάγκιδας ἠπεροπεύεις;<sup>225</sup>  
 350 εἰ δὲ σύ γ' ἐς πόλεμον πωλήσεται, ἢ τέ σ' οἴω  
 ῥιγήσειν πόλεμόν γε καὶ εἴ χ' ἐτέρωθι πύθηαι.*

*ὡς ἔφαθ', ἠ δ' ἀλύουσ' ἀπεβήσετο, τείρετο δ' αἰνῶς:  
 τὴν μὲν ἄρ' Ἴρις ἐλοῦσα ποδὴνεμος ἔξαγ' ὀμίλου  
 ἀχθομένην ὀδύνησι, μελαίνετο δὲ χρὸς καλόν.  
 355 εὗρεν ἔπειτα μάχης ἐπ' ἀριστερὰ θοῦρον Ἄρηα  
 ἤμενον: ἠέρι δ' ἔγχος ἐκέκλιτο καὶ ταχέ' ἵππω:  
 ἠ δὲ γνύξ ἐριποῦσα κασιγνήτοιο φίλοιο  
 πολλὰ λισσομένη χρυσάμπυκας ἦτεεν ἵππους:  
 φίλε κασίγνητε κόμισαί τέ με δός τέ μοι ἵππους,  
 ὄφρ' ἐς Ὀλυμπον ἴκωμαι ἴν' ἀθανάτων ἔδος ἐστί.  
 λίην ἀχθομαι ἔλκος ὃ με βροτὸς οὔτασεν ἀνήρ  
 Τυδεΐδης, ὃς νῦν γε καὶ ἂν Διὶ πατρὶ μάχοιτο. (V, 347-362, grifo nosso.).*

Nota-se que os adjetivos relacionados à sedução e à ludibriação são vinculados a Afrodite e a Helena em uma ótica mais ampla. O próprio narrador homérico, ainda

<sup>225</sup> ἠπεροπεύω seduzir; enganar alguém, ac., em algo, ac. (ἠπεροπεύς). (MALHADAS, DEZOTTI, NEVES, DGP, 2007, p.201.).

que indiretamente, coaduna com a visão do filho de Tideu em alguns momentos (canto V, 330-333)<sup>226</sup>, entretanto, isso não exclui de Homero a possibilidade de construir personagens femininas conectadas a um discurso ambíguo, enganoso, capaz de manipular os guerreiros através da astúcia e do jogo retórico, mesmo que essas personagens se apresentem como frágeis em um primeiro momento.

Uma vez identificada a capacidade de sentir culpa, de responsabilizar-se pelas ações passadas e de deliberar, seremos capazes de notar que este panorama de debilidade e passividade configura um pressuposto equivocado sobre as personagens de um modo geral e, principalmente, sobre Helena. Vale lembrar que o próprio texto homérico traz figuras como Helena, Afrodite<sup>227</sup>, Atena e Hera<sup>228</sup> capazes de tomar decisões importantes para o destino de suas comunidades e manipular o poder dos seus respectivos líderes imediatos, àqueles que supostamente deveriam prestar obediência, conduzindo indiretamente o poder hierárquico de acordo com os seus desejos.

Sabemos que Helena raramente é analisada como consciente e ativa na escolha de ficar com o príncipe de Troia, fato que serviu para uma parcela da recepção sobre a personagem justificar a sua ausência de responsabilidade no universo homérico e, inclusive, apoiar-se nessa percepção através de trechos onde as figuras masculinas na *Ilíada* tentam eximir Helena de culpa, como fez Príamo:

Assim falaram. Mas Príamo com sua voz chamou Helena.  
 “Chega aqui, querida filha, e senta-te ao meu lado,  
 para veres o teu primeiro marido, teus parentes e teu povo —  
 pois no meu entender não tens culpa, mas têm-na os deuses,

que lançaram contra mim a guerra cheia de lágrimas dos aqueus ( III, 161-165.).

ὥς ἄρ' ἔφην, Πρίαμος δ' Ἑλένην ἐκαλέσσατο φωνῆ:  
 δεῦρο πάροιθ' ἔλθοῦσα φίλον τέκος ἴζευ ἔμεῖο,  
 ὄφρα ἴδῃ πρότερόν τε πόσιν πηοῦς τε φίλους τε:  
 οὐ τί μοι αἰτίη ἐσσί, θεοί νύ μοι αἴτιοί εἰσιν

<sup>226</sup> Mas ele perseguia a deusa Cípris com o bronze afiado, /sabendo que ela era uma deusa débil, e não uma das deusas/que se impõem no meio das guerras dos homens —/não era Atena, nem Ênio, saqueadora de cidades.

<sup>227</sup> como verificado na *Cipria* (Collutus, 187-189) e na *Ilíada* (Homero, canto III e XXIV.).

<sup>228</sup> como verificado quando Hera e Atena manipulam Zeus na *Ilíada*, fazem acordos e até cobram por justiça (cantos VIII, XIV).

*οἷ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολύδακρυν Ἀχαιῶν:*

Entretanto, vale destacar que, em resposta ao rei, Helena mostra-se consciente de sua parcela de culpa, o que a define como detentora de reflexão e autonomia para decidir, afinal, a personagem diz que merecia morrer por ter partido com Paris, abandonado a sua terra natal, o seu matrimônio e a sua própria filha. Por fim, diante dos fatos, entendemos que Helena atinge o auge da culpabilidade e autodepreciação ao nomear-se como cadela- *κυνώπιδος*- (III, v.180), comparação que exploraremos ao longo desse capítulo que, de modo geral, possui uma conotação ambígua, vinculando a postura de Helena ao apetite voraz dos animais e ao desrespeito das fronteiras éticas de sua comunidade.

A ele respondeu Helena, divina entre as mulheres:  
 “Venerando és tu para mim, querido sogro, e terrível:  
 quem me dera ter tido o prazer da morte malévola,  
 antes de para cá vir com o teu filho, deixando o tálamo,  
 os parentes, a minha filha amada e a agradável companhia  
 das que tinham a minha idade: mas isso não pôde acontecer.  
 E é por isso que o choro me faz definhar.  
 Mas responder-te-ei àquilo que me perguntas.  
 Este é o Atrida, Agamêmnon de vasto poder,  
 que é um rei excelente e um forte lanceiro.  
 Era cunhado da cadela que sou; se é que foi mesmo.” (III, 171-180.).

*‘αἰδοῖός τέ μοι ἔσσι φίλε ἔκυρὲ δεινός τε:  
 ὡς ὄφελεν θάνατός μοι ἀδεῖν κακὸς ὀππότε δεῦρο  
 υἱεῖ σῶ ἐπόμεν θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα  
 175παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικίην ἐρατεινήν.  
 ἀλλὰ τά γ’ οὐκ ἐγένοντο: τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα.  
 τοῦτο δέ τοι ἐρέω ὃ μ’ ἀνείρειαι ἠδὲ μεταλλάξ:  
 οὗτός γ’ Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων,  
 ἀμφοτέρων βασιλεύς τ’ ἀγαθὸς κρατερός τ’ αἰχμητής:  
 δαῆρ αὐτ’ ἐμὸς ἔσκε κυνώπιδος, εἴ ποτ’ ἔην γε. (III, 171-180.).*

Trechos como o presente no canto III (399-433) da *Ilíada*, onde Helena nega Afrodite e em seguida faz o mesmo com Paris, fizeram com que nossa leitura tomasse uma direção que privilegia o âmbito humano, deixando a atmosfera opressora divina em segundo plano. Desta forma, sublinhamos a capacidade de diálogo, de negociação e de sedução que entendemos como inerente à relação entre Helena e Páris e Helena e os demais personagens, inclusive os deuses.

Assim, embora a escolha de ficar juntos efetuada pelo casal culmine em acontecimentos catastróficos para todos, gerando guerras e mortes, essa opção paralelamente concede às referidas personagens um envolvimento fundamental no

destino dos heróis, dando mais protagonismo aos mortais e descentralizando as deliberações divinas. Essa ação acaba por enfraquecer a ideia de que o destino era um capricho unilateral dos deuses e que os humanos os seguiam sem questionar ou apresentar insatisfação, fato que pode ser verificado através da atitude subversiva de Helena perante Afrodite e Paris.

“Deusa surpreendente! Por que deste modo queres me enganar?  
Na verdade, me levarás para mais longe, para uma das cidades  
bem habitadas da Frígia ou da agradável Meônia,  
se também lá existir algum homem mortal que te é caro,  
visto que Menelau venceu o divino Alexandre e agora  
intenta levar para casa a mulher detestável que eu sou.  
Por isso agora aqui vieste como urdidora de enganar.  
Vai tu sentar-te ao lado dele, abjura os caminhos dos deuses  
e que não te levem mais teus pés ao Olimpo!

Em vez disso estima-o sempre e olha por ele,  
até que ele te faça sua mulher, ou até sua escrava!  
Mas eu para lá não irei — seria coisa desavergonhada —  
tratar do leito àquele homem. No futuro as Troianas  
todas me censurariam. Tenho no peito dores desmedidas.” (III, 399-412.).

*δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίεαι ἠπεροπεύειν;  
ἢ πῆ με προτέρω πολίων εὖ ναιομενάων  
ἄξεις, ἢ Φρυγίης ἢ Μηονίης ἐρατεινῆς,  
εἴ τίς τοι καί κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων:  
οὔνεκα δὴ νῦν δῖον Ἀλέξανδρον Μενέλαος  
νικήσας ἐθέλει στυγερὴν ἐμὲ οἴκαδ' ἄγεσθαι,  
τοὔνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστης;  
ἦσο παρ' αὐτὸν ἰοῦσα, θεῶν δ' ἀπόεικε κελεύθου,  
μηδ' ἔτι σοῖσι πόδεσσιν ὑποστρέψειας Ὀλυμπον,  
ἀλλ' αἰεὶ περὶ κείνον ὄϊζυε καί ἐ φύλασσε,  
εἰς ὃ κέ σ' ἢ ἄλοχον ποιήσεται ἢ ὃ γε δούλην.  
κεῖσε δ' ἐγὼν οὐκ εἶμι: νεμεσσητὸν δέ κεν εἶη:  
κείνου πορσανέουσα λέχος: Τρωαὶ δέ μ' ὀπίσσω  
πᾶσαι μωμήσονται: ἔχω δ' ἄχε' ἄκριτα θυμῶ. (III, 399-412.).*

Neste conhecido excerto temos uma Helena encolerizada com Afrodite, pois a personagem concluiu que graças às manipulações da deusa os acontecimentos arquitetados pela mão divina que sucederam o encontro com Paris foram trágicos, além disso, Helena reprova veementemente a ordem que Afrodite lhe dá, orientando-a a comparecer aos aposentos de Paris após o filho de Príamo ter fugido do combate contra Menelau (canto III). A crítica que Helena faz a Afrodite ultrapassa a insubordinação e atinge o âmbito da ofensa pessoal, tratando a deusa como uma semelhante e beirando à profanação, Helena diz a deusa para ela mesma ir consolar

Paris em seu leito e sugere, de forma irônica, que Afrodite faça o papel de esposa e escrava do príncipe de Troia: *εἰς ὃ κέ σ' ἢ ἄλοχον ποιήσεται ἢ ὃ γε δούλην.* / até que ele te faça sua **mulher**, ou até sua **escrava!** (*Ilíada*, canto III, verso 409, grifo nosso.).

Na *Ilíada* temos uma menção sobre a responsabilização pelos acontecimentos trágicos que atingiram Troia e a família de Príamo, fato explicado através da exposição dos motivos que fizeram os deuses protetores do exército grego -Atena, Poseidon e Hera- também apoiarem o ultraje ao cadáver de Heitor, justificando tal ato pela postura luxuosa de Paris, simpático à opulência e à sensualidade:

Deste modo na sua fúria Aquiles aviltou o divino Heitor.  
Mas condoeram-se os deuses bem-aventurados ao verem  
o que se passava e incitaram o Matador de Argos de vista arguta  
a roubar o cadáver. A todos os outros isto agradou,

menos a Hera e a Posêidon e à virgem de olhos esverdeados,  
que estavam como quando primeiro lhes repugnou a sacra Ílion  
e Príamo e seu povo, por causa do desvario de Alexandre,  
que insultou as deusas quando elas vieram à sua granja,  
ao louvar aquela que lhe favoreceu sua lascívia atroz. (XXIV  
, 22-30.).

*ὡς δὲ μὲν Ἐκτορα δῖον ἀεΐκιζεν μενεαίνων:  
τὸν δ' ἐλαΐρεσκον μάκαρες θεοὶ εἰσορόωντες,  
κλέψαι δ' ὀτρύνεσκον εὖσκοπον ἀργεΐφόντην.  
ἔνθ' ἄλλοις μὲν πᾶσιν ἐήνδανεν, οὐδέ ποθ' Ἥρη  
οὐδέ Ποσειδάων' οὐδέ γλαυκῶπιδι κούρη,  
ἀλλ' ἔχον ὡς σφιν πρῶτον ἀπήχθετο Ἴλιος ἱρή  
καὶ Πρίαμος καὶ λαὸς Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης,  
ὃς νείκεσσε θεὰς ὅτε οἱ μέσσαυλον ἴκοντο,  
τὴν δ' ἦνησ' ἢ οἱ πόρε μαχλοσύνην ἀλεγεινήν. (XXIV  
, 22-30.).*

Essa avaliação moral tanto de Helena quanto de Paris, embora negativa sob a perspectiva dos costumes, acaba por destacá-los da grande maioria de personalidades presentes na *Ilíada* que tinham suas autonomias ofuscadas pelo código de conduta heroico e pela pressão cosmológica. Neste contexto, temos a imagem de duas personagens sendo desconstruídas moralmente pela cultura que os cerca na narrativa, contudo, sob o ponto de vista estético, temos o arredondamento e a profundidade psicológica como marcas da relação conflituosa do casal entre si e com a sua comunidade.

O panorama descrito sobre as personagens é fundamental para a nossa pesquisa pois, ao trabalharmos com pressuposto de autonomia e volição dos heróis,

estamos arredondando-os, tornando-os passíveis de autoavaliação, culpa e emancipação da tutoria dos deuses.

Seguindo essa linha que foca na capacidade de sedução de Paris e, ao mesmo tempo, concede maior participação à Helena no processo de decisão, temos leituras mais recentes que enfatizam que a atração sentida por Helena foi genuína e não teve qualquer relação com os dons concedidos por Afrodite a Paris. Será a partir dessa perspectiva de sedução, volição, permissão e convivência que nos debruçaremos na figura de Helena, pois essa visão destaca a capacidade decisória da personagem, como pontua Antonio Orlando O. Dourado Lopes (2019) ao dedicar um estudo sobre o panorama psicológico de Helena e Paris ao longo da *Ilíada* e as evidências sutis que Homero nos apresenta a respeito da autonomia do casal:

Como tem sido observado desde a antiguidade, essa passagem surpreende tanto por anunciar, apenas ao final da narrativa, mais uma causa para a fuga de Helena de Esparta e, conseqüentemente, da própria guerra de Troia, quanto por introduzir, pela primeira e única vez nos poemas homéricos, o termo *makhlosýnē*, 'lascívia', atribuindo-o a Helena. O contexto sugere que a *makhlosýnē* comporia com a 'demência' (*átē*) do príncipe troiano, mencionada dois versos antes (Il. 24, 28) e dezessete outras vezes anteriormente no poema, o quadro psicológico da decisão de Páris e de Helena ao fugir para Troia. A se julgar por esses dados, o poema teria deixado para seus momentos finais a indicação de uma resposta à pergunta sobre a intencionalidade da participação de Helena na sua partida de Esparta, aproveitando-se da ausência do marido para abandoná-lo e à filha do casal. (LOPES, 2019, p.286.).

Segundo Ruby Blondell (2010, p.3) na *Ilíada* há personagens como Heitor, Menelau, Páris e a própria Helena que utilizam verbos como *ἄγω* ou *ἀνάγω*<sup>229</sup> (*Ilíada*, VI.292, XIII.627, XXII.115-16, XXIV.764) para apontar que a personagem foi levada ou arrastada por Paris. Porém, Blondell adverte que o mesmo verbo empregado nessa situação de sequestro ou fuga do matrimônio também foi usado na cena em que Paris estava seduzindo Helena e a levou para o seu leito.

A fuga de Helena é apresentada na *Ilíada* como uma reivindicação não de seu próprio desejo, mas da vontade de Paris e de Afrodite. Uma variedade de discursos- Menelau, Heitor, a própria Helena e o

---

<sup>229</sup> *Aváγω* (impf. *ἀνήγω*) 1 conduzir; transportar; 2 levar para o alto mar; 3 conduzir para cima; fazer sair; vomitar; 4 levantar; elevar; 5 elevar (formação); educar; 6 instaurar (sacrifícios); construir (edifício); celebrar; 7 trazer de volta; reconduzir; restituir; 8 intr. recuar; retirar-se ♦ méd.pas; 9 fazer-se ao mar; navegar; 10 preparar-se; ficar pronto. (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2006, p.57)

narrador, falam de Paris levando-a para Troia, usando o verbo ἄγω (deixar, levar, carregar) ou ἀνάγω (3.48, 6.292, 13.627, 22.115-16, 24.764), e Helena usa o mesmo verbo com Afrodite como sujeito (III, 400-1). O verbo não exclui volição na pessoa que é levada. (ver Odisseia 4.175); mas ele pode ser usado, entre outras coisas, para puxar um animal resistente (13. 572) e para uma definitiva abdução de uma mulher ou criança em estado de guerra (6. 426). O próprio Paris vai tão longe quanto ao falar que capturou Helena. (ἀρπάξας, III, 444) usando a voz própria para violenta abdução. Contudo, ele faz, interessantemente, em uma cena em que ele está seduzindo Helena, atraindo-a para a sua cama e não a estuprando ou raptando. (BLONDELL, 2010, p.3, tradução nossa<sup>230</sup>).

Embora Helena seja uma personagem essencialmente ambígua, não devemos deixar de considerar a capacidade volitiva da personagem, pois, caso Helena fosse unicamente um objeto passivo de troca, manipulável pelos deuses e pelos homens, poderíamos afirmar que seus desejos pessoais nunca foram levados em conta e, por isso, ela não detinha responsabilidade pelos seus atos e muito menos deveria sofrer por conta deles. Apesar disso, é importante destacar que, em algumas leituras do mito, Helena foi retratada como raptada pelo príncipe Troiano.

Contudo, veremos que muitas cenas na *Iliada* evidenciam uma Helena ativa, consciente, rancorosa por suas escolhas e, em muitos momentos, rebelde diante de seu atual marido e da própria Afrodite. Vale levar em consideração que as próprias versões do rapto apresentam divergências e trazem Helena em algumas representações como uma figura ativa ou ao menos conivente com sua fuga, como afirma West:

Proclus indica que o casal fez amor antes de embarcar. Il. 3. 443-5 existe uma versão, segundo a qual Paris 'apreendeu' Helena de Esparta (ἔπλεον ἀρπάξας) e depois fez amor com ela em uma ilha distante. A quantidade de bens valiosos que o casal tinha levado com eles, no entanto, é um tema recorrente na *Iliada*: 3. 70-2, 285, 7. 350, 363, 389, 13. 626, 22. 14-16. Helena ter abandonado a sua filha também é firmemente estabelecido na tradição, cf. Il. 3. 175, Od. 4. 263, Safo 16. 10. (WEST, 2014, p.28, tradução nossa.).

---

<sup>230</sup> *Helen's elopement is presented in the Iliad as an assertion not of her own desire, but of Paris's or Aphrodite's. A variety of speakers - Menelaus, Hector, Helen herself, and the narrator - speak of Paris "taking" her to Troy, using the verb ἄγω or ἀνάγω (3.48, 6.292, 13.627, 22.115-16, 24.764), and Helen uses the same verb with Aphrodite as subject (3.400-1).<sup>6</sup> This verb does not exclude volition in a person who is "taken" (see, e.g., Od. 4.175); but it can also be used, among other things, for dragging a resistant animal (13.572) and for the outright abduction of women and children in warfare (6.426, Od. 14.264; cf. Horn. Hymn 2.30). Paris himself goes so far as to speak of having "seized" Helen (ἀρπάξας, 3.444), using the vox propria for violent abduction. But he does so, interestingly, in a scene where he is seducing Helen - enticing her to bed, not raping or abducting her.*

Diante dessas evidências e considerando os limites de liberdade que uma mulher como Helena teria em uma sociedade patriarcal, torna-se viável a leitura em que a personagem é autora de suas escolhas e expressou desejos em ficar com Paris e abandonar o seu matrimônio com Menelau, algo que trouxe consequências diversas para ela, uma vez que ampliou seu poder de deliberação e sua condição como indivíduo complexo dotado de volição. Por consequência, essa condição ativa de Helena a fez ser julgada pelas mulheres e por si mesma como uma figura terrível, irresponsável e com um apetite voraz, semelhante ao de um cão, ou seja, alguém que deseja além do que lhe é direito.

A condição de Helena reflete em uma postura que entra em choque com o mundo externo e com a sua própria psicologia. Um dos principais motivos que fazem de Helena uma personagem única é a sua explícita autorreflexão, principalmente porque a personagem se insulta de um modo extremo que nenhum outro herói o fez, de acordo com Graver:

Ninguém dentro da *Iliada* ou da *Odisseia* emprega uma linguagem tão forte para se descrever e nenhuma outra personagem fala assim de Helena. Sozinha entre os falantes épicos, Helena desejou que ela tivesse morrido antes do poema começar (III, 173-76, VI, 344-48; XXIV, 764-65) e ela se chama de odiosa (*στρυγερήν*, III, 404). Sozinha ela se chama de cadela (*κύων*) ou cara de cachorro (*κυνῶπις*), termos que de outra forma nunca são autodirigidos, embora eles sejam frequentemente usados em insultos ou menosprezo por parte de terceiros (GRAVER, 1995, p.41, tradução nossa<sup>231</sup>).

Ao mesmo tempo em que Helena se condena, podemos notar que ela possui uma conduta consciente de sua grandeza e de seu poder, afinal, verificamos durante a *Iliada* que a personagem participa do mesmo ambiente onde ficam os grandes comandantes troianos, tendo diversas conversas com Príamo e Heitor. Helena pouco interage com as mulheres e pouco permanece nos ambientes considerados femininos para época, quando o faz, faz sozinha, gastando seu tempo com os famosos e simbólicos trabalhos domésticos de costura e tecelagem.

---

<sup>231</sup> *No one else in the Iliad or Odyssey employs such strong language in self-description, and no other character speaks so of Helen. Alone among epic speakers, Helen wishes that she had died before the poem began (Il. 3.173-76, 6.344-48, 24.764-65) and calls herself "hateful" (στρυγερήν, 11. 3.404). In particular, she refers to herself as "dog" (κύων) and "dog-face" (κυνῶπις), terms which otherwise are never self-directed, though they are often used in insult or disparagement of others.*

Embora a grandiosidade de Helena faça os atreidas e o exército grego, além de Príamo e o conselho de anciãos de Troia, não a culparem, Graver (1995) afirma que Heitor e Aquiles foram os raros heróis que traçaram algum tipo de crítica à postura de Helena, fato que não justificaria a terrível censura que Helena se auto impõe ao chamar-se de cadela:

Mesmo Aquiles não culpará os atreidas por desperdiçar vidas por conta dela. (9. 337-43), embora em outro ponto, em um momento de profunda comoção, ele se refira a ela como “arrepicante Helena” ῥιγεδανης<sup>232</sup>. O mais próximo que chegamos a uma cobrança séria a Helena vem de um herói homérico que é quando Heitor a chama de “pesar (πημα) para os troianos” e “constrangimento (χατεφειη) para Paris” (*Iliada*, III, 50-51). (GRAVER, 1995, p.54, tradução nossa<sup>233</sup>).

Esse discurso onde Helena se autocritica chamando-se de cadela pode ter intenções dúbias, afinal, ele se encaixaria como uma estratégia para gerar compaixão nos ouvintes do mundo diegético e do mundo extradiegético. Todavia, a ideia de que ela seja uma pessoa capaz de se apropriar de algo além do que lhe foi destinado, tal como uma cadela faminta, acaba sendo uma comparação apropriada diante dos fatos narrados na *Iliada*, principalmente sobre a perspectiva das outras mulheres e dos heróis, uma vez que a sua relação com Paris foi inapropriada e mostrou-se predatória, pois predominou a busca pelo prazer e a auto saciedade, sentimentos rejeitados pelo ideal grego e por todos os envolvidos na guerra.

Nesta versão é a própria depravação da personagem Helena que é culpada pela destruição de Troia. A guerra foi lutada por conta dela não apenas pelo sentido de que ela é um preço pelo qual os outros arriscariam suas vidas, mas como um resultado direto de seu comportamento. Pegando uma pista do comportamento em outro lugar associado com a metáfora do cão, podemos imaginar que a acusação contra Helena diz respeito a algum tipo de avareza ou auto indulgência à custa de outros. Ao navegar com Paris, Helena, talvez, se torna uma ladra saindo com muitas posses de Menelau. Então, quando o costume homérico a trata como uma posse ao invés de um agente moral, devemos entender que essa foi uma

---

<sup>232</sup> εἵνεκα ῥιγεδανῆς Ἑλένης Τρωσὶν πολεμίζω:

e combate os Troianos por causa de Helena arrebatada (Trad. Frederico Lourenço, 2013.).

<sup>233</sup> *Even Achilles will not fault the Atreids for their willingness to expend liver for her sake. (II. 9.337-43), though elsewhere, in a moment of deep emotion, he does refer to her as "bone-chilling Helen" (ριγεδανης). The closest we come to a serious charge against Helen from a Homeric hero is when Hector calls her a "woe" (πημα) for the Trojans and an "embarrassment" (χατεφειη) to Paris (I. 3.50-51).*

escolha consciente do narrador, utilizando uma alternativa menos condenatória para a personagem. (GRAVER, 1995 p.54<sup>234</sup>).

Mesmo que Homero tente eximir a culpa de Helena através da exposição das perspectivas de Príamo e dos demais homens presentes na narrativa, ao inserir a própria Helena elaborando um comentário autoavaliativo, o narrador demonstra uma visão clara sobre a sua responsabilidade, fato que será intensificado na literatura vindoura, como aponta Graver:

Enquanto a tragédia nos dá uma condenável Helena, por todas as injustas comparações e destrutivas imprecisões (desejo expresso de que algo ruim aconteça) que podem ter sido predicados de seu papel como a causa da guerra, o retrato que nós encontramos no épico é, de modo geral, um pouco diferente.

Embora não sem uma sinistra capacidade (suas drogas mágicas, sua voz, seu aparecimento profético) a Helena homérica continua a ser uma extremamente adorável, inteligente, magnética, profundamente ligada a casa e a família e, possivelmente, mais contra o pecado do que pecadora. [...]

[...] A própria Helena observa como um fato que “muitas vergonhas e censuras caem sobre mim” (*Ilíada*, III, 242). Por exemplo, os anciãos troianos, que deveriam ter um amplo motivo para detestar Helena, ainda sentem que “não há motivo para se indignar de que os troianos e aqueus sofreram dificuldades por conta de tal mulher” (*Ilíada*, 3, 156-157).

[...] A inesperada e apaixonada descrição de feiura deveria ser bastante aceita como um sinal de que o aedo épico conhecia a versão da história de Helena considerada mais feia do que a versão que ele estava contando.

O épico homérico assume familiaridade com a totalidade da lenda de Tróia, incluindo elementos de enredo que são apenas mencionados nos poemas que nós temos. Aparentemente, ele também espera que sua audiência esteja consciente de outras perspectivas e mesmo sobre os eventos presentes. [...]

[...] então, quando o costume homérico a trata como uma posse ao invés de um agente moral, devemos entender que essa foi uma escolha consciente do narrador, utilizando uma alternativa menos condenatória para a personagem.

Ou, pode ser mais provável que a acusação seja de cunho sexual, sem diminuir a usurpação do privilégio. Vimos como a má conduta dos serviços de Ulisses foi motivo de condenação e foi comparada aos

---

<sup>234</sup> In this version it is Helen's own depravity of character that is to blame for what happens at Troy: the war is fought "because of her" not merely in the sense that she is the prize for whom others venture their lives, but as a direct result of her own behavior. Taking a clue from the behaviors elsewhere associated with the dog metaphor, we can guess that the charge against her specifically concerns some form of avarice or self-indulgence at the expense of others. In sailing with Paris, Helen perhaps becomes a thief making off with the "many possessions" of Menelaos, so that the Homeric habit of treating her as herself a possession, rather than a moral agent, must be considered a conscious choice of the less damning alternative.

Ciclopes e como o pai de Afrodite deve responder financeiramente pelo adultério da filha “cara de cadela”<sup>235</sup>.

Similarmente Helena pode se tornar uma “cadela” no sentido de má conduta sexual que é interpretado não no sentido de impura, desonesta, não patriótica e assim por diante, mas como uma forma de avareza, alguém que tomou mais do que devia pegar. (GRAVER, 1995, p. 53-55, tradução nossa<sup>236</sup>).

A comparação com um animal e a construção de um caráter acrático, ou seja, aquele caráter que é incapaz de conter os seus instintos, consolidaria em Helena o *status* de personagem cuja profundidade psicológica e a capacidade de escolha seriam escassas, contudo, ao fazer sair da própria boca da personagem essa autodepreciação, Homero, amplia a complexidade e a tensão interna inerente à condição psicológica de Helena. Isso acontece devido ao choque dos impulsos instintivos da personagem com a autoconsciência de sua natureza irracional, uma condição claramente dialética.

Como já mencionado, com exceção de Safo, houve uma tradição difamatória posterior à *Ilíada* que concedeu um olhar muito mais severo em relação a Helena (Graver, 1995, p.55) do que aquele proposto por Homero. Somado a essa visão, a tradição dos cantos círios, anterior à *Ilíada*, também se mostrou partidária em relação ao juízo feito sobre Helena, como propõe Graver:

---

<sup>235</sup> Grave se refere a uma passagem da Odisseia (VIII, 261-366) em que se narra a infidelidade de Afrodite que se deitou com Ares e a subsequente necessidade de Zeus compensar Hefesto por ter sido enganado pela sua esposa.

<sup>236</sup> *For where tragedy gives us a blameworthy Helen, with all the invidious comparisons and destructive imprecations that might have been predicted from her role as the cause of war, the portrait we find in epic is generally quite different. Though not without sinister capabilities (her magic drugs, her voice, her prophetic loom), the Homeric Helen remains a surpassingly lovely woman, intelligent, magnetic, deeply concerned for*

*her home and family, very possibly more sinned against than sinning. accords her is universal among the heroes.*

*Helen herself remarks as a matter of simple fact that "many shames and reproaches are upon me" (Il. 3.242), and yet we never hear these words of reproach. For instance, the Trojan elders, who should have ample cause to detest Helen, still feel that it is "no cause for indignation that the Trojans and Achaians suffer hardships over such a woman" (Il. 3.156-57). [...]*

*[...] The unexpected ugliness should rather be accepted as a signal that the epic performer knows of a version of Helen's story which is considerably uglier than his own.*

*Homeric epic assumes familiarity with the entirety of the Troy legend, including plot elements which are barely mentioned in the poems we have. Apparently, it also expects its audience to be aware of other possible perspectives on the characters and events it presents. [...]*

*[...]so that the Homeric habit of treating her as herself a possession, rather than a moral agent, must be considered a conscious choice of the less damning alternative. Or, as seems more likely, the charge may be sexual in nature, without lessening the implication of the seizing of privilege. We have seen how the sexual misconduct of Odysseus' serving women is compared to the doggish greed of the Cyclops, and how Aphrodite's father must answer financially for her "dog-faced" adultery. (GRAVER, 1995, p. 53-55)*

Houve uma tradição do hexâmetro contra Helena desde o início. Hesíodo disse que Afrodite a lançou em má reputação diante das outras filhas de Leda e que ela desonrou a “cama de Menelau”. No ciclo épico da Cypria é Momos (Censura) que sugere que Zeus deveria procriar com Helena, e Nemesis (indignação) é sua mãe mais relutante. Não podemos dizer se Helena foi diretamente culpada na própria Cypria: o uso genealógico desses sinônimos para o discurso de culpa talvez sugira (como fez Hesíodo com *φήμη*) que a tradição difamatória é na realidade anterior à narrativa em questão. Mas parece provável que o precedente real para o ataque sustentado dos trágicos a Helena, e para os fragmentos líricos também, podia ser encontrado na antiga tradição da narrativa dos cantos cíprios. O que sabemos dessa poesia, principalmente a partir de fragmentos de papiros atribuídos a Stesichorus, sugere que eles estavam relacionados a histórias mitológicas, incluindo a da lenda de Tróia, em considerável extensão e em metros líricos. Sua maneira de narrar era dramática e fortemente partidária: Burkert descreve-o como "emocional, até mesmo irritante", em comparação com o tom mais austero do épico.' (GRAVER, 1995, p.56, tradução nossa<sup>237</sup>).

A demonstração de conhecimento sobre a sua própria história e a repercussão negativa que os seus atos terão no mundo grego pode ser verificada no trecho onde Helena diz que será alvo de cantos futuros (VI, 335-358.). Com isso, nota-se que Helena assume a função de tecer o seu próprio destino, afinal, responsabiliza-se pelo seu futuro e pelo futuro de todos os envolvidos na guerra de Troia.

