



## A ação narrativa de focalizar: o uso de adjetivos avaliadores e o narrador da “*Iliáda*”

Focalization: the use of evaluative adjectives and the narrator of the *Iliad*

Gabriela Canazart<sup>1</sup>

e-mail: [gabriela.canazart@usp.br](mailto:gabriela.canazart@usp.br)

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5265-5899>

Christian Werner<sup>2</sup>

e-mail: [crtwerner@hotmail.com](mailto:crtwerner@hotmail.com)

orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8948-6825>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.19284>

**RESUMO:** Este artigo tem como principal objetivo investigar, por meio da narratologia aplicada à poesia grega épica oral, momentos em que o narrador primário, na execução de sua atividade de focalização, torna evidente sua presença na *Iliáda*. Para isso, selecionamos trechos do poema nos quais o narrador vale-se de adjetivos avaliadores ou, devido ao filtro que o narrador impõe, estabelece uma divergência entre sua narração e as secundárias. Discute-se nessa seleção os adjetivos avaliadores que qualificam o mundo dos deuses e dos humanos, tornando evidente um narrador parcial e que, portanto, faz juízos morais acerca dos deuses, seus objetos e ações, e dos humanos. Um segundo objetivo, interligado, é discutir a instância responsável por essa narrativa, se divina, em vista da invocação à Musa no início do poema e em outros momentos, ou humana, em vista da atribuição tradicional do canto ao poeta Homero.

**PALAVRAS-CHAVE:** adjetivos avaliadores; focalização; *Iliáda*; narrador primário; poesia grega épica oral

**ABSTRACT:** The main purpose of this paper is to investigate, applying narratology to early Greek hexameter poetry, moments when the primary narrator, in the pursuit of his activity as a focalizer, exposes his presence in the *Iliad*. In order to do this, we selected excerpts of the poem in which the narrator uses evaluative adjectives or establishes a difference between his own narration and the secondary ones by means of the filter he applies. We discuss evaluative adjectives that qualify the gods and humans and how they reveal a partial narrator who makes moral judgments about the gods, their objects and actions, and the humans. A second objective is to discuss the instance responsible for the narrative: divine, in view of the invocation of the Muse in the proem and in other moments of the poem, or human, in view of the traditional attribution of the singing to Homer.

**KEYWORDS:** evaluative comments; focalizer; *Iliad*; primary narrator; oral epic Greek poetry

<sup>1</sup> Graduanda na área de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil.

<sup>2</sup> Professor de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo, Brasil.



## Introdução<sup>3</sup>

Neste artigo, partindo de conceitos fundamentais da narratologia e de algumas noções básicas relevantes para a compreensão da poesia grega épica oral, apresenta-se e se explora, por meio da *Ilíada*, os momentos em que, na atividade de focalização do narrador primário, a presença desse narrador torna-se evidente ao público. A focalização é definida por de Jong como “a visualização ou rememoração de eventos e seus filtros emocionais e de ordem temporal e a transformação do espaço em cenário e de pessoas em personagens”.<sup>4</sup> Levando em consideração essa definição, exploramos dela dois aspectos. O primeiro foi o filtro emocional aplicado aos eventos contados pelo narrador, investigado por meio do uso de adjetivos avaliadores, definidos como “elementos que traem (na narração primária) a presença, de outro modo invisível, do poeta”, pelo narrador.<sup>5</sup> O segundo aspecto da focalização que trabalhamos foi como a aplicação do filtro do focalizador primário pode gerar divergência entre sua narração e as secundárias. A seleção desses aspectos da focalização tem como objetivo mostrar interferências evidentes do narrador na história, para, então, discutir-se um narrador que pode mostrar-se parcial e não tão objetivo.

A forma como essa presença se manifesta suscita a discussão acerca da voz desse narrador: ou bem ele pertence a uma instância divina, a Musa, como sugere o início do poema (*Il.* 1, 1-8) em que o narrador primário pede para que a deusa cante, ou bem pertence a um humano, que, tradicionalmente, é Homero, já que o narrador do poema não se identifica como deus (*Il.* 12, 176-180).

## Narratologia e noções básicas da poesia grega épica oral

A narratologia é um estudo formal da narrativa e de sua estrutura. Sua formalização mais influente foi estabelecida por Gérard Genette entre as décadas de 1960 e 1980 e, com algumas mudanças propostas por Mieke Bal, foi aplicada ao estudo da poesia narrativa grega por de Jong na década de 1980 (de Jong, 1987). Nessa teoria existem três conceitos que são essenciais à nossa pesquisa: autor, narrador (voz ou voz narrativa) e focalizador. Tais conceitos somente podem ser compreendidos levando-se em conta uma divisão do fenômeno narrativo em três camadas: “texto”, pelo qual o autor é responsável; “história”, contada pelo narrador; e “fábula”, sobre a qual incide o ponto de vista do focalizador. Irene de Jong define tais camadas da seguinte forma:

<sup>3</sup> O presente artigo é oriundo de pesquisa realizada ao longo de Iniciação Científica desenvolvida entre 10/10/2017 e 10/08/2018, sob bolsa concedida pela FAPESP (processo n. 2017/16420-0).

<sup>4</sup> De Jong (2014, p. 47); a tradução de passagens citadas de obras em inglês é sempre de nossa autoria.

<sup>5</sup> De Jong (2004a, p.136).

Aquilo que o ouvinte/leitor ouve/lê é o texto (primeira camada). O texto, constituído por um conjunto finito e estruturado de sinais de linguagem, é o resultado da atividade de narrar (narração) de um narrador. Aquilo que o narrador conta, o objeto de sua narração, é a história (segunda camada). A história, constituída pela fábula [...] observada a partir de certo ângulo específico, é resultado de uma atividade de focalizar (focalização) de um focalizador. Focalização não compreende somente “ver”, mas ordenar e interpretar, em resumo, todas as atividades mentais. Aquilo que o focalizador focaliza, o objeto de sua focalização, é a fábula (terceira camada). A fábula, constituída por uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente, é o resultado de todos os tipos de atividades dos personagens de um mundo ficcional.<sup>6</sup>

Em outras palavras, a história é o discurso por meio do qual se conta *como* algo aconteceu, e a fábula, *o que* aconteceu. Ela é a sucessão cronológica dos eventos: ações, acontecimentos, personagens e cenários, que, ao comporem uma história, podem ser narrados em qualquer ordem e repetidamente, por exemplo.<sup>7</sup>

A narratologia é responsável pelo estudo da segunda e da terceira camadas, das quais nos ocuparemos a maior parte do tempo. Entretanto, devido às características do narrador da *Iliada*, a distinção entre autor e narrador será essencial. Tal distinção, porém, não era operante no primeiro momento da transmissão do poema, que se acredita ter sido feita de forma predominantemente oral até, pelo menos, o século V a.C.<sup>8</sup>

O autor é responsável pela primeira camada narrativa e também é a entidade que cria os responsáveis pelas demais camadas. Nas palavras de Schönert, “o autor real se distingue das instâncias mediadoras internas ao texto”.<sup>9</sup> Em seu artigo, ao tratar especificamente da questão do autor na Antiguidade, lembra que o termo é romano e sem um equivalente grego, mas que “Platão já havia concebido para a produção poética o conceito de um discurso guiado por ‘entusiasmo’ (literalmente ‘possuído pelo deus’)”.<sup>10</sup> Entretanto, essa visão platônica, é válido dizer, é ainda influenciada pelos séculos de transmissão oral da poesia, de sorte que “Homero”, nesse contexto, também pode ser pensado como uma metonímia de toda a tradição oral de composição em versos hexamétricos, embora seja identificado como um único autor.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> De Jong (2004a, p. 31).

