

# SOBRE A NATUREZA SUBVERSIVA DA *LIÁDA* DIANTE DE IMPERATIVOS COSMOGÔNICOS E ESTÉTICOS

## ON THE SUBVERSIVE NATURE OF THE *ILIAD* IN THE FACE OF COSMOGONIC AND AESTHETIC IMPERATIVES

GABRIEL GALDINO FORTUNA\*

**Resumo:** Esta pesquisa tem como objetivo desconstruir paradigmas consolidados pela crítica moderna sobre a *Iliáda* responsáveis por afetar diretamente a recepção da obra nos séculos XX e XXI no que diz respeito ao nível de subordinação do narrador e das personagens diante de supostos imperativos estéticos e cosmogônicos que condicionaram o desenvolvimento estrutural da narrativa homérica. Avaliamos que este panorama foi construído com a função de consolidar a distância e o engessamento do épico grego, tornando-o um artefato, enquanto exalta as técnicas apresentadas pela ficção moderna, especialmente aquelas incorporadas no romance para ilustrar aspectos como a sua proximidade e contemporaneidade.

**Palavras-chave:** *Iliáda*; narradores; personagens; subversão.

**Abstract:** This research aims to deconstruct paradigms consolidated by modern criticism regarding the *Iliad*, which directly affect the reception of the work in the 20th and 21st centuries, particularly regarding the level of subordination of both the narrator and characters to alleged aesthetics and cosmogonic imperatives that have conditioned the structural development of the Homeric narrative. We argue that this framework has been constructed in order to consolidate the distance and rigidity of the Greek epic, turning it into an artifact while exalting the techniques presented by modern fiction, especially those incorporated into novel to illustrate aspects such as its proximity and contemporaneity.

**Keywords:** *Iliad*; narrators; characters; subversion.

---

\* Pesquisador na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), RJ, Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-0294-9207>. E-mail: gabriel.fortuna@unesp.br

## 1 INTRODUÇÃO

Ao longo deste estudo almejamos desconstruir importantes pressupostos estéticos criados em torno da *Ilíada* que atuaram como condições limitantes e principal fundamentação teórica para uma parcela de críticos literários e filólogos justificar a incipiência estética e o caráter rudimentar da obra homérica. Estas conclusões foram construídas a partir da retórica que inviabiliza a coexistência em um texto qualificado como apolíneo e planejado<sup>1</sup> – de natureza essencialmente oral, imbuído de um imperioso *ethos* da vergonha, que busca a harmonia com a opinião pública através do conceito norteador conhecido como *aidos*<sup>2</sup> – de aspectos como um enredo articulado dotado de ousadia narrativa e múltiplas camadas significativas geradas pela postura disruptiva do narrador e por heróis construídos com tensão social e dilema interno.

As qualidades ignoradas deliberadamente no gênero épico são responsáveis por familiarizar o texto antigo ao leitor contemporâneo e estão conectadas à complexidade e ao arredondamento da personagem, elementos comuns à estrutura do romance moderno, contudo, com as suas raízes equivocadamente negadas na *Ilíada*:

[...] o narrador homérico onisciente frequentemente fornece informações sobre a atividade mental das personagens – mas nem sempre, em alguns momentos as informações que ele fornece são muito limitadas. Assim, os falantes homéricos ilustram como pode ser difícil entender outras pessoas, e os poemas, mesmo quando os seus narradores oniscientes treinam suas audiências para interpretar as personagens por meio de seus discursos. A narrativa homérica, portanto, fornece uma base para o drama, no qual o público deve dar sentido à ação sem a ajuda de um narrador. Na tragédia grega, o foco de interesse frequentemente muda radicalmente. A interação entre essas características – mudança de foco de interesse, ênfase na leitura da mente e autolimitação do narrador onisciente, juntamente com a constante autorrevelação por meio da fala das personagens homéricas – torna a narrativa homérica fundamental para a tradição narrativa ocidental, pois mostra possibilidades narrativas que seriam desenvolvidas pela tragédia, por Virgílio e pelo romance realista (Scodel, 2014, p.56 , tradução nossa).

<sup>1</sup> Esta classificação sobre o texto homérico pode ser verificada em Auerbach ([1946] 2002, p.571) e Joseph Russo (1971, p.41-71).

<sup>2</sup> Conforme a obra de Douglas Cairns intitulada *Aidōs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature* ([1993], 2002).

Nesta passagem, verificamos que a narrativa homérica não apenas se limita em apresentar as qualidades textuais inerentes a um enredo dionisiaco – caracterizado por elipses, ironias, ambiguidades e omissões deliberadas – como também foi responsável por influenciar os textos posteriores e preparar a audiência no que diz respeito ao desenvolvimento da habilidade de inferir sobre o que se passa na mente das personagens, sem que para isso fosse necessário usar os poderes oniscientes do narrador. Este caráter didático que estimula a inferência e empatia da audiência pode ser observado no canto I, quando Aquiles se depara com o constrangimento dos arautos que vieram buscar Briseida a mando de Agamemnon:

ὡς εἰπὼν προῖει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε: / τὼ δ' ἀέκοντε βήτην/ παρὰ θῖν' ἀλὸς ἀπρυγέτοιο, / Μυρμιδόνων δ' ἐπὶ τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην, / τὸν δ' εὗρον παρὰ τε κλισίῃ καὶ νῆϊ μελαίνῃ / ἦμενον: οὐδ' ἄρα τὼ γε ἰδὼν γήθησεν Ἀχιλλεύς, / τὼ μὲν ταρβήσαντε καὶ αἰδομένω βασιλῆα / στήτην, οὐδέ τί μιν προσεφώνεον οὐδ' ἐρέοντο: / 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 προῖει Βρισηΐδος εἵνεκα κούρης. / ἀλλ' ἄγε διογενὲς Πατρόκλεες ἔξαγε κούρην / καὶ σφῶϊν δὸς ἄγειν:

Tendo falado os enviou, carregando esse poderoso discurso / eles caminharam constrangidos pela praia salgada e infrutífera / se aproximaram das tendas e naus dos mirmidões / o encontraram próximo da tenda e da nau escura / sentado; quando os viu não ficou feliz. / Então permaneceram alarmados e constrangidos diante do rei e não pronunciaram ou questionaram nada / mas ele percebeu em seu peito e disse: / salve arautos mensageiros de Zeus e também dos homens, / aproximem-se; não vos culpo por nada, mas a Agamemnon, / ele os enviou por Briseida, a concubina. / Pois que seja, oh Pátroclo nascido de Zeus, traga-a / e entregue a eles para ser levada (I, 326-338).

Outra característica importantíssima do texto homérico é a sua essência híbrida, afinal, ele apresenta em sua estrutura narrativa momentos de manifestações apolíneas, com um teor elevadíssimo de descrição e presença do narrador, capaz de guiar o leitor e eliminar espaço para interpretações pessoais da audiência, bem como momentos em que o narrador desaparece e entrega para a audiência a tarefa de interpretar as cenas que, em muitas ocasiões, apresentam uma natureza ambígua e subjetiva.

As classificações limitantes sobre a obra homérica foram paulatinamente se engessando nos corredores acadêmicos e criando consistência nos manuais literários. Muitos pressupostos de origem positivista e sociológica

influenciaram os estudos homéricos do início do século XX e até hoje são influentes na academia; pressupostos defendidos por filólogos, críticos literários e linguistas simpáticos à teoria formulaica e oral, como Wilamowitz (1912)<sup>3</sup>, Bruno Snell (1946), Eric Auerbach (1946), E.R Dodds<sup>4</sup> (1951), Adkins (1960)<sup>5</sup> e Joseph Russo (1968) que, dentre várias contribuições, propuseram em suas obras um mapeamento sobre o corpo da personagem homérica e os seus limites cognitivos. Para esses pesquisadores, o herói homérico não dominava o conceito de unidade orgânica e intelectual, assim como, tendia a não se responsabilizar pelos atos, prejudicando, por consequência, a capacidade de autorreflexão, elementos fundamentais para criação de personagens profundas e complexas.

Ignorar os pressupostos da alma heraclítica (Corrêa, 1998, p. 35)<sup>6</sup> nas personagens da *Iliada* foi fundamental para que as mencionadas teorias sobre a superficialidade épica e a profundidade do romance moderno ganhassem consistência e justificassem certos tratados a respeito do romance moderno vinculados à originalidade do narrador e a temas relativos à vida subjetiva. Devido a esse cenário moderno recepcionado pela crítica, identificamos que muitas das qualidades estéticas fundamentais para construir os romances modernos e modernistas do ocidente acabaram por ter a sua existência negligenciada na *Iliada*, o que levou a uma recepção desidratada da obra homérica, aplainando as personagens do épico e eliminando qualquer possibilidade de profundidade e sofisticação no enredo.

<sup>3</sup> “[...] 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 *apud* Lardinois, 2000, p.643, tradução nossa ).

<sup>4</sup> 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 lhe fosse apresentada seria muito difícil fazê-lo entender do que se trata. (Dodds, [1951], p. 15 *apud* Fortuna, 2023, p. 20).

<sup>5</sup> Nos poemas homéricos, portanto, parece que um homem não é responsabilizado por ações que realiza, ou deixa de realizar, *akon* no sentido de ‘sob coação’, pelo menos quando essa coação é exercida por outros seres humanos. Isso é verdade em casos como esses; porém, como será mostrado adiante, há circunstâncias em que nenhuma defesa é aceita (Adkins, 1960, p. 11, trad. nossa).

<sup>6</sup> 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). Cf. Corrêa, 1998, p. 35, *apud* Fortuna, 2023, p. 15.

Elaboramos este diagnóstico a partir do que a recepção moderna propôs sobre o desenvolvimento das personagens do romance que, por coincidência, eram consideradas exemplos de criações esféricas e complexas, o que nos leva a conclusão de que o século XX, majoritariamente, aderiu a política de planificação das personagens homéricas, afirmação baseada nas definições de personagens planas, superficiais, de humor e pastiches oferecidas pelas obras de Forster ([1927]1985, p. 67) e Antonio Cândido (1998, p. 58). As visões desses críticos trabalham com a ideia de que uma personagem plana se mantém sem desenvolvimento psicológico, com um único traço ao longo de toda a narrativa, incapaz de expandir suas habilidades cognitivas em uma relação dialética com os fatores externos, fato que está em harmonia com o panorama construído pela crítica do final do século XIX e ao longo do século XX a respeito das limitações das personagens da *Ilíada*, interpretadas como construções engessadas e subordinadas a um modelo estético, arquetípico e basilar.