Helena atinge um patamar tão elevado quanto o do próprio narrador, a personagem não apenas demonstra conhecimento prospectivo, como evidencia que está em suas mãos ser alvo de relatos para a posterioridade. Essa capacidade de vaticinar um futuro que será criado por atos no presente que poderiam ser evitados torna Helena um ser autorreferente:

Não é por raiva e ressentimento contra os Troianos  
que me sento no tálamo, mas porque quis ceder à tristeza.  
Já a minha esposa tentou me convencer com palavras suaves  
a voltar para a guerra: e também eu refleti para mim próprio

<sup>237</sup> *There was a hexameter tradition against Helen from earliest times. Hesiod says that Aphrodite "cast her into ill repute" along with the other daughters of Leda, and that she "defiled Menelaos' bed" (MW 176). In the cyclic epic Cypria, it is Momos ("Censure") who suggests that Zeus should beget Helen, and Nemesis ("Indignation") is her most unwilling mother (fr. 1,7 Allen). We cannot say whether Helen was directly blamed in the Cypria itself: the genealogical use of these synonyms for blaming-discourse perhaps suggests (as does Hesiod's (*φήμη*) that the defamatory tradition is actually anterior to the narrative at hand. But it seems likely that the real precedent for the tragedians' sustained attack on Helen, and for the lyric fragments as well, was to be found in the ancient tradition of kitharodic narrative. What we know of this poetry, mainly from papyrus fragments attributed to Stesichorus, suggests that it related mythological stories, including the Troy legends, at considerable length and in lyric meters. Its manner of narration was dramatic and strongly partisan: Burkert describes it as "emotional, even larmoyant," in comparison with the more austere tone of epic. (GRAVER, 1995, p.56.).*

que tal seria a melhor coisa. A vitória alterna por entre os homens.  
 Mas espera tu agora, para que eu vista a minha armadura de guerra.  
 Ou então parte, e eu te seguirei; penso no entanto ultrapassar-te.”  
 Assim falou; mas não lhe deu resposta Heitor do elmo faiscante.  
 Foi Helena que a ele se dirigiu com doces palavras:  
 “Cunhado da cadela fria e maldosa que eu sou,  
 quem dera que naquele dia quando me deu à luz minha mãe  
 a rajada maligna da tempestade me tivesse arrebatado

para a montanha ou para a onda do mar marulhante,  
 onde a onda me levasse antes de terem acontecido tais coisas.  
 Porém uma vez que os deuses decretaram tais males,  
 quem me dera ter sido esposa de um homem mais digno,  
 a quem atingisse a raiva e os muitos insultos dos homens.  
 Mas este homem não está no seu perfeito juízo, nem alguma vez  
 estará: penso que dos frutos de tudo isto ele terá o proveito.  
 Mas agora entra e senta-te nesta cadeira, ó cunhado,  
 já que a ti sobretudo o sofrimento cercou o espírito,  
 pela cadela que sou e pela loucura de Alexandre.  
 Sobre nós fez Zeus abater um destino doloroso, para que no futuro  
 sejamos tema de canto para homens ainda por nascer.” (VI, 335-358.).

*οὐ τοι ἐγὼ Τρώων τόσσον χόλω οὐδὲ νεμέσσι  
 ἤμην ἐν θαλάμῳ, ἔθελον δ' ἄχει προτραπέσθαι.  
 νῦν δὲ με παρειποῦσ' ἄλοχος μαλακοῖς ἐπέεσσιν  
 ὄρμησ' ἐς πόλεμον: δοκέει δέ μοι ὤδε καὶ αὐτῷ  
 λῳίον ἔσσεσθαι: νίκη δ' ἐπαμείβεται ἄνδρας.  
 ἀλλ' ἄγε νῦν ἐπίμεινον, Ἀρήϊα τεύχεα δύω:  
 ἢ ἴθ', ἐγὼ δὲ μέτειμι: κιχῆσεσθαι δέ σ' οἴω.*

*ὡς φάτο, τὸν δ' οὐ τι προσέφη κορυθαίολος Ἔκτωρ:  
 τὸν δ' Ἑλένη μύθοισι προσηύδα μειλιχίοισι:  
 ὄϊερ ἐμεῖο κυνὸς κακομηχάνου ὀκρυοέσεως,  
 ὡς μ' ὄφελ' ἤματι τῷ ὅτε με πρῶτον τέκε μήτηρ  
 οἴχεσθαι προφέρουσα κακῇ ἀνέμοιο θύελλα  
 εἰς ὄρος ἢ εἰς κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης,  
 ἔνθά με κῦμ' ἀπόερσε πάρος τάδε ἔργα γενέσθαι.  
 αὐτὰρ ἐπεὶ τάδε γ' ὤδε θεοὶ κακὰ τεκμήραντο,  
 ἄνδρὸς ἔπειτ' ὠφελλον ἀμείνωνος εἶναι ἄκοιτις,  
 ὃς ἤδη νέμεσίν τε καὶ αἴσχεα πόλλ' ἀνθρώπων.  
 τούτῳ δ' οὔτ' ἄρ νῦν φρένες ἔμπεδοι οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω  
 ἔσσονται: τὼ καὶ μιν ἐπαυρήσεσθαι οἴω.  
 ἀλλ' ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἔζο τῷδ' ἐπὶ δίφρῳ  
 ὄϊερ, ἐπεὶ σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν  
 εἴνεκ' ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης,  
 οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὡς καὶ ὀπίσσω  
 ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἔσσομένοισι.’ (VI, 335-358.).*

Assim como o narrador, Helena é capaz de criar uma história que será contada pela posterioridade, consciente de que o ônus de sua fama será o julgamento e a polêmica que sua vida terá diante do crivo do olhar público. Segundo Graver (1995, p. 59), quando Homero restringe a crítica das ações de Helena a própria Helena,

impedindo que sejam manifestadas pela opinião pública ou mesmo fazendo com que a opinião daqueles que detêm o poder seja contrária à punição ou culpabilização da personagem durante toda a *Ilíada*, Homero está se protegendo da subjetividade e mantendo a objetividade épica. Desta forma, temos uma tensão duplamente motivada, primeiro entre a escolha de Helena em seguir seus desejos em detrimento de suas obrigações matrimoniais e maternais com Menelau e sua filha, depois por decidir se culpar por essas ações enquanto todo o ciclo de poder formado por governantes troianos em torno de Helena tenta a redimir de culpa.

Diante da conjuntura bélica que envolve Helena, ainda que interpretemos o contexto pela perspectiva patriarcal grega, contemporânea a Homero, a leitura de Helena como um ser passivo e sem volição enfraquece, pois a auto culpa impetrada por ela funciona como uma condição fundamental para sagrar a personagem como valiosa para ser cantada e lembrada dentro da tradição épica, atingindo a *Kléos*- fama- a partir da exposição de seu desprezo e autodepreciação, atitude considerada exemplar pela cultura masculina que a rodeia. Afinal, uma mulher que se tornou um espólio de guerra, capaz de colocar duas nações em conflito e levar vários heróis ao túmulo, uma vez avaliada e condenada por suas ações indecorosas durante a narrativa, perderia todo o poder que detinha sobre os homens- o poder de um objeto valioso, quase sagrado- se não demonstrasse submissão ao *ethos* vigente por intermédio de uma desvalorização moral de suas escolhas perante os demais, conforme aponta Collins (1988):

O fato de que a culpa de Helena é expressa primeiramente pela própria Helena e para Helena foi construído para testemunhar uma hostilidade pública que Homero de outra forma não retrata diretamente – avançando ainda mais nos interesses ideológicos do poema. Em uma palavra, só Helena pode culpar Helena sem expor o paradoxo que o poema deseja manter oculto: que o próprio ato que necessita de uma guerra por ela também a condena do ponto de vista do poema, e a torna um objeto indigno de luta (COLLINS, 1988 *apud* GRAVER, 1995, p. 58, tradução nossa<sup>238</sup>).

---

<sup>238</sup> *The fact that the blame of Helen is expressed primarily by Helen herself for Helen is made to testify to a public hostility which Homer otherwise does not directly depict-further advances the ideological interests of the poem. In a word, only Helen can blame Helen without exposing the paradox that the poem wishes to remain hidden: that the very act which necessitates a war over her also condemns her from the poem's point of view, and renders her an unworthy object of struggle.*

Nota-se que Helena assume sua condição volitiva ao desejar fugir com Paris e dar as costas para todas as suas obrigações políticas e domésticas que gravitam sobre o título de rainha de Esparta e, posteriormente, reafirma essa condição ao destoar da opinião pública, manifestada, principalmente, por Príamo (canto, III, 161-165) e por Afrodite (canto, III, 399-412), pois ambos tentaram induzir Helena a se tornar uma figura passiva. Assim, enquanto Príamo buscou de forma sutil eximir Helena, afirmando que nenhum mortal conseguiria fugir dos desígnios divinos, Afrodite, por outro lado, tentou reaproximá-la de Paris e sofreu duras críticas da mortal, como já evidenciado nos parágrafos anteriores deste capítulo.

Acompanhando o veredicto de Graver, Ruth Blondell defende que a figura de Helena sofreu uma crítica mais contundente fora da *Ilíada*, se comparada à comedida narração que existe no texto homérico sobre a personagem, seguindo um pacto de distanciamento e alteridade do narrador épico. Blondell afirma que Helena é uma personagem multifacetada, detentora de complexidade simbólica, definida ora como objeto ora como agente:

Helena de Tróia deve a sua fascinação perene em parte devido a sua indefinição como um agente e/ um objeto de desejo. Como um disputado objeto, ela inicia o caos na guerra de Troia a partir de sua própria subjetividade. Embora frequentemente objetivada, ela nunca é apenas um objeto. Ela é um agente, assim como vítima, uma observadora assim como uma observada, ativa assim como passiva, uma geradora de signos, assim como um signo em si. Tal como ela foi uma icônica imagem da noiva grega, incorporando a tensão problemática que repousa no coração do tráfico de mulheres. Na *Ilíada*, entretanto - a versão mais canônica- a subjetividade e ação de Helena são minimizadas tanto pela narrativa quanto pelas personagens dentro delas. (BLONDELL, 2010, p.1, tradução nossa<sup>239</sup>).

Embora Graver e Blondell interpretem Helena como uma personagem que foi severamente criticada pela tradição exterior à *Ilíada*, em especial, a tradição trágica e a lírica, concedendo à personagem maior subjetividade e responsabilidade aos atos

---

<sup>239</sup> *Helen of Troy owes her perennial fascination in part to her elusiveness as an agent and/or object of desire. As a contested object, she initiates the havoc of the Trojan war irrespective of her own subjectivity or agency. Though often objectified, however, she is almost never a mere object. She is an agent as well as a victim, a viewer, active as well as passive, a generator of signs as well a sign herself. As such she is an iconic figure of the Greek bride, embodying the problematic tension that lies at the heart of the traffic in women. In the Iliad, however - the most canonical version of her story - Helen's subjectivity and agency are minimized both by the narrative and by characters within it.*

geradores da guerra, nossa leitura entende que a atmosfera épica era mais condolente com a liberdade das personagens do que o proposto pela crítica, menos opressora em relação à interferência do destino e dos deuses sobre a humanidade, por isso, concedia maior espaço para os movimentos psicológicos dos heróis, incluindo, os de Helena. Além disso, nosso foco é identificar os espaços psicológicos de tensão nas personagens homéricas, mesmo que esses espaços sejam menores se comparados com o contexto externo ao texto homérico e à forma como a cultura grega retratou Helena durante os séculos que vieram após a *Ilíada*.

De qualquer modo, tanto a pesquisa de Graver quanto a de Blondell demonstram um outro tipo de tensão inerente à figura de Helena e apresentada em Homero, ou seja, a tensão entre o conteúdo narrado explicitamente e o conteúdo implícito que faz alusão à visão mítica que a comunidade contemporânea a Homero detinha sobre a personagem. Identificamos nesta pesquisa que a Helena homérica represa diversos significados construídos em torno da tradição da guerra de Tróia e que Homero, balizado pelos preceitos de distanciamento exigidos pelo épico, acabou os tornando mais sutis, contudo, potencialmente sugestivos e alusivos.

A afirmação acima é sustentada através da percepção obtida nas entrelinhas das cenas que envolvem Helena, afinal, nesse material identificamos uma alusão a fatos relacionados à história da personagem que são de conhecimento público e que geraram julgamentos morais sobre a personagem muito mais parciais do que o apresentado na *Ilíada*. Tal avaliação pública provém de um conteúdo diegético que ultrapassa e antecede o mundo ficcional construído por Homero.

A análise de Blondell se inicia descrevendo vários fatos presentes na *Ilíada* que demonstram que Helena é “desavergonhadamente” objetificada (BLONDELL, 2010, p.4) pela comunidade que a cerca, Blondell destaca que Helena não foi avisada por ninguém de que o seu destino estava sendo decidido durante o combate entre Menelau e Paris (canto III), uma cena que remete ao primeiro combate que os heróis travaram para conquistá-la, quando Menelau foi o vitorioso em uma espécie de leilão entre os reis gregos. Blondell afirma que a despreocupação em avisar Helena sobre o combate acaba por revelar a sua objetificação, além disso, a pesquisadora defende algo que vai ao encontro das nossas interpretações apresentadas até aqui, ou seja, Helena, uma vez objetificada, acaba por se eximir de qualquer tipo de culpa pelos seus atos (BLONDELL, 2010 p. 5.):

Apesar do arauto ser enviado para informar Priamo sobre o duelo (3. 245-58), o homem não notifica a mulher cujo futuro depende do resultado da luta. Ao invés disso, Íris vem para informá-la sob o disfarce de sua cunhada (3. 121-38). A aparição espontânea da deusa tem incomodado comentadores desde a antiguidade. (veja Kirk 1985 ad. Loc.). Contudo, independente do que isso possa significar, um de seus efeitos é sugerir que nenhum ser humano entendeu como importante deixar Helena saber que seu destino estava em jogo. Essa desavergonhada objetificação joga a vantagem de Helena em um importante aspecto. Ação implica responsabilidade, e responsabilidade implica suscetibilidade para culpar e, o mais importante, punir. Enquanto a pergunta for se Paris a roubou ou se os troianos deveriam devolvê-la, ela não poderá ser responsabilizada: ele é culpado por começar a guerra e eles por permitirem que ela continuasse. A objetificação de Helena, portanto, se encaixa com o fato bem conhecido de que a culpa direcionada a ela por outros personagens da *Ilíada*, além dela mesma, é silenciada ou inexistente. (BLONDELL, 2010, p. 5, tradução nossa<sup>240</sup>).

Blondell afirma que o valor de Helena deve compensar todas as ansiedades e desatinos que a empreitada à Troia proporcionará aos aqueus, deste modo, qualquer índice de volição por parte de Helena acabaria por torná-la culpada e indigna de ser reconquistada. Além disso, a ira contra Paris e contra os troianos deveria ser mantida para justificar as ordens de Agamemnon em saquear a cidade, o que fez o atrevido utilizar a ofensa que seu irmão sofreu ao ter sua esposa abduzida como um *casus belli* (Blondell, 2010, p.5.), levando o seu desejo por retaliação ao limite do aceitável para a sua comunidade:

E Menelau estava prestes a dá-lo ao escudeiro, para o levar para junto das naus velozes dos aqueus. Mas Agamêmnon correu para junto dele e dirigiu-lhe uma palavra de censura: **“Menelau amolecido! Por que deste modo te compadeces de homens? Será que em tua casa recebeste dos troianos nobres favores? Que nenhum deles fuja da íngreme desgraça às nossas mãos, nem mesmo o rapaz que se encontra ainda no ventre da mãe. Que nem ele nos escape, mas que de Ílion**

---

<sup>240</sup>Though a herald is sent to inform Priam of the duel (3.245-58), the men do not notify the woman whose future depends on the outcome. Instead, Iris comes to tell her, in the guise of a sister-in-law (3.121-38). The goddess's spontaneous appearance has bothered commentators since antiquity (see Kirk 1985 ad loc). But whatever else it may signify, one of its effects is to suggest that no human being took the trouble to let Helen know her fate was hanging in the balance.

This unabashed objectification plays to Helen's advantage in an important respect. Agency entails responsibility, and responsibility entails susceptibility to blame and, most importantly, punishment. As long as the question is whether Paris stole her, or whether the Trojans should return her, then she cannot be held accountable: he is to blame for starting the war, and they for allowing it to continue. The objectification of Helen therefore dovetails with the well-known fact that blame directed towards her by Iliadic characters other than herself is muted or non-existent.

**sejam todos de uma vez eliminados, sem rastro nem lamento!”**

Assim dizendo, o herói virou as intenções do irmão, pois falava na medida justa. Então Menelau afastou com a mão o herói Adrasto, a quem o poderoso Agamêmnon desferiu um golpe no flanco. Caiu para trás. E o Atrida pôs-lhe o calcanhar no peito e arrancou a lança de freixo. (VI, 52-65, grifo nosso.).

*καὶ δὴ μιν τάχ' ἔμελλε θαὸς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν  
δῶσειν ὧ̃ θεράποντι καταξέμεν: ἀλλ' Ἀγαμέμνων  
ἀντίος ἦλθε θέων, καὶ ὁμοκλήσας ἔπος ἠΐδα:  
**ὧ̃ πέπον ὧ̃ Μενέλαε, τί ἦ δὲ σὺ κήδεαι οὕτως  
ἀνδρῶν; ἦ σοὶ ἄριστα πεποίηται κατὰ οἶκον  
πρὸς Τρώων; τῶν μὴ τις ὑπεκφύγοι αἰπὺν ὄλεθρον  
χειρᾶς θ' ἡμετέρας, μηδ' ὄν τινα γαστέρι μήτηρ  
κοῦρον ἐόντα φέροι, μηδ' ὄς φύγοι, ἀλλ' ἅμα πάντες  
Ἰλίου ἐξαπολοίατ' ἀκήδεστοι καὶ ἄφαντοι.'***

*ὡς εἰπὼν ἔτρεψεν ἀδελφειοῦ φρένας ἦρωσ  
αἴσιμα παρειπῶν: ὁ δ' ἀπὸ ἔθεν ὤσατο χειρὶ  
ἦρω' Ἄδρηστον: τὸν δὲ κρείων Ἀγαμέμνων  
οὕτα κατὰ λατάρην: ὁ δ' ἀνετράπετ', Ἀτρεΐδης δὲ  
λάξ ἐν στήθεσι βᾶς ἐξέσπασε μείλινον ἔγχος. (VI, 52-65, grifo nosso.).*

Paralelamente, Blondell (2010, p.6) afirma que objetificar Helena para os troianos é ainda mais importante, considerando que é muito mais fácil devolver um objeto roubado para uma nação ofendida do que devolver uma mulher que foi seduzida. Após uma breve introdução sobre os aspectos que tornam a Helena da *Ilíada* mais submissa e menos autônoma se comparada com as versões posteriores a Homero presente na Literatura, Blondell inicia uma série de descrições que nos levam a conclusão de que, mesmo na *Ilíada*, havia espaço para uma Helena volitiva, detentora de culpa e responsável por suas decisões.

A primeira ideia de poder e subjugação das demais personagens relacionada a Helena e destacada por Blondell (2010, p. 8) é a sua capacidade de encantar desde os mais jovens até os mais velhos, a ponto de fazer com que os anciãos de Troia não erguessem a voz ou contestassem a idoneidade de Helena em sua presença. Embora o sábio conselho troiano formado por homens experiente soubesse que seria mais vantajoso devolvê-la e evitar a destruição por parte do grande exército grego, os homens troianos aparentemente deixaram o juízo de lado, característica que Blondell (2010, p.8) afirma ser um efeito que emana do poder concedido por Afrodite a Helena.

O segundo ponto importantíssimo que Blondell (2010, p.8) traz acertadamente sobre Helena é sua condição paradoxal, criadora de tensão interna na personagem, afinal, o poder de retirar o juízo dos homens, de desarmá-los, leva o próprio Homero

a não estabelecer críticas sobre ela. Assim, a sua beleza e aquilo que nomeamos como inteligência sedutora, fruto de uma retórica aprimorada, acaba por ser tanto o motivo de vergonha e culpa que a levará a ser julgada moralmente como também a ferramenta que ela usará para impedir de ser destruída por aqueles que enganou nesse processo de sedução.

Finalmente, atreladas às características mencionadas de sedução, Blondell destaca qualidades que distinguem Helena de um simples espólio sem volição, de um ser inanimado e objetificado, ou seja, as três faculdades definidoras do sujeito: a visão, a voz e o movimento. Tais elementos são empregados em exaustão por Helena e descritos nos momentos em que a personagem encanta sua audiência através do olhar, da voz e da forma graciosa com que o seu corpo se desloca entre a multidão:

A diferença é clara para Paris quando ele diz que está desejando devolver os bens materiais, mas não Helena. Não por coincidência é o homem que é o mais sujeito ao poder de Helena, é a beleza dela que traça a distinção significante entre Helena e os tesouros roubados *κτῆματα*. Tal poder depende do fato de que ela não seja meramente um objeto amável, como uma estátua, mas uma mulher viva. Como Débora Steiner argumentou, há três faculdades- visão, voz e movimento- o que pode distinguir uma pessoa viva de uma estátua ou um corpo.

Essas são as faculdades que permitem a qualquer ser humano entendê-la com vários papéis sociais e construí-la como um sujeito. Isso também implicada no exercício do charme erótico. O poder sedutor da beleza da mulher não se debruça apenas em sua aparência física, mas em seu olhar, seus movimentos, sua voz. Esses três aspectos da sedução feminina estão todos sob o comando da mulher e todos os três estão implicados no efeito sobre os homens que estão sob o alcance de sua beleza. Quando os anciãos troianos comparam Helena com uma divindade eles estão reagindo a sua aparência quando ela se move entre eles ( 3.155) de forma modesta, contudo ainda com uma sedução velada quando encaram o olhar dela. (3. 158). Tanto Príamo e Heitor estão engajados em sua argumentação e encantados por seu discurso. A capacidade dela para a ação (erótica) expressa através dessas três capacidades (visão, voz e movimento) claramente contribuem para a sua sedução. Assim, Paris a deseja não meramente como um objeto, mas como uma participante em um prazer mútuo: ele não a estuprou, mas a seduziu. (BLONDELL, 2010, p.10, tradução nossa<sup>241</sup>.).

---

<sup>241</sup> *The difference is made clear by Paris, when he declares that he is willing to return the latter but not Helen herself (7.362-64). Not coincidentally, it is the man who is most subject to the power of her beauty who draws a significant distinction between Helen and the stolen KTr)uaTa. For that power depends on the fact that she is not merely a lovely object, like a statue, but a living woman. As Deborah Steiner has argued, there are three central faculties - vision, voice, and movement - which distinguish a living person from a statue or a corpse.32 These are the faculties that both permit any human being to perform her various social roles and construct her as a subject. They are also implicated in the exercise of erotic charm. The seductive power of a woman's beauty lies not only in her physical appearance, but in her*

A autoavaliação e autodepreciação de Helena pode ser encarada como uma forma de manipular a audiência masculina, afinal, desempoderar-se, evidenciando rancor por ter rompido as regras sociais é uma forma que Helena e algumas mulheres na Literatura Grega- Clitemnestra e Medeia<sup>242</sup>, por exemplo- encontraram para manipularem os heróis, eximirem-se de culpa e recuperarem o *status* de valiosas e dignas de serem conquistadas. Segundo Blondell (2010, p.12) não há nada mais prazeroso para a aristocracia homérica do que ver um indivíduo subjugado às leis sociais que privilegiam este seletivo e pequeno grupo, neste caso, o círculo patriarcal de poder que busca a submissão de Helena através de uma postura condescendente que evita julgá-la.

Pode-se dizer que Helena emprega seletivamente o uso de sua retórica de autodepreciação, aplicando-a na presença de homens cujos poderes políticos são suficientes para protegê-la dos gregos e dos próprios troianos. Helena dirige o seu discurso em busca da afeição de Príamo (III, 172) e Heitor (VI. 343-350) e, embora a sua auto culpa acabe por desempoderá-la diante dos heróis, essa mesma ação pode ser um motivo para gerar o efeito oposto na audiência da *Ilíada*, pois denota volição.

O efeito de volição gerado sobre os atos de Helena e visto apenas pelo narratário primário, ou seja, a audiência homérica ou o posterior leitor do texto da *Ilíada* se constrói a partir da percepção de que a personagem foi capaz de identificar e apontar o ponto exato de sua história em que agiu de modo inapropriado, segundo os preceitos da cultura patriarcal grega. Helena manteve sua posição de se entregar a Paris a despeito das consequências ruinosas que recairiam sobre todos devido a sua suposta ação acrática voltada para o prazer, o que nos mostra que ela estava

---

*glance, her movement, her voice.*<sup>33</sup> *These three aspects of seductive femininity all lie to a significant extent under a woman's own control, and all three are implicated in Helen's effect on the men who come within range of her beauty.*

<sup>242</sup> Autodepreciação é uma forma de auto desempoderamento, característico da representação patriarcal grega da mulher como um objeto, que frequentemente diminui seu gênero em geral e elas mesmas em particular como inferiores aos homens. Esse significado pode ser visto a partir do modo como é muitas vezes implantado em figuras femininas poderosas e perigosas nas Tragédias para iludir e manipular os homens. Medeia, mais notavelmente, não apenas depreciava as mulheres em geral, (Eur. Medeia- 407-9) manipulou Jasão ao apresentar-se como psicologicamente fraca e inferior no que diz respeito ao seu gênero. (889- 91, 922-31). A culpa de Helena pelos homens que rebaixariam o seu valor é suprimida ou eclipsada pelo brilho de sua beleza, contudo, a auto culpa a realça como uma mulher e, consequentemente, indiretamente, a legitimidade do esforço heroico na batalha para reclamá-la. ( Blondell, 2010, p. 10.).

ciente dos efeitos de seus atos, mas ainda assim os executou, satisfazendo seus anseios privados.

Mesmo nas oportunidades em que Helena poderia se considerar apenas uma vítima de sequestro ou dos planos divinos, seguindo as conclusões dos heróis, ela acaba contestando esse juízo patriarcal através de sua insatisfação e alega que seria melhor se tivesse prazer na morte<sup>243</sup>, o que para Blondell (2010, p.15) reforça a imagem de Helena como um agente ativo. Diante desse panorama, notamos que houve uma óbvia predileção pelo prazer em detrimento da obrigação comunitária em zelar pelo seu *status* matrimonial e pela vida dos demais a ponto de retirar a sua própria vida, se assim fosse necessário.

Considerando que estamos falando de um contexto heroico onde as normas sociais eram mais importantes que a própria autopreservação, a atitude de Helena pode ser entendida como uma afirmação da volição, da escolha de um mote individual relacionado à auto saciedade, opondo-se ao auto sacrifício. Essa postura coloca Helena no rol de personagens da *Ilíada* que se destacam pela relação umbilical com o âmbito particular em detrimento do coletivo.

Somado a esse panorama Blondell (2010, p.15) destaca que Helena é a única personagem que utiliza a voz ativa para se referir às suas escolhas em partir com Paris para Troia<sup>244</sup>. Com isso, Helena coloca-se em pé de igualdade com o seu amante em relação à agência de decidir fugir e de ter um relacionamento extraconjugal, apesar das consequências que isso traria.

A hostilidade<sup>245</sup> oriunda da comunidade feminina em relação aos atos de Helena seria uma forma de reivindicar a subjetividade da esposa grega, como propõe Blondell (2010, p.16), afinal, os poderes de sedução de Helena restringem-se a uma relação

---

<sup>243</sup> quem me dera ter tido o prazer da morte malévola (III, 173).

<sup>244</sup> ἐξ οὗ κείθεν ἔβην καὶ ἐμῆς ἀπελήλυθα πάτρης:/ desde que saí de lá e deixei a minha pátria. (XXIV, 766, grifo nosso.).

<sup>245</sup> Mas eu para lá não irei — seria coisa desavergonhada —/tratar do leito àquele homem. No futuro as Troianas/ todas me censurariam. Tenho no peito dores desmedidas.” (III, 410-413.); Mas se alguém falava mal de mim no palácio —/ dentre os teus irmãos ou irmãs ou cunhadas de belos vestidos/ ou a tua mãe (mas teu pai foi sempre amável como um pai) —/ tu com palavras os impediais e convencias, / graças à tua bondade e às tuas palavras. / Por isso eu choro-te a ti e a mim, desafortunada, com coração pesado;/ pois já não tenho ninguém na ampla Troia/ que seja amável ou amigo, mas a todos causou repugnância.” (XXIV, 768-775)

heterossexual e não atingem as mulheres enlutadas, fato que possibilita a manifestação de uma consciência punitiva por parte delas ao entenderem que Helena era dotada de volição.

Portanto, na perspectiva das mulheres troianas, Helena era culpada pelo ultraje aos gregos diante do desrespeito ao anfitrião proporcionado por sua relação extraconjugal com o hóspede. Mesmo assim, Helena constituiu-se como uma espécie de ser híbrido, capaz de transitar entre espaços particulares que são restritos até mesmo a personagens femininas pertencentes à realeza, desta forma, temos uma figura com premissas semelhantes a de um narrador ou de um deus, pois acessa lugares livremente e os influencia com seus poderes, construindo um fio narrativo próprio:

Porém, a perspectiva de Helena sobre a sua própria fuga vai além, constituindo a noiva também como um agente erótico. O erotismo da noiva e (potencial) agência (atitude) são internalizados em um específico ponto de vista feminino que vê Helena como cúmplice em seu sequestro e, portanto, desafiando a perspectiva masculina uniforme de desempoderamento das mulheres.

Esta perspectiva feminina permanece em tensão com a estratégia objetificadora dos personagens masculinos. Ainda que ela pareça receber o endosso do próprio poeta. Como nós vimos, Helena exerce poder sobre os homens através do discurso, e há a bem conhecida indicação de que o poeta épico equipara a voz de Helena com a sua própria voz. Embora silenciosa, quando a conhecemos, Helena está envolvida em tecelagem, o modo feminino por excelência de contar história. Seu papel de tecelã da guerra de Troia a alinha tanto com a figura de Zeus, cujo plano é cumprido através da guerra, quanto com a figura do próprio poeta. E o tipo de linguagem associada com a beleza da mulher - sedução, persuasão e potencialmente enganosa - é também associada desde os primórdios aos poetas, cuja arte é abençoada por Afrodite e suas companheiras, as Graças e o Desejo. (BLONDELL, 2010, p.20, tradução nossa<sup>246</sup>).

Helena concentra a tensão interna em si; isso ocorre quando notamos que ela ao mesmo tempo que comporta o símbolo do matrimônio na cultura homérica é,

---

<sup>246</sup> *But Helen's perspective on her own elopement goes further, constituting the bride also as an erotic agent. The bride's eroticism and (potential) agency are embedded in the specifically female point of view that sees Helen as complicit in her abduction and thus challenges the uniformly disempowering perspective of the male characters. This female perspective stands in tension with the objectifying strategies of the epic's male characters. Yet it seems to receive the endorsement of the poet himself. As we saw, Helen exercises power over men through speech, and there are well-known indications that the epic poet equates her voice with his own. Though silent when we first meet her, she is engaged in weaving, the quintessential female mode of story telling. Her role as weaver of the Trojan War aligns her both with the poet and with Zeus himself, whose plan is fulfilled through, that war.74 And the kind of language beautiful women - persuasive, seductive, and potentially deceptive - is also associated from earliest times with poets, whose art is blessed by Aphrodite and her companions, the Graces and Desire.*

simultaneamente, lembrada por seu caso extraconjugal. Além disso, Helena entra em conflito com a sua comunidade, pois os poderes que Afrodite lhe concede incluem conquistar o outro, aquilo que não lhe pertence e não se desculpar por isso.

O mesmo ocorre com Paris, pois em nenhum momento a comunidade o exime de culpa, mesmo que reconheçam que ele foi influenciado por Afrodite, panorama elencado por Blondell:

Se o envolvimento divino desculpasse Helena, ela não poderia atribuir culpa a si e a Paris ao mesmo tempo e aos próprios deuses. (6.356-57; cf 6.349). Isso vale para a auto aversão (3.404) que acompanha o reconhecimento de Helena de que foi Afrodite que a levou para Troia. (3.400-1). Ao culpar Afrodite, Helena não está eximindo-se da sua própria culpa, ainda que a sua auto culpa e o fato dela culpar Afrodite resultem na mesma coisa.

A presença física da deusa nesta cena não torna irrelevante o próprio impulso erótico de Helena, mas, pelo contrário, sublinha a sua realidade e poder. Se ela for coagida, é por suas próprias paixões, e ela é responsável por aquiescer.

Esse consentimento faz, é claro, contraste com o seu melhor julgamento e senso moral, mas nem toda a ação responsável provém da práxis *πραξις* aristotélica - proposital, racionalizada e cuidadosamente pensada. Em uma linguagem ordinária, atos acráticos- atos performados contra um julgamento melhor- não deixam de ser atos, pelos quais alguém é responsabilizado mesmo que a força que os impulse seja de origem divina e esmagadora em seu poder. De fato, a falta de autocontrole está entre os mais repreensivos comportamentos na cultura grega, tanto para homens quanto para mulheres. Isto fica claro a partir do caso de Paris. Ninguém nega que ele foi muito instigado por Afrodite ou a desculpa por isso. De fato, nenhum personagem homérico sequer usou o envolvimento divino para negar a deliberação masculina ou a responsabilidade. (Blondell, 2010, p.25, tradução nossa<sup>247</sup>).

---

<sup>247</sup>*If divine involvement exculpated Helen, she could not in the same breath blame herself and Paris and attribute the whole mess to the gods (6.356-57; cf. 6.349). The same goes for the self-loathing (3.404) that accompanies her recognition that it was Aphrodite who "took" her to Troy (3.400-1 ).<sup>94</sup> In blaming Aphrodite, Helen is not excusing but blaming herself, as the parallel with her self-blame makes clear (cf., e.g., Worman 2001: 25, 2002: 50). Rather, her self-blame and her blame of Aphrodite amount to the same thing. The goddess's physical presence in this scene does not make Helen's own erotic impulse irrelevant but, on the contrary, underlines its reality and power. If she is coerced, it is by her own passions, and she is responsible for acquiescing. This acquiescence does, of course, conflict with her better judgement and moral sense, but not all responsible action is Aristotelian *πραξις*; - purposeful, reasoned, and carefully thought through. In ordinary moral parlance, acratik acts - acts performed against one's better judgement - are still acts, for which one is held accountable even if the force that drives us is divine in origin and overwhelming in its power.<sup>95</sup> Indeed, lack of self-control is among the most reprehensible behaviors in Greek culture, for both women and men. This is clear from the case of Paris. No one denies that he too was instigated by Aphrodite, or excuses him on that account. In fact, no Homeric character ever uses divine involvement to deny male agency or responsibility.*

Finalmente, destacamos as reflexões de Richard Gaskin (1990, p.12) a respeito do caráter acrático<sup>248</sup> de Helena. Em seu artigo o pesquisador não apenas refuta as conclusões de Bruno Snell ([1946] 2009, p.19) a respeito da inexistência de volição e tensão nas personagens da *Ilíada*, como utiliza a cena do canto III- onde Helena muda de opinião e impede que Paris retorne à guerra, convidando-o para deitar em sua cama- para evidenciar que a personagem tinha consciência do que era moralmente correto fazer, mas, aparentemente, acabou cedendo aos seus impulsos sexuais. Assim como Gaskin, julgamos que houve um confronto de forças dentro de Helena, como em outras ocasiões, de modo que as diversas lamentações da personagem, com críticas severas sobre a sua própria pessoa, tais como concluir que seria melhor que tivesse morrido (III, 173) e se ofender com o termo “cara de cão” (III, 180), são evidências de que a personagem sofreu por suas ações passadas e se responsabiliza por elas:

Ela [Helena] sabe o que Paris deve fazer e inicialmente diz a ele para voltar à batalha, mesmo que isso signifique sua morte. Mas ela o ama e não quer vê-lo morto, então cedendo ao seu desejo, ela contradiz seu comando e pede que ele fique, para que não seja morto. Aristóteles observa que o homem acrático pode, como um homem adormecido ou bêbado, voltar de sua acrasia. E é exatamente isso que acontece com Helena: quando ouvimos falar dela, ela está tentando persuadir Páris a voltar à luta (6.337-8)<sup>249</sup>. (GASKIN, 1990, p.12.).