<sup>7</sup> Cf. Ryan (2005).

<sup>8</sup> Para a propagação oral até, pelo menos, o século V a.C., cf. Thomas (2005); para o uso da escrita, cf. West (2001).

<sup>9</sup> Schönert (2009, p. 1).

<sup>10</sup> Schönert (2009, p. 4).

<sup>11</sup> Cf. Malta (2015) e Nagy (2009) e (2010).

Birke e Köppe (2015) definem três responsabilidades do autor: “[...] o autor de uma obra é o que a criou e a fez existir [...]; ser o autor de uma obra literária vem com certas responsabilidades e deveres [...]; os autores são frequentemente considerados responsáveis pelos significados de suas obras [...]”.<sup>12</sup> Tais responsabilidades não se estendem ao narrador e essa é uma razão (ou consequência) de se diferenciar essas figuras.

Passemos para a figura do narrador, a figura interna ao texto responsável por contar os eventos da fábula. Essa figura é estritamente uma categoria textual e não se refere a uma pessoa real, como o autor. No âmbito da narratologia, já se propuseram diversos tipos de narradores, classificados, por exemplo, de acordo com seu nível de conhecimento dos eventos e distanciamento ou proximidade da história que conta. A divisão adotada por De Jong concebe os narradores como externos, ou seja, quando não são personagens da história, e internos, as personagens. Assim, na *Iliada*, o narrador externo é a figura por trás do imperativo dirigido à Musa já no primeiro verso do poema (“canta”, *aeide*).<sup>13</sup> Já os narradores internos são todas as personagens que, em algum momento, contam uma história, por exemplo, Nestor em *Il.* 1, 260-72. Repare-se que a introdução da narrativa no discurso persuasivo de Nestor dirigido a Aquiles e Agamêmnon é assinalada pelo advérbio “um dia” (*pote*, 260). Assim, o que diferencia o narrador interno do externo é sua identidade.<sup>14</sup>

O narrador também pode ser distinguido a partir do seu estatuto em primário e secundário.<sup>15</sup> O narrador primário é o que controla a narrativa principal. No caso da recepção antiga da *Iliada* e da *Odisseia*, trata-se de Homero. Um narrador secundário é aquele a quem o narrador primário confere a tarefa de contar uma história. A mais longa narrativa feita por um narrador secundário nos poemas homéricos é aquela de Odisseu aos feácios nos cantos nove a doze da *Odisseia*. Na *Iliada*, destacam-se as narrativas de Nestor, em diversos momentos no poema, e as de Fênix no canto nove. Assim, em Homero, todo narrador secundário é também interno e todo narrador interno é também secundário; o narrador primário, por sua vez, é externo.

Outra forma de distinguir os narradores é a partir do nível de conhecimento que possuem da história que contam: *narrador global* e *narrador personalizado*. Este possui conhecimento limitado do que conta, faz o leitor ter dúvidas quanto a sua autoridade e pode ser considerado, caso haja indícios, como não confiável. Aquele, por sua vez, é o narrador mais comum quando se trata de poesia clássica: possui conhecimento global, ou seja, é onisciente; conhece o passado, o presente e o futuro; narra geralmente em terceira pessoa; por causa de seu conhecimento universal, sua voz tem autoridade; e não permite, como o *narrador personalizado*, o questionamento de seus discursos<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Birke, Köppe (2015, p. 2).

<sup>13</sup> Passagens da *Iliada* citadas na tradução de Lourenço (2013); texto grego em van Thiel (2010).

<sup>14</sup> De Jong (2004a, p. 35).

<sup>15</sup> De Jong (2004a, p. 35).

<sup>16</sup> Cf. Margolin (2015).

Na obra de que tratamos, temos ambas as formas de narrador: um primário com conhecimento global e, nos discursos de personagens que contêm as “narrações intercaladas”, narradores secundários e de conhecimento limitado.<sup>17</sup>

O focalizador é a última categoria essencial da narratologia que nos interessa; tal categoria, assim como o narrador, é também interna ao texto. O focalizador é responsável pela aplicação de um ponto de vista na fábula, tornando-a uma história; além da aplicação do ponto de vista, o focalizador apresenta ao narratário-focalizatório primário, ou seja, ouvintes e leitores do *texto*, uma visão filtrada, isto é, uma “seleção e avaliação dos eventos”, que só é acessível aos receptores pela voz do narrador.<sup>18</sup> O focalizador pode, assim como o narrador, ser classificado como interno ou externo e primário ou secundário, seguindo as mesmas regras.

Diferentemente da distinção entre autor e narrador, a distinção entre narrador e focalizador pode ser mais complicada, especialmente por tais categorias algumas vezes não compartilharem, por assim dizer, a mesma identidade: a narração primária pode adotar uma focalização secundária, ou seja, um narrador primário, externo, narra algo adotando (não necessariamente de forma explícita) uma focalização (ponto de vista) de uma personagem.

O que se pretende estudar aqui é a narração-focalização primária, dirigida ao narratário-focalizatório primário. A narração-focalização secundária, composta por narrativas intercaladas através do discurso de uma personagem, não será discutida. Como o narrador e o focalizador primário dividem aqui uma mesma identidade, chamaremos de forma abreviada seu discurso de narração primária. Quando uma narração primária vier acompanhada de uma focalização embutida (*embedded focalization* é o termo usado por de Jong)<sup>19</sup>, a distinção será indicada.

Um aspecto que pode reforçar a hierarquia entre narrador e personagens é a autoridade do narrador primário, que se firma logo no início do poema (*Il.* 1, 1-7):

Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida  
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus  
e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,  
ficando seus corpos como presa para cães e aves  
de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus),  
desde o momento em que primeiro se desentenderam  
o Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles.

Essa autoridade se estabelece devido à invocação à Musa, que, como deusa, conhece passado, presente e futuro. O narrador primário inicia o poema clamando à Musa para que *ela* cante, mas é ele quem define o que será cantando e a partir de qual ponto. Uma ambiguidade se estabelece quanto à voz que passa a cantar, se a do narrador mortal ou a da Musa.

<sup>17</sup> Reis e Lopes (1988, p. 114; p. 217).

<sup>18</sup> De Jong (2004a, pp. 32-33).

<sup>19</sup> De Jong (2001, p. xiii).

Brandão (2005, p. 36) argumenta que esses versos “explicitam, intencionalmente, um lugar para o sujeito da enunciação, ou, em termos concretos, um lugar para o aedo – ou poeta – que, diante de um público, se apresenta”. Mais que isso, o autor defende a concepção de um narrador primário como humano, o que se confirma, por exemplo, em *Il.* 12, 175-80, quando o poeta afirma não ter capacidade de descrever o ataque troiano à muralha dos Aqueus “como um deus” justamente por ele ser humano.

Halliwell (2011) também defende um narrador humano que canta um poema concebido por um mortal, mas ressalta a importância da invocação às Musas, já que a atividade de cantar passou a existir com o nascimento delas. Dessa relação entre canto e Musa, o autor diz:

[...] as Musas são intrínsecas ao funcionamento do canto e inseparáveis dele [...] de uma forma que as torna diferentes do estatuto de muitas outras divindades, embora a relação entre Eros ou Afrodite e a sexualidade humana seja um paralelo parcial. O discurso homérico sobre as Musas pede, em primeiro lugar, portanto, por uma compreensão acerca dos valores projetados e significados do canto como um domínio da experiência [...]<sup>20</sup>

Ou seja, a invocação às Musas é essencial ao poeta, pois implica certa qualidade do canto e uma visão maior acerca do que é cantado. Isso é reiterado, pelo avesso, quando o narrador menciona que, ao opor-se às Musas, um poeta pode perder seu canto, como, por exemplo, Tâmiris (*Il.* 2, 594-600).