Os rótulos impostos às construções ficcionais homéricas fizeram delas seres carentes dos predicados heraclíticos da alma – tensão interna, profundidade, espontaneidade e unidade (Corrêa, 1998, p. 35) – fatores responsáveis por tornar as personagens mais verossímeis e convincentes para a recepção moderna. Sem a devida tensão gerada pela relação dialética entre o homem e a sociedade, o herói homérico seria incapaz de expandir as suas percepções de mundo e desenvolver o seu espírito através de estímulos externos adequados, habilidade considerada comum para as personagens do romance, mas que foi, como vimos, equivocadamente apagada dos versos da *Ilíada*.

Para grande parte dos acadêmicos, os romances realistas do século XIX inauguraram ferramentas como o discurso indireto livre, o monólogo interior, a linguagem associativa e o tempo psicológico, elementos que poderíamos encontrar em obras de Gustave Flaubert, Zola e Dostoievski. Posteriormente, com o advento da psicanálise no início do século XX e com as crises de alteridade e fragmentação do “eu” geradas pelas grandes guerras tivemos o surgimento do romance de fluxo de consciência e a experimentação da linguagem associativa, o abandono do tempo cronológico e o uso do efeito de dissonância do “eu”<sup>7</sup> que também poderia ser vinculado ao efeito de dis-

---

<sup>7</sup> O discurso da dissonância, constitui-se como uma espécie de declaração de princípios de grande parte do fazer literário, ou seja, considera-se o discurso literário como uma espécie de antídoto contra a sordidez e a mediocridade existenciais. Nesse sentido, alguns escritores manifestam, em suas obras, a insatisfação e a rebeldia contra os desígnios do *status quo*. O discurso da dissonância literária possibilita, pois, ao ser humano, sair da sombra de uma exis-

sociação<sup>8</sup> e ao abalo dos limites cognitivos que garantiam a unidade orgânica e intelectual da personagem.

O vínculo entre o discurso indireto livre e o fluxo de consciência foi explorado nos romances modernistas a tal ponto que muitos pesquisadores classificaram, erroneamente, o discurso indireto livre com a alcunha de “fluxo de consciência”, como é o caso de Erich Auerbach (2002, p. 482). Bakhtin, em *Filosofia da Linguagem*, traça um histórico sobre o uso do discurso indireto livre e expõe como o período moderno – especialmente, a partir do século XIX – enfatizou o desenvolvimento deste tipo de manifestação textual:

É sintomático que o discurso indireto livre tenha atingido o seu primeiro desenvolvimento importante precisamente aí – nas fábulas e contos de La Fontaine. Para resumir o que acabamos de dizer sobre as tendências possíveis da inter-relação dinâmica do discurso citado e do contexto narrativo, podemos propor a seguinte seqüência cronológica:

1. Dogmatismo autoritário, caracterizado pelo estilo linear, impessoal e monumental de transmitir a fala de outrem na Idade Média;
2. Dogmatismo racionalista, com seu estilo linear ainda mais pronunciado nos séculos XVII e XVIII;
3. Individualismo realista e crítico, com seu estilo pictórico e sua tendência para infiltrar o discurso citado com as réplicas e os comentários do autor (fim do século XVIII e começo do XIX); e, finalmente,
4. Individualismo relativista, com a sua diluição do contexto narrativo (época contemporânea).

A língua existe não por si mesma, mas somente em conjunção com a estrutura individual de uma enunciação concreta. É apenas através da enunciação que a língua toma contato com a comunicação, imbuí-se do seu poder vital e torna-se uma realidade. As condições da comunicação verbal, suas

---

tência primária, ao disseminar, entre os indivíduos, a semente do inconformismo. (Dias; Viana; Portilho, 2016, p.8). Assim, neste artigo, a dissonância estará vinculada ao aparecimento de discursos e motivações opostos que criam conflito interno na personagem e as tornam mais complexas, reflexivas e desenvolvidas.

<sup>8</sup> De acordo com Cardeña (1994, p.16) a dissociação pode ser vista como um mecanismo de autopreservação em que o indivíduo se desconecta de si ou do ambiente ao qual está inserido para evitar dor física ou psicológica gerada por um trauma. Enquanto isso, T. S. Eliot popularizou a expressão “dissociação das sensações” (*dissociation of sensibility*) para traduzir a separação do pensamento em relação aos sentimentos (E-Dicionário de termos literários, Carlos Ceia, 2009). Desta forma, este artigo vincula o conceito de dissociação à fuga de uma realidade hostil ou traumática através da criação de um mundo abstrato e ideal durante o processo de digressão e despersonalização da personagem.

formas e seus métodos de diferenciação são determinados pelas condições sociais e econômicas da época (Bakhtin, [1930] 2006, p.157).

A partir de uma abordagem filológica, Erich Auerbach, em *Mimesis* ([1946], 2002), defendeu avidamente a relação epidérmica, pouco desenvolvida e excessivamente descritiva dos textos homéricos, cuja natureza oral impediria qualquer aprofundamento das personagens ou criação de lacunas responsáveis por garantir que a audiência usasse sua capacidade criativa para suplementar o mistério do conteúdo diegético deixado na penumbra deliberadamente pelo narrador. Para Auerbach ([1946], 2002, p.4), tudo era posto às claras em Homero e a exposição da alma da personagem era direta, límpida, ausente de segredos ou dilemas. Enquanto isso, o mesmo Auerbach, em *A Meia Marrom* ([1946] 2002, p. 471-498), exaltou a complexidade com o que o fluxo de consciência presente nas obras de Virgínia Woolf representou os movimentos da mente humana, justificando que esse recurso refletia a organização da vida moderna e a forma como ela era representada, baseando-se – portanto – em uma visão diacrônica sobre o desenvolvimento da história literária.

Bakhtin, por sua vez, também se apoia em argumentos contextuais e enxerga o romance como um gênero fluído, capaz de dialogar com o novo mundo e com as formas íntimas e silenciosas que o leitor encontra para interagir com a obra, dentre elas, a leitura silenciosa e as lacunas no texto geradas pela representação do mistério e do pensamento. Por outro lado, para Bakhtin, os gêneros mais antigos tais como o épico e o trágico são considerados obras estagnadas, que conservaram uma estrutura milenar, rígida e capaz de sobreviver à história, contudo, imóvel e calcificada:

Ao lado dos grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que as escrituras e os livros e só ele está organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, à leitura. Mas o principal é que o romance não tem o cânone nos outros gêneros: historicamente são válidas apenas espécies isoladas de romance, mas não um cânone do romance como tal. O estudo dos outros gêneros é análogo aos estudos das línguas mortas; o do romance é como o estudo das línguas vivas, principalmente as jovens (Bakhtin, 1970, p. 379).

Neste ponto, é importante registrar alguns argumentos que se apoiam em supostos limites estruturais da *Ilíada*, considerando que a obra tem a sua origem na cultura oral, e que muitos mecanismos como a repetição e as fórmulas rítmicas foram criados para a memorização dos *aedos*, levando a uma

consequente padronização da apresentação das personagens. De acordo com as conclusões de Joseph Russo (1968, p. 485) baseadas na crítica filológica e formulaica representada por Bruno Snell, E. R Dodds, Herman Frankel, dentre outros, a dinâmica com que o narrador da *Iliada* trabalha a representação da mente baseada em uma cultura oral, descritiva e plástica advoga a favor de veredictos comparativos que versam sobre a profundidade presente no romance moderno no que tange à representação dos pensamentos através de uma linguagem silenciosa e personalizada proporcionada pela escrita em contraste a uma suposta carência desta mesma atenção dedicada para a representação do pensamento e demais abstrações nas obras homéricas que ficaram condicionadas a uma rede semântica limitada, assim como Russo (1968, p. 486) organizou, fato que concordaríamos se essa fosse a única forma de representar a mente na narrativa grega antiga:

Nosso argumento parte de duas observações:

1) A representação homérica da vida mental mostra uma forte tendência para descrever o que é comum e publicamente observável, em contraste com o que é idiossincrático e privado.

2) Essa tendência se manifesta pela representação de processos mentais internos e (para nós) internalizados como “intercâmbios personificados”. O intercâmbio pode ser entre um herói e um deus, ou entre um herói e algum outro agente externo (por exemplo, um cavalo, um rio), ou entre um herói e um de seus “órgãos”, como seu *thymos* ou *kradie*.

O primeiro ponto pode ser ilustrado ao considerar o contraste extremo entre o panorama do processo mental na *Odisseia* e em *Ulisses* de James Joyce. Em *Ulisses*, embora o propósito final de Joyce seja demonstrar algo universal sobre a mente humana, a narrativa de fluxo de consciência é usada com a intenção imediata de comunicar os aspectos mais pessoais e idiossincráticos da vida mental das personagens. Homero, ao contrário, molda todos os estados mentais potencialmente idiossincráticos à linguagem e às imagens tradicionais. Essa proposição nos parece providenciar um contexto em que podemos entender melhor a observação de Snell sobre a natureza concreta da linguagem homérica do processo mental. Ao usar as palavras que denotam aspectos concretos da visão, como “espreitar ou olhar”, como notado anteriormente, o poeta transmite de forma específica e vívida aos seus ouvintes a qualidade exata e publicamente observável da atividade que está ocorrendo.

Ao tornar as operações mentais tão claramente visíveis e palpáveis, o poeta (ou sua linguagem tradicional) exclui qualquer possibilidade de o ouvinte atribuir uma interpretação privada ou idiossincrática às ideias que lhe são

comunicadas. Existe uma percepção comum unificada do que significa “ver”, ou “sentir raiva”, ou “ter uma onda de entusiasmo”, ou “ter uma ideia”. E essa percepção ou compreensão comum unificada é, por razões a serem examinadas mais adiante, extremamente importante tanto para o poeta quanto para o público (Russo, 1968, p. 486, tradução nossa).

A partir deste breve levantamento, percebemos que houve inúmeras investidas advindas de pesquisadores consagrados na área de teoria literária que tentaram planificar a obra homérica e utilizaram a profundidade do romance moderno como contraposto a partir de uma abordagem histórica e diacrônica. Contudo, veremos que muitos elementos considerados inaugurais para o período moderno já eram imanentes à estrutura da *Ilíada*, fato que viabiliza conceder à obra homérica o *status* de sofisticada e complexa até mesmo para os olhos modernos.

Scott Richardson, por exemplo, em *O Narrador Homérico* (1990, p. 66), confronta a premissa criada pela recepção moderna de que Tristram Shandy (Sterne, 1759) tinha o seu narrador consagrado como um marco de ousadia e intrusão por ser um narrador autodiegético, que se narra, por se comunicar com o seu “eu” do passado e por inserir notas a respeito da qualidade de sua escrita, conferindo um caráter metalinguístico à narração, enquanto a mesma crítica que avaliou a obra de Sterne ignora a postura do narrador da *Ilíada* e toda a conjuntura encontrada neste épico capaz de superar os parâmetros aplicados ao romance do século XVIII, em relação ao que esperar da figura do narrador.