Porém, vale apontar que nesta tese entendemos que os casos destacados sobre Helena ultrapassam escolhas traçadas por impulsos e evidenciam que tivemos uma genuína intenção provinda de seu íntimo, fato que culminou em um senso de responsabilidade pelas escolhas feitas. Isto posto, quando falamos de acrasia, questões como incontinência e instintos básicos são as primeiras a serem relacionadas pela opinião pública, entretanto, deve-se lembrar que o próprio Sócrates defendeu que a verdadeira acrasia não existe, pois ninguém toma uma decisão

---

<sup>248</sup> Aristóteles *in Ética a Nicômaco* (Livro VII, cap.3) a incontinência é popularmente relacionada a um dos sinônimos da acrasia.

<sup>249</sup> *She [Helen] knows what Paris should do and initially tells him to return to battle, even if that means his death, but she loves him and does not want to see him killed, so giving way to her desire she contradicts her command and bids him stay, lest he be killed. Aristotle remark that the akratic man may, like a man asleep or drunk, come round from his acrasia. And that is exactly what happen with Helen: when we next hear of her, she is trying to persuade Paris to return to the fighting (6.337-8).*

mirando no infortúnio após pesar as opções e vislumbrar qual escolha será a mais vantajosa:

Uma versão famosa da sugestão de que a akrasia genuína não pode existir é encontrada em Sócrates, conforme retratado por Platão no *Protágoras*. Sócrates argumenta que é impossível que o conhecimento de uma pessoa sobre o que é melhor seja superado por coisas como o desejo de prazer – que não se pode escolher um curso de ação que se sabe muito bem ser pior do que alguma alternativa disponível. Quem escolhe fazer algo que é de fato pior do que algo que sabe que poderia ter feito, deve, de acordo com Sócrates, ter julgado erroneamente os valores relativos das ações (STEWART, 2005, p.11, tradução nossa<sup>250</sup>).

Segundo os diálogos socráticos em *Protágoras*<sup>251</sup> e na *Ética* aristotélica<sup>252</sup>, o saber proporcionará a escolha mais adequada, fato que nos leva a crer que a consciência de Helena a respeito do poder que detinha sobre os homens e a sua consciência a respeito da importância que ela assumiria no desenrolar da guerra, tendo o seu nome cantado pela posterioridade, foram pontos que ajudaram em sua decisão de permanecer com Paris, mesmo após o início da batalha. Devemos considerar, entretanto, que Helena detinha um conhecimento limitado no momento de suas decisões e, como expôs Daniel R. N. Lopes (2017) em seus comentários sobre

---

<sup>250</sup> *A famous version of the suggestion that genuine akrasia cannot exist is found in Socrates, as portrayed by Plato in the Protagoras. Socrates argues that it is impossible for a person's knowledge of what is best to be overcome by such things as the desire for pleasure – that one cannot choose a course of action which one knows full well to be less good than some alternative known to be available. Anyone who chooses to do something which is in fact worse than something they know they could have done instead, must, according to Socrates, have wrongly judged the relative values of the actions. (The Shorter Routledge Encyclopedia of Philosophy, New York, NY: Taylor & Francis Group, 1077p 2005.).*

<sup>251</sup> **a.** A opinião da maioria sobre o conhecimento é mais ou menos a seguinte: que ele não é forte, nem hegemônico, nem soberano. Tampouco ela pensa que é a mesma coisa que comanda o homem, mas que, frequentemente, mesmo em posse do conhecimento, não é o conhecimento quem o comanda, mas alguma outra coisa, ora a ira, ora o prazer, ora a dor, às vezes o amor, muitas vezes o medo. Ela praticamente considera o conhecimento como se fosse um escravo, arrastado por aí por tudo o mais. Porventura, a sua opinião se coaduna com essa, ou **b.** você crê que o conhecimento é belo e capaz de comandar o homem, e que, se alguém souber o que é bom e o que é mau, não será dominado por nenhuma outra coisa a ponto de praticar algo diferente do que o conhecimento prescrever, sendo a inteligência suficiente para socorrer o homem?" — Não só o que você diz - disse ele - conforma-se com a minha opinião, Sócrates, como também seria vergonhoso para mim, mais do que para qualquer outro, afirmar que sabedoria e conhecimento não são, entre todas as coisas humanas, as que exercem maior domínio. — É correto e verdadeiro - tornei eu - o que você está dizendo. (*Protágoras* 352b-d.).

<sup>252</sup> Alguém poderia colocar o problema: como uma pessoa, tendo uma compreensão correta, pode agir incontinentemente? Alguns dizem que isso é impossível uma vez tendo o conhecimento; pois, havendo o conhecimento, como julgava Sócrates, seria espantoso que outra coisa o dominasse e o arrancasse de seu curso, tal como a um escravo. Pois Sócrates combatia totalmente esse argumento como se não existisse a incontinência; pois ninguém, compreendendo as razões, agiria contrariamente ao que é o melhor, e sim por ignorância. (*Ética Nicomaqueia* v ii, ii45b2i-27 *apud* LOPES, 2017, p. 301.).

o *Protágoras*, a interpretação hedonista de Sócrates quando equipara o saber ao bem não é a única capaz de negar a incontinência, mas é possível que haja outros motivos:

Quanto à negação da akrasia, argumentei que, embora Sócrates recorra à identidade entre prazer e bem para mostrar a impossibilidade do fenômeno denominado genericamente pela massa de “ser vencido pelos prazeres” (352e6-353a1), isso não implica necessariamente que seja essa a única maneira de se demonstrar a sua impossibilidade. Em outras palavras, o argumento hedonista é apenas uma das vias possíveis para se desvelar as consequências absurdas que decorrem da suposta posição da “maioria dos homens” sobre o poder falível do conhecimento. Por conseguinte, é absolutamente plausível que Sócrates possa defender a impossibilidade do fenômeno da akrasia (352c-d), sendo ela uma tese basilar de sua concepção moral intelectualista, sem, contudo, se comprometer com o argumento hedonista mediante o qual ele prova a sua impossibilidade neste contexto argumentativo específico do *Protágoras*. (LOPES, 2017, p.352.).

Assim, entendemos que da mesma forma que a akrasia pode ser negada por meio de outras provas, o conhecimento nem sempre é o suficiente para proporcionar ao indivíduo a sabedoria necessária para julgar a situação. Este panorama, todavia, não afeta o processo decisório que visa o bem-estar e evita o mal, o que nos leva ao entendimento de que a premissa da intenção em julgar adequadamente predomina nos casos propostos por Sócrates, assim como predominou em Helena.

Independente do debate sobre a adesão de Sócrates à tese hedonista que sugere que ninguém escolhe algo tendo o discernimento de que a opção causará dano- tese que equipara o prazer ao bem maior- e mesmo que levemos em consideração que a perspectiva de Helena não é ilimitada como a dos deuses e apenas eles poderiam ter o conhecimento prospectivos dos fatos para tomar as decisões mais corretas, ainda assim, concluímos que a impossibilidade de clarividência de Helena não a exime de elaborar um processo deliberativo a partir do conhecimento que pôde reunir no momento de sua decisão. Somada a essa intenção de agir baseada no conhecimento imediato e possível da personagem temos o fato de que Helena resistiu a Afrodite e, em diversos momentos, optou por escolhas que eram frutos de insubordinação social e divina:

De fato, a resistência dela perante Afrodite serve para nos mostrar que ela sabe que está sendo transgressiva, repleta como ela está por nostalgia a um melhor homem, Menelau (3.139-403.173-76). A aflição de Helena como uma personagem deriva em parte do fato que, diferente das vítimas de Afrodite, ela permanece completamente

consciente dos conflitos entre o seu desejo e a resistência para um julgamento melhor. (BLONDELL, 2010, p. 22, tradução nossa<sup>253</sup>).

Assim, embora Helena se identifique com o próprio narrador homérico, por conseguir antecipar os males que cairão sobre os homens e traçar o destino dos povos a partir de suas decisões, julgamos que permanecer com Paris foi uma escolha sopesada e tomada a partir do máximo de informações que Helena obteve, desde sentimentos e sensações que assaltaram sua subjetividade, até cálculos sobre como poderia se manter viva, tanto em relação ao seu primeiro caso narrado na *Cipria*, quando abandona o matrimônio com Menelau, quanto no canto III da *Ilíada* quando pede para que o príncipe troiano fique em seus aposentos e não parta para a guerra.

Ao considerarmos um meio termo em que Helena age semelhante a um indivíduo acrático, envolto ao desejo, contudo, consciente de sua decisão, podemos evidenciar que a tensão interna está vinculada à condição da personagem. Helena assume a responsabilidade por suas transgressões, afinal, por mais que elas causem dores e vergonha, foram opções da própria personagem, em muitos momentos, nota-se que Helena parte em busca de suas escolhas e não daquilo que impõem a ela.

Esse conflito de valores, que deixa a personagem em dúvida sobre como deliberar ou em angústia por apresentar expectativas sobre si que não condizem com a realidade imposta é muito semelhante ao paradigma hegeliano que foi descrito anteriormente nesta tese (p.120). Afinal, temos um *ethos* introjetado na personalidade de Helena que guia as suas ações e se opõe às condições e anseios pessoais.

Tentamos evidenciar nessa seção que, ao optar pela volição, Helena assume a responsabilidade pelos seus atos, fato que gerará críticas e que a fará ser cantada pelas gerações futuras como alguém que trouxe ruína a uma nação. A capacidade decisória de Helena está presente desde o mito que antecedeu a *Ilíada*, como verificado nos cantos cíprios e está estritamente vinculada à tensão condenatória que as personagens emitem durante toda a *Ilíada* em relação a Paris, uma refuta social imposta ao casal devido a acontecimentos oriundos de uma cultura anterior ao primeiro poema homérico.

---

<sup>253</sup> *Indeed, her resistance to Aphrodite serves to let us know that she knows she is transgressing - filled as she is with nostalgia for the "better man," Menelaus (3.139-40, 3.173-76). Helen's poignancy as a character derives in part from the fact that, unlike many of Aphrodite's victims, she remains fully conscious of the conflict between her desires and the resistance of her better judgment.*

### 4.2.2 Agamemnon e Tersites

Não poderíamos deixar de mencionar as personagens Agamemnon e Tersites em nossa análise sobre a tensão interna na *Ilíada*, essas duas figuras homéricas podem ser entendidas como antagônicas por estarem em posições opostas na cadeia de comando e por não terem apreço uma pela outra. Agamemnon é o maior comandante do exército grego, bom orador e participante ativo das assembleias, conhecido por ser o rei dos reis que vieram a Troia, é o responsável pelo destino dos seus compatriotas e, simultaneamente, aquele que demanda estar acima de todos em relação à oferta de espólios de guerra, fato observado no canto I quando aceita devolver Criseida para salvar o exército da peste enviada por Apolo, mas exige que lhe dêem um prêmio igualmente grande:

Mas apesar disso restituí-la-ei, se for isso a coisa melhor.  
Quero que o povo seja salvo, de preferência a que pereça.  
Mas preparai para mim outro prêmio, para que não seja só eu  
entre os Argivos que fico sem prêmio, pois tal seria indecoroso.  
Pois vedes todos vós como o meu prêmio vai para outra parte.” ( I,  
116-120.).

*ἀλλὰ καὶ ὥς ἐθέλω δόμεναι πάλιν εἰ τό γ' ἄμεινον:  
βούλομ' ἐγὼ λαὸν σῶν ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι:  
αὐτὰρ ἐμοὶ γέρας αὐτίχ' ἐτοιμάσατ' ὄφρα μὴ οἶος  
Ἀργείων ἀγέραστος ἔω, ἐπεὶ οὐδὲ ἔοικε:  
λεύσσετε γὰρ τό γε πάντες ὃ μοι γέρας ἔρχεται ἄλλη. ( I, 116-120.).*

Agamemnon precisa estar atento aos fatos, observar o nível de engajamento de seu exército na empreitada para derrubar a cidade de Príamo e ter certeza de que o seu quinhão será pago adequadamente. Tersites<sup>254</sup>, por outro lado, é um soldado de baixa patente, conhecido por ser feio, falar muitos impropérios e incomodar os comandantes, expressando um descomprometimento com o coletivo oriundo de sua insatisfação ao testemunhar o contraste entre a fartura destinada aos reis e a

<sup>254</sup> Todos os outros se sentaram, contidos nos seus assentos. / Só Tersites de fala desmedida continuava a tagarelar —/ ele que no espírito tinha muitas e feias palavras, / sem nexos e sem propósito, para vilipendiar os reis, / embora o que acaso lhe ocorresse dizer fizesse surgir o riso / entre os Argivos. Era o homem mais feio que veio para Ílion: / tinha as pernas tortas e era coxo num pé; os ombros / eram curvados, dobrando-se sobre o peito. A cabeça / era pontiaguda, donde despontava uma rala lanugem. / Para Aquiles e Ulisses era ele especialmente odioso, / pois contra ambos disparava; mas agora era contra / o divino Agamêmnon que gritava estridentes insultos. / Muito irados contra ele estavam os aqueus no coração. (II, 211-223.).

escassez de espólios que lhe sobra, por este motivo, ele é igualmente atento aos movimentos políticos do exército grego, pois discorda da forma como as obrigações e as benesses são geridas.

Ambas as personagens concentram em si um alto teor simbólico constituído pelo *ethos* comunitário em choque com os anseios privados de guerreiros que, acima de tudo, são homens conscientes de suas mortalidades e de suas necessidades pessoais. Essas qualidades nos levaram a selecionar Agamemnon e Tersites para refletirmos sobre o sentimento de tensão interna que os dois apresentam com a mesma intensidade, contudo, oriundo de motivações diferentes, devido às suas origens opostas na pirâmide de poder em que a sociedade aristocrática da *Ilíada* está sustentada, fato que os tornam complementares e antagônicos ao mesmo tempo, formando uma relação dialética.

Enquanto Agamemnon sente-se pressionado ao imaginar que é responsável pela vida e morte de seu exército devido a decisões que tomou baseadas em um sonho ludibriador enviado pelos deuses <sup>255</sup>, Tersites demonstra angústia ao entender que sua vida se limita a arriscar-se em uma guerra que pouco lhe oferecerá como sinal de retribuição por satisfazer seus comandantes, consciência que o torna um soldado extremamente insatisfeito com a situação a ponto de se pronunciar na assembléia (*Ilíada*, canto II, 225-242), rompendo e desrespeitando a ordem hierárquica que regia a sua comunidade.

Em *A Emergência da Reflexão sobre a Responsabilidade Moral na Grécia Antiga: Homero e Demócrito* (2002), Miriam Campolini Diniz Peixoto nos apresenta uma contraposição entre o pensamento snelliano sobre a responsabilidade das personagens homéricas e a intervenção divina, atestando, inclusive, um princípio de culpabilidade e reflexibilidade nas personagens da *Ilíada*, fato que também já tratamos em nossa tese. Tal interpretação está em sintonia com aquela apresentada pelo grupo de críticos que citamos até agora, dentre eles, Bernard Fenik (1978), Jacqueline Romilly (1984), Richard Gaskin (1990), Paula da Cunha Corrêa (1998) e Douglas

---

<sup>255</sup> Do mesmo modo eu, quando o alto Heitor do elmo faiscante/ chacinava os Argivos junto das popas das naus, não pude//esquecer-me da Obnubilação, que primeiro me obnubilou./Mas visto que fiquei obnubilado e Zeus me tirou o juízo,/quero repor tudo de novo e oferecer incontável indenização./ Levanta-te para combater e incita as outras hostes!/ Todos os presentes eu oferecerei, todos os que indo/ ontem à tua tenda te prometeu o divino Ulisses./ Ou se quiseres, embora estejas desejoso de combater,/ espera, e os escudeiros da minha nau buscarão e trarão/ os presentes, para que vejas que darei o que te satisfaz o ânimo.” (XIX, 134-144.).

Cairns (2002), esta perspectiva, inclusive, foi responsável por nos levar a selecionar a personagem Agamemnon para tratarmos sobre a tensão interna e a tensão externa que o assaltou durante sua participação na guerra de Tróia, deste modo, de acordo com Peixoto:

Outros autores insistiram sobre a concepção do homem homérico como uma marionete dos deuses, sobre sua incapacidade em tomar decisões próprias e em julgar seus atos. Segundo B. Snell, a ação em Homero “não tem um começo real e autônomo. O que é visado e realizado resulta da ação dos deuses”. Mas esta tese não pode ser tomada de modo absoluto. A leitura dos poemas oferece elementos que permitem nuançá-la. Os mesmos personagens, que num momento sustentaram a causalidade divina do erro de Agamémnon, viriam a se referir à ação do chefe do exército, num outro momento, não colocando em cena senão o ator humano. Os versos seguintes do canto XVI o atestam:

“Lembrai-vos do vosso valor ardente para que nós honremos o Peleida e para que o Atrida, o potente príncipe Agamémnon, reconheça também que foi seu erro de não ter prestado homenagem ao melhor dos aqueus”.

É preciso ainda reconhecer que já se encontra presente em Homero, ainda que apenas esboçada, uma espécie de reflexividade, onde se encontra em questão o julgamento dos atos humanos e mesmo um certo sentimento de culpabilidade – Agamémnon acaba admitindo que sua atitude desmesurada a respeito de Aquiles era falta sua, e não simplesmente consequência de uma *áte*, de um obscurecimento enviado pelos deuses. Se na maior parte do tempo os deuses intervêm no mundo humano, subsiste sempre uma instância onde compete à “consciência” deliberar e se exprimir, dirigir as ações e julgar os atos realizados. Como escreve J. Frère, “o homem é o autor de seus pensamentos, de seus discursos e de seus atos, mesmo se alguns momentos essenciais de sua vida são impostos pelos deuses” e, “no domínio da ação, sobretudo no domínio da palavra, as vontades divinas não constituem para ele senão um horizonte com relação ao qual cada herói deseja e decide por si próprio” (PEIXOTO, 2002, p.306.).

Partindo da noção de que Agamemnon tenta se reconciliar com Aquiles ao perceber que se excedeu quando retirou Briseida da tenda do filho de Peleu, entendemos que a personagem não apenas esboça um arrependimento (XIX, 261) por uma ação passada, como também tem consciência de que a expressão desse arrependimento ajudará no processo de reconciliação com Aquiles:

“Que saiba Zeus antes de tudo, mais sublime e melhor dos deuses,  
e a Terra e o Sol e as Erínias, que debaixo da terra  
se vingam dos homens que juram juramentos falsos,  
que eu não pus a mão na donzela Briseida,  
nem para me unir a ela na cama nem por outra razão,  
mas que permaneceu honrada na minha tenda.

E se alguma parte deste juramento for falsa, que os deuses me deem muitos sofrimentos, dos que dão aos perjuros.” Falou; e com o bronze renitente degolou o javali. E Taltíbio, rodopiando com o corpo, atirou-o ao mar cinzento, como comida para os peixes. Aquiles assim falou entre os belicosos Argivos: “Zeus pai, grande é a obnubilação que dás aos homens! Nunca no coração no meu peito teria o Atrida suscitado a raiva, nem levado a donzela, teimoso, à minha revelia. Mas porventura quis Zeus que a muitos aqueus sobreviesse a morte. Ide agora para a refeição, para que nos juntemos na luta.” (XIX, 258-275.).

*ἴστω νῦν Ζεὺς πρῶτα θεῶν ὕπατος καὶ ἄριστος  
Γῆ τε καὶ Ἥλιος καὶ Ἐρινύες, αἶθ' ὑπὸ γαῖαν  
ἀνθρώπους τίνυνται, ὅτις κ' ἐπίορκον ὁμόσση,  
μὴ μὲν ἐγὼ κούρη Βρισηΐδι χεῖρ' ἐπένεικα,  
οὔτ' εὐνῆς πρόφασιν κεχρημένος οὔτε τευ ἄλλου.  
ἀλλ' ἔμεν' ἀπροτίμαστος ἐνὶ κλισίῃσιν ἐμῆσιν.  
εἰ δέ τι τῶνδ' ἐπίορκον ἐμοὶ θεοὶ ἄλγεα δοῖεν  
πολλὰ μάλ', ὅσσα διδοῦσιν ὅτις σφ' ἀλίηται ὁμόσσας.  
ἦ, καὶ ἀπὸ στόμαχον κάπτρου τάμε νηλεῖ χαλκῶ.  
τὸν μὲν Ταλθύβιος πολιῆς ἀλὸς ἐς μέγα λαῖμα  
ῥῖψ' ἐπιδινήσας βόσιν ἰχθύσιν: αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς  
ἀνστὰς Ἀργείοισι φιλοπτολέμοισι μετήυδα:  
Ζεῦ πάτερ ἦ μεγάλας ἄτας ἄνδρεςσι διδοῖσθα:  
οὐκ ἂν δὴ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι ἐμοῖσιν  
Ἄτρείδης ὥρινε διαμπερές, οὐδέ κε κούρην  
ἦγεν ἐμεῦ ἀέκοντος ἀμήχανος: ἀλλὰ ποθὶ Ζεὺς  
ἦθελ' Ἀχαιοῖσιν θάνατον πολέεσσι γενέσθαι.  
νῦν δ' ἔρχεσθ' ἐπὶ δεῖπνον, ἵνα ξυνάγωμεν Ἄρηα. (XIX, 258-275.).*

A atitude vinculada ao desejo de retificar um ato passado julgado como um erro de conduta corrobora com a ideia de que as personagens da *Ilíada* possuíam uma consciência retrospectiva relacionada à responsabilidade pelas ações e sabiam que demonstrar essa consciência era uma forma diplomática de conquistar o perdão por parte do indivíduo ofendido. Como fez o próprio Aquiles ao se dirigir a Agamemnon evidenciando arrependimento por ter ameaçado o Atrida e abandonado as obrigações da guerra após perder Briseida, nessa cena Aquiles expressa a consciência de que a sua debandada gerou a morte de muitos compatriotas gregos e foi benéfica aos troianos:

“Atrida, será que foi isto a melhor coisa para ambos, para ti e para mim, quando cheios de dor no coração em conflito devorador do ânimo nos zangamos por causa de uma mulher? Quem me dera que nas naus Ártemis a tivesse matado com uma seta,

no dia em que a tomei como presa depois de saquear Lirnesso! Não teriam sido tantos os aqueus a morder com os dentes a ampla terra, sob mãos inimigas, por causa da minha cólera. Para Heitor e para Troia é que isto foi favorável. Penso eu que muito tempo se lembrarão os aqueus do teu e do meu conflito. Mas a estas coisas permitiremos o já terem sido, apesar da dor, refreando o coração no peito porque a necessidade a tal obriga. É agora que vou parar a minha ira, pois não devo permanecer sempre inflexível. Mas rapidamente chama para a guerra os aqueus de longos cabelos, para que eu saia contra os troianos e os ponha à prova, a ver se querem ficar de noite junto das naus. Mas penso que descansadamente quererá dobrar os joelhos quem fugir da fúria da guerra, perseguido pela minha lança.” (XIX, 56-73.).

*Ἄτρεΐδη ἧ ἄρ τι τόδ’ ἀμφοτέροισιν ἄρειον  
ἔπλετο σοὶ καὶ ἐμοί, ὃ τε νῶϊ περ ἀχνυμένω κῆρ  
θυμοβόρω ἔριδι μενεήναμεν εἵνεκα κούρης;  
τὴν ὄφελ’ ἐν νήεσσι κατακτάμεν Ἄρτεμις ἰῶ  
60 ἥματι τῶ ὄτ’ ἐγὼν ἐλόμην Λυρνησσὸν ὀλέσσας:  
τῷ κ’ οὐ τόσσοι Ἀχαιοὶ ὀδᾶξ ἔλον ἄσπετον οὐῶδας  
δυσμενέων ὑπὸ χερσὶν ἐμεῦ ἀπομηνίσαντος.  
Ἔκτορι μὲν καὶ Τρωσὶ τὸ κέρδιον: αὐτὰρ Ἀχαιοὺς  
δηρὸν ἐμῆς καὶ σῆς ἔριδος μνήσεσθαι οἶω.  
65 ἀλλὰ τὰ μὲν προτετύχθαι ἐάσομεν ἀχνύμενοί περ  
θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι φίλον δαμάσαντες ἀνάγκη:  
νῦν δ’ ἦτοι μὲν ἐγὼ παύω χόλον, οὐδέ τί με χρῆ  
ἀσκελέως αἰεὶ μενεαινέμεν: ἀλλ’ ἄγε θᾶσσον  
ὄτρυνον πόλεμον δὲ κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς,  
70 ὄφρ’ ἔτι καὶ Τρώων πειρήσομαι ἀντίον ἐλθὼν  
αἶ κ’ ἐθέλωσ’ ἐπὶ νηυσὶν ἰαύειν: ἀλλὰ τιν’ οἶω  
ἀσπασίως αὐτῶν γόνυ κάμψειν, ὅς κε φύγησι  
δηΐου ἐκ πολέμοιο ὑπ’ ἔγχεος ἡμετέροιο. (XIX, 56-73.).*

Podemos dizer que a figura de Agamêmnon está vinculada à ideia de responsabilidade comunitária, afinal, o destino do exército grego está em suas mãos, Agamemnon é o herói que ocupa o mais alto posto hierárquico da assembléia incumbida pelas deliberações contra o exército de Príamo. Assim, diferente de Príamo, cujas decisões estratégicas eram divididas entre os seus generais, em especial, direcionadas a Heitor, Agamemnon era um rei ativo, tanto no âmbito político como no ambiente marcial, sua participação no combate era tão importante quanto sua condução estratégica dos homens, por isso, era cobrado de forma austera:

“Pesado de vinho! Olhos de cão! Coração de gamo!  
Armares-te para a guerra juntamente com o povo,  
ou fazeres uma emboscada com os príncipes dos aqueus:  
isso nunca tu ousaste no coração. Tal coisa para ti seria a morte.  
Muito mais agradável é ires pelo vasto exército dos aqueus,  
arrancando os prêmios a quem te levanta a voz.

Rei voraz com o próprio povo, é sobre nulidades que tu reinas:  
se assim não fosse, ó Atrida, esta agora seria a tua última insolência.  
(I, 225-232.).

*οἶνοβαρές, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο,  
οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἄμα λαῶν θωρηχθῆναι  
οὔτε λόχον δ' ἰέναι σὺν ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν  
τέτληκας θυμῶ: τὸ δέ τοι κῆρ εἴδεται εἶναι.  
ἧ̃ πολὺ λωϊόν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν  
230δῶρ' ἀποαιρεῖσθαι ὅς τις σέθεν ἀντίον εἶπη:  
δημοβόρος βασιλεὺς ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις:  
ἧ̃ γὰρ ἂν Ἀτρεΐδη νῦν ὕστατα λωβήσαιο. (I, 225-232.).*

Enquanto os erros de Agamemnon em relação às decisões estratégicas sobrecarregam a sua pessoa, desgastando a sua imagem como general capaz de conduzir o exército para a vitória- como pôde ser evidenciado quando o deus do sono foi à tenda de Agamemnon e o advertiu de que não era certo que o líder responsável pelos conselhos e decisões dormisse a noite toda<sup>256</sup> (II, 23-27)- a responsabilidade das decisões e os infortúnios bélicos dos troianos concentravam-se em Paris, o culpado imediato pelo conflito, e em Heitor, o comandante das tropas que em seu solilóquio mais famoso, demonstrou remorso por não ter mandado o seu exército retornar aos muros de Tróia (XXII, 99-105<sup>257</sup>).

Esse vínculo com o coletivo por parte de Agamemnon, centralizando as obrigações em apenas uma pessoa, se opõe às inquietações pessoais de Tersites que, por sua vez, esboça o primeiro questionamento de classe que temos registrado na literatura ocidental, considerando que ele é um soldado de baixa patente e confronta as decisões de um rei (II, 225-242.). A insatisfação de Tersites parte do pressuposto de que não há vantagem alguma em lutar por líderes que não compartilham de forma justa as riquezas conquistadas na guerra, a personagem não apenas põe em questão a igualdade de bens, mas sublinha uma insatisfação

<sup>256</sup> “Tu dormes, ó filho do feroso Atreu, domador de cavalos. / Não deve dormir toda a noite o homem aconselhado, / a quem está confiada a hoste, a quem tantas coisas preocupam. / Mas agora presta rapidamente atenção. Sou mensageiro de Zeus, / que embora esteja longe tem grande pena e se compadece de ti. (II, 23-27).

<sup>257</sup> “Ai de mim! Se eu passar os portões e entrar para lá dos muros, / o primeiro a atirar-me com censuras será Polidamante, / ele que me disse para conduzir os troianos para a cidade / durante a noite funesta em que se ergueu o divino Aquiles. / Mas eu não quis obedecer. Mais proveitoso teria sido! / Mas agora destruí o exército por causa da minha insensatez / e tenho vergonha dos troianos e das Troianas de longas vestes, (XXII, 99-105.).

existencial, pois indaga até que ponto vale arriscar a sua vida pela vida do outro, que não é seu igual.

Tersites esboça uma demanda básica que todos os principais personagens da *Ilíada*<sup>258</sup>, em níveis diferentes, apresentaram diante do perigo iminente que a guerra impõe, ou seja, ele questiona se as instituições que detêm o poder e garantem o privilégio dos líderes estão funcionando de modo equilibrado. A ameaça à vida estimula essa reflexão sobre a defesa dos interesses privados e, mais ainda, estimula o questionamento sobre até que ponto o respeito à hierarquia pode beneficiar a todos, com Tersites, temos uma crítica velada à divisão de bens:

“Filho de Atreu, estás descontente? Falta-te alguma coisa?  
As tuas tendas estão cheias de bronze e muitas mulheres  
escolhidas estão nas tuas tendas, essas que nós aqueus  
te demos em primeiro lugar, quando saqueávamos uma cidade.  
Ou será ouro que tu queres? Ouro que te traga um dos troianos  
domadores de cavalos de Ílion, como resgate pelo filho,  
que eu ou outro dos aqueus capturei e trouxe para cá?  
Ou será uma mulher jovem, para a ela te unires em amor,  
e para ficares só tu com ela? Parece mal ser quem manda  
neles a trazer as desgraças aos filhos dos aqueus!  
Covardes! Tristes vergonhas! Mulheres aqueias, já não aqueus!  
Regressemos para casa com as naus e deixemos aqui este homem  
em Troia para tirar proveito dos despojos, para que veja  
se nalguma coisa também nós contribuímos, ou não!  
Ele que há pouco desonrou Aquiles, melhor homem que ele,  
pois tirou-lhe o prêmio, devido à sua própria arrogância.

Na verdade, não há raiva no coração de Aquiles: não quer saber.  
Se assim não fosse, ó Atrida, terias sido insolente pela última vez.” (II,  
225-242).

*Ἀτρείδη τέο δ' αὖτ' ἐπιμέμφεται ἠδὲ χατίζεις;  
πλεῖαί τοι χαλκοῦ κλισίαι, πολλαὶ δὲ γυναῖκες  
εἰσὶν ἐνὶ κλισίῃς ἐξαίρετοι, ἅς τοι Ἀχαιοὶ  
πρωτίστῳ δίδομεν εὔτ' ἂν πτολίεθρον ἔλωμεν.  
ἢ ἔτι καὶ χρυσοῦ ἐπιδεύει, ὃν κέ τις οἴσει  
230 Τρώων ἵπποδάμων ἐξ Ἰλίου υἱὸς ἄποινα,  
ὃν κεν ἐγὼ δῆσας ἀγάγω ἢ ἄλλος Ἀχαιῶν,  
ἢ ἔτι καὶ χρυσοῦ ἐπιδεύει, ὃν κέ τις οἴσει  
235 ὧ πέπρονες κάκ' ἐλέγγε' Ἀχαιῖδες οὐκέτ' Ἀχαιοὶ  
οἴκαδ' ἐπερ σὺν νηυσὶ νεώμεθα, τόνδε δ' ἐῷμεν*

<sup>258</sup> Como foi o caso de Aquiles ao afirmar que não teria nada contra os troianos e que estava lutando pela honra de Menelau (I, 151-159); e como ocorreu com Heitor ao cogitar em seu solilóquio entregar Helena e abandonar as obrigações da guerra para salvar a sua própria vida (XXII, 111-121.).

αὐτοῦ ἐνὶ Τροίῃ γέρα πεσσέμεν, ὄφρα ἴδῃται  
 ἢ ῥά τί οἱ χήμεῖς προσαμύνομεν ἦε καὶ οὐκί:  
 ὅς καὶ νῦν Ἀχιλῆα ἔο μέγ' ἀμείνονα φῶτα  
 240 ἡτίμησεν: ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.  
 ἀλλὰ μάλ' οὐκ Ἀχιλῆϊ χόλος φρεσίν, ἀλλὰ μεθήμων:  
 ἦ γὰρ ἂν Ἀτρεΐδῃ νῦν ὕστατα λωβήσαιο.' (II, 225-242).