Já o ponto de vista que considera a voz da Musa como a que passa a cantar, diferentemente do que defendem os autores acima, pode também ser confirmado devido ao conhecimento desse narrador acerca do mundo dos deuses. Assim, quando o narrador se dirige a Menelau para comentar que sua vida foi salva por Atena (*Il.* 4, 127), ele reitera que sabe que foi essa deusa que protegeu o guerreiro da morte, mas, na sequência (*Il.* 4, 185-87), indica-se que Menelau, que é mortal, não sabe. Graziosi e Haubold (2005, p.82) assim resumem essa diferença na percepção dos deuses:

[...] os seres humanos comuns às vezes reconhecem uma intervenção divina, mas são incapazes de identificar com precisão que deus fez o quê: eles só podem mencionar ‘um deus’, ‘os deuses’ ou ‘Zeus’. Em contraste, Homero é sempre capaz de identificar os deuses precisamente e descrever como eles se relacionam uns com os outros, bem como o que eles fazem aos seres humanos [...]<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Halliwell (2011, p. 58).

<sup>21</sup> Graziosi e Haubold (2005, p. 82).

A discussão acerca dessa voz ainda exige que a figura do aedo seja considerada. Como mencionado, o conceito de narrador não é suficiente para tratar da poesia oral, pois os receptores primeiros da poesia homérica, inseridos no contexto da poesia hexamétrica oral, não distinguem Homero ou o aedo a representá-lo daquilo que nós chamamos de narrador. Do ponto de vista do pensamento mítico, o aedo é uma figura que detém conhecimento e a qualidade do canto por ser escolhido pelas Musas; alguns deles, como Demódoco na *Odisseia*, a fim de poderem cantar, perdem a visão, mas são compensados pelas Musas com uma visão não acessível aos mortais comuns e, às vezes, aos próprios deuses.<sup>22</sup> Devido a essa relação com as Musas, o aedo, como mostrado na representação de Demódoco, “é honrado com um lugar no centro dos convivas, o que comprova o reconhecimento social de seu estatuto elevado”.<sup>23</sup>

Essa relação com a Musa, entretanto, não impede que o aedo possa ter como fonte de informação uma instância humana, por exemplo quando Odisseu elogia o canto de Demódoco e diz que o aedo canta como se tivesse estado presente nos eventos ou “de outrem escutado” (*Od.* 8, 488–490).<sup>24</sup>

É importante diferenciar inspiração de fonte de informação: aquela é ligada necessariamente à Musa, e a Musa, como mencionado, escolhe o poeta e lhe dá o dom do canto, fornecendo, portanto, uma inspiração permanente, por exemplo, o canto de Demódoco acerca dos amantes Ares e Afrodite, em que o aedo não precisa fazer uma invocação à Musa imediatamente antes do canto (*Od.* 8, 466–366).<sup>25</sup> Uma fonte de informação, entretanto, pode ser tanto humana quanto imortal. O próêmio dos poemas homéricos invoca as Musas emulando mais a busca de informação do que de inspiração.<sup>26</sup>

O público a quem o canto é dirigido, embora não seja fonte de informação, pode também influenciar na composição do canto:

[...] pode inspirar o bardo que faz a performance a fazer uma digressão e expandir, como quando alguns poetas africanos preenchem suas composições com conversas sobre eles mesmos e suas famílias, professores, provérbios e o próprio público. O público pode forçar o poeta a uma posição agonística ou contra outros poetas [...] ou contra o próprio público [...].<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Cf. Graziosi e Haubold (2005, p. 82).

<sup>23</sup> Brandão (2015, pp. 55–56).

<sup>24</sup> Brandão (2015, p. 58), Bowie (1993, p.15). Passagens da *Odisseia* citadas na tradução de Werner (2014); texto grego em van Thiel (1991).

<sup>25</sup> Cf. também *Od.* 22, 340–49.

<sup>26</sup> Acerca dessa discussão cf. Murray (1981); *contra* Halliwell (2011).

<sup>27</sup> Martin (1989, p. 6).

Assim, como aponta Martin (1989, p. 5), “onde podemos observar o público durante a performance, como em tradições de poesia oral ainda vivas, seu amplo papel contrasta de maneira enorme com o papel do leitor”.<sup>28</sup>

Embora a poesia oral aceite essa forma de intervenção do público, a poesia hexamétrica possui uma forma fixa de composição quanto a sua metrficação; para a métrica ser mantida, o poeta se vale, entre outros recursos, das fórmulas, ou seja, “um grupo de palavras empregadas regularmente sob as mesmas condições métricas para expressar uma ideia essencial dada”,<sup>29</sup> como, por exemplo, o nome de um herói acompanhado de um epíteto: “glorioso Heitor” (*Il.* 4, 505) e “Aquiles de pés velozes” (*Il.* 1, 58).

A fórmula é parte da performance e “permite que se evoque o mundo dos heróis, que não existe mais, mas que guarda relações importantes com o presente”.<sup>30</sup> Em resumo:

[...] A familiaridade dos personagens principais e histórias, reforçadas pela língua e estilo conservadores da épica, oferecem estabilidade em um mundo em mudança, enquanto a flexibilidade da performance significava que as histórias poderiam ser adaptadas para seus contextos imediatos [...].<sup>31</sup>

Essa “flexibilidade da performance” é possível pois um “poema oral é composto não para performance, mas na performance”<sup>32</sup> e, somada ao conservadorismo no estilo da poesia hexamétrica, demonstrado, por exemplo, nas fórmulas, permite um poema com fonte de informação tanto imortal como mortal.

Independente da fonte de informação do canto, o aedo é capaz de cantar acerca do mundo dos deuses com bastantes detalhes. O mundo dos deuses, entretanto, precisa ser tratado com cuidado, já que a partir da invocação das Musas o poeta é inspirado com esse conhecimento e o público evoca as imagens que possui acerca desse mundo. Sobre isso Graziosi e Haubold (2005) afirmam que “independente do que façamos dos deuses homéricos, nós não podemos dispensá-los como ficções literárias inteiramente separadas da vida religiosa de seus públicos”.<sup>33</sup>

O mundo dos deuses, mesmo ligado à vida religiosa, sofre alterações em sua representação nos poemas homéricos. Além disso, enquanto na *Iliada* imortais e humanos têm seus percursos entrelaçados, na *Odisseia* os deuses, embora interfiram na vida dos mortais, não se confrontam entre si em favor dos humanos. Mesmo em relação a Posêidon, que discorda do retorno de *Odisseu*, os outros deuses esperam até ele se ausentar para então ajudar o mortal (*Od.* 1, 22-27). Na *Iliada*, por sua vez, os deuses se enfrentam para beneficiar os mortais que defendem. Devido a uma frequente discricção dos deuses ao lidar com humanos na história da *Odisseia*, a figura do aedo torna-se especialmente importante por ser o elo de ligação entre mortais e deuses.<sup>34</sup>

<sup>28</sup> Martin (1989, p. 5).

<sup>29</sup> Parry (1971, p. 272).

<sup>30</sup> Werner (2018, p. 56).

<sup>31</sup> Scodel (2006, p. 45).

<sup>32</sup> Lord (1960, p. 13).

<sup>33</sup> Graziosi e Haubold (2005, p. 67).

<sup>34</sup> Idem (2005, p. 92-93).

## A presença do narrador e os adjetivos avaliadores

Em vista da forte ligação entre mortais e imortais na *Iliada*, 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”.<sup>35</sup> 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.