De acordo com Joseph Russo (2012, p.15), uma parte considerável da recepção homérica do século XX interpreta que na *Ilíada* há espaço apenas para o que está sendo publicamente manifestado<sup>9</sup> – através do discurso proferido em voz alta – e daquilo que é convencionalizado pela tradição (Russo, 1968, p. 277), em detrimento das pequenas revoluções do espírito que os ouvidos e olhos da audiência não podem registrar diretamente pelo texto. Uma das principais evidências de que a *Ilíada* é capaz desconstruir essa percepção que identifica o silêncio estético da narrativa moderna como uma qualidade sofisticada, mas ignora as estruturas criadas por Homero e considera o épico grego uma representação planificada, comedida e institucional será

---

<sup>9</sup> “In advancing the theory of the formulaic nature of Homeric language, Adam Parry has stated in unambiguous terms that ‘moral standards and the values of life are essentially agreed on by everyone in the Iliad.’ The reason for this is that Homer and the characters he constructs can only speak a language which ‘reflects the assumptions of heroic society’ (Adam Parry, 1956, p. 3 *apud* Dean Hammer, 1997, p. 342).

a identificação de elementos responsáveis pela infração de nível, tais como as paralepses<sup>10</sup>, as paralipses<sup>11</sup> e as metalepse<sup>12</sup> :

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 (Richardson, 1990, p. 168, *apud* Fortuna, 2023, p. 66, tradução nossa).

Uma vez que a avaliação sobre o nível de ousadia do narrador de uma obra literária moderna ou épica possui como parâmetro a existência de infração de camadas narrativas, fazendo com que o discurso oriundo do nível primário adentre no nível secundário e vice-versa<sup>13</sup>, devemos considerar que, enquanto o narrador de Tristram Shandy se insere em uma história da qual participou, Homero – um narrador heterodiegético e extradiegético – acaba por ser muito mais ousado que Tristram Shandy, afinal, sua infração de nível é mais radical. Em outras palavras, podemos dizer que Homero não

<sup>10</sup> Quando o narrador com o seu olhar onisciente concede mais informação do que o código vigente da cena em questão permite. Por exemplo, fornecer mais informação do que uma focalização interna de um personagem permitiria apresentar à audiência. (Bal, [1985] 2017 p. 152)

<sup>11</sup> Quando narrador e personagens detêm uma informação valiosa e não a passam para a audiência. (Bal, [1985] 2017, p.151).

<sup>12</sup> 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>13</sup> Lembremos que no canto XXI (461-470) Apolo desdenha dos mortais e os chama de desgraçados – δειλῶν (XXI, 464) – e afirma sentir vergonha – αἰδέομαι (XXI, 468) – de lutar com alguém mais velho como o seu tio, Poseidon. O termo αἰδέομαι diz respeito a um sentimento vinculado ao não cumprimento das expectativas públicas, fato que sugere que Apolo não está apenas se referindo a Poseidon, mas se preocupa em como a opinião pública lhe julgará.

participou da história e sua voz não pertence ao mundo diegético que é objeto da narração, mas isso não o impediu de interagir diretamente com os heróis que viveram em um período histórico anterior ao narrador, provindos de um mundo fantástico e de uma geração de seres que deixou de existir muito antes do nascimento do *aedo*. Uma interação observada nessas três passagens em que Homero se dirige às personagens usando a segunda pessoa do singular:

μη̄νιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος/

Canta, ó Deusa, a ira de Aquiles, filho de Peleu (I,1, trad. nossa);

ὅς τοι πρῶτος ἐφῆκε βέλος Πατρόκλεες ἱππεῦ

οὐδὲ δάμασσ' :

ele que primeiro te acertou, ó Pátroclo cavaleiro,

mas não te arrebatou [...] (XVI, 812 - 813, trad. nossa);

[...] ὣς πού σε προσέφη, σοὶ δὲ φρένας ἄφρονι πεῖθε.

τὸν δ' ὀλιγοδρανέων προσέφησ Πατρόκλεες ἱππεῦ:

assim, ele te disse, e você sem senso em teu peito, se convenceu

enfraquecido respondeste a ele, ó Pátroclo cavaleiro: (XVI, 842- 843, trad. nossa).

Nossa última aproximação entre a natureza disruptiva da *Ilíada* e aquilo que foi conceituado dentro do romance moderno como inovador pela recepção, antes de partirmos diretamente para os exemplos presentes na postura do narrador e das personagens, está vinculada ao que Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* ([1963] 2015, p.1-5), apresentou ao reconhecer as características polifônicas do romance russo, qualidade que ressalta a autonomia das unidades intelectivas representadas neste gênero, criando vários núcleos narrativos igualmente importantes. Essas perspectivas equipotentes são responsáveis por ampliar a riqueza e complexidade da narrativa a partir de uma constituição heterogênea de valores e do respectivo confronto ideológico dessas vozes que estão encerradas nos discursos das personagens de forma independente e emancipadas da visão do autor:

Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isso sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói

sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tão pouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis ( Bakhtin, 2015, p. 5).

Diante desses traços importantíssimos que conferem maior complexidade e valor estético à obra através do seu caráter polifônico, torna-se crucial destacar que a *Ilíada* também concentra a essência dessas características, afinal, a obra apresenta discursos igualmente equipotentes, fato que impede que o núcleo narrativo seja hierarquizado e centralizado através da exposição de apenas uma perspectiva orientada pelo narrador ou por uma personagem. O diálogo entre Aquiles e Xanto na *Ilíada* (XIX, 404-419) constitui uma das evidências deste evento polifônico que Bakhtin refere como propriedade do romance. Por meio do conceito de mistura de *inputs*, desenvolvido pela narratologia cognitiva e apresentada por Anna Bonifazi (2018, p.236), foi possível catalogar várias perspectivas interagindo de modo equipotente dentro de um espaço mental compartilhado durante a interação entre Xanto e Aquiles.

Ainda sobre a essência polifônica da *Ilíada*, vemos, nas posturas de Aquiles (Cantos I e IX) e de Helena (Canto III), exemplos de pontos de vistas autênticos e subversivos ao discurso predominante da sociedade homérica. Enquanto Aquiles desafia a hierarquia de Agamemnon no canto I, Helena contesta o patriarcado representado pela figura de Afrodite e Paris no canto III. O mesmo ocorre no Canto IX, com a embaixada tentando convencer Aquiles a retornar ao combate, e no canto XXIV, com a visita de Príamo à tenda de Aquiles. Em todos os casos, temos situações em que o narrador não interfere e permite que as personagens expressem seus interesses e pontos de vistas à audiência, evidenciando que todos os argumentos apresentados possuem motivos válidos que tornam os discursos elementos abertos à interpretação, indefinidos e potencialmente independentes.

No canto IX, temos a embaixada formada por Ulisses, Ájax e, principalmente, Fênix, que assume a função de narrador – inclusive em concorrência com o narrador principal da *Ilíada* – e avalia em um diálogo com Aquiles as consequências de o herói retornar ao combate ou permanecer inflexível em seu retiro. No segundo exemplo, Príamo (XXIV) apresenta o ponto de vista de um pai que perdeu um filho para um Aquiles recém enlutado pela morte de seu companheiro Pátroclo, o que torna o resgate do corpo de Heitor, ou a sua negação uma decisão com teor retórico, religioso e jurídico.

A fim de superar a abordagem tradicional proposta pela filologia e, em alguns aspectos, superar até mesmo a abordagem estruturalista apresentada pela narratologia tradicional, utilizamos a narratologia cognitiva e a flexibilidade do pós-método, aplicando leituras em Homero oriundas, principalmente, das obras de Irene de Jong (2004), Jonathan Ready (2014), Ruth Scodel (2018) e Ana Bonifazi (2018), essa bibliografia considerou a percepção dos interlocutores envolvidos no discurso, inclusive a percepção da audiência, fato que propôs uma nova abordagem ao texto homérico, abandonando a unilateralidade do estruturalismo genettiano, conhecida por inserir o narrador como o senhor do texto. A abordagem cognitiva do texto homérico passou a dar mais valor ao contexto em que o discurso fora proferido e aos indivíduos afetados pelo discurso.

A partir desses aspectos, a narratologia cognitiva foi capaz de homologar<sup>14</sup> o efeito de dissonância do “eu” responsável por introduzir várias perspectivas em um único espaço mental compartilhado, nivelando-as em pontos de vistas que alteram a forma como o mundo diegético é organizado para a audiência. Com essa mudança de abordagem é possível identificar em Homero o princípio polifônico e carnavalesco<sup>15</sup> que Bakhtin exaltou nos romances, bem como o caráter subversivo do narrador e das personagens, o que evidencia mais uma faceta negligenciada pela crítica moderna em relação à *Ilíada* e ao caráter disruptivo de seu texto, desta vez, encontrado na destruição da hierarquia que tradicionalmente centralizava os discursos na figura do narrador principal.

## 2 SOBRE A POSTURA DISRUPTIVA DO NARRADOR

Nomeamos a postura disruptiva do narrador homérico porque ela está em contraste com as supostas distância, imparcialidade e harmonia pacificadas pela recepção crítica dos últimos dois séculos que se debruçou sobre um falso modelo de voz moderada e comedida que relata os acontecimentos na *Ilíada*. Nossa leitura aponta para momentos de invasão do *aedo* no mundo diegético por meio de infrações de níveis e metalepses – quando o narrador estabelece um diálogo direto com as personagens que estão em outro nível

<sup>14</sup> Assim como Bonifazi (2018, p. 230) evidenciou a mistura de inputs ou o espaço mental compartilhado no diálogo entre Aquiles e Xanto (XIX, 404-419).

<sup>15</sup> De acordo com Bakhtin (2015, p. 121-124) a Carnavalização concede um caráter subversivo, cômico e de inversão de papéis na narrativa e, assim como a polifonia, ambas foram itens estruturantes da estética do romance.

diegético – além disso, o narrador também oculta informações e inverte a ordem dos fatos, aplicando o conceito de economia narrativa na forma de elipses e paralipses<sup>16</sup>, forçando a audiência a inferir sobre o destino das personagens e as suas motivações. Desta forma, como Scodel pontua (2014, p. 56), o narrador homérico pode apresentar traços apolíneos, guiando a audiência ao longo da história, mas também pode desaparecer e ludibriar o seu público, assumindo um caráter dionísico.

Paralelamente, quando atribuímos à função de narradoras todas aquelas personagens que assumiram o papel de *aedo* ocasionalmente e se tornaram guias das histórias secundárias que estavam dentro da estrutura da *Ilíada*, verificamos que tanto Homero quanto as mencionadas figuras apresentam uma cisão com o mundo e consigo mesmas através da exposição de uma lente digressiva que organiza os fatos de modo sutil e neutro em algumas ocasiões, porém, deliberado, metalinguístico, intrusivo, independente e intimista em outros momentos<sup>17</sup>. Não há dúvidas de que esses são indicativos muito comuns aos romances modernos, especialmente dentro da escola realista que detém uma visão seletiva, consciente e moderadora sobre o mundo, mas se autointitula como imparcial, distante e natural.

