

CALÍOPE

Presença Clássica



2025.2 . Ano XLII . Número 50

CALÍOPE

Presença Clássica

Separata 8

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
REITOR Roberto de Andrade Medronho

CENTRO DE LETRAS E ARTES
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS DIRETORA
Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS
COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz
VICE-COORDENADOR Simone de Oliveira Gonçalves Bondarczuk

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS
CHEFE Eduardo da Silva de Freitas
SUBSTITUTO EVENTUAL Renan Moreira Junqueira

EDITORES
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basilio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota
Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO
Alfred Dunshirn (Universität Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UnB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrié (EHESS)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martin Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA
Vaso grego de figuras vermelhas (hídria). Séc. IV a.C. Cerâmica. Procedente de um ateliê sul-italico. Grupo AV Libation Painter. A cena representa o mito de Pandora, no momento em que ela, por curiosidade, abre a caixa e liberta todos os males que afligem a humanidade; apenas consegue reter a esperança, que é o único consolo que resta ao homem. Acervo: Museu Arqueológico de Barcelona. Foto: Rainer Guggenberger

EDITORAÇÃO E PROJETO GRÁFICO
María Paula Rozo

REVISORES DO NÚMERO 50
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

O efeito modernista de dissonância do “eu” na *Ilíada* homérica

Gabriel Galdino Fortuna

RESUMO

O efeito de dissonância do “eu” é uma das principais marcas dos romances de fluxo de consciência, especialmente da obra *Ulisses*, de James Joyce, uma narrativa paradigmática do movimento modernista que tem em comum com as demais obras de seu período o uso de recursos conhecidos como o discurso indireto livre e a mistura de vozes. A partir desta constatação, este artigo se dedicou a identificar, avaliar e comparar a presença destas qualidades narrativas e linguísticas e do efeito estético subjacente a elas – a dissonância do “eu” – na *Ilíada* homérica, aplicando os mesmos critérios de que a literatura do início do séc. XX se serviu para se autodefinir como sofisticada e vanguardista

PALAVRAS-CHAVE

Dissonância do “eu”; *Ulisses*; *Ilíada*.

SUBMISSÃO 30 jun. 2025 | APROVAÇÃO 15 out. 2025 | PUBLICAÇÃO 26 mar. 2026
DOI 10.17074/cpc.v1i50.68887

E

INTRODUÇÃO

Este artigo se dedica a avaliar e registrar a presença do efeito de dissonância do “eu” na *Iliada*, tomando como referência a sua ocorrência na obra *Ulisses*, de James Joyce.

A dissonância do “eu” é uma manifestação estética encontrada em determinados gêneros literários e construída através de técnicas narrativas e linguísticas conhecidas pela academia sob a alcunha de discurso indireto livre, linguagem associativa e mistura¹ de perspectivas, elementos considerados por uma parcela da crítica do séc. xx como propriedade intelectual e item estruturante das narrativas modernistas, especialmente, dos romances de fluxo de consciência.²

Por dissonância do “eu”³ entendemos todo o evento narrativo e linguístico que fragmente a unidade intelectual⁴ da personagem através da inserção de discursos, percepções e intenções concorrentes – em outras palavras, elementos que diluam o núcleo coeso responsável por criar o efeito de identidade no ser literário – seja estabelecendo incoerência comportamental ao longo do enredo, criando divergências dentro do mesmo discurso, abalando as fronteiras entre o “eu” e o “outro” ou misturando as percepções do narrador e das personagens por meio do compartilhamento sensorial das experiências cognitivas e demais *inputs*⁵ que assaltem a percepção do *homo fictus* e da audiência. Para identificarmos o “eu”, adotaremos a classificação proposta por Bonifazi⁶ que utiliza os termos *input*, espaço mental⁷ e focalização como sinônimos de unidade intelectual, conceito cuja principal função na narratologia consiste em conceder identidade à personagem através da exposição de sua percepção em torno do mundo representado.