Quando tratamos de adjetivos avaliadores, a fórmula, embora vista por Parry como um recurso métrico, também pode conter em si uma forma mitigada de juízo moral no sentido definido no parágrafo anterior, como o nome de heróis acompanhado de epítetos. Os epítetos não devem ser desconsiderados como adjetivos avaliadores (ainda que mitigados), pois “a repetição contínua dos epítetos parece ser um dos instrumentos retóricos mais poderosos do narrador primário”.<sup>36</sup>

Começemos pelo uso de tais adjetivos quando o narrador conta acerca dos deuses:

Iguais cabeças tinha a batalha e atiravam-se uns aos outros  
como lobos. A Discórdia *plena de gemidos* alegrou-se com tal visão.  
Pois era a única dos deuses que estava ao lado dos combatentes.  
Os outros deuses não estavam com eles, mas *descansados*  
se sentavam nos seus palácios, lá onde para cada um  
fora construída uma bela casa nas faldas do Olimpo.<sup>37</sup>

“Plena de gemidos” (*polústonos*), um epíteto, aparece somente mais uma vez em narração primária qualificando “setas” (*Il.* 15, 450) e uma vez em narração secundária qualificando “sofrimentos” (*kēde'*, *Il.* 1, 445). Como *polústonos* ocupa a mesma posição métrica nas três passagens, pode-se propor que se trate de linguagem formular, até porque é na mesma posição sua única aparição na *Odisseia* (*Od.* 19, 118), também em narração secundária. Todos os usos de *polústonos* estão em contextos em que alguma morte acontece ou é lembrada, como o assassinato de Lícofron, a praga enviada por Apolo e as mortes na guerra de Troia; não surpreende que a deusa Discórdia seja assim qualificada, já que esta se alegra em frente a um combate em que muitos são assassinados. Nenhum outro mortal ou deus é qualificado dessa forma, somente abstrações ou objetos e, por essa razão, mesmo que *polústonos* seja um epíteto, seu caráter avaliador em relação à deusa é evidente.

Um adjetivo que parece avaliador em sentido forte é “descansados” (*hékēloi*). Essa é a única vez que tal adjetivo aparece em narração primária; as outras sete ocorrências são todas em narrações intercaladas. Essa distribuição mostra que o narrador homérico é imparcial de uma forma diferente do que sugerido por Griffin (1986), que propõe que:

<sup>35</sup> Cf. de Jong (2004a, p. 136).

<sup>36</sup> De Jong (2004a, p. 137).

<sup>37</sup> *Il.* 11, 72-77 (aqui e nas citações da *Iliada* abaixo, os itálicos são sempre nossos).

O que se evita na narrativa (primária) é a expressão de certas formas de julgamento: do que é certo ou errado em uma ação, do juízo ou da insensatez das decisões e dos humores. Tal expressão de julgamento é tanto universal quanto importante para Homero, mas raramente é expressa de uma forma direta.<sup>38</sup>

De Jong (2004a), por outro lado, sugere que adjetivos avaliadores, em sua maioria, quando usados pelo narrador primário, podem constituir uma focalização embutida, ainda que em muitos casos percebe-se uma ambiguidade quanto à instância a quem, de fato, pode-se atribuir tal adjetivo avaliador.

“Descansados”, nos versos mencionados, não indica focalização embutida e nem há ambiguidade quanto à focalização. O uso do adjetivo, nesse caso, parece realmente indicar uma avaliação e, portanto, parcialidade do narrador primário, pois, dentre as sete ocorrências do adjetivo, duas são em falas de deuses e qualificam outros deuses de forma crítica: Hera qualifica Afrodite e Apolo (*Il.* 5, 760) e Posêidon qualifica Zeus (*Il.* 15, 195); e uma é na fala de Atenas censurando a postura de Diomedes (*Il.* 5, 800-803). As falas dos mortais, por seu lado, sempre qualificam outros mortais ao usar o adjetivo, inclusive na *Odisseia*. Portanto, como a narração primária qualifica os deuses, a escolha desse adjetivo pelo narrador primário o aproxima dos próprios deuses, inclusive no uso de forma crítica do adjetivo.

Outro adjetivo que aparece somente uma vez em narração primária é “superior” (*kreíssōn*) e qualifica a intenção (*vóos*) de Zeus:

Ora Pátroclo chamou por seus cavalos e por Automedonte  
e seguiu atrás de Troianos e Lícios, grandemente desvairado,  
o estulto! Pois se tivesse acatado a palavra do Pelida,  
teria escapado ao fado malévolos da negra morte.  
Mas a intenção de Zeus é sempre *superior* à dos homens,  
ele que põe em fuga o homem corajoso e facilmente  
o defrauda da vitória, quando ele próprio incita ao combate.  
Foi Zeus que agora lançou ímpeto no peito de Pátroclo.<sup>39</sup>

O adjetivo ocorre onze vezes na *Iliada* e seis na *Odisseia* e esse é o único caso em que é usado pelo narrador primário, destacando, como acima explicado, o caráter fortemente avaliativo de tal adjetivo.

O adjetivo traduzido por Lourenço como “superior” também pode traduzir o adjetivo comparativo *phérteroi* (ou o superlativo *phértatos*) e é usado para classificar os deuses como superiores aos mortais de forma similar ao uso de *kreíssōn*, acima mencionado:

<sup>38</sup> Griffin (1986, p. 38).

<sup>39</sup> *Il.* 16, 684-691.

Como a água se precipitou e sobre seu peito o bronze  
 ressoava de modo medonho. Desviava-se do dilúvio  
 e fugia em frente, mas o rio seguia atrás com rugido descomunal.  
 Tal como quando da nascente de água escura o jardineiro  
 desvia a corrente de água para as plantas e canteiros  
 de enxada na mão, retirando do canal os empecilhos;  
 à medida que flui todos os seixos são arrastados,  
 e a água sussurrando segue depressa para baixo, descendo  
 o terreno inclinado até ultrapassar quem a guia —  
 assim a onda da corrente ultrapassava Aquiles, rápido  
 embora fosse. Aos homens *superiores* são os deuses.<sup>40</sup>

Nesse momento, Aquiles luta contra o rio/deus Xanto. O narrador destaca a rapidez do herói, mas lembra ao narratário que os deuses são superiores aos homens e, por isso, Aquiles não pode combater o rio sozinho.

O narrador primário usa esse mesmo adjetivo mais quatro vezes em sua narração, três delas qualificando heróis:

Ter-se-ia então revelado, ó Menelau, o termo da tua vida  
 às mãos de Heitor, visto que ele era muito *mais forte* (*phérteros*)  
 se ao levantarem-se não tivessem os reis dos Aqueus te agarrado.<sup>41</sup>

Há nesse trecho uma apóstrofe ao herói Menelau, mas quem recebe o mesmo adjetivo dos deuses é Heitor (*Il.* 7, 105). Ambos os heróis, um devido à apóstrofe<sup>42</sup> e outro devido à qualificação, têm um valor moral superior estabelecido pelo narrador.

Em *Il.* 2, 769, Aquiles é superior comparado a outros chefes:

Quanto a homens, o melhor era Ajax, filho de Télamon,  
 estando Aquiles zangado; pois *o melhor* (*phértatos*) de todos era ele,  
 assim como os cavalos que transportavam o irreprensível Pelida.<sup>43</sup>

O último herói qualificado como superior pelo narrador primário é Dólops, quando comparado aos outros filhos de Lampo:

[...] Entretanto contra ele saltou Dólops,  
 perito lanceiro, filho de Lampo, a quem gerara Lampo,  
 filho de Laomedonte, *experto* (*phértaton*) na bravura animosa:<sup>44</sup>

<sup>40</sup> *Il.* 21, 254-264.