A partir desta dinâmica, percebemos que o narrador primário – aquele que está fora do mundo diegético a qual pertence as personagens – é multifacetado assim como a recepção moderna classifica o narrador do romance; afinal, Homero pode camuflar a sua parcialidade através da neutralidade do discurso indireto, apresentar à audiência as percepções das personagens através do uso do discurso direto e, por fim, acusar a sua participação e manipulação da história através de adjetivos e expressões intimistas que rompem os níveis narrativos e fazem o narrador – autor do discurso extradiegético – adentrar no nível intradiegético onde estão os heróis. Essa relação intrusiva entre o narrador da *Ilíada* e o mundo que ele narra ocorre graças às opiniões e posições sobre a cultura heróica e sobre ele mesmo que estão apresentadas à audiência.

Vale ressaltar que quando o narrador adentra no mesmo nível diegético que as personagens, ele acaba levando a audiência junto, aproximando-a do

---

<sup>16</sup> Quando a personagem e o narrador detêm uma informação importante que a audiência não possui (GENETTE, 1995, p. 194)

<sup>17</sup> Como é o caso da digressão de Nestor no Canto I (versos 254-284) para tentar apaziguar Aquiles e no Canto XI (versos 671- 762) para inspirar Pátroclo; como ocorreu com Glauco no Canto VI (versos 145-211) antes de lutar com Diomedes para que pudessem reconhecer um ao outro através da linhagem; e Fênix no canto IX ( 434 - 605) com a história de Meleagro.

tempo e do espaço heroicos através da adoção de uma focalização interna providenciada pelas personagens e do uso de adjetivos avaliadores que destinados aos heróis diretamente:

Em vista da forte ligação entre mortais e imortais na *Iliáda*, não surpreende que o narrador primário faça, além de descrições, juízos morais acerca do mundo dos deuses e dos homens. Esses juízos morais se dão por meio do uso, por parte do narrador, de palavras ou expressões que sugerem certa avaliação ou afetividade em relação ao que ou a quem ele canta, os quais passamos a denominar “adjetivos avaliadores”. Outra forma de notarmos certo juízo moral do narrador é por meio das diferenças na narração de eventos entre sua narração e as secundárias; essas diferenças devem-se ao diferente filtro aplicado pelo focalizador primário a tais eventos (Canazart, 2018, p. 25).

As interferências que expõem o narrador são conhecidas como metalepses, as quais, de acordo com Genette (1972, p.233-235), são intrusões que geram estranhamento e o efeito de comicidade no texto, podendo partir tanto do narrador primário quanto das personagens, fazendo com que a voz condutora da narrativa adentre em um nível diegético da história. Esses casos podem ser verificados no canto XVI (692–693)<sup>18</sup>, no canto II (484–486)<sup>19</sup> e na cena em que o narrador homérico expõe sua opinião sobre como Agamemnon foi facilmente ludibriado em sonho, criticando sua ingenuidade por achar que poderia se sobrepor às forças troianas. Além disso, nessa passagem Homero fornece à audiência uma informação adicional sobre o destino da guerra, algo que apenas a sua onisciência poderia acessar e a visão limitada das personagens não poderia prever:

ὄς ἄρα φωνήσας ἀπεβήσεται, τὸν δὲ λίπ' αὐτοῦ  
τὰ φρονέοντ' ἀνὰ θυμὸν ἅ ρ' οὐ τελέεσθαι ἔμελλον:  
φῆ γὰρ ὃ γ' αἰρήσειν Πριάμου πόλιν ἤματι κείνῳ  
νήπιος, οὐδὲ τὰ ἤδη ἅ ρα Ζεὺς μῆδετο ἔργα:  
θήσειν γὰρ ἔτ' ἔμελλεν ἐπ' ἄλγεά τε στοναχάς τε  
Τρωσί τε καὶ Δαναοῖσι διὰ κρατερὰς ὑσμίνας.

<sup>18</sup> “Quem primeiro e quem por último mataste/ oh Pátroclo, no momento em que os deuses te chamaram para a morte? (XVI, 692-693, tradução nossa). (ἐνθα τίνα πρῶτον τίνα δ' ὕστατον ἐξενάριξας / Πατρόκλεις, ὅτε δὴ σε θεοὶ θάνατον δὲ κάλεσαν;)

<sup>19</sup> Digam agora Musas que têm morada no Olimpo/ vós que sois deusas presenciais e sabeis de tudo/ enquanto a nós apenas a fama escutamos e nada sabemos (I, 484-486, tradução nossa). (ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δόματ' ἔχουσαι: /ὕμεις γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστέ τε ἴστε τε πάντα, / ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν:)

tendo falado se afastou e o deixou  
refletindo sobre o thumos e sobre o que não aconteceria  
imaginava tomar a cidade de Príamo naquele dia  
“ingênuo”, não conhecia os assuntos de guerra que Zeus considerava  
planejou causar dor e gemidos  
aos troianos e também aos Dânaos através do duro combate (II, 35 - 40,  
tradução e grifo nossos).

Em relação aos momentos em que a personagem assume a função de narradora e conta uma história secundária dentro da *Ilíada* a partir de seu ponto de vista, podemos verificar a existência de um teor ainda maior de intimismo e interrupção do que foi apresentado anteriormente na postura do *aedo* ou narrador primário homérico, fato que contraria a suposta postura neutra dos narradores tradicionais criados a partir das expectativas que o olhar moderno construiu sobre a *Ilíada*. Adrian Kelly (2018, p. 351) defende que os textos homéricos se sobressaem ao padrão encontrado na Grécia antiga por apresentarem uma quantidade elevada de passagens em discurso direto, deixando que as personagens conduzissem a narrativa em determinados expedientes e garantindo maior autoridade ao narrador principal, por transferir a responsabilidade da veracidade dos fatos a outros interlocutores.

De acordo com Kelly (2018, p. 352), as personagens homéricas não apenas narram as suas próprias histórias, mas sumarizam, reconectam e recontam a narrativa principal da *Ilíada*, o que, ao nosso ver, desconstrói a ordem hierárquica tradicional da narração, denotando que o discurso iliádico possui autonomia, subversão, autoconsciência e metalinguagem, qualidades geradas por um movimento inverso, ou seja, agora a informação sai do nível intradieético e parte para o extradieético:

Um exemplo célebre é a recontagem de sua briga com Agamemnon, que Aquiles apresenta a Tétis (*Ilíada*, canto I,365-392), e também se pode, em caso de emergência, lembrar a mini-*Ilíada* de Tétis, contada a Hefesto quando ela vai até ele para obter uma nova armadura para seu filho (canto XVIII, 444-456). (Kelly, 2018, p. 352, tradução nossa.)

Para Ruth Scodel (2014, p.55-56), os narradores da *Ilíada* apresentam uma postura instável e errática ao longo da narrativa, o que nos impede de classificar o texto homérico como homogêneo, planejado e apolíneo, um equívoco cometido por muitos críticos modernos gerado devido a uma falsa premissa que relacionou a natureza oral do épico ao condicionante de que tudo deveria ser relatado para a audiência e nada deveria ser elidido, tal como propôs Auerbach ([1953] 2002, p. 3).

Diante dessa polivalência do narrador da *Ilíada*, reafirmamos que a atuação de Homero varia entre ser um filtro das informações diegéticas, controlador e intérprete da ordem dos fatos relatados<sup>20</sup> a um elemento nulo que camufla sua presença a ponto de tornar-se quase invisível. Uma variação entre a intensa exposição do *aedo* e o seu desaparecimento parcial, algo que garante lacunas no texto, promovendo profundidade através do mistério gerado pela ausência deliberada, enquanto prova que sua distância e imparcialidade narrativa são ilusões, assim como foi constatado em relação aos romances realistas e a suposta postura neutra do narrador que possuía credibilidade para declarar o que era real (Barthes, 2004, p. 189-190).

O tom intimista que o narrador homérico adota também pode ser verificado através da identificação de elementos garantidores da existência de focalização interna, construídas, segundo Irene De Jong<sup>21</sup> e Mieke Bal<sup>22</sup>, através da combinação de um pronome pessoal e um verbo de percepção, uma estrutura que também é responsável pela formação da unidade intelectual, segundo Seel (1953, p. 294-303), Richard Gaskin (1990, p. 153) e Correa (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 (Correa, 1998, p. 64, *apud* Fortuna, 2023, p. 65).

<sup>20</sup> Como ocorre no trecho em que o narrador homérico alega que se a audiência visse a cena de batalha que ele presenciou, julgaria de forma equivocada e pensaria que os guerreiros combatiam sem cansaço, pois tamanha era a ferocidade do conflito (cf. *Ilíada*, XV, 696-699).

<sup>21</sup> 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 em 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 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, *apud* Fortuna, 2023, p.56, tradução nossa).

<sup>22</sup> “[...] eu irei me referir à relação entre os elementos apresentados e a visão pela qual eles são apresentados como focalização. Focalização é, então, a relação entre a visão e o que é visto, percebido” (Bal, [1985] 2017, p.133, *apud* Fortuna, 2023, p. 52, tradução nossa).

Considerando que a unidade intelectual se constrói dentro do texto graças ao ato de interpretar o mundo e através da exposição de estímulos que assaltam a percepção da personagem, fazendo-as refletir e organizar as informações cognitivas de acordo com os seus respectivos afetos e predileções (Grassi, [1957] 1960, p.47-48), julgamos que todo o filtro narrativo é composto por uma ideologia. Assim, não estão isentos de serem acusados de distorcer a realidade desde a leitura estilizada sobre o mundo advinda dos narradores primários e secundários, construída pela combinação entre um verbo de percepção e um pronome pessoal, até a suposta neutralidade e imparcialidade gerada pelo uso da terceira pessoa do singular.