Para Lukács,⁸ a dissonância do “eu” vinculada à questão metafísica está inerente ao indivíduo contemporâneo ao romance moderno, um efeito que busca se manifestar esteticamente no texto e ultrapassar as limitações canônicas de sua estrutura:

A dissonância da forma romanesca, a recusa da imanência do sentido em penetrar na vida empírica, levanta um problema de forma cujo caráter formal é muito mais dissimulado que o das outras formas artísticas e que, por ser na aparência questão de conteúdo, exige uma colaboração talvez ainda mais explícita e decisiva entre forças éticas e estéticas do que no caso de problemas formais evidentemente puros.⁹

Esta desarmonia proposital amplia a verossimilhança das personagens, criando seres naturalmente dotados de conflitos e de pequenas revoluções subjetivas, evidenciando a essência do dialogismo bakhtiniano¹⁰ e daquilo que a obra *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye, propôs ao sugerir que somos seres naturalmente desarmoniosos. Afinal, em ambos os estudos há uma oposição entre a dissonância existente em personagens complexas e a ideia artificial de harmonia e homogeneidade que habita a consciência de personagens simples e planas:¹¹

Frases tais como “suave fluência musical” ou “desagradável dicção não musical” pertencem ao emprego sentimental da palavra “musical”, e derivam talvez do fato de o vocábulo “*harmony*”, no inglês comum, **excluída a música, significar uma relação estável e permanente**. Neste sentido figurado da palavra “*harmony*”, a música não é uma seqüência de harmonias, de modo algum, mas **uma seqüência de dissonâncias que terminam em harmonia**, sendo a única “harmonia” estável e permanente, em música, o acorde de tônica final que harmoniza.¹²

Northrop Frye¹³ sugere que, assim como a música, os seres são formados por forças opostas, contudo, esta desarmonia parcial encontra coerência final ao analisarmos a figura na totalidade, o que expõe uma abordagem adequada da literatura quando ela almeja criar seres verossímeis através da imitação da essência humana, que consiste em ser controversa, dinâmica e mutável em alguns momentos e coerente e previsível em outros. Assim, depreendemos que a harmonia da personagem é construída através da desarmonia e da metamorfose que ocorre em seu espírito ou intelecto e as criações que são destituídas desse conflito interno acabam se afastando da representação genuína de

humanidade e se tornando personagens superficiais, planas e com pouco desenvolvimento psicológico.

Diante deste cenário, defendemos que tanto o efeito estético de dissonância do “eu” quanto os elementos estruturantes formais responsáveis por gerá-lo, em outras palavras, o uso do discurso indireto livre e o conceito de mistura e embate de perspectivas, já existiam em Homero e não poderiam ser considerados, portanto, patrimônio inalienável de um período literário recente. Assim, invalidam-se as definições que usam o pressuposto da exclusividade modernista sobre algumas técnicas narrativas para justificar e inventariar o nível de desenvolvimento e a originalidade de determinadas obras literárias do séc. xx. Afinal, não é possível definir o efeito estético de dissonância do “eu” como modernista e situá-lo em um determinado momento histórico apenas a partir da constatação vaga e generalista de que características como a intercalação de vozes e de percepções estão inseridas dentro destes textos, abordagem muito comum em diversos manuais literários:

Todas as fronteiras demarcatórias do espaço do escritor, do narrador e das personagens são abolidas, restando a indeterminação generalizada, que irá, numa espécie de imperativo da forma, no dizer de Adorno, repercutir no leitor. Portanto, a clareza dos papéis dos que participam na trama literária (inclusive tendo implicações no que respeita a tríade escritor-obra-público) não mais se anuncia, restando a obscuridade quanto à posse da fala: se o herói, uma personagem secundária ou uma terceira pessoa, o escritor, que, conhecendo profundamente os seres que cria, informa características físicas, estados emocionais; por outro lado, a diminuição da distância estética impede que o leitor participe de fora do que no texto é relatado.¹⁴

Avaliaremos a relação entre o efeito estético de dissonância gerado no texto homérico dentro do nível conhecido como narrativo¹⁵ e os recursos linguísticos utilizados para criar este efeito¹⁶ contidos em um nível mais concreto e específico – o discursivo. Em outras palavras, abordaremos o efeito de dissonância do “eu” como uma qualidade construída a partir de elemen-

tos oriundos do âmbito discursivo, tal como ocorre graças ao emprego do conceito de mistura, ferramenta fundamental para potencializar a sensação de implosão da unidade intelectual em determinadas cenas iliádicas, fazendo-as dialogar com os princípios do discurso indireto livre moderno.