Nota-se que a tensão interna está presente em Tersites e se alimenta da relação entre o anseio pessoal em ter os mesmos privilégios que os demais comandantes e a consciência de que isso não será possível, o que frustra as suas expectativas enquanto guerreiro e enquanto homem cuja vida pode ser ceifada durante a guerra, uma angústia que assalta até mesmo heróis como Aquiles e Heitor. Como pontua Gregory Nagy, apesar de estarmos falando de semideuses na *Ilíada*, a morte é o denominador que iguala a todos, é o gene dominante responsável por fazer até os herdeiros diretos de divindades ficarem temerosos e, por este motivo, a forma como a vida é medida, valorizada e protegida acaba suscitando questionamentos totalmente justificáveis em um ambiente hostil como aquele em que os guerreiros estão inseridos.

O significado do termo *hēmitheos* mostra uma compreensão genética do herói, sendo o potencial heroico algo programado de fato por genes divinos. Havia um deus envolvido em qualquer “árvore genealógica” de um herói. Todavia, o significado literal de *hēmitheos*, “semideus”, não implica uma distribuição exatamente pela metade de elemento mortal e elemento imortal no interior da genealogia do herói. O termo *semideus* implica, mais concretamente, medir o balanço da imortalidade com a mortalidade na formação do “Eu” do herói. No caso de Aquiles, por exemplo, o caráter divino da sua mãe não é apenas a “metade” de imortalidade que ele herdou, uma vez que o seu próprio pai mortal, Peleu, descende de Zeus por intermédio do seu pai mortal Éaco. De todo modo, o sabor amargo permanece: Peleu é um mortal. Uma vez que Peleu é mortal, Aquiles precisa também ser mortal, ainda que seu outro progenitor seja Tétis, que não apenas é imortal, mas é também dotada de poderes cósmicos ilimitados. De maneira que Aquiles, apesar do potencial irrestrito que herdou de Tétis, está sujeito à morte. O mesmo pode ser afirmado em relação a todos os outros heróis homéricos: em que pese o fato de que eles são, de um modo ou de outro, descendentes dos deuses, são todos mortais. Eles, portanto, têm que morrer, como acontece com mortais ordinários. Não importa quantos imortais se podem encontrar numa “árvore genealógica” heroica: a intromissão de mesmo um único mortal fará com que todos os descendentes sucessivos sejam mortais. Sendo assim, a mortalidade constitui o gene dominante. (NAGY, 2017, p.50)

No caso de Agamemnon, a consciência de que ele não pode permitir ser tratado como um igual perante os demais funciona para, inclusive, garantir a sua

sobrevivência diante de um exército arredo, insatisfeito e competitivo, juntamente com a noção de que deve se distinguir de sua comunidade e, principalmente, dos comandantes gregos, fatores que induzem a tensão interna na personagem, uma vez que o Atrida precisa estar acima de todos os guerreiros e demonstrar uma sabedoria irrefutável, capaz de aconselhar e acatar conselhos em prol da manutenção de seus direitos e pelo bem do exército. Paralelamente aos deveres outorgados pela sua posição elevada, Agamemnon deve ser aquele que mais recebe espólios, por ser o comandante dos gregos e representante dos deuses entre os mortais, como pontua Nestor no canto IX durante a sua sábia tentativa de apaziguar o ânimo dos heróis e reavivar a soberania do Atrida perante a assembleia:

“Atrida gloriosíssimo, Agamêmnon soberano dos homens!

Começo e acabo por me dirigir a ti, porque és rei de muitas hostes e foi Zeus que te concedeu o cetro e a justiça, para que deliberes pelo povo. Por isso é preciso que tu, mais que todos, fales e ouças, e que cumpras aquilo que o coração de outro o leve a dizer para o bem comum. Pertença tua será o que ele propuser. (IX, 96-102.).

*Ἄτρείδη κύδιστε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον  
ἐν σοὶ μὲν λήξω, σέο δ' ἄρξομαι, οὕνεκα πολλῶν  
λαῶν ἔσσι ἄναξ καὶ τοι Ζεὺς ἐγγυάλιξε  
σκῆπτρόν τ' ἠδὲ θέμιστας, ἵνα σφισι βουλευῆσθα.  
100τὴν σε χρὴ περὶ μὲν φάσθαι ἔπος ἠδ' ἔπακοῦσαι,  
κρηῆναι δὲ καὶ ἄλλω, ὅτ' ἂν τινα θυμὸς ἀνώγη  
εἰπεῖν εἰς ἀγαθόν: σέο δ' ἔξεται ὅττι κεν ἄρχῃ. (IX, 96-102.).*

Embora deva ser louvado como um símbolo divino na terra, em muitos momentos Agamemnon tem a sua autoridade posta em xeque diante da assembleia ou perante heróis que se julgavam superiores ao comandante, o que obriga intervenções apaziguadoras, como a mencionada no parágrafo anterior, demonstrando que, mesmo discordando da conduta de Agamemnon ao tomar Briseida para si, Nestor atesta a legitimidade do poder hierárquico exercido pelo Atrida e a obrigação dos demais em segui-lo<sup>259</sup>. Essa insubordinação no âmbito das relações humanas invade

<sup>259</sup> As afirmações de Nestor pautam-se pela formalidade, demonstrada num tom ponderado e mais útil do que o tácito apoio institucional da generalidade do contingente militar. Representa, não propriamente uma aprovação, mas antes um bordão tutorial para Agamêmnon. Seguiria respeitando o Atrida, não necessariamente porque reconhecesse ou louvasse as suas qualidades, nem tampouco a posição que tomava face a Aquiles, mas porque se tratava do comandante-geral, hierarquicamente superior. Importava tomar uma atitude que, por um lado, reunisse o acatamento pela hierarquia militar; por outro, manifestasse reverência divina, porquanto o poder de Agamêmnon lhe havia sido atribuído por Zeus;

o domínio divino, afinal, questionar Agamemnon é o mesmo que questionar os desejos do próprio Zeus, fato que evidencia que as personagens homéricas já demonstravam indícios de conflito com a própria disposição cosmológica e com a forma como estavam inseridas nesse universo.

Devemos nos atentar ao fato de que o questionamento em relação à postura de Agamemnon é apenas aceito quando parte de figuras igualmente grandiosas, cuja genealogia remeta à aristocracia grega- *ἄριστος*- ou seja, heróis de alta patente descendentes diretos de deuses, o que exclui um soldado raso como Tersites. A imagem de Ulisses castigando Tersites com o cetro de Agamemnon (II, 265-277)<sup>260</sup> é uma analogia ao poder divino repreendendo aquele que não faz parte do seletivo círculo de nobres, reduzindo o espaço de fala de qualquer um que não tenha o direito outorgado pelos deuses de se expressar:

Esse cetro tinha uma dimensão simbólica significativa, conforme indicam os versos 102-109 do canto segundo. Ele tinha sido talhado por Hefesto e ofertado a Zeus que, por sua vez, presenteara Hermes. Pode-se notar que o bastão tinha uma genealogia divina. Hermes o transmitiu a Pélops, que o repassa ao rei Atreu; este a Tiestes o entrega e, finalmente, o legado chega a Agamemnon. Como se vê, além de origem divina, o objeto tinha trajetória heroica, de que era signo de nobreza sancionada pelo Olimpo. (PROENÇA, 2020, p.189).

Na *Ilíada* depreendemos que, se por um lado Agamemnon esforça-se para manter o seu posto de símbolo sagrado, através da tentativa de definir-se como diferente dos demais e, por isso, tornar-se merecedor de mais prêmios e honrarias, por outro lado, Tersites busca o oposto, ele almeja humanizar e homogeneizar os comandantes para poder validar o seu direito de receber os mesmos prêmios. Ao criticar Agamemnon, Tersites deixa implícito a disposição em validar a sua existência através da equiparação do valor de sua vida com a de um comandante, já

---

e por fim, deixasse patente os direitos do Atrida, enquanto *ἄναξ*, bem como as suas responsabilidades, pela *θέμις* e pela *βουλή*. (PEREIRA, 2012, p.119.).

<sup>260</sup> Assim falou; e com o cetro bateu-lhe nas costas e nos ombros. / Tersites agachou-se; copiosamente lhe escorriam as lágrimas. / Logo lhe apareceu nas costas um inchaço ensanguentado,/ sob o cetro de ouro. Mas sentou-se, amedrontado;/ e cheio de dores, com expressão desesperada, limpou as lágrimas./ Mas os outros, embora acabrunhados, riam-se apazivelmente./ Entre eles um assim dizia, olhando de soslaio para outro:/ “Ah, na verdade são aos milhares os feitos valentes de Ulisses,/ tanto na primazia dos conselhos como na autoridade guerreira!/ Mas esta foi a melhor coisa que ele fez entre os Argivos,/ visto que cortou o palavreado a este caluniador desavergonhado.//Não me parece que doravante o seu coração orgulhoso/de novo o encoraje a insultar reis com palavras despuídas!” (II, 265-277.).

Agamemnon lida com a necessidade de se sobressair diante da multidão, ao passo que destoar dos demais seria o combustível que o sustentaria e o legitimaria no poder, ambas personagens, portanto, estão em uma empreitada de validação existencial.

## 5 PROFUNDIDADE

Neste capítulo final trabalharemos com a noção de *profundidade discursiva*- observando as ferramentas narrativas utilizadas por Homero para apresentar o texto- e com a noção de *profundidade psicológica*- elemento ligado à capacidade expansiva do intelecto das personagens, seguindo os pressupostos heraclíticos<sup>261</sup> sobre o *logos* humano. Para tanto, observamos o uso de conceitos que a narratologia nomeou como *paralipse*, *paralepse* e *elipse*, termos que serão úteis para analisar os momentos em que Homero e as personagens omitem informações importantes ou nos proporcionam dados em excesso durante o enunciado, antecipando acontecimentos e descrevendo cenas que o olhar de um observador comum seria incapaz de apreender.

Debruçamo-nos também nos discursos diretos de alguns heróis que acabam expondo ironia, sagacidade, ambiguidade e mistério por meio de lacunas que contribuem para formar uma narrativa dotada de vários níveis de abstração, obrigando a audiência a completar as informações através de um exercício ficcional que expanda o texto a planos abstratos.

Por fim, abordaremos o percurso narrativo de alguns heróis para exemplificar a mudança de postura que sofreram ao longo da narrativa, indicando que as intempéries do ambiente bélico modificaram seus caracteres, fato que torna válida a hipótese de que as personagens homéricas são complexas e se relacionam com o enredo de modo a evoluírem, movimento que vai ao encontro das definições de personagens esféricas propostas pela crítica literária, em especial, por Forster em *Aspecto do Romance* (1927) e A. Candido em *A personagem de Ficção* (1998).

### 5.1 Omissões, Paralipses, Paralepses e Prolepses: o texto homérico e suas camadas

A premissa de que a *Ilíada* possui uma narração *in media res* implica na ideia de que são aludidos fatos que antecederam e sucederam o período da guerra selecionado e descrito por Homero. Não obstante, temos os famosos *Cantos Cípricos*

---

<sup>261</sup> Fr. 45- Não é possível descobrir os limites da alma, mesmo percorrendo todos os caminhos: tão profunda medida ela tem; (KIRK e RAVEN, p.211.); ver também Fr.115: De alma é (um) logos que a si próprio se aumenta. (DK, Trad. de José Cavalcante de Souza, 1973, p.96.).

e diversos poemas vinculados ao ciclo épico que juntos formam uma sequência coerente e cronológica<sup>262</sup>. Considerar a *Ilíada* um recorte de toda a tradição do ciclo troiano vai ao encontro da ideia de economia narrativa a que Homero submeteu a sua obra, fato elucidado por Rutherford ao afirmar a importância da *Ilíada* como a peça de um quebra-cabeça que conecta o mito da guerra mais famosa do Ocidente:

A *Ilíada* não é uma Aquileida, embora Aquiles seja o personagem mais importante no épico. Uma das mais marcantes características do poema é a forma com que ele abrange toda a ação da guerra de Tróia através de referências retrospectivas e prospectivas, ao invés de narrar os eventos na íntegra. Neste sentido, como é evidente a partir do testemunho antigo, a *Ilíada* foi marcadamente diferente dos ciclos épicos. As personagens humanas referem-se à abdução de Helena, à embaixada inicial à Troia, à reunião em Aulis, às primeiras campanhas e confrontos, às profecias e aos comentários dos deuses, particularmente de Zeus e Tétis, antecipando o destino de Aquiles e a definitiva queda de Troia também assustadoramente prenunciada entre outras formas. Em uma importante passagem que parece ser deliberadamente reservada para o estágio final no poema, o próprio Homero olha de modo retrospectivo para a origem de todo o conflito, o julgamento de Paris que despertou a implacável fúria de Atena e Hera contra Troia. Outra característica importante é a intensidade da ação no poema. Em termos de tempo, o poema todo ocupa quarenta dias dos quais quatorze incluem eventos narrados e três em particular são assuntos de catorze capítulos. (RUTHERFORD, 1996, p. 30, tradução nossa<sup>263</sup>.)

Assim, aliado à Cípria que narra os acontecimentos geradores da guerra-dentre eles, o episódio do Pomo de Ouro e do julgamento da deusa mais bela- temos

---

<sup>262</sup> Sob esta luz, podemos ver nos episódios "repetidos" apresentados no final de um cíclico épico troiano e o início do próximo um reflexo do esforço para comunicar ao público que o poema que vão ouvir situa-se numa cadeia de poemas que tratam do mesmo tema geral, ou seja, a Guerra de Tróia, seus antecedentes e suas consequências: o poema individual só faz sentido se o público se lembrar de que o épico que eles estão prestes a ouvir continua uma história unificada que vai além dos limites do poema em questão. (FANTUZZI, TSAGALIS, 2016, p.3, tradução nossa.)

<sup>263</sup> *The Iliad is not an Achilleid, although Achilles is the most important character in the epic. One of the most striking features of the poem is the way in which it embraces the action of the whole Trojan war by retrospective and prospective references, rather than by narrating the events in full. In this, as is evident from ancient testimony, the Iliad was markedly different from the 'cyclic' epics. The human characters refer to the abduction of Helen, the initial embassy to the Trojans, the mustering at Aulis, the earlier campaigns and clashes; the prophecies and comments of the gods, particularly Zeus and Thetis, anticipate the doom of Achilles and the ultimate fall of Troy, also grimly foreshadowed in other ways. In an important passage which seems to be deliberately reserved for a late stage in the poem, Homer himself looks back to the origin of the whole conflict, the judgment of Paris which aroused the implacable anger of Athena and Hera against Troy. Another remarkable feature is the intensity of the action of the poem. In terms of time, the whole poem occupies some 40 days, of which only 14 include narrated events, and three in particular are the subject of fourteen books.* (RUTHERFORD, 1996, p. 30.)

os poemas que tratam de fatos ocorridos após a morte de Heitor e que não constam na *Ilíada* homérica. Basicamente, os principais textos que fazem parte desse conjunto diegético (BURGESS, 2001, p.7)<sup>264</sup> são *A Pequena Ilíada* que trata da disputa entre Ajax e Odisseu pelas armas de Aquiles, *a Iliu Persi*, em que são narrados a invasão e o saque de Tróia e o retorno dos heróis a seus lares, assunto presente nos ciclos conhecidos como *nostoi* :

*A Ilíada e a Odisséia* oferecem uma série de alusões a todos os épicos pertencentes à seção troiana do Ciclo Épico, o que não torna improvável que alguma noção inicial de uma galeria de tradições orais pertencentes à Guerra de Tróia realmente existisse. Por exemplo, a *Odisseia* contém um resumo altamente condensado de toda a expedição de Tróia e suas consequências com referências a eventos apresentados na *Cipria*, na *Ilíada*, na *Etiópia*, na *Pequena Ilíada*, no *Saque e nos Nostoi*. [...]

[...] Havia uma tendência crescente dentro do épico, então, de considerar a grande guerra pan-helênica contra Tróia e suas consequências como uma entidade mítica contínua e única. Além disso, um número significativo de poemas de Estesícoro (*Saque*, *Oresteia*, *Nostoi*, *Helena*) também deriva de narrativas pertencentes tanto aos épicos homéricos quanto ao Ciclo Épico, e é possível que uma tradição coral pré-estesicoreana refletisse uma noção inicial de um ciclo da Guerra de Tróia. (FANTUZZI, TSAGALIS, 2016, p. 10, tradução nossa<sup>265</sup>).

<sup>264</sup> Nossa primeira evidência literária para a tradição da Guerra de Tróia como um todo é o Ciclo Épico. Este foi uma coleção de poemas sobre as origens dos deuses, da Guerra de Tebas e da Guerra de Troia. Os poemas no recorte da guerra de Troia eram chamados *Cypria*, *Etiópia*, *Pequena Ilíada*, *O saque de Troia*, *o Nostoi* e a *Teogonia*. Embora os poemas do ciclo estejam infelizmente perdidos, sabemos muito sobre eles através de sumários e testemunhos a partir do mundo antigo. Os poemas do ciclo troiano não foram os primeiros a contar a história desta lendária guerra e do subsequente retorno dos heróis para a casa e eles não precisavam ser considerados os melhores. Mas eles remontam à Era Arcaica, quando a tradição da Guerra de Tróia ainda era algo vivo. Com o passar do tempo e o aumento da alfabetização, um número limitado de epopéias foram gravadas e passaram a ser vistas como representantes da tradição da guerra troiana. Os poemas da Guerra de Tróia do Ciclo Épico são exemplos desses exemplares registrados. Por volta do século quinto a.C eles podem ter sido uma fonte para autores como Píndaro e os trágicos quando escreveram sobre o mito da Guerra de Troia. Eventualmente, o Ciclo Épico forneceu o único exemplo vivo de poesia épica antiga sobre a Guerra de Tróia (além dos poemas homéricos) e, assim, eras posteriores contaram com o Ciclo como fonte para a tradição. Por essas razões, os poemas da Guerra de Tróia no Ciclo Épico são centrais para a nossa compreensão da história da Guerra de Tróia na antiguidade. (BURGESS, 2001, p.7, tradução nossa.).

<sup>265</sup> *The Iliad and Odyssey offer a series of allusions to all the epics belonging to the Trojan section of the Epic Cycle, which makes it not unthinkable that some early notion of a gallery of oral traditions pertaining to the Trojan War did indeed exist. For example, the Odyssey contains a highly condensed summary of the entire Trojan expedition and its aftermath with references to events featured in the Cypria, the Iliad, the Aethiopis, the Ilias parva, the Iliou persis and the Nostoi. [...]* [...] There was a developing tendency within epic, then, to consider the great Panhellenic war against Troy and its aftermath as a continuous and single mythical entity. Furthermore, a significant number of Stesichorus' poems (*Iliou persis*, *Oresteia*, *Nostoi*, *Helen*) also stem from narratives pertaining both to the Homeric epics and the Epic Cycle, and it is thus possible that a pre-Stesichorean choral tradition reflected an early notion of a Trojan War cycle. (FANTUZZI, TSAGALIS, 2016, p. 10.).

Por fim, não podemos deixar de mencionar o material diretamente conectado à *Ilíada* e reconhecido pela Crítica como a continuação oficial do primeiro poema homérico: trata-se da igualmente grandiosa *Odisseia* que, além de trazer os sofrimentos passados por Ulisses para retornar a Ítaca, ainda nos revela o destino de Agamemnon e de Aquiles após serem mortos. Este panorama por si só já nos evidencia que o texto da *Ilíada* represa uma enorme energia potencial traduzida em um material diegético que ficou implícito ou foi aludido por meio de recursos narrativos conhecidos como omissões deliberadas, paralipses<sup>266</sup> e paralepses.<sup>267</sup>

Para evidenciar que o texto da *Ilíada* é constituído por camadas e não se compõe linear e apolineamente como alguns críticos defendem- baseados em falsas premissas relacionadas ao seu caráter oral e na implicação de que ele tenha que emular a tradição coletiva, refletir o perfil do *aedo* na mente das personagens e diminuir o espaço para a subjetividade<sup>268</sup>- devemos levar em consideração que muitos acontecimentos conhecidos pelo imaginário poético da época e familiar ao leitor contemporâneo são naturalmente aludidos na *Ilíada* sem que haja qualquer menção ou explicação deles na narrativa, fato, no mínimo, curioso, suscitador de diversas discussões que versam a respeito do pioneirismo da obra e da autoria homérica.

Afinal, seria possível que a *Ilíada*- considerada a primeira narrativa do ocidente- pudesse aludir a acontecimentos anteriores a ela, uma vez que não tivemos a menção

---

<sup>266</sup> Quando o narrador e a personagem detêm uma informação importante e o leitor não tem acesso a ela. (GENETTE, 1995, p. 194.).

<sup>267</sup> Consiste em dar mais informação “do que o que é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto”. (GENETTE, 1995, p. 193)

<sup>268</sup> As implicações desta ‘teoria oral’, mesmo na forma modificada da teoria apresentada acima, são obviamente profundas para os sérios estudos de qualquer aspecto especial do épico homérico. Não é surpresa, então, que elas detêm a chave para o entendimento do que consideramos como psicologia homérica. Primeiramente, a poesia de caráter oral tradicional será tradicionalmente favorável à linguagem e pensamento tradicional, e desencorajará ideias ou frases que são mais novas ou idiossincráticas para encontrar facilmente uma expressão nas existências de padrões de linguagem. O pessoal em todos os estágios tenderia a ceder ao comunitário, a visão privada à visão pública das coisas. Então esta tendência deveria ser em um contexto mais amplo de importante papel social interpretada pelo próprio aedo. [...]

[...] Até este ponto, delineamos os dois termos de nossa comparação, a saber, os traços essenciais das descrições homéricas de atividade mental, e as características essenciais da “psicologia” da composição e execução de poesia épica oral. [...]. Em termos de relações formais, o paralelismo entre a “psicologia” dos heróis e a “psicologia” dos poetas é o mais marcante (RUSSO, BENEDICT, 1968, 491-494, tradução nossa.).

por parte de Homero e dos registros históricos sobre a existência de nenhum material escrito ou oral que precedesse esse épico? Quanto a essa questão Rutherford observa:

Homero não apenas cita ou alude a outros poemas e histórias, mas os adapta para interpretar em uma parte de seu próprio trabalho: por exemplo, um conto tal como a morte de Agamêmnon, repetidamente citado, mas nunca recontado em profundidade na *Odisseia*, não é evocado meramente por conta da digressão, ou mesmo para anunciar a gama de repertório do poeta; mas sim para providenciar um contraste com a história central de Odisseu. Outras passagens, tais como as referências das experiências de Hércules na *Ilíada*, podem também ser engenhosamente trazidas na relação com um tema mais amplo no poema. Esporadicamente podemos depreender que versões não usuais ou obscuras são invenções do poeta para adaptar um argumento de um falante particular. Além disso, podemos notar que os épicos fazem uso de um número de temas que podem ser aplicados em qualquer outro local e com qualquer outro herói (I, 396-406). (RUTHERFORD, 1996, p.6, tradução nossa<sup>269</sup>).

Assim, nossa tese considera a hipótese já expressa por alguns estudiosos de que os poemas do ciclo troiano- construções literárias posteriores a Homero- fazem menção a uma tradição anterior à *Ilíada* que foi transmitida oralmente e, embora, absolutamente abstrata em questões de conteúdo, visto que não temos o seu *corpus* original, ela é real e ocupa um espaço importante no texto épico que estamos analisando. Esta afirmação sobre o valor de uma tradição que se apresenta de forma indireta para o leitor contemporâneo<sup>270</sup> e está consolidada nas entrelinhas do épico homérico se baseia em algumas passagens onde o poeta narrador trabalha com questões primordiais, dentre elas, podemos citar a presença constante, iminente e aguda da morte de Aquiles- que não é narrada em nenhum momento- assim como a queda de Tróia que é mencionada pelos deuses, mas não foi apresentada diretamente pelo narrador da *Ilíada*, a responsabilidade pela invasão da cidadela que é suprimida

---

<sup>269</sup> *Homer not only cited or alluded to other poems and stories, but adapted them to play a part in his own work: for instances, a tale such as the death of Agamemnon, repeatedly cited but never retold at length in the Odyssey, is not evoked merely for the sake of digression, or even to advertise the range of the poet's repertoire; it is there to provide a contrast with the central story of Odysseus. Other passages, such as the references to Heracles' experiences in the Iliad, can also be ingeniously brought into relation to the larger themes of the poem. Occasionally we may surmise that unusual or obscure versions are the inventions of the poet, to suit the argument of a particular speaker (I, 396-406)*

<sup>270</sup> Aqui devemos mencionar que utilizamos o termo leitor contemporâneo, pois não há como saber se o leitor que viveu na mesma época de Homero tinha acesso a obras anteriores à *Ilíada* capazes de contextualizá-la.

em todo o poema, a história de gerações passadas, como a menção sobre o mito de Meleagro contada por Fênix a Aquiles (IX, 524-599) e, por fim, o ódio desmedido e previamente construído expresso por Heitor e Helena em relação a Páris, evidenciando fatos que ocorreram antes da *Ilíada*, mas capazes de influenciar a audiência e as personagens a terem uma imagem negativa deste herói <sup>271</sup>, como pontua Renata Cardoso Sousa:

Assim Páris é visto pelo historiador francês François Lissarague: nem um homem, nem um guerreiro completo. Páris é geralmente visto pelos autores que escrevem sobre a Guerra de Troia como “ vaidoso”, “frívolo”, “cômico”, “luxuriante”, “geralmente uma figura não heroica” (RUTHERFORD, 1996, p.33 e 83), “playboy”, “patético” (HUGHES, 2009, p. 219), “egoísta”, “superficialmente atrativo” (SCHEIN, 2010, p. 22 e 24), “tolo” (CARLIER, 2008, p. 100), “não heroico”, “o mais desmerecido dos filhos de Príamo” (REDFIELD, 1994, p. 113 e 114), “almofadinha” [fop] (GRIFFIN, 1983, p. 8), “antagonista [...] de Aquiles” (NAGY, 1999, p. 61), “fujão”/“desertor”, “covarde” (AUBRETON, 1956/1968, p. 168/202) ou “idiota” (CLARKE apud SUTER, 1984, p. 7). No entanto, isso não acontece apenas com os autores que escrevem hoje em dia: tanto as epopeias homéricas como as tragédias trazem um Páris constantemente sendo rechaçado. O motivo principal é o fato de ele ter causado a Guerra de Troia, mas Homero traz, além disso, a ideia de ele não ser um guerreiro tão bom assim. Ele é alguém a quem se pode causar vergonha (no bojo da ideia defendida por Ann Suter de que o discurso que cerca Páris tem a ver com o discurso iâmbico – SUTER, 1984).

O bárbaro é a matéria-prima sobre a qual os gregos definem suas fronteiras étnicas: é observando-o que eles constroem a própria identidade. Entretanto, esse processo de classificação não é exclusivo do século V a.C.: já em Homero podemos ver um esforço de definição dessas fronteiras, quando o poeta caracteriza os troianos (sobretudo Páris) para desenvolver uma caracterização que implica numa diferenciação pautada ao mesmo tempo na valorização do inimigo, o qual não pode ser inferior (a fim de enaltecer a vitória), e na marcação de alteridades em relação a ele. (SOUSA, 2019, p. 88.).

---

<sup>271</sup> “Páris devasso, nobre guerreiro somente na cuidada aparência, / desvairado por mulheres e bajulador! Quem dera que não tivesses/ nunca nascido, ou que tivesses morrido sem teres casado! / Isso quereria eu, pois seria muito melhor assim, em vez/ de seres para todos motivo de censura e desprezo. / Na verdade rir-se-ão os aqueus de longos cabelos, / ao pensarem que combates na linha de frente porque és belo/ de corpo, a despeito de te faltar força de espírito e coragem. / Foi assim que partiste nas naus preparadas para o alto-mar, / navegando o mar depois de reunidos os fiéis companheiros, / e ao chegares a um povo estrangeiro trouxeste uma mulher bela/ de terra longínqua, nora de homens lanceiros, como grande/ flagelo para teu pai, para a cidade e para todo o povo, / mas para regozijo dos teus inimigos e para tua vergonha? / Não te aguentarias em combate contra Menelau dileto de Ares? / Ficarias a saber de que têmpera é o homem cuja linda mulher possuis. / De nada te serviria a lira ou os dons de Afrodite, / muito menos os teus penteados e beleza, estatelado no pó. / Mas os Troianos são mesmo uns covardes: se assim não fosse, / terias sido já apedrejado por causa do mal que praticaste.”

Em relação à responsabilização pela queda de Troia e o fim da guerra, entendemos que interpretar como uma mera coincidência o fato de Homero não ter citado o maior responsável pela destruição da cidade de Príamo é, no mínimo, uma escolha estética que gera profundidade na narrativa através do mistério que provocará curiosidade nos leitores e não um acidente involuntário do narrador. Afinal, como uma história que trata da ira, da honra e da glória- critérios responsáveis por distinguir alguns homens da multidão desorganizada inserida na guerra e individualizar os feitos em batalhas- poderia deixar de mencionar a personagem que seria a autora do estratagema do cavalo de madeira, evento aludido apenas na *Odisseia*, na *Pequena Ilíada* e na *Ilius Persis*, obras posteriores a *Ilíada*?

O efeito de estranheza gerado através da omissão de informações a respeito da queda de Troia na *Ilíada* aumenta quando notamos que ao abrir mão de individualizar o responsável pela destruição da cidade e imputar a proeza ao corpo coletivo grego sob a tutela de Atena (XVI, 59-77), Homero rompe com hábitos narrativos que predominaram ao longo do épico, afinal, todos os eventos significativos responsáveis por mudanças de fortunas e cantados na *Ilíada* possuem uma dupla participação, ou seja, um deus inspirando um herói a agir grandiosamente: Pândaro foi insuflado por Atena para atirar uma seta em Menelau e romper o acordo de combate entre os esposos de Helena (IV, 85-140), Heitor foi influenciado por Zeus a derrubar a proteção dos gregos montada na praia e avançar em direção aos navios e aos acampamentos (canto XII); com a benção de Atena, Diomedes se fortaleceu e venceu vários heróis (V, 114-132.)<sup>272</sup>, além de ferir Afrodite e Ares; com o auxílio de Apolo, Heitor subjugou Pátroclo (XVI, 791-850)<sup>273</sup>; finalmente, Aquiles, com o auxílio de Atena, consegue alcançar Heitor e matá-lo nos muros de Tróia:

---

<sup>272</sup> Então fez uma prece Diomedes, excelente em auxílio:/ “Escuta, ó Atriona, filha de Zeus detentor da égide!/ Se alguma vez ao lado de meu pai te posicionaste, benévola,/ na furiosa refrega, do mesmo modo sê-me agora favorável!/ Concede-me que mate aquele homem; que ele entre no raio/ da minha lança, ele que antes me feriu, declarando/que eu não veria por muito tempo a luz brilhante do sol.”/ Assim falou, rezando; e ouviu-o Palas Atena, tornando-lhe/ os membros mais leves, mais leves os pés e as mãos./ Postando-se junto dele, dirigiu-lhe palavras aladas:/ “Tem coragem, ó Diomedes, e luta contra os troianos!/ No teu peito eu coloquei a força de teu pai — a força/ inquebrantável que tinha Tideu, cavaleiro portador de escudo./ E tirei da frente dos teus olhos a bruma que lá pairava,/ para que conheças bem quem é deus e quem é homem./ Por isso se vier ao teu encontro algum deus para te testar,//não combatas de modo algum contra os outros deuses/ imortais, a não ser que Afrodite, filha de Zeus,/ entre na refrega: a ela poderás ferir com o bronze afiado.” (V, 114-132.).

<sup>273</sup> Atrás dele se posicionou Apolo e bateu-lhe nas costas/ e nos ombros largos com a mão, fazendo-lhe revirar os olhos. / E da sua cabeça Febo Apolo atirou o elmo, / que ecoou enquanto rolava sob as patas dos cavalos:/o elmo com penachos, mas cujas crinas ficaram imundas/ de sangue e de pó. Até aquele momento nunca os deuses/ tinham permitido que o elmo com crinas de cavalo se sujasse, / pois

“Ah, na verdade os deuses chamaram-me para a morte.  
 Pois eu pensava que o herói Deifobo estava ao meu lado.  
 Mas ele está dentro da muralha e foi Atena que me enganou.  
 Agora está perto de mim a morte malévola; já não está longe,  
 nem há fuga possível. Era isto de há muito agradável  
 a Zeus e ao filho de Zeus que acerta ao longe, que antes  
 me socorriam de bom grado. Agora foi o destino que me apanhou.  
 Que eu não morra de forma passiva e ingloria, mas por ter feito  
 algo de grandioso, para que os vindouros de mim ouçam falar!” (XXII,  
 297-305.).

*ὦ πόποι ἦ μάλα δὴ με θεοὶ θάνατον δὲ κάλεσαν:  
 Δηΐφοβον γὰρ ἔγωγ' ἐφάμην ἦρωα παρεῖναι:  
 ἀλλ' ὁ μὲν ἐν τείχει, ἐμὲ δ' ἐξαπάτησεν Ἀθήνη.  
 νῦν δὲ δὴ ἐγγύθι μοι θάνατος κακός, οὐδ' ἔτ' ἄνευθεν,  
 οὐδ' ἀλέη: ἦ γάρ ῥα πάλαι τό γε φίλτερον ἦεν  
 Ζηνί τε καὶ Διὸς υἱὶ ἐκηβόλω, οἷ μὲ πάρος γε  
 πρόφρονες εἰρύατο: νῦν αὐτὲ με μοῖρα κιχάνει.  
 μὴ μὰν ἄσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην,  
 ἀλλὰ μέγα ῥέξας τι καὶ ἔσσομένοισι πτυθέσθαι.’* (XXII, 297-305.).