Ainda que adotemos a ideia equivocada de que a terceira pessoa do singular é uma forma neutra e precisa para se apresentar a realidade, uma vez encontrada na *Ilíada* a manifestação da focalização interna<sup>23</sup>, não podemos dizer que o discurso homérico não possui subjetividade, intimismo e a consequente visão particular do mundo atestada por Ian Watt como uma qualidade que inaugurou a estética do romance moderno e o distinguiu da literatura antiga:

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

Uma das características pacificadas pela crítica do século XX como qualidade inerente aos romances modernos foi o olhar intimista, responsável por inserir o leitor na visão da personagem, introduzindo-o diretamente no mundo diegético e descartando a intermediação do narrador. Em contrapartida, de acordo com o Watt, Homero se concentrou em representar ações nobres e elevadas, através de uma visão distanciada sobre os acontecimentos. Eis uma comparação sintetizada por Rainer Guggenberger (2012):

Watt concorda com “os historiadores do romance” que “consideravam o ‘realismo’ a característica determinante que diferencia a obra dos romancistas do início do século XVIII da ficção anterior”. Em seguida, explica o termo “realismo”, que diz respeito à manifestação da “*vérité humaine*” em oposição a “*idéalité poétique*”. Não se trata, porém, de realismo no

---

<sup>23</sup> De acordo com Fortuna (2023, p. 120), há em torno de cinquenta e quatro ocorrências do verbo ὄρω (“ver, sentir, enxergar”) na *Ilíada*, dentre elas, muitas na primeira pessoa do singular, reforçando o conceito de unidade intelectual, intimismo e percepção.

sentido de descrição da vida das classes mais pobres ou de uma exposição de uma verdade sociológica ou antropológica como, por exemplo, a que afirma serem as motivações do comportamento humano de natureza frequentemente econômica ou carnal. Para Watt “o realismo do romance não consiste no tipo de vida representada, mas no modo pelo qual a vida vem representada.”

A correspondência entre vida e literatura no modo de representação só estaria completa em Defoe e Richardson, e, por isso, a prosa de ficção anterior não deveria ser chamada de romance. Isso significa que não é inicialmente importante que os eventos narrados sejam de fato históricos, mas que o conteúdo narrado siga a forma em que nós, individualmente, vivemos e percebemos o curso, não da vida em geral, mas da vida em seus detalhes: quando fazemos as coisas, as fazemos de um certo modo. É, por exemplo, típico que os romances modernos descrevam em detalhes o processo de comer, ao invés de sintetizá-lo em poucas palavras ou saltá-lo completamente. Frequentemente, não encontramos somente uma frase como “o protagonista X comeu e depois foi fazer uma caminhada” – que seria apenas uma fórmula sem força expressiva –, mas uma explicação do próprio contexto em que alguém come, as suas preparações, sentimentos e pensamentos antes, durante e depois do almoço, como foi preparado o alimento, qual o prato preparado e sua qualidade, etc.

Esta é a maneira como também nós vivemos a vida: não comemos apenas, em um lugar e tempo indefinidos, uma refeição anônima, que não venha acompanhada de sentimentos, gostos e pensamentos. O romance dissolve, de certa maneira, o desconcerto que sentimos ao ler uma frase como “o protagonista X...” (Guggenberger, 2012, p. 66).

Essa proposta de Watt pode ser contestada no âmbito semântico, discursivo e narrativo, afinal, temos evidências de que Homero optou em apresentar os fatos diretamente pelo crivo dos heróis, através da focalização privada e exclusiva presente no texto da *Ilíada*, desde os níveis semânticos e discursivos, até o nível macro, ligado ao percurso narrativo das personagens, considerando que testemunhamos, em diversas ocasiões, a escolha do narrador em selecionar cenas patéticas, menores e cômicas, porém, com um elevado teor de detalhes e responsáveis por guiar a audiência para um âmbito mais humanístico e prosaico<sup>24</sup>. A partir do panorama exposto, julgamos que este conteúdo diegético contrasta com a atmosfera divina, tradicionalmente

<sup>24</sup> Basta lembrarmos da descrição pormenorizada do escudo de Aquiles que contém cenas do cotidiano vulgar da sociedade, tais como cerimônias de casamento, julgamento, funeral, pastores na lavoura, mancebos tocando lira etc. ( cf. XVIII, 478-608).

interpretada como mandatária na cosmogonia que Watt e outros críticos do século XX constroem em suas elucubrações sobre a natureza ética e estrutural da *Iliada*.

Interpretamos como uma seleção de momentos prosaicos, patéticos, subversivos e humanos, por exemplo, as cenas de Tersites (II, 212 - 277) que, ao discutir acerca dos papéis dos guerreiros na guerra, criticando a postura de Agamemnon, acabou sendo punido por Odisseu – uma perspectiva adotada por Homero que demonstra ser original e transgressora, afinal, faz a audiência sair da tradicional e estereotipada visão aristocrática dos heróis e a convida a enxergar o mundo sobre o crivo de um soldado raso que reivindica paridade e reconhecimento dos seus superiores. O caso de Tersites mostra que a representação de indivíduos médios que não se adequam ao mundo hostil que o cercam, não é uma particularidade do olhar romanesco.

Destacamos mais dois momentos em que as ações menores na *Iliada*, ou seja, sem valor moral ou relevância para o desenvolvimento do enredo, mas com um elevado apelo à simpatia da audiência por meios diferentes – um, graças à suscitação do *pathos* e o outro, ao do humor – que se aproximam da representação moderna da vida privada, opondo-se ao suposto reflexo do consenso social que os épicos deveriam apresentar: o primeiro caso se refere à cena em que Heitor se comove e sorri ao ver que seu filho, Astíanax, estava com medo de seu elmo, cena descrita com riqueza de detalhes e humanização (VI, 466 - 475); o segundo exemplo acontece durante os jogos fúnebres em honra a Pátroclo, quando Ajax de Oileu tropeça em fezes de animais e gera risos entre os participantes durante uma corrida (XXIII, 771-781), ocasião em que Homero apresenta à audiência a descrição de um instante inusitado e inferior ao costumeiro tom elevado do épico.

Em relação ao modo de representação da narrativa homérica, percebe-se que ele é manipulado pelo narrador e o conteúdo diegético é selecionado de forma parcial por uma lente intrusa e ousada que se preocupa em apresentar tanto momentos elevados quanto momentos menores do cotidiano, buscando se promover como neutra, tal como ocorre nos romances modernos.

### 3 SOBRE O CARÁTER SUBVERSIVO DAS PERSONAGENS ILIÁDICAS

O segundo ponto de ruptura que esta pesquisa estabeleceu está relacionado ao modo de construção das personagens e se opõe à visão proposta por uma parte da recepção moderna que reduziu o mundo homérico a apenas um local de obediência ao cosmos social e divino. Julgamos que muitos

heróis da *Ilíada* se apresentam como seres insubordinados e subversivos à realidade que se impõe a eles, evidenciando uma evolução de seus caracteres ao longo do enredo, de modo semelhante ao que ocorreu com a relação dialética entre sujeito e mundo construída nos próprios romances modernos.

Através de uma postura seletiva, a crítica moderna optou em adotar uma leitura sobre a *Ilíada* que privilegiou as ações elevadas e socialmente adequadas à cultura homérica como traços estruturais unânimes das personagens, desconsiderando que em uma obra de ficção cada detalhe inserido possui um significado com peso e consistência únicos. Por esta razão, todos os elementos inseridos pelo autor – inclusive os elementos disruptivos – passam pelo crivo da economia narrativa e não devem ser entendidos como meros resultados do acaso ou como informações pontuais e gratuitas.

Diante disso, é importante ressaltar que nem sempre o elemento diegético predominante ou familiar ao contexto que a obra foi feita é o mais importante, muitas vezes os elementos que geram contraste e concedem ao texto um tom inusitado têm mais valor e destaque para a percepção da audiência. Basta lembrarmos que somos tradicionalmente condicionados a esperar por ações elevadas dos heróis na *Ilíada*, mas desenvolvemos interesse, simpatia e somos surpreendidos por momentos de fraqueza, egoísmo, fugas deliberadas, insubordinações e ataques ao *status quo*.

Assim, o que encontramos nos principais manuais literários dos séculos XIX e XX foi a sumarização do percurso narrativo do herói homérico, fato que resultou em interpretá-lo de modo superficial através de conclusões baseadas em eventos pincelados conforme a convenção da recepção da *Ilíada*<sup>25</sup>, apresentando as personagens em harmonia com a sua sociedade, incapazes de deliberar sobre si ou questionar o que lhes era imposto. O prognóstico descrito manteve os heróis em consonância não apenas com os valores vigentes da sociedade contemporânea ao mundo iliádico, mas também ao que a crítica tradicional moderna convencionou, desconsiderando qualquer postura capaz de confrontar a tradição.

<sup>25</sup> A suposição de que na *Ilíada* decisões e ações divinas precedem e trama, poderia ser sustentada por inúmeras passagens, ainda que restasse esclarecer as complexas relações destas ações divinas que desenham a trama – entre elas próprias e com as dos mortais – segundo uma hierarquia de poder olímpico onde Zeus deteria em princípio a última decisão. Tal suposição poderia, no entanto, ser desmentida por outras passagens que mostram inversamente ações mortais – descritas como não necessariamente motivadas por deuses – suscitando ações divinas e tendo, portanto, precedência na conformação da trama (Assunção, 2001, p. 63-64, *apud* Almeida, 2019, p.61).

Este panorama não se limitou às abordagens providas da linguística e da literatura, mas alcançou a psicologia e a psicanálise ao longo do século XX, fato destacado por Christiano Pereira Almeida ao expor a posição do psicólogo Julian Jaynes (1979) sobre as personagens homéricas:

No terceiro capítulo do seu livro *The Origins of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, de 1976, Jaynes sugere que, no período de concepção da obra homérica, não havia palavras ou expressões para conceitos modernos como subjetividade consciente, volição ou mesmo para o corpo como um todo, visto que tais palavras e conceitos só teriam surgido muito posteriormente. Por isso, o homem dos tempos de Homero seria destituído de tais características: “os personagens da *Ilíada* não se sentam e pensam no que fazer. Eles não têm mentes conscientes tal como nós dizemos que temos, e certamente também não têm introspecção. É impossível para nós, com nossa subjetividade, compreender como era isso” (Jaynes, 1976, p. 72). Assim, “palavras na *Ilíada*, que numa era posterior vieram a significar coisas mentais, têm diferentes significados, todos eles mais concretos” (Jaynes, 1976, p. 69, *apud* Almeida, 2019, p. 63).

Julgamos que a avaliação sobre o comportamento dos heróis homéricos é excessivamente reducionista, afinal, não precisamos adentrar muito na narrativa para identificar traços subversivos e complexos na composição das personagens iliádicas, basta lembrarmos da postura irreverente de seu protagonista – Aquiles – que, logo no início da narrativa, abandona a batalha e desconsidera a autoridade máxima representada na figura de Agamêmnon, por sentir que a sua vida estava sendo desrespeitada pelo comandante supremo (canto I, 149-171). Neste caso, os mesmos motivos privados que afastaram Aquiles do combate foram os responsáveis por fazê-lo decidir retornar ao campo de batalha (canto XIX) após a notícia da morte de seu companheiro.