<sup>41</sup> *Il.* 7, 104-106.

<sup>42</sup> Acerca da apóstrofe como sinal de compaixão do narrador pelas personagens, cf. de Jong (2004a, p.16).

<sup>43</sup> *Il.* 2, 768-770.

<sup>44</sup> *Il.* 15, 525-527.

Dessa forma, pode-se concluir que *phérteros/-atos* é um comparativo/superlativo cujo uso pelo narrador é comum para comparações entre mortais, sendo usado apenas uma vez para comparar deuses e mortais.

Além dos próprios deuses, como mostrado, os objetos que eles possuem são também descritos de forma avaliadora pelo narrador primário:

De roda do Atrida os reis criados por Zeus apressavam-se  
na organização do exército; e com eles ia Atena de olhos esverdeados,  
segurando a égide — *veneranda, imarcescível, imortal*,  
de que pendiam cem borlas inteiramente feitas de ouro,  
todas *bem forjadas*, valendo cada uma o *preço de cem bois*.<sup>45</sup>

O primeiro adjetivo da égide, “veneranda” (*erítimon*), aparece duas vezes no discurso do narrador primário qualificando “égide”, sendo a segunda vez para aquela de Apolo (*Il.* 15, 361). “Imarcescível” (*agērōn*) aparece somente uma vez na narração primária. Esse adjetivo, nas quatro ocorrências, sempre vem acompanhado de “imortal” (*athanátēn*), mas o contrário não acontece.

“Bem forjadas” (*euplekées*) aparece duas vezes e ambas são na narração primária; a segunda vez refere-se ao carro de Menelau, que está em competição com o carro de Diomedes (*Il.* 23, 436). Por fim, o “preço de cem bois” (*hecatómboios*) aparece duas vezes no discurso do narrador primário, ambas as vezes se referindo a um valor simbólico, expressando algo valioso. O mesmo acontece na narração secundária de uma personagem mortal (*Il.* 21, 79).

O mundo dos deuses como um todo é também comentado pelo narrador primário. Em *Il.* 2, 35-40 temos<sup>46</sup>:

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

Há mais de um adjetivo avaliador nesses versos. “Insensato” (*népios*) se refere a Agamêmnon, que acredita no sonho falso que Zeus envia. O adjetivo tem caráter avaliador forte. O interessante desse adjetivo é que, embora forte, é, no sentido acima, mais frequentemente usado pelo narrador primário; isso acontece devido à visão privilegiada desse narrador, pois para o próprio personagem e seus homens a decisão de Agamêmnon é prudente, já que ele assume ter sido avisado por Zeus. É somente devido a essa visão

<sup>45</sup> *Il.* 2, 445-449.

<sup>46</sup> Esse trecho é brevemente discutido por de Jong (2004b, p.16).

favorecida do narrador que o público sabe da imprudência de Agamêmnon. Essa forma de uso desse adjetivo, pelo narrador primário, repete-se várias vezes, em todas deixando clara a focalização primária desse narrador e seu filtro emocional aplicado, ambos evidenciando a interferência do narrador na história em favor do público, pois os personagens não têm acesso a essa informação.

“Renitentes” (*kraterás*) se refere aos combates entre troianos e dânaos. “Renitentes” é parte de uma fórmula, pois é um dos epítetos que acompanha uma das formas de “combate” (*husmínas*); aparece tanto na narração de personagens quanto no discurso do narrador primário, sendo mais frequente nesse último.<sup>47</sup>

O verso 36 e os versos 39–40 comentam a vontade de Zeus. Eles são, em conjunto, construídos como uma prolepse interna, ou seja, o público sabe que Agamêmnon não tomará a “cidade de Príamo” naquele momento; isso é o desejo do herói, mas a personagem é deixada na ignorância:

[...] Mesmo para o público, o Plano de Zeus em resposta a Tétis parece inicialmente estar controlando a estrutura da trama. No entanto, gradualmente, torna-se claro que Zeus tem planos mais complexos, e que Aquiles, embora mais próximo dos deuses do que outros mortais, está longe de estar no comando. O poeta não elucida quando ou por que Zeus concebeu essa maneira de fazer a trama da *Ilíada*, com a derrota grega, ficar em conformidade com o esboço geral da tradição, a qual exige que os troianos percam [...].<sup>48</sup>

Por se dar por meio de uma prolepse, a atividade de focalização torna evidente a figura do narrador, já que prevê as vontades dos deuses, o que um humano comum não pode fazer. A prolepse ainda mostra que o narrador primário é conhecedor não só do mundo dos deuses, mas também das intenções futuras desses deuses, podendo inclusive informá-las ao público.

Outra forma comum de esse narrador primário se mostrar conhecedor da vontade dos deuses é comentando, de forma avaliadora, os sacrifícios que os mortais fazem e como os deuses os recebem:

Assim falou Heitor; e os Troianos gritaram alto.  
Desatrelaram dos jugos os cavalos suados  
e ataram-nos com correias, cada um junto do seu carro.  
Da cidade trouxeram bois e robustas ovelhas  
rapidamente; e providenciaram vinho *doce como mel*  
e pão das suas casas; recolheram também muita lenha,  
e ofereceram aos deuses imaculadas hecatombes.  
Os ventos levaram o aroma da planície até o céu, aroma

<sup>47</sup> Cf. de Jong (2004a, p. 232).

<sup>48</sup> Scodel (2004, p. 53).

*agradável*, mas que os deuses bem-aventurados não degustaram, nem tal quiseram: pois muito lhes era *detestável* Ílion sagrada e Príamo e o povo de Príamo da lança de freixo.<sup>49</sup>

De Jong diz que os “comentários avaliadores” (*evaluative comments*), na *Iliada*, “tendem a enfatizar a natureza gloriosa ou trágica dos heróis (que marcham em direção a sua morte sem o saber)”.<sup>50</sup> Isso é justamente o que acontece nesses versos. Os troianos fazem hecatombes esperando que os deuses as recebam e lhes concedam o que querem, mas isso não acontece, segundo comenta o narrador primário. Esses comentários, ainda defende a mesma autora, são uma intervenção do narrador na história, o que torna evidente a sua presença.

“Doce como mel” (*melíphrona*) é um adjetivo avaliador fraco e, na maioria das ocorrências, o adjetivo qualifica o sabor do vinho. Aparece somente duas vezes na narração primária e diversas vezes em narração secundária. O interessante desse adjetivo é que ele aparece duas vezes associado a contexto negativo: o sonho falso enviado por Zeus a Agamêmnon (*Il.* 2, 34) e Heitor recusando o vinho oferecido pela mãe (*Il.* 6, 264-265). Tanto o sonho quanto o vinho são qualificados com esse mesmo adjetivo, mas o sonho engana, e o vinho pode fazer com que a força e a coragem sejam esquecidas. No trecho em questão, o “vinho doce como o mel” faz parte de um contexto em que os troianos são enganados, já que, segundo o comentário do narrador primário, os deuses não recebem o sacrifício. Ao classificar vinho com esse adjetivo, a narração primária se aproxima da narração secundária dos mortais; ao mesmo tempo, ao prever que os deuses não aceitarão o sacrifício, mostra uma visão maior que a dos homens comuns.

Aroma é qualificado como “agradável” (*hēdeĩan*). O adjetivo é mais frequente na narração primária e, em sua maioria (quatro ocorrências), qualifica “riso” (do verbo *geláō*; *Il.* 2, 270). Somente nessa passagem qualifica aroma, mesmo considerando as narrações intercaladas. O adjetivo é mais frequente na *Odisseia*, especialmente em narrações secundárias, qualificando “vinho” (*méthui*; *Od.* 9, 557); quando usado pelo narrador primário qualifica “riso” e “sono” (*húpnōn*; *Od.* 15, 44).