---

protegera a cabeça e bela testa de um homem divino, / Aquiles. Mas foi então que Zeus deu o elmo a Heitor, / para pôr na sua cabeça, embora perto dele estivesse a morte. /E nas mãos de Pátroclo se quebrou a lança de longa sombra, / pesada, imponente, enorme e de brônzea ponta; e dos ombros/ caiu ao chão o escudo adornado de borlas e o cinturão. / Desapertou-lhe a couraça o soberano Apolo, filho de Zeus./ Então o desvario tomou-lhe a mente e deslассou-lhe os membros:/ estava ali de pé, atordoado. E nas costas com uma lança afiada/ entre os ombros lhe acertou com o arremesso um Dárdano:/ Euforbo, filho de Pântoo, que se destacava dos da sua idade/ no arremesso da lança, na equitação e na veloz corrida. / Já vinte homens ele atirara ao chão de seus carros, / à sua primeira chegada com o carro, ainda aprendiz da guerra. / Foi ele que primeiro te atingiu, ó Pátroclo cavaleiro,/ mas não te subjugou. Correu para trás e imiscuiu-se na turba,/ tendo arrancado a lança de freixo da carne; pois não se atreveu/ a enfrentar Pátroclo, nu embora estivesse, na refrega./ Mas Pátroclo, acabrunhado pelo golpe do deus e pela lança,/ retrocedeu para junto dos conterrâneos, para evitar a morte./ Só que quando Heitor viu o magnânimo Pátroclo/ retrocedendo, golpeado pelo bronze afiado, atravessou/ as falanges para se acercar dele e deu-lhe uma estocada/ com a lança no baixo-ventre; a lança trespassou-o por completo./ Tombou com um estrondo e muito se entristeceu a hoste dos aqueus./ Tal como quando um leão vence pela força um inquebrantável javali/ quando nos píncaros das montanhas lutam ambos, orgulhosos,/ por uma exígua nascente de água, pois ambos querem beber;/ e muito resfolega o javali, mas o leão vence-o pela força —/ assim ao filho valoroso de Menécio, depois de matar muitos,/ Heitor Priâmida tirou a vida, ferindo-o de perto com a lança./ E com jactância proferiu palavras aladas:/ “Pátroclo, porventura pensaste que saquearias a nossa cidade/ e que às mulheres Troianas tirarias o dia da liberdade,/ para as levares nas naus para a tua amada terra pátria./ Estulto! À frente delas os corcéis velozes de Heitor/ levantam as patas para a batalha; e eu próprio com a lança/ sou o melhor entre os aguerridos troianos, eu que deles/ afasto o dia da desgraça. Mas a ti aqui comerão os abutres. / Pobre de ti! Nem Aquiles, valente embora seja, te valeu,/ ele que porventura te deu esta incumbência ao aqui vires:/ ‘não voltes para cá, ó Pátroclo mestre cavaleiro,/ para as côncavas naus, antes que a Heitor matador de homens/ tenhas tingido de sangue a túnica no seu peito.’/ Foi isso que ele te disse; e tu, na tua demência, te convenceste.”/ Foi então que, já sem forças, lhe disseste, ó Pátroclo cavaleiro:/ “Por agora, ó Heitor, ufana-te em excesso. A ti outorgou/ a vitória Zeus Crônida e Apolo, que me subjugaram/ facilmente. Pois eles próprios me despiram as armas dos ombros. // Mas se vinte homens como tu me tivessem enfrentado, / todos aqui teriam morrido, subjugados pela minha lança. / Mas matou-me o fado e o filho de Leto; entre os homens,/ Euforbo. Tu, contudo, foste o terceiro a matar-me. (XVI, 791-850.).

A noção de omissão deliberada fica mais evidente no discurso iliádico através do contraste entre essa eventual prática do narrador e a percepção de que no âmbito mortal, isolando-o das intervenções celestiais, Homero constantemente singularizava as façanhas e desventuras da guerra ao revelar os seus responsáveis: Aquiles é o dono da ira que levará muitos aqueus ao Hades (I, 1-2), Páris é aludido como o portador de desgraças, homem destemperado e hedonista<sup>274</sup>, visto que trouxe Helena para a cidade, as desmedidas de Agamemnon levaram Aquiles a abandonar os seus compatriotas (I, 101-120<sup>275</sup>), Pátroclo morreu pela lâmina de Heitor, mesmo que esse tenha sido ajudado por Apolo (XVI, 791-828), assim como Aquiles será assinado por Páris que terá a mesma divindade como auxiliadora (XXII, 355-360.) etc.

A sensação de que o texto homérico possui níveis narrativos mais profundos é instigada porque, paralelamente a essa individualização dos grandes feitos e ao ato de apontar os seus autores, existe uma ruptura de expectativa gerada pela perspicácia

---

<sup>274</sup> Mesmo quando Páris parece engrenar na luta, Heitor, já desconfiado, acaba o insultando quando o encontra aparentemente parado: “Páris funesto, de belas feições, sedutor de mulheres, / onde se encontra Deífobo, e Heleno, senhor poderoso? / Onde Ásio, de Hírtaco o filho? Adamante, gerado por Ásio? / Que é de Otrioneu? Do fastígio a altanada cidade dos Teucros / hoje desaba, envolvendo-te, alfim, a precipite Morte” [*Δύσπαρι εἶδος ἄριστε γυναιμανὲς ἠπεροπευτὰ / ποῦ τοι Δηΐφοβός τε βίη θ’ Ἐλένοιο ἄνακτος / Αἰσιάδης τ’ Ἀδάμας ἠδ’ Ἄσιος Ὑρτάκου υἱός; / ποῦ δέ τοι Ὀθρυονεύς; νῦν ὤλετο πᾶσα κατ’ ἄκρης / Ἴλιος αἰπεινὴ: νῦν τοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος*], (XIII, vv. 769-773). No Canto XXIV (vv. 247-262), quando Príamo censura seus filhos, indiretamente Páris é insultado também. O ancião fala que só restaram os filhos dignos de censura (elénkhea), os mentirosos (pseústai), os dançarinos (orkhéstai) e os que cantam e dançam (khoroiotypiēsín áristoi); ou seja, filhos que não estão aptos para entrar na guerra. No campo de batalha, valoriza-se a intrepidez no combate e a habilidade guerreira, em detrimento da dança e do canto. Mas isso não quer dizer que essas práticas não são valorizadas na sociedade grega: estes são valorizados fora de um contexto bélico. Pelo contrário, faz parte da paideia. (Sousa, 2014, p.62)

<sup>275</sup> Tendo assim falado, voltou a sentar-se. Entre eles se levantou/ o herói, filho de Atreu, Agamêmnon de vasto poder, / irritado: tinha o coração cheio de negra raiva/ e os olhos assemelhavam-se a fogo faiscante. / Com olhar nefasto, foi a Calcas que primeiro dirigiu a palavra:/ “Adivinho de desgraças, em meu benefício nunca tu profetizaste! / Sempre te é caro ao coração profetizar sofrimentos, / mas uma palavra benfazeja nunca foste capaz de proferir/ ou fazer cumprir! Agora estás a vaticinar no meio dos Dânaos, / dizendo que é por causa disto que o deus lhes traz desgraças, / porque pela donzela Criseida eu não quis aceitar o glorioso/ resgate, visto que decidi em vez disso ficar com ela/ em minha casa. Prefiro-a a Clitemnestra, minha esposa/ legítima, pois em nada lhe é inferior, nem de corpo,/ nem de estatura, nem na inteligência, nem nos labores./ Mas apesar disso restituí-la-ei, se for isso a coisa melhor./ Quero que o povo seja salvo, de preferência a que pereça./ Mas preparai para mim outro prêmio, para que não seja só eu/ entre os Argivos que fico sem prêmio, pois tal seria indecoroso./ Pois vedes todos vós como o meu prêmio vai para outra parte.” Respondendo-lhe assim falou o divino Aquiles de pés velozes:/ “Gloriosíssimo Atrida, mais ganancioso de todos os homens! / Como podem dar-te um prêmio os magnânimos aqueus? / Nada sabemos de riqueza que jaza num fundo comum, / mas os despojos das cidades saqueadas foram distribuídos, / e seria indecoroso tentar reaver tais coisas de junto do povo.//Pela tua parte, deverás cedê-la, como manda o deus. E nós aqueus/ te daremos três e quatro vezes a respectiva recompensa, / quando Zeus nos conceder saquear Troia de belas muralhas.” (I, 101-129.)

homérica em deixar a sua audiência diante de lacunas diegéticas como, por exemplo, a já mencionada omissão do famoso presente grego que levou os troianos à ruína e encerrou a guerra, assunto, aludido posteriormente na *Odisseia*, mas negligenciado na *Ilíada* :

Respondendo-lhe, assim falou o loiro Menelau:

«Tudo contaste, minha esposa, segundo a ordem apropriada.  
Já tive ocasião de conhecer os conselhos e pensamentos  
de muitos heróis, pois viajei longamente sobre a terra.  
Mas nunca com os olhos vi eu nada que se comparasse  
com o amável coração do sofredor Odisseu.

**Que feitos praticou e aguentou aquele homem forte  
dentro do cavalo polido, em que estávamos todos nós,  
os melhores dos Argivos, para trazer o destino da morte aos  
Troianos!**

Tu, entretanto, te aproximaste, decerto enviada por um deus

que queria conceder toda a honra aos Troianos.  
E Deífobo semelhante aos deuses vinha logo atrás de ti.  
Três vezes contornaste a côncava cilada, sentindo-a com o tato,  
e chamavas alto pelos reis dos Dânaos, dizendo os seus nomes  
e imitando a voz das esposas de todos os Argivos.

Então eu, o filho de Tideu e o divino Odisseu  
estávamos ali sentados e ouvíamos como chamavas.  
Nós dois estávamos desejosos de nos levantarmos  
e de sairmos; ou então de responder lá de dentro.  
Mas Odisseu impediu-nos e reteve-nos, à nossa revelia.  
Todos os filhos dos aqueus se mantiveram em silêncio;  
só Ânticlo queria responder à tua voz.  
Mas Odisseu tapou-lhe a boca com grande firmeza,  
utilizando as suas mãos fortes; e assim salvou todos os aqueus.  
Assim o reteve, até que Palas Atena te levasse para longe.»  
(ODISSEIA, IV, 265-289, **grifo nosso**.)

Como destacado, durante a *Ilíada* temos apenas a menção de que os gregos conquistaram Troia com a ajuda de Atena, informação vaga provinda de Zeus, que destoa do padrão altamente descritivo e informativo adotado pelo narrador ao longo do poema. Com esse contraste, nota-se que há uma discreta, porém fundamental, seleção do que será contado na história, um recurso estético estratégico para conquistar a aderência da audiência e, ao mesmo tempo, nos lembrar de que, embora invisível, o narrador é atuante e não estamos livres para presenciar os fatos diretamente, de modo que alguns grandes eventos são revelados, contudo, as suas autorias permanecem veladas:

e que Febo Apolo incite ao combate Heitor, nele insuflando força, para que esqueça as dores que agora lhe atormentam o espírito e desvie de novo os aqueus, provocando neles o pânico abjeto:

na sua fuga tombarão junto das naus bem construídas do Pelida Aquiles, ele que enviará o seu companheiro Pátroclo, a quem matará depois com a lança o glorioso Heitor à frente de Ílion, depois de ele ter chacinado muitos outros mancebos, entre eles meu filho, o divino Sarpédon. Enfurecido por causa dele, o divino Aquiles matará Heitor. A partir daí causarei a retirada dos Troianos de junto das naus de forma continuada, até que finalmente os aqueus **tomem a íngreme Ílion, por conselho de Atena.** Mas antes disso não pararei a minha cólera nem permitirei que outro dos imortais preste auxílio aos Dânaos, até que se cumpra a vontade do Pelida, tal como eu anuí da primeira vez e inclinei a cabeça, no dia em que a deusa Tétis me agarrou os joelhos, suplicando-me para que honrasse Aquiles, saqueador de cidades.” (XV, 59-77, grifo nosso.).

*Ἔκτορα δ' ὀτρύνησι μάχην ἐς Φοῖβος Ἀπόλλων,  
αὐτίς δ' ἐμπνεύσῃσι μένος, λελάθη δ' ὀδυνάων  
αἰὶ νῦν μιν τεύρουσι κατὰ φρένας, αὐτὰρ Ἀχαιοὺς  
αὐτίς ἀποστρέψῃσιν ἀνάλκιδα φύζαν ἐνόρσας,  
φεύγοντες δ' ἐν νηυσὶ πολυκλήϊσι πέσσωσι  
Πηλεΐδew Ἀχιλλῆος: ὃ δ' ἀνστήσει ὄν ἐταῖρον  
Πάτροκλον: τὸν δὲ κτενεῖ ἔγχεϊ φαίδιμος Ἔκτωρ  
Ἰλίου προπάρειθε πολέας ὀλέσαντ' αἰζηοὺς  
τοὺς ἄλλους, μετὰ δ' υἱὸν ἐμὸν Σαρπηδόνα δῖον.  
τοῦ δὲ χολωσάμενος κτενεῖ Ἔκτορα δῖος Ἀχιλλεύς.  
ἐκ τοῦ δ' ἄν τοι ἔπειτα παλίωξιν παρὰ νηῶν  
αἰὲν ἐγὼ τεύχοιμι διαμπερὲς εἰς ὃ κ' Ἀχαιοὶ  
Ἰλίον αἰπὺ ἔλοιεν Ἀθηναίης διὰ βουλᾶς.  
τὸ πρὶν δ' οὔτ' ἄρ' ἐγὼ παύω χόλον οὔτε τιν' ἄλλον  
ἀθανάτων Δαναοῖσιν ἀμυνέμεν ἐνθάδ' ἐάσω  
πρὶν γε τὸ Πηλεΐδαο τελευτηθῆναι ἐέλδωρ,  
ὡς οἱ ὑπέστην πρῶτον, ἐμῶ δ' ἐπένευσα κάρητι,  
ἦματι τῷ ὅτ' ἐμεῖο θεὰ Θέτις ἦψατο γούνων,  
λίσσομένη τιμῆσαι Ἀχιλλῆα πτολίπορθον. (XV, 59-77, grifo nosso.).*

Por fim, podemos evidenciar outra forma de controle da informação diegética nas cenas em que as personagens vaticinam o destino de seus algozes: Pátroclo diz que Heitor irá morrer em breve pela lança de Aquiles (XVI, 852-854)<sup>276</sup>; Heitor, por sua vez, afirma que Aquiles encontrará o seu fim pelas mãos de Páris (XXII, 355-360). Quando nos atentamos à morte de Aquiles verificamos que essa é uma informação

<sup>276</sup> não será por muito mais tempo que viverás, mas/ já a morte de ti se aproxima e o fado irresistível, / pois morrerás pelas mãos do irrepreensível Eácida, Aquiles.” (XVI, 852-854.).

disponibilizada desde o primeiro canto da *Ilíada*<sup>277</sup> e repetidamente aludida por Tétis e pelos deuses, contudo, apesar da clarividência ilimitada, nenhum dos seres relevaram quem seria o autor do assassinato até o momento do canto XXII (versos 355-360) onde descobrimos que Aquiles será morto pelas mãos de Páris:

Moribundo lhe disse então Heitor do elmo faiscante:  
 “Na verdade, te conheço bem e direi o que será; mas convencer-te era algo que não estava para ser. O coração no teu peito é de ferro. Mas reflete bem agora, para que eu para ti não me torne maldição dos deuses, no dia em que Páris e Febo Apolo te matarão, valente embora sejas, às Portas Esqueias.” (XXII, 355-360.).

*τὸν δὲ καταθήσκων προσέφη κορυθαίολος Ἔκτωρ:  
 ἦ σ' εὖ γινώσκων προτιόσσομαι, οὐδ' ἄρ' ἔμελλον  
 πείσειν: ἦ γὰρ σοί γε σιδήρεος ἐν φρεσὶ θυμός.  
 φράζεο νῦν, μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένωμαι  
 ἤματι τῷ ὅτε κέν σε Πάρις καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων  
 ἔσθλὸν ἐόντ' ὀλέσωσιν ἐνὶ Σκaiῆσι πύλῃσιν.* (XXII, 355-360.).

A partir desses exemplos, atestamos que há uma regularidade na *Ilíada* rompida casualmente. O primeiro padrão narrativo que expomos foi o de Homero fazer com que os grandes feitos sejam atrelados a heróis de modo individual; em seguida, notamos que no âmbito celestial sempre temos um deus auxiliando um herói para realizar uma façanha em conjunto; e, por fim, constatamos que muitos acontecimentos relacionados ao desenrolar da guerra e ao destino das personagens são antecipados pelo narrador, pelos deuses ou mesmo pelo olhar clarividente de um herói moribundo. Essas três regularidades relacionadas a uma narrativa apolínea, que não deixa nenhum fato omitido, são violadas quando temos um evento grandioso ocultado ou notificado superficialmente sem que a sua autoria seja exposta. Por isso, devido à ausência do relato do destino de Tróia e à magnificência desse tema que ressoa em todo o poema homérico, não podemos concordar com a ideia de que não existem níveis mais profundos no discurso homérico.

Uma vez apresentados os momentos de excesso e escassez de informação, responsáveis por gerar um vínculo com textos que extrapolam a *Ilíada* e são

<sup>277</sup> “Ah, meu filho! Por que te dei à luz, amaldiçoada, e te criei? / Quem dera que junto às naus estivesses sentado sem lágrimas/ e sem sofrimento, visto que curta é a tua vida, sem duração!! Agora será rápido o teu destino e mais do que todos os outros/ sofrerás. Para um fado cruel te dei à luz no nosso palácio. (I, 414-418.).

conhecidos como o ciclo troiano, iremos nos debruçar na organização dessas informações diegéticas e na figura responsável por manipular a história, ou seja, o narrador homérico. A identificação entre narrador e autor nesse caso é muito maior e pode causar confusão na audiência, considerando que temos a figura do aedo original, conhecida como Homero, que canta uma história onde ele participa através de metalepses<sup>278</sup>, ao se dirigir diretamente aos heróis<sup>279</sup> e ao pedir ajuda às musas para que o inspirem (Canto I, I; Canto II, 484.).

A menção às musas logo no início do poema, quando o aedo precisa narrar os acontecimentos da guerra e descrever a chegada das embarcações na costa troiana<sup>280</sup>, somada aos cantos onde temos os concílios dos deuses em que os seres olímpicos definem o destino de Tróia e dos heróis gregos e troianos são recursos que contribuem para o pacto ficcional e tentam diluir a presença de um narrador extradiegético que controla a narrativa. A audiência se esquece que ao final, é Homero quem faz os cortes e seleciona o que será narrado, como será narrado e qual destino terá cada personagem.

Devemos levar em consideração que em muitos momentos as personagens homéricas e o narrador atuam de modo semelhante aos romances policiais do final do século XIX e início do XX. Isso ocorre porque as personagens e o narrador detêm informações importantes que não serão transmitidas para a audiência, pelo menos até o final da obra. Estes recursos narrativos que contribuem para a aderência do leitor, despertando curiosidade na audiência, são conhecidos como *paralipse*, *elipse* ou

---

<sup>278</sup> 1. Significando etimologicamente "transposição", a metalepse é um movimento de índole metonímica que consiste em operar a passagem de elementos de um nível narrativo a outro nível narrativo. Como observa Genette, "toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticas num universo metadieético, etc.), ou inversamente, como em Cortázar, produz um efeito de extravagância quer burlesco (quando é apresentada, como fazem Sterne ou Diderot, em tom de gracejo), quer fantástico" (Genette, 1972, 244, *apud* REIS e LOPES, 1988, p.264.).

<sup>279</sup> Segundo Scott Richardson (1990, p.170) o narrador homérico se dirige em torno de dezenoves vezes às personagens, em forma de apóstrofes, tais como temos na passagem a seguir: Foi ele que primeiro te atingiu, ó Pátroclo cavaleiro, / mas não te subjugou. Correu para trás e imiscuiu-se na turba, (II. 16.812-13).

<sup>280</sup> Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas —/pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis,/ ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos —,/ quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis./ A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear,/ nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas,/ uma voz indefectível e um coração de bronze,/ a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide,/ me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion./ Enumerarei os comandantes das naus e a ordenação das naus. (II, 484-494.).

*omissão* e, por mais que saibamos que eles não são utilizados conscientemente por Homero, não há dúvida de que a manipulação da narrativa existe no texto iliádico e é instintivamente aplicada pelo narrador.

Nos primeiros versos do épico somos informados de que o narrador é um ser privilegiado com dons divinos, afinal, ele clama para que as musas narrem através da clarividência celestial os fatos ocorridos na guerra que fizeram o Pelida levar muitos homens às portas de Hades (I, 1-3). Sabemos de antemão que Aquiles morrerá e Tróia cairá, pois temos o privilégio de acompanhar os desígnios e desejos divinos (*Διὸς βουλή*<sup>281</sup>) através da visão do narrador homérico, mas não sabemos quem receberá os louros da vitória dos gregos contra os troianos.

Tal questionamento poderia ser solucionado se adotássemos a tese defendida por muitos críticos de que essa foi a vontade divina, afinal, aos deuses cabe decidir e aos heróis apenas se submeterem à decisão, por isso, baseado nessa premissa, trataremos algumas questões sobre o percurso narrativo da *Iliada* que nos impedem de ficar satisfeitos com a ideia de que o arbítrio e o controle olímpico foram tamanhos que eclipsaram a autoria mortal sobre o fim da guerra. Adotamos a hipótese que as escolhas estéticas do narrador enquanto manipulador da obra, foram as responsáveis pelo anonimato mortal, gerando aderência por meio do suspense.

Assim, sobre a queda de Tróia e o destino dos protagonistas é importante que nos atentemos aos momentos que antecedem a morte dos grandes heróis, pois temos informações prospectivas privilegiadas. Como vimos nas páginas anteriores desta tese, no canto XXII (versos 355-360) somos surpreendidos com uma informação prospectiva em que Heitor, em seus momentos derradeiros, revela que Aquiles será morto por Páris com a ajuda de Apolo. Paralelamente, no caso da morte de Pátroclo, Apolo surge pouco antes do evento e afirma que não será pela lança do filho de Menécio, nem pela lança de Aquiles que é muito superior a ele que Troia cairá:

Mas quando Pátroclo pela quarta vez se lançou como um deus,  
com um grito terrível lhe disse Apolo palavras aladas:

---

<sup>281</sup> *μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος/ οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἄχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε./ πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν/ ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν/ οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή./ ἔξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε/ Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.(I, 1-7).* Tradução: Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida/ (mortífera! que tantas dores trouxe aos aqueus/ e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades, / ficando seus corpos como presa para cães e aves/ de rapina, enquanto **se cumpria a vontade de Zeus**),/ desde o momento em que primeiro se desentenderam/ o Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles. (I, 1-7, grifo nosso.).

“Cede, ó Pátroclo criado por Zeus! Não está fadado que pela tua lança seja destruída a cidade dos altivos troianos, nem sequer pela de Aquiles, que é muito melhor guerreiro que tu.” (XVI, 705-709.).

ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπέσσυτο δαίμονι Ἴσος,  
 δεινὰ δ' ὁμοκλήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα:  
 ἄχαιο διογενὲς Πατρόκλεες: οὐ νύ τοι αἴσα  
 σῶ ὑπὸ δουρὶ πόλιν πέρθαι Τρώων ἀγερώχων,  
 οὐδ' ὑπ' Ἀχιλλῆος, ὅς περ σέο πολλὸν ἀμείνων. (XVI, 705-709.).

Sob o ponto de vista estruturalista, avaliando isoladamente a *Ilíada*, sem considerar obras externas a ela que pudessem conceder recursos à audiência para inferir quem destruiria Troia, poderíamos dizer que o narrador, as musas e o próprio Apolo com o poder de ver o futuro seriam capazes de, facilmente, informar qual herói foi o responsável por estes feitos subnotificados, mas eles decidem omitir o fato, atitude narrativa que se encaixa na definição de *paralipse*, visto que tanto o narrador quanto as personagens sabem de algo importante e não o expõem ao leitor.

A menção de que Troia cairia ocorre durante o concílio dos deuses (XVI, 59-77). Nesta cena a audiência é informada de que os gregos seriam influenciados por Atena e lograriam invadir a cidade de Príamo, porém, como já mencionamos, essa parceria coletiva é algo inusitado, pois a maioria dos grandes feitos são individualizados e centralizados nas mãos de um mortal influenciado por um deus: a *Ilíada* canta sobre a ira de um homem protegido pela sua mãe divina e pela deusa da sabedoria, narra o poder de uma mulher agraciada por Afrodite com uma beleza irresistível, narra atos heroicos de guerreiros que eram apadrinhados por divindades e executaram feitos incríveis. Entretanto, o que vemos no caso do destino de Troia é um movimento em que Homero altera a parceria entre uma divindade e um herói e insere a parceria entre um deus e uma comunidade, eliminando as chances de termos informações mais precisas.

Apesar deste movimento padrão de enredo onde uma divindade apoia um herói para modificar a realidade marcial e estrutural da narrativa, os responsáveis por protagonizar os eventos sempre serão os mortais, mencionados individual e nomeadamente. Fato que contrasta com a omissão da autoria do estratagema do cavalo de madeira, panorama que incomoda a audiência acostumada com um tom mais revelador ao longo do épico, constantemente nutrido por informações prestadas pelo narrador.

Provavelmente, essas lacunas geram um incômodo até mais intenso para os leitores atuais, pois acabamos sendo atraídos para as questões homéricas ligadas a dúvidas sobre a possibilidade de a *Odisseia*<sup>282</sup> e a *Ilíada* pertencerem ao mesmo autor e constituírem uma sequência cronológica de fatos, tornando-se obras que se completam. Quando o narrador nos coloca Apolo dizendo “Cede, ó Pátroclo criado por Zeus! Não está fadado/ que pela tua lança seja destruída a cidade dos altivos Troianos, /nem sequer pela de Aquiles que é muito melhor guerreiro que tu” (XVI,707-709), ele automaticamente nos conduz para a questão: quem então derrubará Tróia, qual herói será o autor de tal feito?

Como é possível que uma obra considerada apolínea por uma parcela importante da crítica<sup>283</sup> devido ao seu caráter oral, capaz de trazer todas as informações à luz, com um alto teor descritivo, não nos forneça explicações tão importantes e oportunas em cenas emblemáticas? A nossa conclusão é que, de algum modo, as omissões e aquilo que hoje conhecemos como *paralipses* e *paralepses* já eram utilizadas em Homero de modo natural, conclusão que chegamos baseados em diagnósticos próprios onde constatamos uma alteração de postura do narrador perante os seus narratários e baseados em pesquisadores como Gregory Nagy, que defende a ideia de existir um conteúdo pertencente ao mito da guerra que apenas é aludido na *Ilíada*, outorgando a essa obra o papel de narrar um episódio de um período maior e mais complexo, fazendo da *Ilíada* uma espécie de metonímia de todo o mito troiano, ou seja, uma parte pertencente a um conjunto:

A simetria dessas duas composições monumentais, a *Ilíada* e a *Odisseia*, vai além de sua adesão estrita às regras de introdução de uma canção grega antiga. Pois elas se contrabalançam em toda a sua vasta extensão de narrativa em um estável fluxo rítmico de versos conhecidos como hexâmetros datílicos (a *Ilíada* contém mais de 15.000 destes versos e a *Odisseia* mais de 12.000). O contrapeso se concentra na trama central e na caracterização do herói central em cada um dos textos. A personalidade monolítica de Aquiles, do mais poderoso guerreiro de sua era que foi monumentalmente orgulhoso de suas façanhas marciais e de suas proezas físicas, é confrontada com

<sup>282</sup> considerando que na *Odisseia* temos informações a respeito do desenrolar da guerra de Troia e do cavalo de madeira, ambos elementos vinculados a Odisseu.

<sup>283</sup> Em termos gerais, podemos afirmar que há uma corrente literária que afirma que as personagens homéricas são planas e o discurso da *Ilíada* não possui camadas devido a seu caráter oral, culminando em uma narração sem elementos ocultos, sem ambiguidade, sem mistério, com as informações digeridas pelo narrador e postas à disposição da audiência. Conforme SNELL (2009, p. 20), DODDS (2002, p. 25), RUSSO; SIMON (1971, p. 41-71), AUERBACH (2002, p. 9-10).

as muitas faces de Odisseu, famoso por seus estratagemas astutos e inteligência artilosa.

A simetria da *Ilíada* e da *Odisseia* vai ainda mais longe: entre elas, estas duas canções dão a impressão de incorporar a maior parte de tudo que valeu a pena recontar sobre a era heroica - pelo menos do ponto de vista dos gregos no período clássico do século V a.C. e posteriormente. A amplitude surpreendente destas duas canções é visível mesmo a partir de um rápido olhar. Por exemplo, a *Ilíada* não só conta a história que diz que vai contar, sobre a ira de Aquiles e a forma como ela levou a inúmeras dores enquanto os gregos continuavam a lutar com os troianos e esforçando-se por afastar a investida ardente de Heitor. Ela também consegue recontar ou mesmo reviver, embora com diferentes graus de clareza ou plenitude de narrativa, todo o Conto de Tróia, incluindo desde os primeiros pontos do enredo, tais como momentos memoráveis como o Julgamento de Páris, o Rapto de Helena e a Assembleia de Navios. Mais do que isso: os prenúncios da *Ilíada* sobre a morte de Aquiles, que não ocorre dentro dos limites de seu próprio enredo. Em suma, embora a história da *Ilíada* cubra diretamente apenas um breve trecho de toda a história de Troia, assemelhando-se assim ao intervalo de tempo comprimido da tragédia grega clássica (Aristóteles faz esta observação na sua *Poética*), ainda consegue mencionar algo sobre praticamente tudo o que aconteceu em Tróia, também conhecida como Ílion. Daí o título da epopéia - O Conto de Ílion, a *Ilíada*. A *Odisseia* acrescenta muito mais, especificamente sobre o tão chamado ciclo épico. Até mesmo a história do cavalo de troia no canto VIII. (NAGY, 2013, p.16, tradução nossa<sup>284</sup>).

---

<sup>284</sup> *The symmetry of these two monumental compositions, the Iliad and the Odyssey, goes beyond their strict adherence to the rules of introducing an ancient Greek song. For they counterbalance each other throughout their vast stretches of narrative, in a steady, rhythmic flow of verses known as dactylic hexameters (the Iliad contains over 15,000 of these verses and the Odyssey over 12,000). The counterbalancing focuses on the central plot and the characterization of the principal hero in each. Achilles' monolithic personality, that of the mightiest warrior of his era who was monumentally proud of his martial exploits and his physical prowess, is matched against the many-sidedness of Odysseus, famed for his crafty stratagems and cunning intelligence.*

*The symmetry of the Iliad and the Odyssey goes even further: between them, these two songs give the impression of incorporating most of whatever was worth retelling about the heroic age—at least from the standpoint of the Greeks in the classical period of the fifth century BCE and thereafter. The staggering comprehensiveness of these two songs is apparent even from a cursory glance. For example, the Iliad not only tells the story that it says it will tell, about Achilles' anger and how it led to countless pains as the Greeks went on fighting it out with the Trojans and striving to ward off the fiery onslaught of Hector. It also manages to retell or even relive, though with varying degrees of directness or fullness of narrative, the entire Tale of Troy, including from the earlier points of the storyline such memorable moments as the Judgment of Paris, the Abduction of Helen, and the Assembly of Ships. More than that: the Iliad foreshadows the Death of Achilles, which does not occur within the bounds of its own plot. In short, although the story of the Iliad directly covers only a brief stretch of the whole story of Troy, thereby resembling the compressed time frame of classical Greek tragedy (Aristotle makes this observation in his Poetics), it still manages to mention something about virtually everything that happened at Troy, otherwise known as Ilion. Hence the epic's title—the Tale of Ilion, the Iliad. The Odyssey adds much more, especially about the so-called epic Cycle. It even features the story of the Trojan Horse in Scroll VIII.*

Esse fato também foi notado por autores como Ruth Scodel (2014) e, assim como ela, entendemos que Homero brinca com a sua audiência, a conduz em um jogo que hora se excede dando informações que uma lente limitada ao presente seria incapaz de dar- como as prolepses que tratam do futuro dos heróis ou as *paralepses*<sup>285</sup> que inserem visões do narrador onisciente em focalizações internas de personagens<sup>286</sup>- e ora opta por *paralipses* e *elipses*- ocultando deliberadamente fatos importantes e os deixando apenas na mentes das personagens.

Um único capítulo sobre tais tópicos pode inevitavelmente ser apenas sugestivo. Em um nível, essa discussão dá continuidade a duas tradições importantes nos estudos homéricos. Um deles é o debate sobre a afirmação de Snell de que os personagens homéricos carecem de interioridade. Embora os estudiosos agora concordem que os personagens homéricos têm “eus” coerentes, as abordagens narratológicas não contribuíram tanto quanto poderiam para esse argumento. Em segundo lugar, Auerbach argumentou de maneira famosa no primeiro capítulo de *Mimesis* que a narrativa homérica é toda superficial, em contraste com a Bíblia hebraica, com sua intensa interioridade. Esse debate também foi produtivo. Os homeristas, em parte em resposta a Auerbach, têm razão em insistir no uso de Homero do suspense, do primeiro plano e outras técnicas que Auerbach negou. Ao mesmo tempo, eles enfatizaram, como Auerbach, a vivacidade de Homero, como os épicos tornam o passado quase presente diante dos olhos do público. A narrativa homérica e a narrativa bíblica diferem de maneiras significativas. A narrativa bíblica obviamente não fornece os detalhes visuais de Homero. Muitas vezes deixa lacunas radicais, de modo que as motivações dos personagens são profundamente opacas e o leitor deve trabalhar muito para inferi-las. O onisciente narrador homérico não cria lacunas tão profundas, mas fornece informações sobre os sentimentos ou motivos de um personagem que não são fáceis de conciliar com a fala e a ação do personagem. Frequentemente ele cria situações nas quais o personagem tem muitos motivos plausíveis para uma ação. Frequentemente, o objetivo geral de um personagem é claro, mas os detalhes não. O épico homérico normalmente fornece um conhecimento muito completo sobre o que é visível e maior do que um

---

<sup>285</sup> Consiste em dar mais informação “do que o que é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto”. (GENETTE, 1995, p. 193.).

<sup>286</sup> Conforme a cena em que o narrador com o seu conhecimento ilimitado informa a audiência de que o exército se assustou com Pátroclo usando a armadura de Aquiles e imaginando que era o Pelida que estava prestes a entrar em combate:

Mas quando os Troianos viram o valente filho de Menécio, / quando o viram a ele e ao escudeiro, refulgindo com as armas, / agitou-se o coração de todos e moveram-se as falanges, / convencidos de que junto das naus o veloz Pelida/ abandonara a cólera para optar, em vez dela, pela amizade./ E cada um olhou em volta para ver como fugir à morte escarpada.(XVI, 278-283).

observador sem acesso à mente de outras pessoas poderia ter – mas não muito mais. (SCODEL, 2014, p. 57, tradução nossa<sup>287</sup>).