Diante do exposto, optamos por uma abordagem norteada pela incidência do evento disruptivo no texto homérico ao invés de focar em suas regularidades, visto que está última postura já foi proposta e executada pela recepção tradicional. Consideraremos apenas os eventos disruptivos, ainda que seja uma única vez que essa anomalia comportamental se manifeste, pois ela será o suficiente para se contrapor à crítica moderna que tratou de ler os heróis homéricos como personagens planas, meras engrenagens sociais, cuja função na estrutura da narrativa não ultrapassava o caráter paidêutico, servindo como símbolos da obediência moral.

Assim como esclarecemos na seção anterior, o narrador também é uma construção ficcional, logo, uma personagem, deste modo, podemos afirmar

que tanto os heróis homéricos quanto o narrador apresentam um caráter subversivo em relação ao que a crítica atual propôs sobre o épico grego. Afinal, as infrações de níveis diegéticos, o caráter metalinguístico e autorreflexivo dos narradores e a seleção para a audiência de conteúdo intimista, menor e do cotidiano são qualidades estéticas que contradizem o proposto por Auerbach (1946) e Joseph Russo (1968) sobre a adequação da narrativa da *Ilíada* aos padrões poéticos de neutralidade, assim como o registro de personagens que não caminham em direção à unidade e harmonia social durante o percurso narrativo destoam das expectativas construídas por estudiosos como George Lukács (1965), Ian Watt (1990) e Schiller (1991), que escreve: “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).

Caracterizar a poesia épica como orgânica e instintiva e a produção moderna como reflexiva foi mais uma das formas da tradição literária positivista do final do século XIX servir-se de certos vislumbres e pressupostos que trouxeram uma autopromoção para a produção contemporânea a ela, de tal sorte que o romance passou a ser o principal gênero literário capaz de traduzir os anseios do homem moderno e toda a sua angústia diante de um mundo cada vez mais incapaz de integrá-lo. A hibridizade do romance, o seu estilo prosaico acompanhado de ironia, autorreflexão e sagacidade, emanando críticas sobre a sociedade e a condição do próprio ser humano foram características que obrigaram a criação e o desenvolvimento de ferramentas estéticas destinadas a emular essas condições existenciais.

Paralelamente à tradicional ilusão de racionalidade e descrição imparcial do mundo pelo narrador romanesco do século XIX, intensificava-se a desconfiança diante do uso da linguagem nos textos literários e de suas limitações formais, algo que também atingiu as poesias simbolistas e, posteriormente, fora nomeado pelos linguistas como arbitrariedade do signo. Em relação à língua e suas precariedades, vale apontar que Aristóteles já havia apontado para a distinção entre o símbolo linguístico e a respectiva intenção ou pensamento que ele representa, como bem destacou Almeida: “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).

Não devemos esquecer que o próprio Homero evidencia a dicotomia entre pensamento e língua através do contraste encontrado na relação que algumas personagens deixam de criar entre suas reais intenções e as palavras proferidas. Esta habilidade discursiva que poucos possuem na *Iliada* está inerente ao discurso ardiloso de Odisseu, algo denunciado durante a fala de Aquiles no canto IX, momento em que o herói aponta para o cinismo de alguns homens e o quão odiosos são aqueles que pensam algo, mas proferem discursos ambíguos ou que não vão na direção real de seus desejos e intenções:

Filho de Laertes, Odisseu de muito recursos, criado por Zeus  
 É preciso pronunciar abertamente o discurso  
 De como encaro e de como procederei  
 Para que não conspirais aí sentado em grupo  
 odiado por mim como os portões do Hades aquele  
 “que ainda que oculte nos peitos sua intenção, diz algo” (IX, 308-313,  
 tradução e grifo nosso<sup>26</sup>).

Diante do vislumbre de uma nova escola literária que concedia maior espaço para as reflexões filosóficas e as amarguras do espírito em detrimento à descrição das façanhas físicas proporcionada pelas obras de antanho, Lukács vaticinou que o romance era um gênero da alma, capaz de lidar com os meandros da mente e expressar a cisão do ser com o mundo, além de representar as aventuras subjetivas criadas pelo intelecto com maestria:

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 epopéia. Não é a falta de sofrimento ou a segurança do ser que revestem aqui homens e ações em contornos jovialmente rígidos (o absurdo e a desolação das vicissitudes do mundo não aumentaram desde o início dos tempos, apenas os cantos de consolação ressoam mais claros ou mais abafados), mas sim a adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude (Lukács, 2007, p. 27).

Para Lukács, não havia espaço nos épicos homéricos para a reflexão da alma, conclusão que impõe um rótulo diacrônico na *Iliada*, estigmatizando-a

<sup>26</sup> ‘διογενὲς Λαερτιάδῃ πολυμήχαν’ Οδυσσεῦ/ 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 πύλησιν/ ὃς χ’ ἕτερον μὲν κεύθη ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἶπη. (IX, 308-313.)

como o resultado de uma sociedade incipiente, presa ainda na descoberta do mundo empírico e incapaz de produzir reflexões mais profundas a respeito de si mesma. Ian Watt, em *O Realismo e a Forma do Romance* ([1957], 1990) vai na mesma direção desta leitura, salientando o caráter apolíneo do épico – epidérmico, visual, concreto – em oposição à profundidade do romance, julgando o último como um gênero mais próximo dos anseios do homem moderno e da representação da totalidade do indivíduo.

De acordo com Watt (1990, p.12), o romance moderno se consolidou no século XVIII com Defoe, Richardson e Fielding, e a característica que os uniu seria a estética realista. Entretanto, o próprio Watt afirma que o conceito de realismo não se define por apresentar apenas a forma mais vil, patética ou escatológica da vida humana, pois essa leitura não passaria de um idealismo às avessas de uma forma fantástica pela qual a literatura anterior ao romance majoritariamente se orientou<sup>27</sup>. Para Watt, o termo realismo é aquele que se destina a representar a experiência humana em sua totalidade e não apenas fragmentos oriundos de determinadas perspectivas literárias:

Comumente se considera a pré-história do gênero apenas uma questão de traçar a continuidade entre toda a ficção anterior que retratava a vida vulgar: a história da matrona de Éfeso é “realista” porque mostra que o apetite sexual supera a tristeza de esposa; e o fabliau ou a picaresca são “realistas” porque, ao apresentar o comportamento humano, privilegiam motivos econômicos ou carnais. De acordo com a mesma premissa, considera-se que o auge dessa tradição está nos romancistas ingleses do século XVIII e nos franceses Furetière, Scarron e Lesage: o “realismo” dos romances de Defoe, Richardson e Fielding é intimamente associado ao fato de Moll Flanders ser ladra, Pamela ser hipócrita e Tom Jones ser fornicador.

Entretanto, esse emprego do termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta (Watt, 1990, p. 13).

<sup>27</sup> As principais associações críticas do termo “realismo” são com a escola dos realistas franceses. Como definição estética a palavra “*réalisme*” foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a “*vérité humaine*” de Rembrandt em oposição à “*idéalité poétique*” da pintura neoclássica; mais tarde consagrou-o como termo especificamente literário a fundação, em 1856, do *Réalisme*, jornal editado por Duranty (cf. Watt, [1957] 1990, p.12),

Além disso, Watt (1990, p.14) afirma que a ideia de realismo moderno se afasta da verdade universal proporcionada pelos gêneros clássicos, e que a epopeia grega, aproximando-se da concretude da experiência particular, do olhar íntimo e das percepções sensoriais, rompe com a necessidade de moldar o enredo às expectativas e decore sociais. Contudo, o fato da *Ilíada* conduzir a sua audiência a um possível reencontro com a ordem social e o cosmos – graças ao contato, por exemplo, com o final da jornada de Aquiles, Heitor e Príamo, que cumprem com as obrigações sociais, cada qual a sua forma – não significa que, ao longo dos 24 cantos teremos o mesmo equilíbrio e harmonia com a ordem vigente; pelo contrário, encontraremos diversos registros de experiências individuais e disruptivas que irão contrastar com o *status quo* e que não serão “corrigidas” ou reorientadas, tanto para fins didáticos quanto para manter o bom tom ligado à paidêutica homérica.

Aquiles foi o maior paradigma de ruptura e despreocupação com o bem coletivo na *Ilíada* a partir do momento em que abandonou a guerra (canto I) por entender que estava sendo injustiçado, o seu percurso é repleto de atitudes individualistas e decisões muito próximas do que entendemos hoje como sendo motivadas pelo egoísmo. Afinal, da mesma forma que Aquiles recusou ser tratado como uma mera engrenagem nos planos de Agamemnon, ele também resolveu se juntar ao exército grego (canto XIX) e assassinar Heitor (canto XXII) porque o seu companheiro mais próximo, Pátroclo, foi abatido pelo filho de Príamo, fato que nos dias atuais seria compreendido como um ato de vingança.

Antes da morte de Pátroclo (XVI), Aquiles desconsiderou todas as baixas em combate que aconteceram dentro do exército grego, vidas que foram ceifadas durante a sua ausência no combate, a mesma ausência questionada ao longo do diálogo que teve com a embaixada no canto IX, quando Odisseu, Ajax e Fênix tentaram convencer Aquiles a retornar à guerra e ter compaixão de seus companheiros através da evocação do termo *aidos* – vergonha:

A palavra *aidos* é geralmente traduzida para o inglês como “vergonha” – e seu cognato aparece apenas duas vezes no canto 9; mas cada um dos casos usa a marca de um dos dois grupos de existências compreendidos pelas pessoas do poema: um humano e o outro divino. Assim Fênix, em sua grande alegoria do “Litae”, o suplicante ( IX. 496-212), diz para Aquiles, “Quem quer que seja que sinta *aidos* (vergonha) quando as filhas de Zeus aproximam-se deste homem elas o beneficiam grandemente e o escutam quando ele suplica ( IX, 508-509). Esta é a aplicação divina do *aidos*, um

homem deve sentir vergonha diante de uma divindade que se manifesta em benefício da justiça e piedade.

O segundo uso ocorre no discurso de Ajax a Aquiles (IX, 624-42). Aqui Ajax diz, “Coloque um apaziguado thumos em ti e tenha *aidos* pela sua casa; nós estamos sob sua tenda, viemos das hostes dos exércitos dos Dânaos, e estamos ansiosos mais do que os outros para nos tornarmos objeto de cuidado e amor dentre todos os Aqueus (IX, 639-42). Aqui vemos o *aidos* aplicado no nível de existência humana. Aquiles rejeita tanto o amor do *aidos* humano quanto o divino; em suma ele rejeita toda a cultura da vergonha que governa os únicos mundos que ele conhece (Arieti, 1995, p. 194, tradução nossa).

No momento do retorno de Aquiles à guerra, não houve motivação vinculada ao respeito, consideração e cuidado com os seus compatriotas – *ἔταῖρος* – apenas um desejo privado de justiça – *δίκη* – contaminado pela vingança e pela ira – *μῆνις*. Deam Hammer adjetiva Aquiles como um vagabundo periférico, um personagem complexo, marginalizado por opção, que não segue as regras e ditames de seu mundo por não ver sentido nelas, algo muito semelhante ao que a personagem do romance moderno sente diante do mundo que a cerca:

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. (Hammer, 1997, p. 345, tradução nossa).