Ílion é chamada de “detestável” (*apēkhtheto*); contudo, o comentário feito pelo narrador primário encerra uma focalização secundária: a dos deuses. Ílion, Príamo e seu povo são assim adjetivados uma segunda vez (*Il.* 24, 22-30) na focalização de Hera e Posêidon:

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

<sup>49</sup> *Il.* 8, 542-552. Kelly (2008, pp. 403-406) discorda dos argumentos para se deletarem os versos 548 e 550-52.

<sup>50</sup> De Jong (2004b, p. 16).

Dessa forma, esse comentário avaliador seria melhor atribuído aos deuses do que ao narrador primário.

Porém, às vezes não é possível atribuir-se facilmente os comentários avaliadores a uma focalização primária ou a uma embutida dos focalizadores secundários. Em *Il.* 5, 1-9, o narrador conta como Atena ajudou Diomedes em combate:

Foi então que a Diomedes, filho de Tideu, Palas Atena  
outorgou força e coragem, para que se tornasse *preeminente*  
entre todos os Argivos e obtivesse uma fama *gloriosa*.  
Fez-lhe arder do elmo e do escudo uma chama indefectível,  
como o astro na época das ceifas que pelo brilho sobressai  
entre os outros, depois de ter se banhado no Oceano.  
Foi uma chama destas que ela lhe acendeu na cabeça  
e nos ombros; e enviou-o para o meio da refrega,  
onde se juntava o maior número de combatentes.

“Preeminente” (*ékdeōlos*) é um adjetivo avaliador. Essa é a única vez que tal adjetivo aparece na *Ilíada* (na *Odisseia* ele não é usado), o que não nos permite decidir, apenas a partir da distribuição do adjetivo, a quem pertence essa avaliação, se ao narrador primário ou a uma focalização embutida da deusa Atena. Entretanto, orações finais podem expressar uma focalização secundária implícita do personagem que é sujeito do verbo principal, portanto, o mais provável é que “preeminente” seja a focalização de Atena e, portanto, seu filtro emocional acerca de Diomedes.<sup>51</sup>

O segundo é “gloriosa” (*esthlón*), qualificando fama (*kléos*). *Esthlón* frequentemente qualifica abstrações, como “dádiva” (*dósis*) (*Il.* 10, 213) e “conselho” (*boulê*) (*Il.* 18, 313). *Kléos*, que aparece diversas vezes no poema, é “um dos termos épicos para expressar fama, fama constituindo-se, na sociedade pré-literária dos heróis homéricos, em ‘ser assunto’, ser lembrado na história ou no canto”.<sup>52</sup> Essa “fama gloriosa” que Atenas possibilita a Diomedes é a que o poeta ouve e é capaz de cantar (*Il.* 2, 484-487).

### Flexões humanas na voz do narrador primário

Como mencionado, diferenças entre a narração primária e as secundárias não só evidenciam a presença do narrador, como também revelam um diferente filtro do focalizador em relação a esses eventos. Devido a esse filtro, o narrador primário estabelece um juízo moral próprio sobre tais eventos, o que permite que sua narração se diferencie das secundárias. Quando essas divergências acontecem, suscita-se a discussão acerca da voz do narrador: pode-se pensar em uma flexão humana que o narrador primário apresenta quanto aos acontecimentos que envolvem os deuses.

<sup>51</sup> Sobre focalização secundária implícita em orações finais, cf. de Jong (2004a, pp. 118-19).

<sup>52</sup> De Jong (2004a, p. 51).

Isso acontece, por exemplo, quando os aqueus constroem sua muralha mas não oferecem aos deuses hecatombes, o que perturba Posêidon e faz com que ele reclame junto a Zeus, que autoriza a derrubada da muralha:

Não duvides que se espalha a tua fama até onde chega a aurora!  
 Vai! Quando os Aqueus de longos cabelos  
 tiverem regressado com as naus à amada terra pátria,  
 rebenta com a muralha e arrasta-a toda para o mar;  
 e cobre a vasta praia novamente com areia,  
 para que por ti fique eliminada a muralha dos Aqueus.<sup>53</sup>

O receptor sabe que a muralha será realmente derrubada (prolepse externa), mas o narrador, ao se referir a esse mesmo evento mais adiante no poema, descreve o acontecimento futuro como decisão de Posêidon e Apolo, pois, como defendemos, seu filtro é humano e se, de fato, são Posêidon e Apolo que derrubam a muralha, pode-se atribuir a eles tal decisão:

Mas quando morreram os melhores dos Troianos  
 e quando muitos dos Argivos ou tinham morrido ou partido,  
 e a cidade de Príamo foi saqueada no décimo ano  
 e os Argivos partiram nas naus para a amada terra pátria,  
 foi então que *Posêidon e Apolo tomaram a decisão*  
 de varrer de lá a muralha, reunindo o caudal dos rios  
 que das montanhas do Ida fluíam para o mar.<sup>54</sup>

Outra razão que leva as narrações a divergirem é o focalizatário primário, nos casos em que o narrador primário dirige diretamente a ele sua focalização. Isso acontece, por exemplo, na chamada *Theomachia*, quando os deuses se enfrentam. Apolo e Posêidon, que a princípio se afastaram, decidem enfrentar-se. Quem primeiro fala é Posêidon. Há dois momentos essenciais nessa fala, o primeiro quando Posêidon diz a Apolo que esse, por ser mais novo, deve começar a luta:

Febo, por que razão nos afastamos? Não fica bem,  
 já que outros começaram. Mais vergonhoso seria, se assustados  
 regressássemos ao Olimpo, ao palácio de Zeus de brônzeo chão.  
 Começa! Pois tu és mais novo. Não seria bonito ser eu  
 a começar, visto que sou mais velho e sei mais coisas.<sup>55</sup>

O segundo quando Posêidon relembra que nem ele nem Apolo foram honrados pelo homem para quem estão prestes a lutar:

---

<sup>53</sup> *Il.* 7, 459-463.

<sup>54</sup> *Il.* 12, 13-19.

<sup>55</sup> *Il.* 21, 434-440.

Na verdade construí para os Troianos a muralha em torno da cidade,  
vasta e de grande beleza, para que a cidade nunca fosse saqueada.  
E tu, ó Febo, apascentaste o gado de passo cambaleante  
nas faldas do Ida de muitas florestas e muitas escarpas.  
Mas quando as estações jucundas volveram até chegar o termo  
da nossa jorna, foi então que de todo o pagamento nos defraudou  
o tremendo Laomedonte, e mandou-nos embora com ameaças.<sup>56</sup>

Por não terem sido honrados, Apolo concorda que não devem prosseguir com a luta:

Sacudidor da Terra, nunca dirias que tenho discernimento  
no espírito, se eu lutasse contra ti por causa dos mortais,  
esses desgraçados, que como as folhas ora estão  
cheios de viço e comem o fruto dos campos,  
ora definham e morrem. Com toda a rapidez  
desistamos do combate. Eles que lutem entre si.<sup>57</sup>

Posêidon, em seu discurso, diz que a razão de não lutarem é a desonra que ele e Apolo receberam de Laomedonte e é essa razão com a qual Apolo concorda em sua resposta ao falar sobre a brevidade da vida dos mortais. Outra razão que pode ter feito Apolo desistir do combate é lutar contra alguém nitidamente mais velho, o irmão de seu pai. A maneira como Posêidon começa sua fala parece retomar o aviso que não há muito recebeu da deusa Íris quando respondera à mensagem de Zeus de forma “áspera e forte”:

É portanto assim, ó Segurador da Terra de azuis cabelos,  
que devo transmitir a Zeus esta mensagem áspera e forte,  
ou mudarás ainda de intenção? Adaptável é o espírito dos nobres.  
Sabes como as Erínias seguem sempre para favorecer os mais velhos.<sup>58</sup>

Íris sugere que é sabido entre todos que os mais velhos são favorecidos; talvez esse também fosse um motivo para que Apolo não lutasse com Posêidon, irmão de seu pai.