Não há dúvida de que a economia narrativa e essas omissões deliberadas contribuem para a criação de níveis diegéticos mais profundos, capazes de prender a atenção da audiência, despertar sua curiosidade e obrigá-la a fazer um trabalho de detetive, utilizando a criatividade e o intelecto para poder completar as lacunas informacionais que Homero produziu ao longo de seu texto. Nota-se que a *Ilíada* pode ser lida tanto como uma obra individual como um texto pertencente a um universo sobre a guerra de Troia, em ambos os casos teremos conteúdos manipulados e aludindo a questões mais profundas que não são narradas e desfechos que não se resumem aos anseios divinos, mas a um projeto narrativo consciente.

O narrador homérico assume uma função heterogênea, ora funcionando como um guia atencioso que se preocupa em narrar os fatos minuciosamente para a sua audiência, ora camuflando a sua presença e deixando o narratário à mercê de suas próprias indagações, obrigando-o a expandir o texto para níveis mais abstratos e a exercitar a sua criatividade.

Obviamente as lacunas deixadas através do discurso indireto do narrador e de sua focalização onisciente ou mesmo através do discurso direto das personagens e dos momentos em que assumimos uma focalização interna particular acabam por reverberar na condição psicológica do herói enquanto *homo fictus*. Assim, na próxima

---

<sup>287</sup> *A single chapter on such topics can inevitably be only suggestive. At one level, this discussion continues two important traditions in Homeric studies. One is the debate over Snell's claim that Homeric characters lack interiority.<sup>10</sup> Although scholars now agree that Homeric characters have coherent selves, narratological approaches have not contributed as much as they could to this argument.<sup>11</sup> Second, Auerbach famously argued in the first chapter of *Mimesis* that Homeric narrative is all surface, in contrast to the Hebrew Bible, with its intense interiority.<sup>12</sup> This debate has also been productive. Homerists, partly in response to Auerbach, have been right to insist on Homer's use of suspense, foregrounding and other techniques that Auerbach denied. At the same time, they have, like Auerbach, emphasised Homer's vividness, how the epics make the past almost present before an audience's eyes.<sup>13</sup> Homeric narrative and Biblical narrative differ in significant ways. Biblical narrative obviously does not provide the visual detail of Homer. It often leaves radical gaps, so that the characters' motivations are profoundly opaque and the reader must work very hard to infer them. The omniscient Homeric narrator does not create such profound gaps but provides information about a character's feelings or motives that is not easy to reconcile with the character's speech and action. Often he creates situations in which the character has many plausible motives for an action. Often a character's general aim is clear, but details are not. Homeric epic typically provides very full knowledge about what is visible, and more than an observer without access to others' mind could have – but not very much more. (SCODEL, 2014, p.57).*

seção, trabalharemos com a profundidade psicológica das personagens gerada por discursos ambíguos e omissões deliberadas.

## 5.2 A relação entre ambiguidade discursiva, ironia, mistério e personagens profundas

Como verificamos na seção anterior, existe uma corrente defensora da tese de que a cultura oral projetou um discurso apolíneo e personagens planas na *Ilíada*, pois era impossível deixar de verbalizar qualquer traço psicológico ou as emoções dos heróis. Afinal, tudo era narrado por um aedo que tinha como obrigação descrever para o seu público de forma vívida os eventos que as musas possibilitaram que ele visse e transmitisse, o que incluía os momentos de dilema moral entre o herói e o seu *thumos*.

Assim, o conteúdo narrado variava entre cenas ricas em detalhes e informações, como o apelo que o narrador faz às Musas para que o ajude a descrever as embarcações dos gregos que chegaram a Troia<sup>288</sup>, até os movimentos psicológicos mais íntimos, conhecidos como *solilóquios* que revelavam um herói enfrentando uma dúvida capaz de paralisá-lo momentaneamente, impedindo-o de realizar as ações a que se propusera na guerra.

Segundo esta corrente literária que teve E. R Dodds e Bruno Snell como grandes influências, não havia aprofundamento do discurso para áreas mais subjetivas, pois o vocabulário homérico carecia de termos abstratos e o indivíduo era apenas um ser fragmentado que conversava com partes de seu corpo entendidas como autônomas. Esta condição inviabiliza qualquer tipo de autorreflexão ou concílio interno do herói consigo mesmo, elementos responsáveis por instigar a autoavaliação e a evolução de caráter através do aprendizado, do pudor e da responsabilidade, como expõem Joseph Russo e Bennett Simon (1968, p.484) em um artigo em que

---

<sup>288</sup> Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas —/ pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, /ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos —, quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis. /A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear, / nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas, / uma voz indefectível e um coração de bronze, / a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide, / me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion. / Enumerarei os comandantes das naus e a ordenação das naus. (II, 484-491.).

elaboram um breve resumo sobre os principais conceitos trazidos por Snell e Dodds, respectivamente, acerca da personagem homérica:

Podemos destacar dois pontos principais. O primeiro é sua suposição de que a ausência de uma determinada palavra do vocabulário homérico pode ser considerada a ausência do conceito relacionado. Por exemplo, uma vez que ele não encontra uma palavra para o corpo (vivo), ele assume que não há conceito de corpo. Em segundo lugar, ele argumenta que o vocabulário homérico em geral tende a ser mais concreto do que abstrato. Como ele diz: "Há muito se observou que na linguagem comparativamente primitiva as abstrações ainda não foram desenvolvidas, enquanto as percepções sensoriais imediatas fornecem uma riqueza de símbolos concretos que parecem estranhos a uma língua mais sofisticada. Não há termos em Homero para estruturas da atividade mental, ou seja, nenhum termo abstrato comparável às nossas palavras "alma" ou "mente". Não seria possível, então, no grego homérico falar das partes da alma, embora se torne possível na época de Platão. Além disso, o poeta não distingue entre o órgão e sua atividade, de modo que *thymos* pode significar o órgão ou a sede de um impulso ou o próprio impulso. E não há termos correspondentes às nossas categorias de operações ou funções mentais, como "pensar" ou "perceber". Não há sequer uma palavra que abranja o significado geral de "ver". Snell mostra que as palavras regularmente usadas para descrever o ato de ver, como *paptainein*, *derkesthai*, *leussein* etc., designam operações concretas como perscrutar, olhar fixamente, olhar de soslaio e assim por diante. Dodds, em seu justamente famoso *Os Gregos e o Irracional*, também chamou a atenção para várias facetas importantes da concepção homérica da vida mental e tentou uma hipótese explicativa. Ele começa enfatizando a propensão esmagadora de Homero a representar os estados mentais como originários de fora do indivíduo, na forma de "intervenção psíquica". Ele conecta essa tendência com duas outras características dos épicos homéricos. A primeira é a tendência de tratar partes do "eu", como *thymos*, *phrenes* e *kradie*, não como se fossem normalmente subdivisões do ego, mas sim como indivíduos virtualmente separados. "Ele pode conversar com ele [sc. *thymos*] ou com seu 'coração' ou sua 'barriga', quase como homem para homem." Neste contexto, Dodds baseia-se na descrição de Snell da falta de qualquer conceito homérico do que chamamos de "alma" ou "personalidade". Em segundo lugar está a tendência para o que Dodds chama de "abordagem intelectualista" para explicar o comportamento e os estados mentais, uma abordagem ilustrada por frases como "Nestor e Agamenon *sabem* [italico nosso] coisas amigáveis um do outro". (RUSSO; SIMON, 1968, p.484, tradução nossa<sup>289</sup>).

<sup>289</sup>*We may single out two main points. First is his assumption that the absence of a given word from the Homeric vocabulary may be take the absence of the related concept. For example, since he find no word for (living) body, he assumes there is no concept of body. Second, he argues that the Homeric vocabulary in general tends to be concrete rather than abstract. As he says: "It has long been observed that in comparatively primitive speech abstractions are as yet undeveloped, while immediate sense perceptions furnish it with a wealth of concrete symbols which seem strange to a more sophisticated tongue. There are no terms in Homer for structures of mental activity, i.e., no abstract terms comparable to our words "soul" or "mind." It would not be possible, then, in Homeric Greek to speak of the parts of*

Simon e Russo (1968, p.497) afirmam que as personagens homéricas não apresentavam evolução de caráter ao longo da *Ilíada* devido à natureza formular da linguagem épica que exigia uma regularidade nos traços psicológicos e físicos das personagens para que o processo de memorização fosse possível. Somado a esse fato, os pesquisadores afirmaram que a falta de dinâmica psicológica provinha do caráter conservador da épica grega que visava a continuidade dos elementos tradicionais, o que impossibilitava representar qualquer revolução psicológica:

A poesia épica oral é conservadora; exalta o passado sobre o presente, incorpora, dá forma e exalta a herança arcaica de uma cultura. Da mesma forma, sentimos que a poesia como a de Homero preserva e incorpora modos de pensar relativamente arcaicos. A poesia épica oral é ao mesmo tempo um produto da herança tradicional e uma instituição importante para manter e transmitir essa herança para a próxima geração. Além disso, sentimos que as condições de criação e transmissão da poesia épica oral, conforme descrito acima, tendem a acentuar os modos de pensamento mais arcaicos. Devido à natureza da poesia épica oral, tais modos de pensamento (incluindo modos de pensar a vida mental) são especialmente passíveis de serem preservados e representados no poema. (Com um termo como "arcaico", queremos indicar modos de pensamento que, de certa forma, são característicos tanto de épocas anteriores da raça humana quanto de épocas anteriores de cada indivíduo, ou seja, a infância. No entanto, este é um assunto bastante complexo e intrincado.).

Em termos gerais, parece-nos que o modelo homérico de mente, como o delineamos, seria altamente adaptável e perfeitamente adequado à sociedade em que existisse. Tal modelo de mente enfatiza o comum e o coletivo, ao invés do pessoal e do idiossincrático; as influências que uma pessoa exerce sobre outra, e não a autonomia de cada

---

*the soul, although it becomes possible by Plato's time. Moreover, the poet does not distinguish between the organ and its activity, so that thymos may mean the organ or seat of an impulse or the impulse itself. And there are no terms corresponding to our categories of mental operations or functions, such as "thinking" or "perceiving." There is not even a word that covers the general meaning "to see." Snell shows that the words regularly used to describe the act of seeing, such as paptainein, derkesthai, leussein, etc., designate such concrete operations as peering, staring, glancing and so on.*

*Dodds, in his justly famous The Greeks and the Irrational, has also called attention to several major facets of the Homeric conception of mental life, and has attempted an explanatory hypothesis. He begins by stressing the overwhelming propensity in Homer to represent mental states as originating from outside the individual, in the form of "psychic intervention." He connects this tendency with two other features of the Homeric epics. The first is the tendency to treat parts of the self, such as thymos, phrenes, and kradie, not as if they were normally subdivisions of the self, but rather as virtually separate individuals. "He can converse with it [sc. thymos] or with his 'heart' or his 'belly,' almost as man to man."7 In this context Dodds relies upon Snell's description of the lack of any Homeric concept of what we call "soul" or "personality." Second is the tendency toward what Dodds calls the "intellectualist approach" to explaining behavior and mental states, an approach illustrated by phrases like "Nestor and Agamemnon know [italics ours] friendly things to each other." (RUSSO; SIMON, 1968, p.484.).*

pessoa. Tal "teoria" da mente é certamente significativa em uma sociedade caracterizada por uma grande quantidade de interação contínua, próxima e pessoal. Em uma sociedade que enfatiza a continuidade de uma geração para a próxima (em vez da mudança contínua), é importante que a "mente" seja prontamente acessível às influências tradicionais, em vez de potencialmente independente de tais influências. (SIMON; RUSSO, 1968, p. 497, tradução nossa<sup>290</sup>).

Erich Auerbach<sup>291</sup>, por sua vez, comparou os elementos discursivos da Bíblia com o texto homérico e chegou à conclusão de que na Bíblia, em especial, no episódio do sacrifício de Isaque<sup>292</sup>, temos muito mais suspense e profundidade nas personagens devido aos elementos psicológicos que não são expostos para o leitor, culminando na expressão de ações ao longo do texto desprovidas de justificativa psicológica capaz de motivá-las. Para Auerbach, em muitos momentos não sabemos o que de fato as personagens bíblicas estão pensando e o que as motivou a tomarem determinadas atitudes, panorama que o estudioso não verifica em Homero, uma vez que temos acesso aos processos psicológicos por meio de um narrador onisciente criterioso que nada deixa de mencionar:

---

<sup>290</sup> *Oral epic poetry is conservative; it exalts the past over the present, embodies, gives form to, and extols the archaic heritage of a culture. Similarly, we feel that poetry such as Homer's preserves and embodies relatively archaic ways of thinking. Oral epic poetry is at once both a product of the traditional heritage, and itself an important institution for maintaining and transmitting that heritage to the next generation. Further, we feel that the conditions of creation and transmission of oral epic poetry, as described above, tend to accentuate the more archaic modes of thought. Because of the nature of oral epic poetry, such modes of thought (including modes of thinking mental life) are especially liable to be preserved and represented in the poem. (By a term such as "archaic" we wish to imply modes of thought that in some ways are characteristic both of earlier epochs of the human race, and earlier epochs of each individual, i.e., childhood. However, this is a rather complex and intricate issue).*

*In general terms, it appears to us that the Homeric model of mind, as we have outlined it, would be highly adaptive and perfectly suited to the society in which it existed. Such a model of mind emphasizes the communal and the collective, rather than the personal and the idiosyncratic; the influences one person has on another, rather than the autonomy of each person. Such a "theory" of mind is certainly meaningful in a society characterized by a great deal of continuous, close, personal interaction. In a society that emphasizes continuity from one generation to the next (rather than continuous change) it is important that the "mind" be readily accessible to traditional influences, rather than potentially independent of such influences. (SIMON; RUSSO, 1968, p. 497.).*

<sup>291</sup> Auerbach abre com uma nota convencional, apontando a vivacidade e a atenção aos detalhes do relato de Homero: tudo é cuidadosamente realizado, nada é "deixado na obscuridade". Ele então observa, novamente convencionalmente, que Homero não está interessado em criar suspense. Na verdade, afirma Auerbach, não há nenhuma dimensão estética para a digressão na Odisséia: 'a verdadeira causa da impressão de 'retardamento' parece-me estar em outro lugar - ou seja, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada que menciona meio na escuridão e não exteriorizado'. Como Auerbach explica mais adiante, "o estilo homérico conhece apenas um primeiro plano, apenas um presente uniformemente iluminado e uniformemente objetivo". (SCODEL, 2014, p.14, tradução nossa.).

<sup>292</sup> Consultar Gênesis 22:1–14—É ordenado a Abraão sacrificar Isaque, mas a vida de Isaque é poupada.

O modo de agir de Abraão explica-se não só a partir daquilo que lhe acontece momentaneamente ou do seu caráter (como o de Aquiles por sua ousadia e orgulho, o de Ulisses por sua astúcia e prudente previsão), mas a partir da sua história anterior. Ele se lembra, tem permanente consciência do que deus lhe prometera e do que já cumprira- o seu interior está profundamente excitado, entre a indignação desesperada e a esperança confiante; a sua silenciosa obediência é rica em camadas e em planos- é impossível para as figuras homéricas, cujo destino está univocamente determinado, e que acordam todo dia como se fosse o primeiro, cair em situações internas tão problemáticas. As suas ações são violentas, convenhamos, mas são também simples e irrompem de imediato. Quanta profundidade há, em contraste, nos caracteres de Saul ou de Davi e Absalão ou de Davi e Joab! Em Homero seria inimaginável uma multiplicidade de planos nas situações psicológicas como a que é mais sugerida do que expressa na história da morte de Absalão e no seu epílogo (2 Sam. 18 e 19, do assim chamado Javista); trata-se aqui não apenas de acontecimentos psíquicos carregados de segundos planos, de profundezas, talvez, abissais, mas também de um segundo plano puramente espacial. Pois Davi está ausente do campo de batalha; mas as irradiações da sua vontade e dos seus sentimentos têm efeito constante, agem até sobre Joab que resiste e age sem consideração; na graciosa cena com os dois emissários, tanto os segundos planos espaciais quanto os psíquicos atingem uma expressão perfeita, sem que os últimos sejam expressos. Confronte-se com isto a maneira como Aquiles, que envia Pátroclo primeiro à descoberta e depois à luta, perde quase toda presença, enquanto não aparece materialmente. O mais importante, contudo, é a multiplicidade de camadas dentro de cada homem; isto é dificilmente encontrável em Homero, quando muito na forma de dúvida consciente dentre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões; enquanto os autores judeus conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas da consciência e o conflito entre as mesmas.

Os poemas homéricos, cuja cultura sensorial, linguística e, sobretudo, sintática, parecer se tanto mais elaborada, são, contudo, na sua imagem do homem, relativamente simples; e também o são, em geral, na sua relação com a realidade da vida que descrevem. (AUERBACH, [1953], 2002, p. 9-10.).

É importante levar em consideração que já evidenciamos nesta tese que as personagens homéricas têm consciência prospectiva e, acima de tudo, retrospectiva, não estando limitadas ao dia presente que vivem. Basta lembrarmos que a guerra dura quase dez anos e os motivos dela estão relacionados ao rapto de Helena que sequer é narrado na *Ilíada*, apenas aludido. Outros pontos cruciais são as memórias de Aquiles em relação ao seu pai Peleu (IX e XXIV) e o rancor dos deuses Apolo e Poseidon por terem sido forçados a trabalhar para os troianos na construção da

famosa muralha de Troia (XXI, 440-60)<sup>293</sup> e não serem pagos devidamente. Estes são alguns dos muitos motivos que atestam a existência de elementos psicológicos motivadores das ações das personagens na *Ilíada*.

Apesar destas noções preliminares importantíssimas para a crítica homérica do início do século XX, podemos verificar que a constituição psicológica das personagens vai muito além destas definições filológicas e empíricas. Através de uma análise narratológica e discursiva notamos que a variação de postura do narrador homérico possibilitará identificar os momentos de omissões deliberadas e de informações retidas na penumbra do discurso, concedendo um caráter tridimensional ao texto e ampliando o espaço do leitor para exercitar a sua mente e tentar decifrar as cenas do épico em que a subjetividade dos heróis é posta em evidência:

Eu sugeriria que, quando olhamos para a narrativa homérica dessa maneira, é um pouco mais como a narrativa característica da Bíblia Hebraica do que parece superficialmente, mas ainda é diferente. Os narradores bíblicos muitas vezes são extremamente escassos no fornecimento de informações sobre estados mentais. No sacrifício de Isaac, o narrador dá apenas as pistas mais simples sobre os sentimentos ou pensamentos dos participantes, mesmo quando ele oferece detalhes consideráveis sobre os elementos externos (os servos, os burros, o bosque). Personagens homéricos, ao contrário, falam e falam, e ouvimos tanto sobre eles e seus motivos que só quando refletimos é que percebemos que ainda precisamos de inferência e imaginação. Às vezes, ficamos completamente desinformados sobre os motivos de um personagem para uma ação significativa - por exemplo, por que Odisseu relata ao conselho aqueu apenas a resposta inicial de Aquiles à embaixada e não suas modificações posteriores (Il. 9.674-92) - mas os motivos de Odisseu

---

<sup>293</sup> Tolo! Como tens um coração sem tino! Nem te lembras/ de tudo quanto sofremos de males em Ílion,/ só nós dentre os deuses, quando ao altivo Laomedonte/ servimos como jornaleiros por vontade de Zeus durante um ano,/ 445 recebendo jorna fixa; e ele era nosso amo e dava as ordens./ Na verdade construí para os troianos a muralha em torno da cidade,/ vasta e de grande beleza, para que a cidade nunca fosse saqueada./ E tu, ó Febo, apascentaste o gado de passo cambaleante/ nas faldas do Ida de muitas florestas e muitas escarpas./ 450 Mas quando as estações jucundas volveram até chegar o termo/ da nossa jorna, foi então que de todo o pagamento nos defraudou // o tremendo/ Laomedonte, e mandou-nos embora com ameaças./ Ameaçou que nos ataria os pés, assim como as mãos em cima,/ e que nos venderia como escravos nas ilhas longínquas!/ E atirou-se a nós como se nos quisesse decepar as orelhas/ com o bronze. E nós regressamos de coração entristecido,/ furiosos por causa do pagamento que foi prometido mas não pago.É ao povo dele que tu agora favoreces e não colaboras/ conosco para que pereçam os presunçosos Troianos/ de forma horrível: eles, seus filhos e suas esposas legítimas.”/ Respondendo-lhe assim falou o soberano Apolo que age de longe:/ “Sacudidor da Terra, nunca dirias que tenho discernimento/ no espírito, se eu lutasse contra ti por causa dos mortais,/ esses desgraçados, que como as folhas ora estão/ cheios de viço e comem o fruto dos campos,/ ora definham e morrem. Com toda a rapidez/ desistamos do combate. Eles que lutem entre si.” (XXI, 441-467.).

não mudariam profundamente a narrativa se os conhecêssemos. (SCODEL, 2014, p.74, tradução nossa<sup>294</sup>).

Em resposta a Auerbach (2002, p. 9-10.) que afirma que os textos bíblicos são muito mais profundos e misteriosos do que os textos homéricos, pois não temos acesso a todos os movimentos psicológicos das personagens presentes no mito de Isaac, Scodel propõe (2014, p.74) que em Homero há uma alternância de fornecimento de informação diegética, onde a audiência compreende que em alguns momentos é deixada à mercê de sua própria capacidade de inferência, contrastando com a abundante oferta de dados e a condução atenciosa do narrador que permeia a maior parte da narrativa.

A capacidade de narrar fatos simultâneos e acompanhar a dinâmica dos combates em meio à batalha evidenciou que o narrador da *Ilíada* tinha poderes sobre-humanos e que realmente eram outorgados pelas Musas. Homero era capaz de descrever com ricos detalhes a forma como os soldados eram mortos, os órgãos perfurados<sup>295</sup> e o último suspiro dado, o narrador poderia, inclusive, captar a quantidade de camadas do escudo que uma lança era capaz de perfurar, bem como descrever as suas ondulações ao atingir o solo, minúcias que nos provam que não estávamos diante de um simples narrador observador:

O Pelida com mão firme segurou o escudo à sua frente,  
temeroso: é que receava poder a lança de longa sombra  
do magnânimo Eneias facilmente penetrar o escudo —  
estulto! pois não sabia no espírito e no coração  
que não é facilmente que os gloriosos presentes dos deuses  
são por homens mortais domados ou levados a ceder.  
Desta vez a lança potente do feroso Eneias não penetrou  
o escudo, pois o ouro a reteve, oferenda do deus.

---

<sup>294</sup> *I would suggest that when we look at Homeric narrative in this way, it is a little more like the characteristic narrative of the Hebrew Bible than it seems superficially, but it is still different. Biblical narrators are often extremely sparse in providing information about mental states. In the sacrifice of Isaac, the narrator gives only the barest clues about the feelings or thoughts of the participants, even as he offers considerable details about externals (the servants, the donkeys, the wood). Homeric characters, in contrast, talk and talk, and we hear so much about them and their motives that it is only when we reflect that we realize that we still need inference and imagination. Sometimes we are left completely uninformed about a character's motives for a significant action – for example, why Odysseus reports to the Achaean council only Achilles' initial response to the embassy and not his later modifications (Il. 9.674–92) – but Odysseus' motives would not profoundly change the narrative if we knew them. (SCODEL, 2014, p.74.).*

<sup>295</sup> Perseguiu-o Meríones: quando o apanhou/ trespassou-lhe a nádega direita. A ponta da lança atravessou/ a bexiga completamente, penetrando debaixo do osso:/ ele caiu de joelhos e encobriu-o a morte.

Porém penetrou duas camadas, só que havia ainda mais três, pois cinco eram as camadas que forjara o deus de pé manco: duas de bronze, mais duas interiores de estanho, e uma de ouro, devido à qual foi retida a lança de freixo. Em seguida arremessou Aquiles a sua lança de longa sombra e atingiu o escudo de Eneias, equilibrado de todos os lados, sob o rebordo exterior, onde o bronze corria finíssimo e finíssima era a camada de pele de boi. A lança de freixo do Pélion penetrou logo e o escudo ressoou debaixo dela. Eneias atemorizou-se e longe de si segurou o escudo, receoso; e a lança passou por cima dele e na terra ficou espetada, furiosa, tendo rasgado duas camadas do escudo protetor. E Eneias, tendo escapado à lança comprida, pôs-se de pé e um sofrimento incomensurável se derramou sobre os seus olhos, pois ficara amedrontado porque estava a lança ali tão perto. Mas Aquiles desembainhou a espada afiada e atirou-se a ele, com um grito medonho. Eneias agarrou com a mão numa pedra, feito sobre-humano! Era uma pedra que nem dois homens levariam, dos que hoje existem. Mas facilmente ele a levantou, só. Então Eneias, lançado, tê-lo-ia atingido com a pedra, ou no elmo ou no escudo que dele afastara a funesta desgraça, e o Pelida em renhida peleja teria privado Eneias da vida, (XX, 261-290.).

*Πηλεΐδης δὲ σάκος μὲν ἀπὸ ἕο χειρὶ παχείῃ  
ἔσχετο ταρβήσας· φάτο γὰρ δολιχόσκιον ἔγχος  
ῥέα διελεύσεσθαι μεγαλήτορος Αἰνείαιο  
νήπιος, οὐδ' ἐνόησε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμὸν  
ὡς οὐ ῥηΐδι' ἐστὶ θεῶν ἐρικυδέα δῶρα  
ἀνδράσι γε θνητοῖσι δαμήμεναι οὐδ' ὑποείκειν.  
οὐδὲ τότε Αἰνείαιο δαΐφρονος ὄβριμον ἔγχος  
ῥῆξε σάκος· χρυσὸς γὰρ ἐρύκακε, δῶρα θεοῖο·  
ἀλλὰ δῶω μὲν ἔλασσε διὰ πτύχας, αἱ δ' ἄρ' ἔτι τρεῖς  
ἦσαν, ἐπεὶ πέντε πτύχας ἤλασε κυλλοποδίων,  
τὰς δύο χαλκείας, δύο δ' ἐνδοθι κασσιτέροιο,  
τὴν δὲ μίαν χρυσοῦν, τῇ ῥ' ἔσχετο μείλινον ἔγχος.  
δεύτερος αὐτ' Ἀχιλεὺς προΐει δολιχόσκιον ἔγχος,  
καὶ βάλεν Αἰνείαιο κατ' ἀσπίδα πάντοσ' εἴσῃν  
ἄντυγ' ὑποπρώτην, ἣ λεπτότατος θέε χαλκός,  
λεπτοτάτη δ' ἐπέην ῥίνος βοός· ἣ δὲ διὰ πρὸ  
Πηλῖας ἦϊξεν μελίη, λάκε δ' ἀσπίς ὑπ' αὐτῆς.  
Αἰνείας δ' ἐάλη καὶ ἀπὸ ἔθεν ἀσπίδ' ἀνέσχε  
δείσας· ἐγχείη δ' ἄρ' ὑπὲρ νώτου ἐνὶ γαίῃ  
ἔστη ἰεμένη, διὰ δ' ἀμφοτέρους ἔλε κύκλους  
ἀσπίδος ἀμφιβρότης· ὃ δ' ἀλευάμενος δόρου μακρὸν  
ἔστη, κὰδ δ' ἄχος οἱ χύτο μυρίον ὀφθαλμοῖσι,  
ταρβήσας ὃ οἱ ἄγχι πάγη βέλος. αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς  
ἐμμεμαῶς ἐπόρουσεν ἐρυσσάμενος ξίφος ὄξυ  
σμερδαλέα ἰάχων· ὃ δὲ χερμάδιον λάβε χειρὶ  
Αἰνείας, μέγα ἔργον, ὃ οὐ δύο γ' ἀνδρε φέροιεν,  
οἴοι νῦν βροτοὶ εἰσ'· ὃ δὲ μιν ῥέα πάλλε καὶ οἶος.  
ἐνθά κεν Αἰνείας μὲν ἐπεσσύμενον βάλε πέτρῳ  
ἣ κόρυθ' ἠὲ σάκος, τό οἱ ἦρκεσε λυγρὸν ὄλεθρον,  
τὸν δὲ κε Πηλεΐδης σχεδὸν ἄορι θυμὸν ἀπηύρα, (XX, 261-290.).*

Não há dúvida de que a capacidade do narrador de registrar o presente de forma minuciosa a ponto de conseguir expandir um instante em vários versos através de descrições riquíssimas de certos feitos heróicos era uma habilidade tão excepcional quanto a de acessar o futuro dos heróis, qualidades entendidas como dons divinos. Diante dessa capacidade absurda de captar os acontecimentos, entendemos que os momentos de omissões foram escolhas deliberadas do narrador para criar profundidade em seus personagens, uma afirmação sustentada através de cenas em que as personagens e o narrador sonegam informações à audiência a que se reportam diretamente- os seus interlocutores do mundo ficcional- e a própria audiência extradiegética que tem contato com a história através do narrador. Basta lembrarmos do já mencionado canto (IX, 221-228), por exemplo, onde o narrador homérico opta em não explicar o motivo de Odisseu interromper abruptamente o início do discurso de Fênix e se colocar de modo rude na dianteira para iniciar a discussão com Aquiles a fim de tentar persuadi-lo a retornar ao combate:

Mas depois de afastarem o desejo de comida e bebida,  
 Ajax fez sinal a Fênix; apercebeu-se o divino Ulisses,  
 que enchendo uma taça de vinho saudou Aquiles:

“Salve, Aquiles! De festins compartilhados não somos carentes,  
 nem na tenda de Agamêmnon, filho de Atreu, nem agora aqui:  
 pois à nossa frente temos muita comida animadora do espírito com  
 que nos banquetearmos. (IX, 221-228.).

*αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,  
 νεῦσ' Αἴας Φοίνικι: νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεύς,  
 πλησάμενος δ' οἴνοιο δέπας δειδέκτ' Ἀχιλλῆα:  
 χαῖρ' Ἀχιλεῦ: δαιτὸς μὲν εἴσης οὐκ ἐπιδευεῖς  
 ἡμὲν ἐνὶ κλισίῃ Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδου  
 ἦδ' ἐ καὶ ἐνθάδε νῦν, πάρα γὰρ μενοεικέα πολλὰ  
 δαίνυσθ': ἀλλ' οὐ δαιτὸς ἐπηράτου ἔργα μέμνηεν, (IX, 221-228.).*

Neste caso, não somos informados por parte do narrador se Odisseu considerou que era o mais adequado a se pronunciar ou se não confiava na habilidade do experiente Fênix. Não temos também uma desculpa expressa por Odisseu ou uma justificativa por ato tão destoante da educação aristocrática que os heróis devem expressar durante uma assembleia, dando especial atenção aos mais velhos e permitindo que estes sejam os primeiros a falar. Por fim, vale apontar que não temos uma menção sobre o estranhamento ou a desaprovação em relação à postura rude

de Odisseu por parte das demais personagens que compunham essa assembleia. Sobre esse cenário, pode-se dizer que há uma lacuna, no mínimo, intrigante.

Ainda no canto IX durante a visita da embaixada na tenda de Aquiles, temos um diálogo de Ajax (IX, 624-638)<sup>296</sup> em que a personagem profere críticas indiretas a Aquiles- “Mas Aquiles colocou no peito um coração magnânimo e selvagem” - se referindo ao herói na terceira pessoa. Apesar do caráter apolíneo e da capacidade onisciente do narrador que desvenda as intenções mais íntimas em determinados momentos, temos um claro exemplo de discurso com dupla motivação e com caráter ambíguo, como pontua Ruth Scodel:

Este é, pragmaticamente, um discurso excepcionalmente interessante. Ajax começa com uma diretiva educada para Odisseu, seguido por uma explicação da diretiva. Ele então oferece um comentário sobre Aquiles, falando sobre ele na terceira pessoa por 8,5 linhas. Somente em 636 ele usa o segundo pronome pessoal e fala diretamente com Aquiles. Hainsworth em 624-36 diz: ‘Ajax começa abordando ostensivamente Ulisses, mas cada vez mais à medida que ele prossegue, suas observações são feitas para os ouvidos de Aquiles, até que ele finalmente desliza para a 2ª pessoa em 636.’ Este comentário não é totalmente claro. Se Ajax está desde o início apenas ‘ostensivamente’ dirigindo-se a Odisseu, ele está realmente falando com Aquiles desde o início, e suas observações não são dirigidas a Aquiles mais do que inicialmente eram. Hainsworth também segue Higbie ao inferir a partir do período com *enjambement* da passagem que Ajax está zangado.

Essas linhas podem representar várias estratégias ligeiramente diferentes e estados emocionais presentes em Ajax. Ele evidentemente reconhece o gesto de Aquiles para Pátroclo como um sinal indireto para os convidados (embora Aquiles presumisse habilmente que o sinal para os convidados seja a arrumação da cama, não seu aceno). Ele poderia, de fato, intencionar suas palavras para Aquiles desde o começo, talvez reagindo à indireção de Aquiles com a sua própria (e essa reação a um aceno de cabeça de alguma forma ecoa ao anterior aceno 'interceptado' de Ajax para Phoenix?). Aquiles é então um "alvo indireto". Se Aquiles é o público-alvo, ainda há várias maneiras de interpretar o discurso. Está planejado desde o início – isto é, é a abordagem a Odisseu uma manobra deliberada? Ajax está conscientemente exibindo sua própria relutância em deixar os aqueus suportarem o suspense como uma repreensão implícita a Aquiles? Ele

---

<sup>296</sup> “Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis, / partamos! Não me parece que se cumpra a finalidade do discurso/ por termos feito este caminho; e cabe-nos agora rapidamente/ relatar o assunto aos Dânaos, desfavorável embora seja;/ eles que neste momento estão sentados à espera. Mas Aquiles/ colocou no peito um coração magnânimo e selvagem —/ homem duro! que nada liga à amizade dos companheiros, amizade com que o honramos nas naus acima dos outros. / Impiedoso! Pois há quem aceite recompensa pelo assassinio/ do irmão; há quem aceite também pelo filho morto:/ e o assassino permanece na sua terra, tendo pagado grande preço/ e o coração e ânimo orgulhoso do parente é refreado pelo fato/ de ter recebido a recompensa. A ti, porém, um coração maligno/ e inflexível puseram os deuses no peito, por causa de uma só donzela.

está gradualmente permitindo que sua raiva vaze como estratégia retórica? Ou ele se dirige a Odisseu simplesmente porque esta é a maneira mais eficaz de expressar sua frustração com Aquiles? No entanto, ele pode realmente estar se dirigindo a Ulisses quando ele começa. Como ele expressa sua preocupação pelos aqueus que estão esperando pelo retorno da embaixada, sua frustração aumenta e ele começa a queixar-se de Aquiles, até que finalmente se dirige diretamente a Aquiles. (SCODEL, 2014, p.68, tradução nossa.).