Não há dúvidas de que a postura independente e reativa das personagens modernas flertam com a figura de Aquiles, afinal, ele foi um guerreiro que permaneceu grande parte da *Ilíada* vivendo como um verdadeiro dândi, de modo sofisticado, original, subversivo e provocativo, tocando a sua lira, se alimentando com os melhores provimentos e desafiando o *status quo* personificado na figura de Agamemnon. Em última instância, poderíamos afirmar

que a essência de Aquiles foi estruturada a partir da ideia de um forasteiro, uma figura enigmática que ostentava o desapego, desabrigada por não pertencer a nenhum dos mundos que estavam em conflito na *Ilíada*.

De acordo com Arieti (1984, p.193)<sup>28</sup>, Aquiles se exilou da sociedade grega, da troiana e da divina, o herói se considerava acima das leis dos imortais e dos mortais e rompeu com esses dois mundos, poderíamos aproximá-lo ideologicamente à personagem Lebowski, da obra *O Grande Lebowski* (Ethan e Joel Coen, 1998), uma releitura pós-moderna do indivíduo desprendido de suas obrigações. Assim como o protagonista da obra cinematográfica dirigida pelos irmãos Coen confrontou a cultura consumista da sociedade capitalista do final do século XX, Aquiles apresentou ao ocidente o estereótipo do homem exausto e arredio às normas sociais, desiludido com a sua comunidade, imune aos mecanismos de aliciamento, suborno e contenção aplicados aos indivíduos, tendo como únicos interesses manter o seu pequeno e valioso núcleo de amizade, uma rotina recreativa e de auto satisfação, todos sentimentos genuinamente disruptivos para qualquer época.

O confronto moral do homem contra a sua sociedade é uma variável em comum entre a *Ilíada* homérica e a personagem do romance moderno, contudo, para a crítica tradicional o elemento que os separa formalmente será a representação da realidade, de modo que ao épico e ao trágico destinam-se a representação de ações nobre, enquanto ao romance cabe apresentar os recortes sobre a vida cotidiana do burguês. Ainda hoje podemos notar que não está pacificado para a modernidade a existência de uma disposição por parte das personagens da *Ilíada* em tentar alterar o mundo que as cercam devido a uma inadequação social muito semelhante àquela que fez

---

<sup>28</sup> “Se você sente algo e eu não sinto, então nós nos separamos. Se você sente alguma coisa que o grupo que se associou não sente, então você está alienado. No primeiro caso, você pode descartar o problema da separação porque somos iguais e você é tão bom quanto eu. No segundo caso, a questão não deve ser descartada tão levemente, já que não se é igual a um grupo. Aqui você se torna um estrangeiro, você se muda para outro país da mente e adquire cidadania lá, como Rute entre as plantações de trigo estrangeiras. Claro, o movimento pode ser parcialmente voluntário, parcialmente compulsório; frequentemente é difícil distinguir onde o exílio começa e o expatriamento termina. Aqui você deve questionar se os padrões unificadores do grupo são verdadeiros e aceitáveis. Se você os rejeita, então está declarando que é superior ao grupo — e, para o animal social que o homem é, tal passo é extremamente ousado. Portanto, você deve estar preparado para afirmar novos padrões e defendê-los, seja desenvolvendo uma justificativa — o início da filosofia — seja simplesmente afirmando que a vontade individual é o único padrão. Na *Ilíada* de Homero, vemos ambas as ações ocorrendo: separação no Livro 1 e alienação no Livro 9” (Arieti, 1984, p. 193, tradução nossa).

a personagem moderna se exilar em sua introspecção, um panorama que Raphael Borgato expôs ao aproximar a poética da poesia épica a alguns critérios presentes na estrutura do romance enquanto gênero:

A epopeia burguesa manifesta-se no romance inglês do século XVIII, cujos principais autores são Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. O componente épico do romance inglês setecentista se encontra na representação do “herói positivo”, ou seja, aquele cuja força de ação sobre a realidade externa constitui um arquétipo do indivíduo burguês idealizado, simbolizado principalmente pela capacidade empreendedora das personagens de Defoe e pela rigidez moral das de Richardson (Borgato, 2021, p. 14).

A recepção moderna, a partir de critérios estéticos e filosóficos, arquitetou uma relação dicotômica com os gêneros antepassados, fazendo com que o épico e o romance se distanciassem a partir de diferenças ontológicas, definindo poéticas diametralmente opostas que foram, ao nosso ver, criadas artificialmente. Assim, diretrizes estabelecidas para diferenciar os gêneros literários partiram da dinâmica entre o modo com que a obra representava a personagem na sociedade, uma premissa traduzida por conceitos como público e privado, ingênuo e sentimental, espírito universal e espírito do povo, homem e sociedade etc.

Entendemos que a abordagem moderna destacada nesta pesquisa ignora a aplicação da lei da economia narrativa nos poemas épicos gregos, mas enfatiza e ressignifica cada pequeno detalhe das ações menores do cotidiano nos romances modernos. Assim, os fatos narrados pelo aedo da *Ilíada* que estão desvinculados da suposta cosmogonia vigente que rege o épico, de acordo com a recepção moderna, são tratados como irrelevantes para o enredo, tornando-se meros produtos do acaso, alheios ao processo criativo do autor e oriundos de um movimento espontâneo e automático cuja função estética se limita a fechar lacunas e amarrar o enredo.

Na *Ilíada*, essa abordagem unilateral que constrói falsas premissas – afinal, a recepção moderna aplica uma leitura que sumariza o enredo dos épicos homéricos enquanto pormenoriza os acontecimentos dentro dos romances modernos – fica ainda mais clara quando percebemos que as definições sobre a narrativa grega são construídas a partir de recortes pontuais. Por exemplo, a maioria das pesquisas do século XX que defendem que Aquiles<sup>29</sup> é um paradigma dos valores gregos de honra e glória, estabelece uma relação

<sup>29</sup> Gregory Nagy, em *The Best of the Achaeans* (1979); C. Whitman, em *Homer and the Heroic Tradition* (1958); Vidal Naquet, em *Le Chasseur noir*, 1981 etc.

metonímica com a personagem, pois elabora um rótulo a partir de um fragmento de seu percurso narrativo, essa escolha considera ações específicas para reconciliar o herói ao seu mundo e desconsidera todo o resto do percurso instável e errático que a personagem apresentou, resultando em uma abordagem reducionista que nivela o épico a uma narrativa cujas personagens se assemelham a pastiches e protótipos superficiais da natureza humana.

As obras de Hegel ([1835] 2001, p.197-198) e Lukács ([1965] 2007, p.66), representam esse tipo de leitura que aponta para a harmonia do herói épico com o seu ambiente social, enquanto defendem que o indivíduo moderno se afastou de uma vida em consonância com as expectativas sociais. Vale destacar que, ainda que o prosaísmo, a subjetividade e a trivialidade do cotidiano tenham desvencilhado o homem moderno do reencontro com a era de ouro, com o mundo ideal, Hegel apresenta algumas ressalvas (Filho, 2018, p.78), pois para o teórico, o desenvolvimento do conceito de Estado serviu como reconciliador entre o indivíduo e o sublime, reconstruindo a narrativa primordial épica que havia sido perdida, o que, ao nosso ver, nunca foi abandonada.

Para Lukács, o indivíduo moderno é caracterizado pela sua essência dissonante, consequência de uma irremediável dialética entre a sua subjetividade e o Estado. Lukács defende a consolidação de uma dicotomia gerada entre a individualidade e o mundo concreto, cisão que atingiu o seu auge com o surgimento do prosaísmo do romance enquanto gênero literário, fato que auxiliou a consolidação da distância filosófica e ontológica entre o épico e o romance:

Para o autor húngaro, ao contrário de Hegel, trata-se de pensar o processo histórico de objetivação a partir da gradativa separação entre sujeito e objeto, cujo paradigma extremo a época moderna realiza. Aquilo que é visto por Hegel como confirmação da subjetividade reconciliada no Estado é compreendido por Lukács como alienação do sujeito em relação às estruturas sociais objetivas (Filho, 2018, p.81).

Reduzir o mundo homérico a um fluxo narrativo de reconciliação com o mundo ideal e sublime significa ignorar as constantes rupturas e conflitos entre as personagens e seus *ethos*, mais uma vez recorremos a imagem do protagonista da *Ilíada* para contestar essa leitura, Aquiles demonstra estar em confronto direto com o Estado quando chama Agamemnon de cão voraz (I, 225-235)<sup>30</sup>, acusando-o de ganância e passividade na guerra por se colocar

<sup>30</sup> “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

acima de todos os combatentes ao ser o principal beneficiado pelos espólios da guerra, sem apresentar o devido merecimento de tal vênia coletiva, visto que não arriscava a sua vida, tal como os demais heróis o faziam. Aquiles estabelece uma relação litigiosa com Agamemnon, a representação máxima do comando grego, discordância que o filho de Peleu considera irremediável, fato que o faz se desprender de sua sociedade e se automarginalizar.

Uma análise mais rigorosa do texto homérico que não se restrinja às atitudes paradigmáticas de Aquiles – que funcionaram como principal embaçamento para a crítica moderna traçar suas conclusões a respeito da distância estética que a separa da literatura grega – mostrar-nos-á que não será apenas a postura do filho de Peleu que estará em consonância com a poética do romance moderno que vinculou ao texto a subversão e a ruptura como sinônimos de verossimilhança e refinamento estético, uma recepção caracterizada por realçar o individualismo e a alienação das normas impostas à personagem como marca da nova literatura. Muitos outros heróis apresentam uma constante insubordinação com as regras que permeiam o cosmos homérico, um conflito irremediável com as forças sociais e divinas que as moldam e com as suas próprias naturezas, basta lembrarmos da já mencionada conduta autodestrutivas e autodepreciativa de Helena (VI, 344-358), da insubordinação de Tersites (II, 212-242), do desejo de Agenor (XXI, 553-569) abandonar o combate, do impulso primário apresentado por Heitor (XXII, 99-130) para se entregar a Aquiles e devolver Helena, da atitude desesperada de Dólón (X, 339-464) que implorou pela vida diante de Odisseu e Diomedes ao ser pego durante um ato de espionagem e teve a cabeça decapitada enquanto ainda proferia súplicas, da destemperança de Licaón (XXI, 34-135), um guerreiro abastado que ofereceu inutilmente presentes em troca de sua vida para um Aquiles inflexível que mostrou que até os mais nobres deveriam perecer e não haveria suborno o suficiente para salvá-los.