Entretanto, o motivo dado pelo narrador primário é outro:

Assim dizendo, virou as costas, pois *envergonhava-se*  
de se pegar à pancada e ao murro contra o irmão de seu pai.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> *Il.* 21, 446-452.

<sup>57</sup> *Il.* 21, 462-467.

<sup>58</sup> *Il.* 15, 201-204.

<sup>59</sup> *Il.* 21,468-469.

Esse motivo é apresentado em uma focalização embutida dirigida especialmente ao focalizatório primário. De fato, os discursos que expressam emoção não são apenas uma descrição de eventos pelo narrador primário, eles são

[...] pequenas espiadas na mente das personagens participantes naqueles eventos. Dessa forma, a história é motivada [...] e, ao mesmo tempo, o ouvinte/leitor (através do focalizatório secundário e narrador primário) é atraído para a história de forma mais completa [...].<sup>60</sup>

A focalização humana do narrador primário se torna mais evidente com o uso de “envergonhava-se”, um verbo derivado do substantivo *aidōs*, termo avaliador mais comumente usado em narrações secundárias com o significado de “vergonha”.<sup>61</sup> A voz do narrador, nesse caso, é humana e por isso difere do discurso dos deuses. A narração primária complementa o discurso do deus, já que a vergonha que Apolo sente só é expressada através dela. Essa expressão do sentimento de Apolo, especialmente por ser a vergonha, aproxima o público dos eventos narrados.

As divergências de narração também podem acontecer quando o narrador primário como que corrige ou completa uma informação dada anteriormente por ele próprio, caso não se quiser atribuir tal divergência ao caráter oral da composição. Em *Il.* 23, 188-191, o narrador descreve como Apolo cobriu o chão onde estava o corpo de Heitor para que esse não fosse degradado:

E por cima dele trouxe uma nuvem escura Febo Apolo,  
do céu para a planície, e cobriu todo o terreno  
onde jazia o cadáver, para que antes do tempo a força do sol  
não mirrasse a carne nos seus músculos e membros.

Nessa descrição do narrador, o “terreno” (*khōron*) é coberto com uma nuvem para proteger o corpo de Heitor. Entretanto, em *Il.* 24, 19-21, é apenas o corpo que é coberto e, assim, protegido, e pela égide de Apolo, não por uma nuvem, para não ser dilacerado:

Porém Apolo afastava da carne todo o aviltamento, com pena  
de Heitor, até na morte. Cobriu-lhe o corpo todo com a égide  
dourada, para que Aquiles não lhe dilacerasse a carne ao arrastá-lo.

Apesar de pequena, há uma diferença entre as duas narrações na forma como o narrador diz que o corpo de Heitor foi preservado por Apolo. Tal diferença pode indicar uma falta de certeza do narrador, que, embora saiba que o corpo esteja sendo preservado por Apolo, não sabe a forma como o deus faz. Outra possibilidade é que o poeta tenha um

<sup>60</sup> De Jong (2004a, p. 113).

<sup>61</sup> De Jong (2004a, p. 269).

repertório variado de imagens possíveis para representar a cena em que um deus protege o corpo de um mortal.<sup>62</sup>

Essa incerteza do narrador primário quanto a uma informação acerca dos deuses, que indica uma instância humana, é manifestada também por meio de uma “voz anônima”, ou seja, momentos em que “o narrador suprime sua onisciência”<sup>63</sup>:

Assim marcharam como se o fogo lavrasse na terra inteira;  
a terra gemeu como que sob Zeus, que com o trovão se deleita,  
encolerizado, quando fustiga o chão em torno de Tifeu  
na terra dos Árimos, *onde se diz ser* o leito de Tifeu:  
deste modo grandemente gemeu a terra sob os pés  
dos que caminhavam; e depressa atravessaram a planície.<sup>64</sup>

“Onde se diz ser” (*hóthi phasí... émmenai*) é a expressão que mostra a voz anônima na narração primária. A expressão mostra uma incerteza do narrador: ele não afirma que a terra de Arimos é leito de Tifeu.

A voz anônima e as diferentes versões entre narrações podem indicar um narrador humano; ao mesmo tempo, saber que o corpo de Heitor é protegido por Apolo lhe confere caráter divino. Essa ambiguidade da figura do narrador é consistente em todo o poema. Assim, alguns símiles construídos por esse narrador demonstram um conhecimento que não caberia, tradicionalmente, a um mortal comum. Eles são uma forma de mostrar os deuses agindo, comparando-os com os feitos mortais. Quando os cavalos velozes de Heitor o levantam, o acontecimento é comparado com a força da chuva que Zeus manda:

Tal como quando sob uma tempestade se enegrece toda a terra  
em dia de ceifa, quando torrencialmente Zeus faz chover,  
encolerizado na sua fúria contra homens que pela força  
na assembleia proferem sentenças judiciais tortas,  
escorraçando assim a justiça, indiferentes à vingança divina;  
e todos os seus rios incham ao fluir o seu caudal  
e as torrentes sulcam muitas colinas e em direção  
ao mar purpúreo correm grandes correntes com fragor  
a pique das montanhas, destruindo os campos dos homens —  
assim era o relinchar das éguas Troianas a galope.<sup>65</sup>

Esse símile traz diversas ações que encontramos na própria *Iliada*. As sentenças judiciais avaliadas como “tortas” (*skoliás*), única vez que tal adjetivo aparece e na focalização de Zeus, podem ser reconhecidas, *mutatis mutandis*, por exemplo, na decisão de Agamêmnon de não devolver a filha de Crises (*Il.* 1, 26-32). Embora não haja cenas dos rios destruindo os

<sup>62</sup> Agradeço ao parecerista anônimo da *Codex* por esta sugestão.

<sup>63</sup> De Jong (2004a, p. 14).

<sup>64</sup> *Il.* 2, 780-785.

<sup>65</sup> *Il.* 16, 384-393.

campos, o rio Escamandro se rebela contra Aquiles, por este o estar enchendo com os corpos dos troianos (*Il.* 21, 305-330). Zeus manda “chuva ensanguentada” (*psiás haimatóeis*) quando está prestes a perder seu filho Sarpédon (*Il.* 16, 458-461).

A relação entre deuses e mortais é clara nesse símile e demonstra conhecimento do narrador primário de ambos os mundos, especialmente o dos deuses, ao descrever a ação de Zeus.

A descrição do mundo dos deuses, entretanto, às vezes não se faz tão clara ao público, que é mortal, no símile usado pelo narrador. Isso acontece, por exemplo, na descrição da velocidade com que Hera deixa o Monte Ida (*Il.* 15, 78-83):

Assim falou; e não lhe desobedeceu Hera, a deusa dos alvos braços,  
mas dirigiu-se das montanhas do Ida ao alto Olimpo.  
E tal como se apressa o pensamento do homem, que atravessou  
vasta extensão de terra e assim pensa no seu espírito experiente  
“quem me dera estar aqui, ou ali”, formulando muitos desejos —  
assim rapidamente se apressou com afinco a excelsa Hera.