Essas omissões oriundas de um texto com narrador onisciente criam uma certa barreira que impede a acessibilidade completa do leitor na mente da personagem da *Ilíada* e conseguem construir mistério onde parecia ser impossível existir. Afinal, não sabemos exatamente o que se passa na mente de Ajax e quais eram suas reais intenções ao criticar a postura de Aquiles, visto que ele, aparentemente, já havia desistido de convencer o Pelida a retornar para a guerra e estava partindo para o acampamento grego para atualizar o exército sobre o fracasso da comitiva.

Considerando o caráter oral da narrativa épica, Homero consegue mimetizar com maestria a psicologia humana através da lacuna imensurável, incomparável e, acima de tudo, inacessível que a mente carrega. Os atributos estéticos das personagens homéricas coincidem com aquilo que Antonio Candido propõe em sua obra *A Personagem de Ficção* ao nos afirmar que é impossível mimetizar a mente humana, visto que o autor só tem acesso a sua própria mente, logo, deve fazer apenas ilações do grande mistério que nos rodeia conhecido como psiquê:

Por isso, quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada. Noutras palavras, o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida. (CANDIDO, 1974, p.65).

O caráter profundo e imensurável da psicologia dos heróis conjugado com a condição heraclítica da alma de se expandir para níveis infinitos vai ao encontro da definição de personagem profunda e complexa que temos na literatura<sup>297</sup>, mostrando

---

<sup>297</sup> As "personagens esféricas" não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. "A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana; se não convence, é plana com pretensão à esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida., - traz a vida dentro das páginas de um livro" (Ob. cit., p. 75). Decorre que "as

que as personagens não se revelam por completo e criam níveis mais abstratos de consciência, impossibilitando a definição de alguns movimentos psicológicos que exercem, culminando no fornecimento de uma informação fragmentada à audiência sobre suas motivações. O panorama descrito possibilita que sejamos surpreendidos pelas ações das personagens homéricas e mais, concede uma característica que ultrapassa a função da personagem de ficção expressa por Candido (1974, p. 64) de ser mais conhecida, transparente e ter uma psicologia coerente se comparada com a realidade fragmentada e difusa do *homo sapiens*, algo que amplia a verossimilhança na obra:

O mesmo Forster, no seu livrinho despretensioso e agudo, estabelece uma distinção pitoresca entre a personagem de ficção e a pessoa viva, de um modo expressivo e fácil, que traduz rapidamente a discussão inicial deste estudo. É a comparação entre o *Homo fictus* e o *Homo sapiens*.

O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem, “porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa” (Ob. cit., p. 55).

Neste ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a **de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres**. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento. De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em conseqüência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas. Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária. (CANDIDO, 1974, p. 64, grifo nosso.).

Aliado a essa impossibilidade de mensurar e entender todas as motivações das personagens, todos os seus pensamentos que, em muitos momentos, se transformam

---

personagens planas não constituem, em si, realizações tão altas quanto as esféricas, e que rendem mais quando cômicas. Uma personagem plana séria ou trágica arrisca tornar-se aborrecida” (Ob. cit., p.70). (CANDIDO, 1974, p.63.).

em ações, temos o caráter expansivo da alma expresso pela mudança comportamental de alguns guerreiros que passam por uma espécie de aprendizado. Segundo Vernant (2001, p. 385.), Heitor foi um desses heróis que teve um percurso narrativo envolto a mudanças radicais de *status*, com arrependimentos e reflexões sobre atos considerados inadequados, muitas vezes expressos por meio de solilóquios. Para Vernant, Heitor assume uma espécie de percurso em forma de espiral negativa, o que entendemos que é um fator fundamental para que ele saia da condição de príncipe orgulhoso, confiante e ingênuo para se tornar o sábio comandante de guerra, regido pela coragem, pela prudência e descartando a arrogância pautada em uma confiança desmedida.

James Redfield vai ao encontro das afirmações de Vernant e acrescenta que, além das reviravoltas sofridas por uma sequência de escolhas equivocadas, Heitor foi capaz de tomar as decisões baseado em um processo autorreflexivo que, embora não tenha sido o suficiente para fazê-lo visualizar o melhor caminho a se tomar, não foi algo imposto pelo calor da situação. Esse cenário acrescenta à personagem traços de profundidade e complexidade psicológica ligados à volição, ao aprendizado e à expansão do caráter através da experiência adquirida, fato que não deixa de ser uma capacidade de aprender com os erros e relacionar-se retrospectivamente com os acontecimentos através de uma consciência abstrata construída paulatinamente:

A história de Heitor na *Ilíada*, propriamente falando, é limitada por um espaço de três dias. No primeiro dia, que ocupa o canto oito, o exército troiano sai vitorioso. No segundo dia, que ocupa do canto nove até o dezoito, os dois exércitos disputam território com um poder equilibrado. No terceiro dia, que ocupa do canto dezenove até o vinte e dois, o exército troiano é cercado e Heitor morre. Em cada dia ele comete um erro claramente identificável: primeiro, no canto oito, quando ele promete a vitória ao seu exército para o dia seguinte (VIII, 489-541), segundo, no canto XVIII, quando ele se recusa a retirar o seu exército do campo de batalha (XVIII, 243-313); terceiro, no canto XXII, quando ele próprio se recusa a se retirar para dentro dos muros (XXII, 105-030). **Cada erro é cometido reflexivamente, não no calor do combate, mas em um momento de repouso.** O primeiro é feito com o consentimento de todos em torno dele; o segundo é cometido contra o consentimento de Polidamas; e no terceiro ele rejeita o acalorado apelo de seus pais. Há então uma sequência em que Heitor torna-se gradativamente mais isolado e mais obstinado. Posteriormente examinaremos cada passagem; aqui é o suficiente observar que **cada erro condiciona o seu sucessor.** (REDFIELD, 1975, p.128, grifo e tradução nossos<sup>298</sup>).

---

<sup>298</sup> *Hector's story in the Iliad, properly speaking, is bounded within the space of three days. On the first day, which occupies book Eight, the Trojan army is victorious. On the second day, which occupies books*

A imagem distorcida da personagem homérica destituída de consciência retrospectiva aproxima de pacientes com Alzheimer<sup>299</sup>, cujas mentes são reiniciadas no dia seguinte, impedindo qualquer tipo de reavaliação dos atos passados. A repetição sisfíca de posturas que leva sempre aos mesmos resultados e ao controle do enredo, aproxima os heróis homéricos a personagens *tipos* ou de *humor*, incapazes de uma expansão psicológica gerada por uma experiência nova:

Daí decorre o fato de que as grandes figuras do Velho Testamento serem mais plenas de desenvolvimento, mais carregadas de sua própria história vital e mais cunhadas na sua individualidade do que os heróis homéricos. Aquiles e Ulisses são descritos magnificamente, por meio de muitas e bem formadas palavras, carregam uma série de epítetos, suas emoções manifestam-se sem reservas nos seus discursos e gestos- mas eles não têm desenvolvimento algum e a história das suas vidas fica estabelecida univocamente. Os heróis homéricos estão tão poucos apresentados no seu desenvolvimento presente e passado que, na sua maioria- Nestor, Agamemnon, Aquiles aparecem com uma idade pré-fixada. O próprio Ulisses que dá tanta

---

*nine through Eighteen, the two armies contest the field in balanced strength. On the third day, which occupies books Nineteen through Twenty-one, the Trojan army is routed and Hector dies. On each day he makes a clearly identifiable error: first, at the end of book Eight, when he promises his army victory for the day which follows (VIII, 489-541); second, in book Eighteen, when he refuses to withdraw his army from the battlefield (XVIII, 243-313); third, in book Twenty-two, when he himself refuses to withdraw within the walls (XXII, 25-130). **Each error is made reflectively, not in the heat of combat but at a moment of repose.** The first is made with the consent of all around him; the second is made against the counsel of Polydamas; in the third he rejects the heart-searing appeals of his parents. There is thus a sequence in which Hector becomes gradually more isolated and more self-willed. Later we will examine each of these passages; here it is enough to observe that **each error conditions its successor.** (REDFIELD, 1975, p. 128, grifo nosso.).*

<sup>299</sup> Nesse ponto, mencionamos a perda ou ausência da memória de curta duração como similar a uma patologia que impossibilita o aprendizado, o diálogo e a construção de conhecimento da personagem. É possível encontrar esse tipo de efeito na personagem principal do drama *A Morte de um Caixeiro Ambulante* (1949) de Arthur Miller onde o protagonista- Willy Loman- relaciona-se apenas com os fatos pertencentes à memória mais recente de sua vida e tem constantes episódios que o impedem de construir um conhecimento baseado nas experiências vividas no presente.

Loman é incapaz de perceber que está inserido em um cotidiano exaustivo de repetições e erros que atingem a ele e a sua própria família, a personagem está presa a uma rotina degradante em busca do “sonho americano” traduzido por um sistema que conduz a sua saúde física e mental ao limite- como na guerra- e se autoalimenta de sua personalidade obsessiva. O comportamento de Loman é reflexo de um *ethos* que reproduz um padrão de vida próspero, porém, impossível de ser alcançado.

A trajetória de Willy Loman nessa obra do teatro moderno é frequentemente comparada ao destino dos heróis trágicos e homéricos em busca da glória, como podemos verificar nos artigos de Esther M. Jackson (*Death of a Salesman: tragic Myth in the Modern Theatre*, 1963), Field Jr (*Hamartia in Death of a Salesman*, 1972), R. Martin (*The Nature of Tragedy in Arthur Miller's "Death of a Salesman"*, 1996), dentre outros. Contudo, as personagens homéricas não possuem essa falta de autoconhecimento, por mais que o cenário opressor da guerra, dos costumes e do Olimpo interfira nas decisões dos heróis, eles ainda possuem um espaço fundamental para avaliar as suas condutas e atingir a *kléos*, dialogando com as expectativas sociais, porém, em uma constante consulta interna, ponderando e equilibrando os desejos privados e os deveres comunitários através dos solilóquios.

margem a um desenvolvimento histórico-vital, graças ao longo tempo narrado e aos muitos acontecimentos que nele ocorrem, quase nada mostra disso tudo. [...]; pois só no decorrer de uma vida rica em lances de fortuna os homens se diferenciam até a plena caracterização; e o Velho Testamento nos oferece este caráter de história das personalidades como modelagem daqueles que Deus escolheu para o desempenho dos papéis exemplares. Duramente envelhecidas pelo seu desenvolvimento às vezes até a decomposição, elas apresentam um cunho individual que é totalmente estranho aos heróis homéricos, a estes o tempo só pode afetar exteriormente, e mesmo isto é evidenciado o menos possível; (AUERBACH, [1946] 1971, p.14.).

Para alguns críticos, como Haubold (2014, p.16), essa noção pode ter sido implantada na recepção da *Ilíada* no século XX com um intuito alheio à simples avaliação estética. Em sua pesquisa o crítico aponta como exemplo o caso de Auerbach<sup>300</sup> que confrontou a suposta incapacidade de apreciação cronológica dos fatos nas personagens homéricas com a profundidade moral e história presentes nas personagens bíblicas:

Como Freud antes dele, Auerbach subverte os termos desse discurso: considerando que, ele argumenta, a Bíblia hebraica exige compromisso histórico e moral de seus leitores, Homero, por meio de uma associação com os prazeres efêmeros do mito, passa a representar o canto da sereia da propaganda (nazista) e a amnésia moral e histórica que eles induzem. O Homero de Auerbach ‘enfeitiça’ e ‘seduz’ enquanto a Bíblia nos obriga – imperiosamente – a sondar as profundezas morais e históricas da existência humana. Em 1942, no auge da ameaça nazista, essa era uma guerra de guerrilha cultural de extraordinária sutileza, brilho e ousadia. (HAUBOLD, 2014, p. 16, tradução nossa<sup>301</sup>.).

Defendemos que o mesmo apreço pelos atos passados evidenciados em Heitor durante nossa tese (p.298) ocorre com Agamemnon que demonstrou humildade e arrependimento pela forma como tratou Aquiles (XIX, 134-144<sup>302</sup>), assim como com o

---

<sup>300</sup> in *Mimesis* [1953] 2002.

<sup>301</sup> *Like Freud before him, Auerbach subverts the terms of that discourse: whereas, he argues, the Hebrew Bible demands historical and moral commitment from its readers, Homer, via an association with the ephemeral pleasures of legend, comes to stand for the siren songs of (Nazi) propaganda, and the moral and historical amnesia which they induce. Auerbach's Homer 'bewitches' and 'allures' whereas the Bible forces us – imperiously – to plumb the moral and historical depths of human existence. In 1942, at the height of the nazi threat, this was cultural guerrilla warfare of extraordinary subtlety, brilliance and daring. (HAUBOLD, 2014, p. 16.).*

<sup>302</sup> Do mesmo modo eu, quando o alto Heitor do elmo faiscante/ chacinava os Argivos junto das popas das naus, não pude/ esquecer-me da Obnubilção, que primeiro me obnubilou./ Mas visto que fiquei obnubilado e Zeus me tirou o juízo,/ quero repor tudo de novo e oferecer incontável indenização./ Levanta-te para combater e incita as outras hostes!! Todos os presentes eu oferecerei, todos os que

próprio Aquiles que, por sua vez, ao retomar o juízo após o desespero gerado pela notícia da morte de Pátroclo entendeu que muitos gregos morreram por conta de sua ausência (XIX, 56-66<sup>303</sup>) e essa atitude acabou refletindo no próprio destino de seu companheiro. Nota-se que não é raro as personagens homéricas apresentarem um aprendizado durante as suas jornadas, envolto em reflexões sistemáticas nas quais o enunciador e o enunciatário estão encerrados na mesma pessoa, movimentos psicológicos conhecidos como solilóquios ou monólogos interiores.

Diante desse panorama, foi possível averiguar que as personagens fazem o movimento de expansão da alma através do aprendizado e não apenas omitindo aquilo que são e nos proporcionando uma metonímia de suas essências. Esse traço de dilatação do espírito e da psicologia das personagens pode ser explorado através dos solilóquios que condensam no âmbito micro do instante de dilema moral aquilo que ocorre e se reflete no âmbito macro relativo a todo o percurso da personagem na *Iliada*, uma típica relação hegeliana entre o ideal- ou seja, a tese- o paradigmático- o mundo externo, a antítese contida na expectativa ética- e a realidade possível de ser mudada e moldada- a síntese.

Antonio Vieira Filho (2018, p.83) organiza esse movimento psicológico mimetizado nas personagens e apresenta a reflexão de Lukács contida na obra *Teoria do Romance* ([1916] 2000) onde o crítico explora a dialética hegeliana entre o ser, o desejar e a realidade empírica que nos assalta traduzida como o objeto ou mundo e as relações sociais contidas nele. Uma dinâmica onde os agentes considerados próprios do romance moderno já estão presentes nos momentos de reflexão das personagens da *Iliada*, ou seja, o mundo externo impondo as suas próprias regras a despeito das aspirações dos heróis:

---

indo/ ontem à tua tenda te prometeu o divino Ulisses./ Ou se quiseres, embora estejas deseioso de combater,/ espera, e os escudeiros da minha nau buscarão e trarão/ os presentes, para que vejas que darei o que te satisfaz o ânimo.” (XIX, 134-144.).

<sup>303</sup> “Atrida, será que foi isto a melhor coisa para ambos,/ para ti e para mim, quando cheios de dor no coração em conflito/ devorador do ânimo nos zangamos por causa de uma mulher?/ Quem me dera que nas naus Ártemis a tivesse matado com uma seta,//no dia em que a tomei como presa depois de saquear Lirnesso!/ Não teriam sido tantos os aqueus a morder com os dentes/ a ampla terra, sob mãos inimigas, por causa da minha cólera./ Para Heitor e para Troia é que isto foi favorável. Penso eu que/ muito tempo se lembrarão os aqueus do teu e do meu conflito. / Mas a estas coisas permitiremos o já terem sido, apesar da dor,/ refreando o coração no peito porque a necessidade a tal obriga. (XIX, 56-66.).

A separação entre a forma e o conteúdo exige, ao mesmo tempo, a sua unidade ou justaposição, na medida em que unifica esses dois lados imediatamente, a cada uso concreto da forma. Esse procedimento é abordado por Lukács por meio da retomada do conceito kantiano de “função sintética”, que é mediada pelas ciências do espírito. Ele parece querer denunciar que somente através de um procedimento metodológico abstrato é possível realizar a unidade entre o todo e a parte, entre a alma e as suas estruturas sociais. É por isso que essa assertiva se conclui na relação polêmica com a substanciação da objetivação moderna, as quais atingem a pretensão hegeliana relativa ao todo, pois esta afirma, para além da validade puramente metodológica, uma unidade ontológica entre sujeito e objeto. Essa unidade, para Lukács, vai muito além da experiência da própria “alma” moderna, que, antes, caracteriza-se pela cisão em relação ao mundo. (FILHO, 2018, p.83.).

Nota-se nesse excerto um movimento similar ao que ocorre nos solilóquios<sup>304</sup>, pois as personagens partem de um dilema moral e tentam resolvê-lo ao confrontar as suas possibilidades com a realidade, uma síntese que une o espírito e a forma também nomeados como a mente e o mundo. Na busca por estar em harmonia com o seu “eu” moral e o *ethos* aristocrático, o herói constrói um novo aprendizado provindo da relação entre a subjetividade psicológica e a objetividade marcial da narrativa, sintetizando, imiscuindo e, por consequência, ampliando a sua mente e o seu ser devido à fusão entre essas duas realidades que eram, a princípio, dialéticas.

Ainda sobre o solilóquio e a sua característica profundidade psicológica e discursiva, podemos dizer que essas estruturas monológicas contêm o instante de ruptura entre a personagem e o seu *ethos*, criando um dilema moral similar- em termos de duração espacial e temporal da narrativa- ao processo habitual dos romances modernos de mimetizar os diálogos internos, expandindo os pequenos instantes de reflexão em elucubrações e descrições mentais extensas, movimento que consolidou a famosa distinção entre tempo psicológico e tempo cronológico. A forma dissonante com que os solilóquios homéricos se relacionam com o tempo cronológico da batalha atesta a existência de uma vida interna nos heróis homéricos considerada por algumas perspectivas do século XX como criações próprias de seu tempo, panorama condensado no discurso de Auerbach (2002, p.484) sobre o *Ulisses* de Joyce (1922), onde o estudioso esquematiza a importância que o romance moderno concedeu às

---

<sup>304</sup> Conferir o capítulo sobre Consciência de Si (p.52) onde explicamos e exemplificamos as estruturas monológicas conhecidas como solilóquios.

evoluções psicológicas e a desvalorização das ações externas, evidenciada através do pouco tempo que o autor dedicou a elas:

De tal forma que, de um modo surpreendente, totalmente desusado em tempos anteriores, ressalta violentamente o contraste entre o curto lapso de um acontecimento exterior e a riqueza, semelhante aos sonhos, dos processos de consciência, que sobrevoam todo o universo vital. Estas são as características distintivas e novas do processo: motivo causal que desencadeia os processos da consciência; reprodução natural ou, se se quiser, até naturalistas dos mesmos na sua liberdade, não limitada por qualquer intenção nem por qualquer objeto determinado; elaboração do contraste entre tempo “exterior” e tempo “interior”. (AUERBACH, 2002, p. 485.).

O discurso ambíguo é outro indício de que existem camadas nos diálogos das personagens da *Ilíada*, além das cenas do canto I e IX<sup>305</sup> onde claramente verificamos que algo não está sendo dito, respectivamente, por parte de Aquiles e de Ajax ou, no mínimo, não está sendo exposto à audiência, podemos afirmar que Agamemnon trava mais dois diálogos onde temos ambiguidade discursiva.

O primeiro momento ocorre no canto II, neste caso a audiência é informada previamente <sup>306</sup> sobre a estratégia de Agamemnon em provocar e testar o nível de aderência de seu exército em relação ao objetivo de tomar Troia, contudo, diferente do leitor a que o narrador se reporta, as demais personagens, em especial os heróis que o aguardam na assembleia, não estão cientes das intenções de Agamemnon. A passagem<sup>307</sup> se refere ao discurso que Agamemnon profere sugerindo que as tropas

---

<sup>305</sup> Quando Aquiles sem verbalizar uma única palavra com os arautos que vieram tomar Briseida a mando de Agamenon entende que eles estão com receio (canto I) e quando Odisseu interrompe Fênix e se adianta para falar com Aquiles (canto XI.).

<sup>306</sup> Incitemos agora na medida do possível os filhos dos aqueus! / Com palavras, antes de mais, irei pô-los à prova como deve ser:/ darei ordem para que fujam com as naus de muitos remos. / Porém vós de todos os lados deveis refreá-los com palavras.” (II, 72-75.).

<sup>307</sup> “Ó amigos, heróis dos Dânaos e escudeiros de Ares!! Grandemente me iludiu Zeus Crônida com grave desvario,/ deus duro!, que antes me prometera inclinando a cabeça/ que eu regressaria para casa depois de saquear Ílion de belas muralhas./ Mas agora congeminou um dolo maldoso e mandame/ voltar sem glória para Argos, depois de ter perdido tanto povo./ É assim o bel-prazer de Zeus de supremo poder,/ que deitou por terra as cabeças de muitas cidades,/ e a outras ainda fará o mesmo: é que sua é a força máxima./ Pois esta é uma vergonha de que ouvirão falar os vindouros:/ que deste modo, em vão, uma hoste tão numerosa e valorosa/ de aqueus uma guerra guerreou escusada e lutou contra homens/ em menor número, sem que por fim se visse qualquer finalidade. Se na verdade quiséssemos — tanto aqueus como Troianos —/ celebrar leais juramentos para contarmos ambos os lados, / e se se reunissem os Troianos, tantos quantos habitam seus lares, e se nós aqueus nos organizássemos em grupos de dez/ e se cada grupo escolhesse um Troiano como escanção, / muitos grupos de dez não teriam quem lhes vertesse o vinho! / Desta maneira afirmo eu que os filhos dos aqueus excedem/ em número os Troianos, que habitam a cidade. Mas existem

deveriam retornar para os navios e fugir, intenção que não era cogitável a Agamemnon, considerando que ele havia acabado de ter um bom presságio e que também foi negada e repudiada pelos heróis ouvintes do discurso, como podemos verificar no discurso de Ulisses que, inclusive, relembra experiências proféticas que vivenciaram num passado próximo para convencer o exército a não partir de Tróia:

“Atrida, de ti agora, ó soberano, querem os aqueus fazer o mais desprezado entre todos os homens mortais, nem cumprem a promessa que te fizeram, quando para cá se dirigiram de Argos apascentadora de cavalos: que regressarias para casa depois de saquear Ílion de belas muralhas. É que na verdade como crianças pequenas ou viúvas eles choram uns com os outros por voltar para casa. De fato, isto é esforço para se voltar para casa desanimado. Pois aquele que está longe da mulher um só mês sofre na nau bem construída — esse a quem os ventos invernosos e o mar revoltado mantêm longe; mas para nós chegou já volvido o nono ano desde que aqui estamos: pelo que não levo a mal aos aqueus que sofram junto às naus recurvas. Mas é vergonhoso nos demorarmos para regressarmos sem nada. Aguentai, amigos, e permaneçei mais um tempo, para sabermos se com verdade ou sem ela Calcas vaticinou. Pois todos sabemos isto nos corações — e todos vós sois testemunhas, todos que as divindades da morte não levaram ontem ou antes de ontem —: quando as naus dos aqueus se reuniram em Áulis, trazendo desgraças a Príamo e aos Troianos, e nós em torno de uma fonte nos sagrados altares sacrificávamos aos imortais e oferecíamos hecatombes debaixo de um belo plátano, donde fluía água transparente, foi então que apareceu um grande portentoso. Uma serpente de dorso avermelhado, medonha, que o Olímpio mostrara à luz do dia, deslizou debaixo do altar e atirou-se ao plátano, onde estavam as crias de um pardal, crias inocentes! no ramo mais alto, aterrorizadas sob as folhas:

eram oito; com a mãe que as gerara eram nove. Então a serpente devorou as crias, que piavam de modo confrangedor, enquanto a mãe esvoaçava, chorando pelos filhos. Porém a serpente enrolando-se apanhou a chorosa pela asa. Mas depois que devorou as crias e o próprio pardal, invisível fez a serpente o deus que a fizera visível: em pedra a transformou o Crônida de retorcidos conselhos. E nós ali em pé nos espantamos com o que acontecera.

---

aliados de muitas cidades, homens que arremessam lanças, / que me impedem e não permitem a mim, que tanto quero, / saquear a cidade bem habitada de Ílion. / Já passaram nove anos do grande Zeus:/ das naus apodrecem as madeiras, soltam-se as amarras. / As nossas esposas e os nossos filhos pequenos/ estão sentados nos palácios à nossa espera. Mas a nossa tarefa/ está por cumprir — aquela por causa da qual aqui viemos. / Mas façamos como eu digo e obedeçamos a todos:/ fuçamos com as naus para a nossa amada terra pátria, / pois não tomaremos Troia, a cidade de amplas ruas.”

Quando o portento terrível interrompeu a hecatombe,  
 imediatamente nos deu Calcas o seguinte vaticínio:  
 ‘Por que vos mantendes em silêncio, ó aqueus de longos cabelos?  
 A vós mostrou este grande prodígio Zeus conselheiro,  
 que veio tarde, que tarde se cumprirá, mas cuja fama nunca morrerá.  
 Tal como a serpente devorou as crias e o próprio pardal —  
 eram oito, com a mãe que as gerara eram nove —  
 assim durante igual número de anos estaremos em guerra,  
 mas no décimo ano saquearemos a cidade de amplas ruas.’  
 Foi assim que ele falou; e agora na verdade tudo se cumpre.  
 Permanecei todos aqui, ó aqueus de belas cnêmides,  
 até que tomemos a imponente cidadela de Príamo!” (II, 284-332.).

Ἄτρείδῃ νῦν δὴ σε ἄναξ ἐθέλουσιν Ἀχαιοὶ  
 πᾶσιν ἐλέγχιστον θέμεναι μερόπεςσι βροτοῖσιν,  
 οὐδέ τοι ἐκτελέουσιν ὑπόσχεσιν ἣν περ ὑπέεσταν  
 ἐνθάδ’ ἔτι στείχοντες ἀπ’ Ἄργεος ἵπποβότοιο  
 Ἴλιον ἐκπέρσαντ’ εὐτείχεον ἀπονέεσθαι.  
 ὥς τε γὰρ ἠ παιῖδες νεαροὶ χῆραὶ τε γυναῖκες  
 ἀλλήλοισιν ὀδύρονται οἶκον δὲ νέεσθαι.  
 ἦ μὴν καὶ πόνος ἐστὶν ἀνιηθέντα νέεσθαι:  
 καὶ γάρ τις θ’ ἓνα μῆνα μένων ἀπὸ ἧς ἀλόχοιο  
 ἀσχαλάα σὺν νηϊ πολυζύγῳ, ὃν περ ἄελλαι  
 χειμέρια εἰλέωσιν ὀρινομένη τε θάλασσα:  
 ἡμῖν δ’ εἴνατός ἐστι περιτροπέων ἐνιαυτὸς  
 ἐνθάδε μιμνόντεσσι: τῷ οὐ νεμεσίζομ’ Ἀχαιοὺς  
 ἀσχαλάαν παρὰ νηυσὶ κορωνίσιν: ἀλλὰ καὶ ἔμπης  
 αἰσχρόν τοι δηρόν τε μένειν κενεόν τε νέεσθαι.  
 τλήτε φίλοι, καὶ μείνατ’ ἐπὶ χρόνον ὄφρα δαῶμεν  
 ἢ ἔτεδὸν Κάλχας μαντεύεται ἦε καὶ οὐκί.  
 εὖ γὰρ δὴ τόδε ἴδμεν ἐνὶ φρεσίν, ἐστὲ δὲ πάντες  
 μάρτυροι, οὓς μὴ κῆρες ἔβαν θανάτοιο φέρουσαι:  
 χθιζά τε καὶ πρωΐζ’ ὄτ’ ἐς Αὐλίδα νῆες Ἀχαιῶν  
 ἠγγερέθοντο κακὰ Πριάμῳ καὶ Τρωσὶ φέρουσαι,  
 ἡμεῖς δ’ ἀμφὶ περὶ κρήνην ἱερούς κατὰ βωμοὺς  
 ἔρδομεν ἀθανάτοισι τεληέσσας ἐκατόμβας  
 καλῆ ὑπὸ πλατανίστῳ ὄθεν ῥέεν ἀγλαὸν ὕδωρ:  
 ἐνθ’ ἐφάνη μέγα σῆμα: δράκων ἐπὶ νῶτα δαφεινὸς  
 σμερδαλέος, τὸν ῥ’ αὐτὸς Ὀλύμπιος ἦκε φῶς δέ,  
 βωμοῦ ὑπαίξας πρὸς ῥα πλατανίστον ὄρουσεν.  
 ἐνθα δ’ ἔσαν στρουθοῖο νεοσσοί, νήπια τέκνα,  
 ὄζω ἐπ’ ἀκροτάτῳ πετάλοις ὑποπεπτηῶτες  
 ὀκτώ, ἀτὰρ μήτηρ ἐνάτη ἦν ἠ τέκε τέκνα:  
 ἐνθ’ ὁ γε τοὺς ἐλεεινὰ κατήσθιε τετριγῶτας:  
 μήτηρ δ’ ἀμφεποτᾶτο ὀδυρομένη φίλα τέκνα:  
 τὴν δ’ ἐλελιξάμενος πτέρυγος λάβεν ἀμφιαχυῖαν.  
 αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτήν,  
 τὸν μὲν ἀρίζηλον θῆκεν θεὸς ὃς περ ἔφηνε:  
 λᾶαν γάρ μιν ἔθηκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω:  
 320 ἡμεῖς δ’ ἐσταότες θαυμάζομεν οἷον ἐτύχθη.  
 ὥς οὖν δεῖνὰ πέλωρα θεῶν εἰσῆλθ’ ἐκατόμβας,  
 Κάλχας δ’ αὐτίκ’ ἔπειτα θεοπροπέων ἀγόρευε:  
 τίπτ’ ἀνεῶ ἐγένεσθε κάρη κομόωντες Ἀχαιοί;  
 ἡμῖν μὲν τόδ’ ἔφηνε τέρας μέγα μητίετα Ζεὺς

*ὄψιμον ὀπιτέλεστον, ὄου κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται.  
ὡς οὔτος κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτὴν  
ὀκτώ, ἀτὰρ μήτηρ ἐνάτη ἦν ἡ τέκε τέκνα,  
ὡς ἡμεῖς τοσσαῦτ' ἔτεα ππολεμίζομεν αὔθι,  
τῷ δεκάτῳ δὲ πόλιν αἰρήσομεν εὐρυάγυιαν.  
κεῖνος τῶς ἀγόρευε: τὰ δὴ νῦν πάντα τελεῖται.  
ἀλλ' ἄγε μίμνετε πάντες ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοὶ  
αὐτοῦ εἰς ὃ κεν ἄστῳ μέγα Πριάμοιο ἔλωμεν. (II, 284-332.).*

O segundo momento em que temos as reais intenções do enunciador sendo omitidas diz respeito à cena em que Agamenon está no campo de batalha e atenta contra o orgulho e a honra dos heróis ao acusá-los, gratuitamente, de que estão se acovardando perante o inimigo. Desta vez, a audiência não é informada sobre os objetivos do comandante, contudo, fica implícito que não é uma provocação inocente. Esta ação reflete, instantaneamente, na moral dos guerreiros provocados, deixando-os mais ansiosos e ávidos para provarem os seus valores durante a peleja, como foi o caso do filho de Peteu e de Diomedes:

“Ó filho de Peteu, rei criado por Zeus!  
E tu, perito em dolos malignos, zeloso do teu proveito!  
Por que razão ficais assim para trás, à espera dos outros?  
Ficava-vos melhor se vos colocásseis entre os primeiros  
e assim enfrentásseis as labaredas da guerra.  
Pois sois os primeiros a ouvir o meu chamamento  
quando nós aqueus preparamos um banquete para os anciãos.  
Aí vos comprazeis a comer carne assada e a beber  
taças de vinho doce como mel, tanto quanto quereis.  
Mas agora gostaríeis de ver dez batalhões dos aqueus  
(IV, 348.) a combater à vossa frente com o bronze impiedoso.” [...] [..]  
[...] (IV, 365) Encontrou o filho de Tideu, Diomedes de altivo coração,  
em pé junto aos cavalos e aos carros bem articulados.  
Junto dele estava Estênelo, filho de Capaneu.  
Quando o viu, repreendeu-o Agamêmnon, soberano dos homens,  
e falando-lhe proferiu palavras aladas:  
“Ah, filho do feroso Tideu, domador de cavalos!  
Por que hesitas? Por que olhas para as alas da guerra?  
Deste modo não tinha Tideu o costume de ficar para trás,  
mas combatia os inimigos muito à frente dos companheiros,  
segundo diz quem o viu esforçando-se na guerra; pela minha parte,  
(IV, 375.) nunca o conheci nem vi: mas dizem que ele era superior  
aos outros. [...] [..]  
[...] (IV, 399.) Tal era Tideu da Etólia; mas o filho que gerou é pior  
que ele na guerra, embora seja melhor na conversa.” (IV, 338-400.).

*ὦ υἱὲ Πετεῶο διοτρεφέος βασιλῆος,  
καὶ σὺ κακοῖσι δόλοισι κεκασμένε κερδαλεόφρον  
τίπττε καταπτύσσοντες ἀφέστατε, μίμνετε δ' ἄλλους;  
σφῶν μὲν τ' ἐπέοικε μετὰ πρῶτοισιν ἐόντας  
ἐστάμεν ἡδὲ μάχης καυστείρης ἀντιβολῆσαι:*

πρώτη γὰρ καὶ δαιτὸς ἀκουάζεσθον ἐμεῖο,  
 ὅπποτε δαῖτα γέρουσιν ἐφοπλίζοιμεν Ἀχαιοί.  
 ἔνθα φίλ' ὀπταλέα κρέα ἔδμεναι ἠδὲ κύπελλα  
 οἴνου πινέμεναι μελιηδέος ὄφρ' ἐθέλητον:  
 νῦν δὲ φίλως χ' ὀρόωτε καὶ εἰ δέκα πύργοι Ἀχαιῶ  
 IL.4. 348. ὑμείων προπάροιθε μαχοίατο νηλεῖ χαλκῶ. [...]