Por fim, destacamos a presença da ironia e do desprezo ao sofrimento alheio no discurso pouco nobre e muito bufônico que Pátroclo (XVI, 745-750) – um guerreiro conhecido por ser comedido e sábio – proferiu ao

---

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). (οἰνοβαρές, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο./ οὐτέ ποτ' ἐς πόλεμον ἄμα λαφ' θωρηχθῆναι/ οὔτε λόγον δ' ἰέναι σὺν ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν/ τέτληκας θυμῷ· τὸ δέ τοι κῆρ εἶδεται εἶναι./ ἢ πολὺ λωΐόν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν/ 230δῶρ' ἀποαρεῖσθαι ὅς τις σέθεν ἀντίον εἴπῃ./ δημοβόρος βασιλεὺς ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις./ ἢ γὰρ ἂν Ἀτρεΐδῃ νῦν ὕστατα λωβῆσαι.)

derrubar e matar Cebríones e comparar a sua queda a um mergulho de um exímio nadador<sup>31</sup>. A partir dessas evidências, seria incorreto alienar da *Ilíada* as qualidades e preocupações vinculadas à mimesis da vida em sua plenitude, afinal, o épico grego não representa apenas ações elevadas, mas traz momentos efêmeros, patéticos e cômicos que junto ao ideal de bom, belo e justo – *kaló kai agathós* – constituem e dialogam com a essência híbrida do ser humano, em toda a sua complexidade, instabilidade, nobreza e degradação.

## CONCLUSÃO

Ao contrário do que apontam as expectativas elaboradas por um viés tradicionalista que a recepção moderna criou sobre a *Ilíada*, o narrador homérico e o seu protagonista – Aquiles – não são os únicos condutores da narrativa, sequer podemos considerá-los paradigmas de harmonia com o cosmos ético e estético da *Ilíada*; afinal, poderíamos facilmente passar a Heitor a responsabilidade de ser o centro cognitivo e emocional da narrativa, tal como propôs Redfield (1975, p. 5). Contudo, mesmo o príncipe troiano, baluarte dos valores bélicos e domésticos, acaba apresentando momentos em que se desvencilha das leis marciais, éticas e estéticas que regem o primeiro épico grego, panorama gerado pela intensificação do olhar privado em detrimento do tradicional olhar neutro, distanciado e austero que a recepção moderna insistiu em atribuir ao narrador da homérico.

Existe uma ruptura e desmistificação em torno do próprio motivo da guerra, que é personificado na figura de Helena. A personagem apresenta um duro discurso sobre a sua percepção em relação ao patriarcado que constitui a corte de Troia e as expectativas dos deuses, elementos que foram confrontados quando Helena refutou Paris e criticou os planos da deusa Afrodite (Canto VI).

Questionar os imortais e a estrutura hierárquica e mítica criada pelos homens não foi uma particularidade de Helena e Aquiles, basta lembrarmos quando Diomedes enfrentou dois deuses em campo de batalha (canto V),

<sup>31</sup> “Ah, mas como tem leveza esse homem, como salta perfeitamente/ se estivesse no mar repleto de peixes/ a muitos daria este homem ostras depois de mergulhar / das naus, ainda que o mar estivesse tormentoso! / como ele mergulha bem dos cavalos para a planície. / certamente entre os troianos existem bons mergulhadores” ( XVI, 745-750, tradução nossa). (ὦ πόποι ἦ μάλ' ἐλαφρὸς ἀνὴρ, ὡς ρεῖα κυβιστᾷ. / εἰ δὴ που καὶ πόντῳ ἐν ἰχθυόεντι γένοιτο, / πολλοὺς ἂν κορέσειεν ἀνὴρ ὄδε τήθεα διφῶν/νηὸς ἀποθρόσκων, εἰ καὶ δυσπέμφελος εἶη, / ὡς νῦν ἐν πεδίῳ ἐξ ἵππων ρεῖα κυβιστᾷ. / 750ῆ ῥα καὶ ἐν Τρώεσσι κυβιστητῆρες ἕασιν.)

ou quando o guerreiro descartou a importância de Aquiles na guerra após o retorno da embaixada enviada à tenda do filho de Peleu (canto IX, 697- 709). Nesse ponto, Diomedes ignorou a estrutura de poder do exército e da própria da narrativa de modo provocativo e subversivo (IX, 697-709), uma postura que o filho de Tideu apresentou ao tomar conhecimento de que Aquiles não iria ajudá-los no combate contra os troianos, fato que fez Diomedes e, em última instância, Homero, confrontarem a lógica do mito e o conhecimento popular a respeito dos heróis envolvidos.

Os conflitos internos presentes nos solilóquios de Heitor (XXII, 99-130), Agenor (XXI, 552-570), Ulisses (XI, 401-410) e Menelau (XVII, 91-105) representam momentos de introspecção, dissonância e dissociação em que há um choque entre as perspectivas das personagens e as expectativas da sociedade, elementos que estavam convulsionando em suas mentes (Errecalde, 2000, p. 115), além disso, os solilóquios são focalizações internas que apresentam a vida subjetiva das personagens e vão na contramão da estética proposta por B. Snell, Dodds, Auerbach, Lukács e tantos outros pesquisadores citados nesta pesquisa, que defendiam que o homem homérico era incapaz de traçar uma reflexão consigo mesmo<sup>32</sup> e apresentar a tensão responsável pelo desenvolvimento do espírito e daquilo que entendemos como características típicas de personagens esféricas.

Por fim, vale ressaltar o discurso dissonante de Tersites (canto II) que elaborou um dos primeiros tratados literários do ocidente sobre discriminação de classe ao denunciar os privilégios que os heróis recebiam e requerer tratamento igualitário, fato que contrastou com a voz conservadora dos oligarcas e aristocratas representados por Odisseu e pela casta de heróis, além de ser um ponto dissonante diante de visões que consideravam a *Ilíada* um manual literário dotado de uma poética com caráter paidêutico incontestável. Pelo panorama exposto, defendemos que o texto da *Ilíada* não possui um tom conciliador com a tradição, assim como o seu narrador não é neutro e moderado e as personagens não são obedientes ao cosmos vigente.

[Recebido em janeiro/2026; Aceito em março/2026]

<sup>32</sup> O homem homérico, segundo as teses de Snell (D E 43), desconhecia emoções mistas e uma verdadeira reflexão por não ocorrerem tensões e conflitos em um único órgão (cf. Corrêa, 1998, p. 38).

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Christiano Pereira de. Consciência e decisão na *Iliada*: uma discussão da hipótese de Julian Jaynes. *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v.7, n. 1, 2019, p. 61-71.
- ARIETI, James A. Achilles' Guilt. *The Classical Journal*, [s. l.], v. 80, n. 3, 1985, p. 193-203.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid: Catedra, 1990.
- BONIFAZI, Anna. Embedded Focalization and Free Indirect Speech in Homer as Viewpoint Blending. In: *Homer in performance: rhapsodes, narrators, and characters*. Edited by Jonathan L. Ready and Christos C. Tsagalis. First edition. Austin: University of Texas Press, 2018.
- BORGATO, Rafael. *O Romance de Adultério e o Realismo Trágico: um estudo de Madame Bovary e Anna Kariênina*. Curitiba: Editora Appris, 2021.
- CANAZART, Gabriela; WERNER, Christian. A ação narrativa de focalizar: o uso de adjetivos avaliadores e o narrador da *Iliada*. *CODEX - Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, dez. 2018, p. 17-39.
- COEN, Joel & Ethan. *O Grande Lebowski*. EUA: Working Title Films, 1998.
- CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, c2009. Disponível em: edtl.fcsh.unl.pt. Acesso em: 18 jan. 2026.
- CARDEÑA, E. The domain of dissociation. In S. J. Lynn & J. W. Rhue (Eds.), *Dissociation: Clinical and theoretical perspectives* (p. 15-31). New York, NY, US: Guilford Press, 1994.
- DIAS, André; VIANNA, Arnaldo; PORTILHO, Carla (org.). *Literatura, memória e dissonância: estudos reunidos*. Rio de Janeiro: Makunaima Edições, 2016. 1 e-book (170 p.). Disponível em: www.edicoesmakunaima.com.br. Acesso em: 18 jan. 2026.
- DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.
- ERRECALDE, A.M. Ω MOI EFON: la construcción dramático- discursiva del “héroe del aidós” en *Iliada*. *SYNTHESIS*, v. 7, 2000, p. 100-113.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Sérgio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.
- FORTUNA, Gabriel Galdino. *Consciência de si, Deliberação, Tensão e Profundidade na Iliada: os caminhos do “eu” ficcional*. 2023. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, 2023.
- 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. Acesso em: 22 jun. 2020.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa:Veja, 1972.
- 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.
- GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Tradução de José Maria dos Santos e Sousa. Lisboa: Livros do Brasil, [1957] 1960.

- GRAVER, Margaret. Dog-Helen and Homeric Insult. *Classical Antiquity*, Vol. 14, No. 1, Apr., 1995, p. 41-61.
- HAMMER, Dean. Achilles as Vagabond: The Culture of Autonomy in the “*Iliad*”. *The Classical World*, Vol. 90, No. 5, may - jun. 1997, p. 341-366.
- HEGEL, G.W.F. *Curso de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2ª Ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- HOMER. *Iliad*. Trad. A. T. Murray. rev. W. F. Wyatt. Ed. Loeb Classic Library. Harvard University Press, 1999.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.
- NAGY, Gregory. *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. London: The Belknap of Harvard University Press, 2013.
- NAGY, Gregory. *O Herói Épico*. Trad. Félix Jácome. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.
- 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.
- RICHARDSON, Scott Douglas. *The Homeric narrator*. Nashville: Vanederbilt University, 1990.
- RUSSO, Joseph; SIMON, Bennett. Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition. *Journal of the History of Ideas*, vol. 29, no. 4, University of Pennsylvania Press, 1968, p. 483-98.
- SCODEL, Ruth. “Narrative Focus and Elusive Thought in Homer”. In: CAIRNS, Douglas; SCODEL, Ruth. *Defining Greek Narrative*. Edinburgh: University Press, 2014. p. 55-74.
- SEEL, O. Zur Vorgeschichte des Gewissens-Begriffes im Altgriechischen Denken. In: Festschrift Franz Dornseiff. Ed. H. Kusch, 1953. p. 291-319.
- SILVA FILHO, Antonio Vieira da. A filosofia de Hegel à luz da Teoria do romance do jovem Lukács. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 41, n. 4, p. 73-84, out./dez. 2018.
- SCHILLER, Friedrich. *Do ingênuo e do sentimental*. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WATT, Ian. *O Realismo e a Forma do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. Die griechische Literatur des Altertums, in: *Die griechische und lateinische Literatur und Sprache, Kultur der Gegenwart*, Vol. 1.8, Leipzig, 1912.