O símile, nesse caso, descreve um acontecimento do mundo mortal. Embora a palavra para expressar a velocidade da deusa Hera, *aíssō*, seja usada em diversas descrições dos deuses deixando o Olimpo para outros lugares (*Il.* 2, 167; 7, 19), a comparação com a velocidade (*aíssō*) do pensamento (*nóos*) não é tão comum. Além dessa ocorrência, aparece somente na *Od.* 7, 36, em que a deusa Atena assim qualifica as naus feácias: “suas naus são rápidas como asa ou pensamento”. Portanto, o que o narrador tenta expressar acerca dos mortais na *Ilíada*, a velocidade do pensamento, só aparece novamente da mesma forma no discurso de uma deusa na *Odisseia*. O narrador da *Ilíada*, que se mostra intermediário entre deuses e mortais, parece se esforçar, nesse momento, em transformar o que sabe acerca dos deuses, por ter uma visão privilegiada, em um canto dirigido a homens comuns, já que, se levarmos em consideração ambos os poemas, a noção do pensamento veloz só cabe ao narrador da *Ilíada* e à deusa Atena. Entretanto, diferentemente da comparação das velocidades, a aproximação da nau e do pensamento à ideia de vagar em muitos lugares parece ser mais compreensível no mundo mortal, isso porque tal aproximação aparece no discurso de Alcino, que é mortal:

De fato, não há timoneiros entre os feácios,  
nem lemes existem, que outras naus possuem;  
elas conhecem os pensamentos e o juízo dos varões,  
e de todos conhecem as cidades e os campos férteis  
dos homens, e rápido cruzam o abismo do mar,  
encobertas em bruma e nuvens; e nunca têm  
medo de dano sofrer ou de ser destruídas.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> *Od.* 8, 557-563.

Essa ambiguidade da figura do narrador, que demonstra conhecimento além do que um humano comum seria capaz, como no símile acima, mas também apresenta flexões humanas em narrativas que envolvam os deuses e às vezes corrige ou completa sua própria narração, dessa forma, não transparecendo nela nem um caráter divino nem humano, persiste mesmo se desconsiderarmos o conhecimento excepcional, ou a falta dele, acerca dos deuses. A escolha das palavras que o narrador primário faz para narrar o poema é uma mistura de palavras usadas por humanos e por deuses nas narrações secundárias, como já mostrado acima. Por exemplo, o rio Escamandro (*Skámandros*), assim chamado por mortais, é também assim chamado pelo narrador; entretanto, Xanto (*Xánthos*), nome usado pelos deuses, também é usado na narração primária (*Il.* 20, 74).

## Considerações finais

Com a análise dos casos, o narrador primário da *Iliada* revela-se, através de sua linguagem, muito complexo para que apenas uma teoria, ou estudo, consiga descrevê-lo e analisá-lo em sua totalidade. Esse narrador, como tentamos mostrar, não é sempre imparcial e vale-se, em sua própria focalização, de recursos avaliadores, como os adjetivos e diferentes filtros que fazem sua narração divergir de uma secundária, embora, de fato, ele pareça evitar fazer julgamentos, como defende Griffin (1986). Assim, torna-se evidente, ao menos nas ocorrências escolhidas e averiguadas, que muitas palavras avaliadoras são encontradas apenas uma vez na narração primária e diversas vezes em narração secundária. Em um caso mais complexo, a palavra avaliadora foi encontrada somente uma vez em todo o poema, tornando a focalização ambígua, como defende de Jong (2004a), e, portanto, difícil de associar a qualquer focalizador.

Os casos de prolepse estudados expõem algumas divergências que podem ocorrer quanto à descrição de um mesmo evento. Isso ocorre porque, como defendemos, o narrador primário aplica uma visão diferente sobre esses eventos se comparado às próprias personagens; quando detectada tal diferença entre narrações, especialmente na divergência de prolepses, pode-se falar de um filtro emocional diferente que o narrador emprega para tais eventos. As divergências entre narrações primárias, por outro lado, parecem acontecer menos devido a esse filtro e mais por um caráter humano que o narrador primário apresenta, também percebido em seu léxico.

O que mostramos foi um narrador primário que, devido a seu caráter humano, às vezes é parcial e pouco objetivo. Isso aparece pelo uso de palavras avaliadoras, as quais, em muitos casos, são comuns aos narradores humanos. Embora esse narrador primário seja capaz de descrever e comentar o mundo dos deuses, a precisão com que o faz pode ser questionada, já que seu discurso, às vezes, diverge do discurso dos deuses e ele próprio faz emendas em sua narração quando trata de tal mundo.

## Referências bibliográficas:

- AUER, Peter; VON ESSEN, Gesa; FRICK, Werner (Ed.). *Author and Narrator: Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*. Berlin, Munich, Boston: De Gruyter, 2015.
- BAKKER, Egbert. *Pointing to the past: from formula to performance in Homeric poetics*. Cambridge: Center for Hellenic Studies, 2005.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 3. ed. Toronto: University Of Toronto Press, 2009.
- BOWIE, E. L.. Lies, Fiction and Slander in Early Greek Poetry. In: GILL, Christopher; WISEMAN, T.p. (Ed.). *Lies and Fiction in the Ancient World*. Texas: University Of Exeter Press, 1993, pp. 1-37.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa: (arqueologia da ficção)*. 2. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- CUNLIFFE, Richard John. *A Lexicon of the Homeric Dialect*. Norman: University Of Oklahoma Press, 1963.
- DE JONG, Irene J. F. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_, Irene J. F. Homer. In: NÜNLIST, René; BOWIE, Angus M.; DE JONG, Irene J. F. (Ed.). *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narratives*. Netherlands: Brill, 2004b, pp. 13-24.
- \_\_\_\_\_, Irene J. F. *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- \_\_\_\_\_, Irene J. F. *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*. 2. ed. London: Bristol Classical Press, 2004a.
- FOLEY, John Miles. Oral Tradition and its implications. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (Ed.). *A New Companion to Homer*. Leiden/New York/Koln: Brill, 1997, pp. 146-173.
- GRAZIOSI, Barbara; HAUBOLD, Johannes. *Homer: The Resonance of Epic*. London: Bloomsbury, 2005.
- GRIFFIN, Jasper. Homeric Words and Speakers. *The Journal Of Hellenic Studies*, [s.l.], v. 106, pp. 36-57, nov. 1986. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.2307/629641>.
- HALLIWELL, Stephen. *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMID, Wolf (Ed.). *Handbook of Narratology*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2009.
- KELLY, Adrian. *A Referential Commentary and Lexicon to Homer, Iliad VIII*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

- LORD, Albert Bates. *The Singer of Tales*. New York: Harvard University Press, 1960.
- MALTA, André. *A musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos*. São Paulo: Annablume Clássica, 2015.
- MARTIN, Richard P. *The language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1989.
- MURRAY, Penelope. Poetic inspiration in early Greece. *The Journal Of Hellenic Studies*, [s.l.], v. 101, pp. 87-100, nov. 1981. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.2307/629846>.
- NAGY, Gregory. *Homer the classic*. Washington DC.: Center for Hellenic Studies, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Homer the preclassic*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- PARRY, Milman. *The Making of Homeric Verse: The collected papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RYAN, Marie-laure. Story-Discourse Distinction. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-laure (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Oxfordshire: Routledge, 2005, pp. 566-567.
- SCODEL, Ruth. The story-teller and his audience. In: FOWLER, Robert (Ed.). *Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 45-55.
- VAN THIEL, H. *Homeri Ilias*. Hildesheim, Zúrick, New York: Olms, 2010.
- VAN THIEL, H. *Homeri Odyssea*. Hildesheim: Olms, 1991.
- WERNER, Christian. *Memórias da Guerra de Tróia: a performance do passado épico na Odisseia de Homero*. São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume Editora, 2018.