[...] IL.4.365 εὗρε δὲ Τυδέος υἱὸν ὑπέρθυμον Διομήδεα  
 ἑσταότ' ἐν ἵπποισι καὶ ἄρμασι κολλητοῖσι:  
 πὰρ δὲ οἱ ἐστήκει Σθέnelος Καπανηΐος υἱός.  
 καὶ τὸν μὲν νεῖκεσεν ἰδὼν κρείων  
 καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα:  
 ὦ μοι Τυδέος υἱὲ δαΐφρονος ἵπποδάμοιο  
 τί πτώσσεις, τί δ' ὀπιπεύεις πολέμοιο γεφύρας;  
 οὐ μὲν Τυδεΐ γ' ὤδε φίλον πτωσκαζέμεν ἦεν,  
 ἀλλὰ πολὺ πρὸ φίλων ἐτάρων δῆϊοισι μάχεσθαι,  
 ὡς φάσαν οἱ μιν ἴδοντο πονεύμενον: οὐ γὰρ ἔγωγε  
 IL.4.375. ἦντησ' οὐδὲ ἴδον: περὶ δ' ἄλλων φασὶ γενέσθαι. [...]

[...] IL.4. 399. τοῖος ἔην Τυδεὺς Αἰτώλιος: ἀλλὰ τὸν υἱὸν  
 γείνατο εἶο χέρεια μάχη, ἀγορῇ δὲ τ' ἀμείνω. (IV, 338-400.).

Essas subnotificações contemplam as personagens com estruturas psicológicas complexas e de difícil decifração, fornecendo exemplos substanciais de que a *Ilíada* possui personagens e discursos complexos e profundos, respectivamente.

## 6 Considerações finais

Este trabalho não teve a pretensão de funcionar como um manual arbitrário e definir o que é ou não sofisticado e atual, mas almejou promover uma reflexão em conjunto com o leitor contemporâneo dos clássicos homéricos sobre rótulos criados pela crítica literária que segregam e marginalizam obras antigas. Nossa intenção foi contribuir para um posicionamento adequado a respeito da percepção construída sobre a literatura homérica e o seu nível de complexidade, paradigma preciosíssimo para pesquisadores que queiram se aprofundar no âmbito da história, crítica e recepção dos estudos homéricos e dos estudos literários em termos gerais.

Instigados pelo questionamento sobre o que determina que uma obra seja classificada como inaugural, rasa, ingênua, prototípica ou até mesmo antiquada se comparada àquelas sagradas como sofisticadas, complexas e profundas, investimos no exame e na autorreflexão de nossa própria história, afinal, analisamos neste documento científico uma obra literária que inaugura a cultura do Ocidente. Para esta empreitada, nos munimos de procedimentos metodológicos que pudessem nos afastar ao máximo e, na medida do possível, de uma visão diacrônica e evolucionista do épico homérico, que resultaria em uma interpretação baseada em simulacros organizados e apolíneos sobre a nossa própria cultura, eclipsando todas as convulsões e revoluções que a alma humana experimentou e que foram transcritas pela literatura.

Desta forma, entendemos que a análise e a apreciação da primeira poesia homérica, a partir de metodologias atualizadas, foram capazes de nos fornecer meios para identificar qualidades negligenciadas por parte de uma corrente crítica que, apesar de ter desempenhado um papel importantíssimo para a academia ao apresentar reflexões filológicas, filosóficas e linguísticas sobre o nível de desenvolvimento psicológico dos heróis homéricos, acabou ignorando os mistérios atemporais e universais que assaltam a mente das personagens, reflexos de uma percepção fidedigna e magistral que Homero construiu em relação à natureza humana. A constatação da existência de personagens na *Ilíada* munidas de subjetividade, unidade intelectual e capacidade de ler os fenômenos que as rodeiam expõe uma habilidade imensurável do ser humano de elaborar criações artísticas tão solenes e profundas quanto as de hoje, respeitando as devidas proporções e objetivos de cada época.

Sabemos que evitar uma leitura diacrônica da *Ilíada* culmina em conceder à academia e à sociedade uma prova de que não é o tempo que condiciona a mente do poeta e do público e sim o contrário: o poeta, como vanguarda de sua sociedade, cria novas trilhas para a sua comunidade e constrói pontes que apenas serão entendidas por um olhar distanciado pelo tempo, oriundo das futuras gerações.

Uma investigação qualitativa e sincrônica nos proporcionou respostas que delineiam um pequeno vislumbre sobre o potencial criativo que a humanidade possui em expandir para níveis imensuráveis a sua habilidade de apresentar um conteúdo ficcional que trata de elementos tão abstratos como a construção psicológica dos heróis, ampliando o caráter misterioso, sublime e original de Homero. Ao parir a *Ilíada*, texto primogênito da literatura do ocidente e representante de uma das raras atividades que nos distinguem dos demais seres vivos, Homero passa a ser a referência criativa deste mundo autônomo e paralelo àquele que julgamos como realidade concreta.

Entendemos que o aedo da *Ilíada*, assim como todos os poetas e demais autores que fazem literatura, tornam-se semelhantes aos deuses, pois criam um novo mundo e aqueles que decifram e analisam esse material são verdadeiros oráculos.

Adotamos a abordagem estruturalista, pois acolhemos a perspectiva que essa corrente concede em relação ao texto e, assim como proposto pelo *New Criticism*, evitamos perceber a obra como encerrada em um significado exclusivo, pertencente ao autor, algo que refutamos com as devidas ressalvas relacionadas à hiper interpretação. Fazer deduções impossíveis sobre o que o autor estava pensando e como a cultura contemporânea à obra contaminou o texto é uma tarefa que não nos cabe, visto que entendemos a obra como pertencente a sua audiência e esta imprime o significado que lhe for plausível, a partir de um estudo austero, técnico e condizente com a estrutura existente.

Obviamente, nossa análise evitou cair na tentadora ilusão da anacronia, embora tenhamos defendido em vários momentos que certos elementos estruturantes das personagens dos romances modernos já estavam presentes nas personagens homéricas. Isso não significa que a ênfase no “eu” sob uma perspectiva individualista e moderna seja idêntica àquela existente no “eu” homérico. Em outras palavras, este “eu” criado na *Ilíada* é uma construção ficcional predominantemente voltada para a relação comunitária e ética, porém, como o próprio advérbio demarca, predominante não é o mesmo que homogêneo, unânime ou puro.

Assim, tentamos apontar para rastros e evidências do “eu” que possam consolidar a *Ilíada* como uma obra capaz de mimetizar os pressupostos da alma heraclítica que dialogam com a noção da crítica literária sobre personagens esféricas e, por consequência, chamar a atenção para o excesso de preciosismo de uma parte de pesquisadores do século XX que interpretou os romances modernos como únicos e inaugurais no que diz respeito a uma aproximação mais completa com a alma ou a mente humana. Esta leitura foi oriunda da marginalização de determinados recursos narrativos e conceitos psicológicos presentes na *Ilíada* que foram, sistematicamente, negligenciados por uma parcela de estudiosos para ampliar a noção de sofisticação das construções ficcionais modernas, sempre às custas das obras homéricas.

Avaliamos esse movimento de aproximar os épicos homéricos a uma literatura ingênua, vinculada à perenidade dos clássicos e segregada dos padrões ficcionais competentes para mimetizar a complexidade da alma humana, algo prejudicial à recepção dos textos visto que inúmeras qualidades autorais podem ser encontradas nos romances modernos, sem que seja preciso deformar o poema épico grego. Com os capítulos sobre Consciência de si, Deliberação, Tensão e Profundidade buscamos apontar que o alicerce que moldou o herói épico coincide com a essência responsável por fundamentar o romance moderno e a personagem enquanto figura central da epopeia burguesa, estruturas construídas e organizadas sob a roupagem do racionalismo de Descartes (*Discurso do Método*, 1637), do empirismo de David Hume (*Tratado da Natureza Humana*, 1740), do criticismo e idealismo de Kant (*Crítica da Razão Pura*, 1788) e do pensamento dialético hegeliano (*Fenomenologia do Espírito*, 1807).

Consideramos fundamental revisitar algumas premissas criadas pela Crítica do início do século XX conforme aponta Christopher Gill (1995, p. 34) e avaliar se os mecanismos utilizados para julgar os textos homéricos são de fato suficientes para segregá-los de conceitos cruciais no que tange a formação da psicologia dos heróis, estabelecendo um olhar diacrônico que determina aquilo que há e aquilo que não há em Homero em termos de complexidade estrutural do enredo e da personagem. Afinal, a mesma literatura que equivocadamente esvazia os heróis da *Ilíada* de conceitos cognitivos que lá estão presentes, nutriu-se da concepção pós kantiana a respeito da moralidade e da descoberta da visão em primeira pessoa influenciada pela perspectiva cartesiana para traçar suas conclusões a respeito do que o épico não

pode ser, contrapondo essa suposta deficiência com as potencialidades do romance moderno.

Contudo, autores como Henry W. Johnstone (*The problem of self*, 1970), Stephen Scully (*The Language of Achilles: The ΟΧΘΗΣΑΣ Formulas*, 1984) e Mari Lee Mifsud Jr. (*On the Idea of Reflexive Rhetoric in Homer*, 1998) mostram que não podemos depender apenas de uma visão evolucionista da história literária proposta por Snell, Dodds, Jaeger e todos aqueles que religiosamente constroem suas análises através dessa abordagem. Afinal, embora Homero não tenha racionalizado e conceituado essas qualidades do “eu”, elas já estavam operacionalizadas nas personagens da *Iliada* e ligadas ao processo de reflexão, convencimento e deliberação, todos elementos inerentes ao diálogo.

Quanto a essa última afirmação, R. Martin (*The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*) e Rutherford (*Homer*, 1996) evidenciam que o conceito de unidade pode ser encontrado na capacidade de tomar decisões presente nos heróis e nas suas típicas habilidades retóricas, Scott Richardson (*The Homeric Narrator*, 1990) e Irene de Jong (*Narrators, Narrates, and Narratives in Ancient Greek Literature*, 2004) dissecam o texto homérico em busca do “eu” por meio de uma perspectiva narratológica que denuncia na *Iliada* a percepção em primeira pessoa e a autorreflexão presente nos solilóquios.

Mary Lee Mifsud (1998, p. 42), por sua vez, defende que em Homero os pronomes pessoais em primeira pessoa já eram capazes de indicar a presença do “eu”, sendo que a primeira, segunda e terceira pessoa demarcam a unidade psicológica e o contraste através da relação entre o emissor e o interlocutor durante uma simples conversa. Além disso, as formas ativas, médias e passivas juntos aos pronomes reflexivos podem conceder essa noção do “eu”. Nota-se que os autores que elegemos como parâmetro metodológico têm em comum a tese de que uma cultura pode vivenciar certas experiências sem que para isso elas tenham sido sistematizadas.

A falsa premissa de pureza estrutural- no sentido ontológico do épico enquanto literatura ingênua- e caráter formular da linguagem abriu a possibilidade para uma parcela da Crítica moderna tratar os textos homéricos como deficitários de representações cognitivas da mente e engessados aos elementos e expectativas comunitárias, incapazes de travar um diálogo com a sociedade moderna e mimetizar a alma humana com eficiência, impedindo que a obra se comunique com os futuros

anseios do homem burguês ligados à subjetividade e à ruptura com o mundo enquanto objeto externo a ele. Em outras palavras, temos um cenário artificialmente organizado por uma parcela da recepção moderna em que se elege, de modo metonímico, concentrar as análises em um único traço do rico *ethos* existente na *Ilíada* apenas para posteriormente rechaçá-lo por completo sob a justificativa deste quadro cultural narrativo não fazer mais sentido para o anti-herói do romance e para o leitor desse gênero.

O Homero de Auerbach é, em certo sentido, uma caricatura do Homero classicizado herdado, um clichê já familiar a Nietzsche em meados do século XIX; ele é todo superfície, sem profundidade, todo primeiro plano, presença momentânea, clareza, brilho, sensualidade, simplicidade, aparência tranquila (pura fenomenalidade), apolíneo. (Porter, 2008, 134 *apud* HAULBOLD, 2014, p.15, tradução nossa<sup>308</sup>).

O problema desse panorama consiste no fato de que não devemos tratar como um diagnóstico de absoluta ausência aquilo que na verdade é apenas uma predominância da não presença. Ou seja, a ênfase nas ações elevadas que buscam a harmonia com a comunidade e a reconciliação com a era de ouro olímpica não afasta dos épicos gregos as qualidades verossímeis necessárias para mimetizar a alma humana e apresentar estruturas secundárias capazes de dialogar com os conceitos que predominam nos romances do século dezoito ao vinte um.

Foi graças a esses pequenos, porém significativos vislumbres de insubordinação às forças conservadoras elucidados em nossa pesquisa que chegamos ao veredito de que a *Ilíada* não deve ser lida com a típica condescendência apresentada por uma parcela significativa da Crítica moderna que, contaminada pelo ritmo, disposição e estrutura do romance, acaba por transplantar expectativas ao épico alheias a sua condição e contexto. Ao mensurar os limites do texto épico com a régua do discurso moderno, essa parte da recepção moderna acaba por criar uma visão pastiche e engessada do discurso homérico, outorgando à *Ilíada* um papel secundário e passivo de simples testemunha do devir na história literária do ocidente, avaliação que entendemos como leviana e superficial.

---

<sup>308</sup> *Auerbach's Homer is in a sense a caricature of the inherited classicized Homer, itself a cliché familiar already to Nietzsche in the mid-nineteenth century; he is all surface, no depth, all foreground, momentary presence, clarity, brilliance, sensuousness, simplicity, tranquil appearance (pure phenomenality), Apollonian. (Porter 2008, 134 apud HAULBOLD, 2014, p.15.).*

Posto isso, destacamos que temos consciência de que as obras homéricas não precisam de nossa defesa, elas já estão sagradas pela crítica e sobreviveram ao tempo e a diferentes culturas. O nosso objetivo foi contribuir para que a recepção da *Ilíada* se mantenha o menos distorcida possível, pois sabemos que a distância temporal pode ser responsável por causar tanto hiperinterpretações, inserindo no texto falsas premissas, quanto desidratar o conteúdo deste épico ao trazer conclusões que desconsiderem qualidades estéticas responsáveis pela comunhão entre a obra e o público, evidências que se sustentam através de uma observação criteriosa a respeito do êxito homérico em proporcionar condições para o pacto ficcional ainda hoje.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. Martins Fontes, São Paulo, 2007.
- ADKINS, A. W. H. Homeric gods and the values of Homeric society. **The Journal of Hellenic Studies**. London, vol. 92, 1972, p. 1-19.
- ADKINS, Arthur W. H. **MERIT AND RESPONSIBILITY**. A Study in Greek Values. London: Oxford University Press, 1960.
- ALMEIDA, CHRISTIANO PEREIRA de. Consciência e decisão na Ilíada: uma discussão da hipótese de Julian Jaynes. **RÓNAI: REVISTA DE ESTUDOS CLÁSSICOS E TRADUTÓRIOS** – 2019 V.7 N.1 – pp. 61-71.
- ARIETI, James A. **Achilles' Guilt**. The Classical Journal , Feb. - Mar., 1985, Vol. 80, No. 3, pp. 193-203.
- ARISTÓTELES. **Da alma**. Introdução, tradução do grego e notas de Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Junior, P. F. Alberto e A. N. Pena. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2005.
- AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología**. Trad. Javier Franco. Madrid: Catedra, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal** / Mikhail Bakhtin; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. – 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **QUESTÕES DE LITERATURA E ESTÉTICA: A teoria do Romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Goés Junior, Helena Spryndis. Nazário, Homero Freitas de Andrade. 5ª edição. Editora Hucitec, São Paulo, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Edição bilingue. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2019.
- BEEKES, Robert. **Etymological Dictionary of Greek**. LEIDEN. BOSTON, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português**. Tradução: Fernando Camacho; Karlheinz Barck; Suzana K. Lages; João Barrento. Ed. Viva Voz, Minas Gerais, 2008.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Revista Cerrados**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. vol. 8 (1999), pp. 107-124.

BLONDELL, Ruby. "Bitch that I Am": Self-Blame and Self-Assertion in the Iliad. **Transactions of the American Philological Association** (1974-2014), Vol. 140, No. 1 (Spring 2010), pp. 1-32.

BONIFAZI, Anna. Embedded Focalization and Free Indirect Speech in Homer as Viewpoint Blending. **Homer in performance: rhapsodes, narrators, and characters**. Edited by Jonathan L. Ready and Christos C. Tsagalis. First edition. Austin: University of Texas Press, 2018.

BORNHEIM, Gerd, A. **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, 1998.

BURGESS, Jonathan, S. The Non-Homeric Cypria. **Transactions of the American Philological Association**, Vol. 126 (1996), pp. 77-99

BURGESS, Jonathan, S. **The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle**. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

CAIRNS, Douglas L. **AIDOS: the psychology and ethics of honour and shame in ancient greek literature**. Oxford: Clarendon Press, 2002.

CAIRNS, Douglas; SCODEL, Ruth. **Defining greek narrative**. Edinburgh: University Press, 2014.

CÂNDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D. A.; GOMES, P. A. S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e Fluxo de Consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2020.

COLLINS, L. **Studies in Characterization in the Iliad**. Frankfurt, 1988.

CORRÊA, Paula da Cunha. **Armas e varões: a guerra na Lírica de Arquíloco**. São Paulo: ed. UNESP, 1974.

COSTA, Alexandre. **Heráclito: fragmentos contextualizados**. Tradução, apresentação e comentários: Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DAVIES, Malcolm. **The Cypria**. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2019.

DAYRELL, João Guilherme. DERRIDA, LEITOR DE WALTER BENJAMIN: NOTAS SOBRE A TRADUÇÃO. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 2, ano 9, n. 12, 2013.

DE JONG, Irene. J. F. Homer. In: DE JONG, I.; NÜNLIST R. ; BOWIE A. **Narrators, narratees, and narratives in ancient greek literature**. Netherlands: Brill, 2004, p. 13-24.

DELEUZE, Giles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELUMEAU, Jean. **O medo no ocidente: 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado; tradução das notas: Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2002.

DESCARTES, René, 1596-1650. **Discurso do método**. Tradução, prefácio e notas de João Cruz Costa, professor de filosofia da Universidade de São Paulo. - [Ed. especial]. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

DEUTSCHER, Guy. **Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages**, 1ª edição, Metropolitan Books Henry Holt and Company, LLC, New York 2010.

**Dicionário grego-português (dgp)**: vol 1-5 / [equipe de coordenação Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves]. - Cotia, sp: Ateliê Editorial, 2010.

DIDEROT, Denis. **Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios, volume II**. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza e Luís Fernandes do Nascimento, 1.ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2015.

DUARTE, Adriane da Silva. **Cenas de Reconhecimento na Poesia Grega**. Campinas, sp. Editora Unicamp, 2012.

ERRECALDE, A.M. *Ω MOI EFON*: la construcción dramático- discursiva del "héroe del aidós" en Iliada. **SYNTHESIS**, v. 7, 2000, p. 100-113.

FANTUZZI, Marco, TSAGALIS, Christos. **The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception**. Cambridge Books Online. Cambridge University Press, 2016.

FENIK, B. Stylization and variety: four monologues in the Iliad. In: FENIK, B. (ed.). **Homer: tradition and invention**. Leiden: Brill, 1978. p. 68–90.

FERREIRA, Paula Cristina. O poder da retórica no Ulisses homérico. **Boletim de Estudos Clássicos**, Coimbra — 54, 2010. p. 9-29.

FILHO, Antonio Vieira da Silva. A filosofia de Hegel à luz da Teoria do romance do jovem Luckács. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 41, n. 4, p. 75-90, out./dez., 2018

FIORIN, José Luiz. Duas concepções de enunciação. **Estudos Semióticos**. Vol. 16.1. Thematic issue: Semiotics and Psychoanalysis. São Paulo, July 2020, p. 122-137.

FORD, Andrew. *Homer: the poetry of the past*. Ithaca. NY: Cornell University Press, 1992.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Sérgio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.

FORTUNA, Gabriel Galdino. A AUTORREFLEXÃO NA ILÍADA SOB O OLHAR SEMIÓTICO. **Letras Escreve**. Macapá, v. 10, n. 2, 1º sem., 2020

FREUD, Sigmund. **O Estranho**. In: História de uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos. Trad. Jayme Salomão. Ed. Imago. Rio de Janeiro, 1976.

FREUD, Sigmund. **O EU E O ID, “AUTOBIOGRAFIA” E OUTROS TEXTOS (1923-1925)**. Trad. Paulo César de Souza. Companhia das Letras, São Paulo, 2011.

GASKIN, Richard. Do Homeric Heroes make real decisions? **The classical quarterly**, v. 40, n. 1, 1990, p. 1–15. Disponível em: [www.jstor.org/stable/639307](http://www.jstor.org/stable/639307). Acesso em: 22 jun. 2020.

GENETTE, Gerárd. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, [197-].

GILL, Christopher. **Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy: the self in dialogue**. Oxford University Press, New York, 1996.

GONZÁLEZ de Tobia, A. Un soliloquio escénico significativo. *Iliada*, 22, v. 99-130. **Praesentia (Revista venezolana de estudios clásicos)**, n.2-3, 1998-99, p.109-126.

GRAVER, Margaret. Dog-Helen and Homeric Insult. **Classical Antiquity**, Vol. 14, No. 1 (Apr., 1995), pp. 41-61

GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HAMMER, Dean. Achilles as Vagabond: The Culture of Autonomy in the "Iliad". **The Classical World**, Vol. 90, No. 5 (May - jun., 1997), pp. 341-366.

HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do Espírito**. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis-RJ: Editora Vozes Ltda, 2003.

HEGEL, G.W.F. **Curso de Estética I**. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2 Ed. rev.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HENN, Ronaldo César; MACHADO, Felipe Viero. O corpo como acontecimento semiótico: construções do self, performances e outras semiosis. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 37, p. 215-226, set/dez. 2016.

HOMERO, **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOMERO, **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2018.

HOMER, **The Iliad**. Translated by A. T. Murray. Publishing: LOEB, Volume I-II, William F. Wyatt (rev.), 1999.

HUME, David. **Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais**. Tradução Débora Danowski.- 2. ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros**. Trad. Gert Meyer. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1976.

JAKOBSON, Roman; BOAS, Franz. "Franz Boas' Approach to Language." **International Journal of American Linguistics**, vol. 10, no. 4, 1944, pp. 188–195. JSTOR, [www.jstor.org/stable/1262788](http://www.jstor.org/stable/1262788). Acesso em 15 de julho 2021.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia: a formação do homem grego**. tradução Artur M. Parreira; [adaptação do texto para a edição brasileira Mônica Stahel ; revisão do texto grego Gilson César Cardoso de Souza]. – 6.a ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **DICIONÁRIO BÁSICO DE FILOSOFIA**. 3ª Edição. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2001.

JAYNES, J. **The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind**. EUA: Houghton Mifflin, 1976.

JONES, Hugh Lloyd. The Guilt of Agamemnon. **The Classical Quarterly** , Nov., 1962, Vol. 12, No. 2, pp. 187-199.]

JOHNSTONE, Henry W. **The Problem of the Self**. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1970.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática**. Tradução com introdução e notas de Valério Rohden. Edição bilíngüe. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

KIP, A. M.V.E.T. Agamemnon in the Iliad. In: **De JONG, J. F. (ed.) Homer: Critical Assessments 2**. London and New York: Routledge, 1999 [1961], p. 206-217.

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E; SCHOFIELD, M. **Os filósofos pré-socráticos: história crítica com seleção de textos**. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

KONSTAN, David. **The emotions of the ancient greeks: studies in Aristotle and classical literature**. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

KULLMANN, W. Gods and men in the Iliad and Odyssey. **Harvard studies in classical philology**, vol. 89, p. 243-263, 1985.

LARDINOIS, A. 'Characterization through Gnomai in Homer's 'Iliad.' *Mnemosyne*, vol. 53, no. 6, Brill, 2000, pp. 641–61, <http://www.jstor.org/stable/4433160>. Acesso: 13 Mar. 2022.

LESKY, A. **Motivation by gods and men**. Trad. H. M. Harvey. In: JONG, J. F. de (Ed.). *Homer: critical assessments vol. II – The Homeric world*. London: Routledge, 1999 [1961].

LOPES, Antonio Orlando O. Dourado. O EROTISMO DE HELENA NA ILÍADA: DIONISO, A PERSPECTIVA HOMÉRICA E O GOSTO DOS COMENTADORES. *Classica*, v. 32, n. 2, p. 283-316, 2019.

LOUVAIN-LA-NEUVE, Pierre Destrée. Acrasia entre Aristóteles e Sócrates. *Analytica*. Trad. Marco Zingano. vol. 8, n° 2, 2004, pp.135-164.

LORAUX, Nicole. Les Experiences de Tirésias: Le Féminin et L' homme Grec. **Paris: Gallimard**, 1989, p. 77-123

LORAUX, Nicole; David M. Pritchard. The "Beautiful Death" from Homer to Democratic Athens. *Arethusa*, Volume 51, Number 1, Winter 2018, pp. 73-89 (Article)

LUKÁCS, GEORG. **A TEORIA DO ROMANCE**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. -São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2007.

MALTA, André. A **Selvagem Perdição: Erro e Ruína na Ilíada**. São Paulo: Odysseus, 2006.

MANCILLA, Cristian. The Gift of Aphrodite in Iliad 24.30. *Antichthon*, 54, 2020, pp. 18-31.

Martin, R. **The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad**. Ithaca, Nova York, 1989.

MISFUD Jr., Mari Lee. On the Idea of Reflexive Rhetoric in Homer. *Homer. Philosophy and Rhetoric* 31, no. 1 (1998): 41-54.

MONRO, D.B. The Poems of the Epic Cycle. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 5 (1884), pp. 1-41.

MUELLER, Martin. Knowledge and delusion in the Iliad. **Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature**, v. 3, n. 2, 1970, p. 86–103. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24776347](http://www.jstor.org/stable/24776347). Acesso em: 22 jan. 2020.

NAGY, Gregory. THE ANCIENT GREEK HERO in 24 Hours. **The Belknap of Harvard University Press**. London, England, 2013.

NAGY, Gregory. **O Herói Épico**. Trad. Félix Jácome. Imprensa da Universidade de Coimbra. Portugal, 2017.

NEVES, M. H. de M. A teoria linguística em Aristóteles. **Alfa**, São Paulo, 25:57-67, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1832].

NÜNLIST, René. The Homeric scholia on focalization. **Mnemosyne**, v. 56, n. 1, 2003, p. 61–71. Disponível em: [www.jstor.org/stable/4433405](http://www.jstor.org/stable/4433405). Acesso em: 25 jun. 2020.

OLIVEIRA, Luciene de Lima. Phóbos, o 'Medo que Aniquila' e Déos, o 'Medo que Conscientiza' o Herói Homérico. **Revista Eletrônica Antiguidade Clássica**. Semestre II/2009/pp.103-115

OPPIAN, COLLUTHUS, TRYPHIODORUS. **The Loeb Classical Library**. English trad: A. W. MAIR. LONDON: William Heinemann LTD New York. University of Toronto, 1936.

PERADOTTO, John. **Man in the middle voice: name and narration in the Odyssey**. New Jersey: Princeton University, 1990.

PEREIRA, Reina Marisol Troca. **AGAMEMNON(ES): ENTRE O MITO E A LITERATURA**. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra- Portugal, 377p. 2012.

PEIXOTO, Miriam Campolina Diniz. A Emergência da Reflexão Sobre a Responsabilidade Moral na Grécia Antiga: Homero e Demócrito. **Síntese**, Belo Horizonte, v. 29, n. 95, 2002.

PLATÃO. **Diálogos**. Introducción general por Emilio Lledó Íñigo ; traducción y notas por J. Calonge Ruiz, et al. Madrid: Gredos, 1981.

PLATÃO. **Laques**. Introdução, versão do grego e notas de Francisco de Oliveira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

PLATÃO. **Protágoras**. Tradução: Daniel R. N. Lopes. -1. ed. - São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

PROENÇA, Paulo Sérgio de. Retórica e exclusão na Ilíada: Tersites em foco. **Cad. Letras UFF**, Niterói, v.31, n.61, p.176-199, 2o semestre de 2020.

READY, Jonathan; CHRISTOS, C. Tsagalis. **Homer in performance: rhapsodes, narrators, and characters**. Texas: University of Texas, 2018.

REDFIELD, James M. **Nature and culture in the iliad: the tragedy of hector**. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.

REID, Stephen. "The Iliad": Agamemnon's Dream. **American Imago**, SPRING, 1973, Vol. 30, No. 1, GUSTAV BYCHOWSKI: A Memorial Issue, pp. 33-56

RICHARDSON, Scott Douglas. **The Homeric narrator**. Nashville: Vanederbilt University, 1990.

ROMA, Sara. Terror vs Miedo. La palabra y el hombre. **Revista de la Universidad de Veracruzana**, n. 9, verano, 2009, pp. 44-48.

RUSSO, Joseph. Re-thinking homeric psychology: snell, dodds and their critics. **Quaderni urbinati di cultura classica**, v. 101, n. 2, 2012, p. 11–28. Disponível em: [www.jstor.org/stable/23347416](http://www.jstor.org/stable/23347416). Acesso em: 22 jun. 2020.

RUSSO, Joseph, and Bennett Simon. “Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition.” **Journal of the History of Ideas**, vol. 29, no. 4, University of Pennsylvania Press, 1968, pp. 483–98.

SABATINI, M. “KANT E A CONSIDERAÇÃO TRÁGICA DA EXISTÊNCIA EM NIETZSCHE”, **Sapere Aude**, 6(12), 2016, p. 672.

SARTRE, JEAN-PAUL. **Que é a Literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. Editora Ática. São Paulo, 2004.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Trad. Marcio Suzuki, Ed. Iluminuras. São Paulo, 1991.

SCHOLES, R.; KELLOG, R. **The Nature of Narrative**. Londres: Oxford University Press, 1977.

SCODEL, Ruth. Narrative Focus and Elusive Thought in Homer. In: CAIRNS, Douglas; SCODEL, Ruth. **Defining Greek Narrative**. Edinburgh: University Press, 2014. p. 55-74.

SCULLY, Stephen. “The Language of Achilles: The *OXΘHΣAΣ* Formulas.” **Transactions of the American Philological Association** (1974-), v. 114, 1984, p. 11–27. Disponível em: [www.jstor.org/stable/284136](http://www.jstor.org/stable/284136). Último acesso em: 28 jul. 2020.

SEEL, O. Zur Vorgeschichte des Gewissens-Begriffes im Altgriechischen Denken. In: **Festschrift Franz Dornseiff**. Ed. H. Kusch, 1953. p. 291-319.

SILVA, Juliane Nadal Cavalheiro da. NARRAR, OLHAR E LER: LOBATO, OS PICAPAUZINHOS E O LEITOR NUMA VIAGEM PELA NARRATOLOGIA. **IV CONALI - Congresso Nacional de Linguagens em Interação Múltiplos Olhares**. Ed. UEM, Maringá, 2013.

SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SOUSA, Renata Cardoso. O Discurso Étnico Acerca dos Troianos na Ilíada: um Estudo de Caso de Páris-Alexandre. **Etnicidade e Formação de Identidade no Mundo de Homero**. Hélade. Volume 5, n. 1, 2019.

SOUSA, Renata Cardoso. **PÁRIS ÉPICO, PÁRIS TRÁGICO: Um estudo comparado da etnicidade helênica entre Homero e Eurípides (séculos VIII e V a.C.)**. Orientador: Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa. 2014. Dissertação (Mestrado)-Curso de História Comparada do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC-UFRJ), Rio de Janeiro, 2014.

SOUSA, Renata Cardoso. A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO ENTRE HOMERO E EURÍPIDES: CAMINHOS DE UMA PESQUISA. **NEARCO – Revista Eletrônica de Antiguidade**, 2014, Ano VII, Número I.

STERN, Laurence. **The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman: A Sentimental Journey Through France and Italy**. M U N I C H: Edited by GÜNTHER JÜRGENSMEIER, 2005.

PROPP, Vladimir. **Édipo à luz do folclore (Quatro Estudos de Etnografia Histórico-Cultural)**. Tradução de António da Silva Lopes. Editorial Vega, s.d.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.

**The Shorter Routledge Encyclopedia Of Philosophy**, New York, NY: Taylor & Francis Group, 1077p, 2005.

VALADARES, Alexandre Arbex. A teoria da causalidade imaginária na filosofia de Hume. **KRITERION**, Belo Horizonte, nº 119, jun./2009, p. 251-268.

VALÉRY, PAUL. Filosofia da Dança (1936). **O PERCEVEJO**. Volume 03 – Número 02 – agosto-dezembro/2011

WEST, M. L. **The Epic Cycle: A Commentary on the Lost Troy Epics**. United Kingdom: OXFORD, 2013.

WATT, Ian. **O REALISMO E A FORMA DO ROMANCE**. São Paulo: companhia das letras, 1990, p. 11-33.

WILAMOWITZ, von Moellendorff, U. Die griechische Literatur des Altertums, in: **Die griechische und lateinische Literatur und Sprache, Kultur der Gegenwart** Vol. 1.8, Leipzig, 1905.

WILAMOWITZ-Moellendorff, U. von. 1912. Die griechische Literatur des Altertums, in: **Die griechische und lateinische Literatur und Sprache, Kultur der Gegenwart** Vol. 1.8, Leipzig.

YPSILANTI, Maria. *Ἀνάκλιδες Ἀθήναι: Femininity and its Absence in Colluthus' Rape of Helen*. **Wiener Studien**, Vol. 130 (2017), pp. 153-170.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950**. Trad. Luíz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZOLA, Émile. **Mes haines**. Paris: Flammarion, 2012 [1879].