Para apresentar o conteúdo psicológico das personagens, o romance de fluxo de consciência se apropriou de técnicas mais antigas, dentre elas, o monólogo interior,¹⁷ o solilóquio, o discurso indireto livre, o conceito de mistura e suas respectivas consequências estéticas conhecidas como o enfraquecimento das fronteiras¹⁸ cognitivas entre o narrador e as personagens.¹⁹ Devido a estas apropriações, o fluxo de consciência foi constantemente confundido com estas estruturas, principalmente no caso do monólogo interior,²⁰ fato que levou a grande parte da crítica do séc. xx a construir uma associação indiscriminada e anacrônica entre as ferramentas narrativas mais tradicionais e o modernismo:

No entanto, embora o monólogo interior ofereça à imaginação do escritor contemporâneo ricas possibilidades plasmadoras, o recuo nele observado em direção ao interior da consciência, dando continuidade ao processo de refluxo do romance moderno à solidão do eu, transcende o relato dos conflitos internos à consciência em direção à configuração mesma, sem mediação, do fluxo do pensamento numa espécie de radicalização do monólogo interior, conforme defende Anatol Rosenfeld (2006, p. 83): “a tentativa de reproduzir este fluxo da consciência... leva à radicalização extrema do monólogo interior”. O narrador desaparece quase completamente, implicando em separar o monólogo interior – em que um narrador onisciente com a sua visão tridimensional descreve o fluxo interno das personagens, ostentando sobre as mesmas um saber de totalidade – de outra técnica que o subordina: o fluxo da consciência.

Assim é que se pode definir como resultado do refluxo da literatura ao íntimo do eu, o que Robert Humphrey denominou romance de fluxo da consciência ou ficção de fluxo da consciência. Daí poder-se pensar a literatura contemporânea na dinâmica do fazer literário que vai da narrativa de uma percepção interior do indivíduo, no monólogo interior, ao deixar ser / acontecer tal como é o

próprio fluxo, simulando a ausência quase que absoluta do narrador, pelo menos em termos tipográficos, implicando, portanto, numa reflexão sobre os recursos utilizados para fazer fluir o pensamento.²¹

Conclusões diacrônicas que ignoram a existência destas técnicas e efeitos estéticos gerados nos textos antigos acabam criando rótulos equivocados sobre o nível de desenvolvimento da psicologia das personagens nas narrativas que precederam o romance modernista e que utilizam o monólogo interior – e isso inclui os épicos homéricos, que se valeram de uma variante do monólogo interior conhecida como solilóquio.²² Assim, às personagens homéricas destinam-se interpretações que as classificam como obras restritas à mera função de transmissoras do conteúdo subjetivo do *homo fictus* através de uma focalização interna apolínea, pouco sofisticada e muito descritiva, destituída da capacidade de emular o efeito de dissonância do “eu”, eliminando a possibilidade de implosão da unidade intelectual e da mistura de perspectivas e vozes, fato que pode ser verificado na definição do romance modernista elaborada por Lasch, que pressupõe certas qualidades como próprias deste gênero:²³

[...] são romances nos quais um ser desprovido de contornos, indefinível, intangível e invisível, um ‘eu’ anônimo, que é, ao mesmo tempo, tudo e nada... usurpou o papel do herói (e ao mesmo tempo reduziu os outros personagens) à condição de visões, sonhos, pesadelos, ilusões, reflexos, quíididades ou dependências desse ‘eu’ todo-poderoso.²⁴

Ainda sobre essa suposta qualidade exclusiva do romance modernista vinculada ao desaparecimento das fronteiras que definem o “eu”, Alfredo Leme de Carvalho²⁵ afirma que o romance de fluxo de consciência e a sua principal técnica homônima têm como marca a especialização do foco narrativo de uma ou mais personagens, fato que resulta na apresentação direta do pensamento,²⁶ ou seja, sem a figura do narrador como intermediário que interpreta o conteúdo psicológico das personagens para garantir uma melhor compreensão da audiência:

Muito ligado ao problema do foco narrativo é a apresentação, na obra ficcional, do chamado fluxo de consciência. Trata-se, na verdade, da especialização de um determinado foco narrativo. Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens.²⁷

Não há dúvidas de que a exposição dos movimentos psicológicos das personagens por meio da variação entre a onisciência e a focalização interna, o uso de fluxos de consciência e a ênfase nos monólogos interiores geram o efeito de liberdade e aleatoriedade na relação das personagens com o mundo diegético e o consequente desaparecimento do narrador em certos momentos da narrativa. Assim como Carvalho,²⁸ Zérafra defende a intercambiação de focalizações na narrativa modernista e a consequente fluidez das fronteiras do “eu”:

Outro traço da originalidade de Forster é a maneira pela qual considera a onisciência do romancista, que ele relaciona com o ponto de vista adotado pelo escritor. Forster – é um sinal dos tempos – não oculta sua preferência pelo romancista que abandona o ângulo de visão fixa pelo olhar móvel. Assim são comparados Gide de *Os moedeiros falsos* e Dickens de *Bleak House* (Casa soturna) **que ora adotam a visão exterior, global, explicativa de Balzac, ora, ao contrário, se entrincheiram por detrás de um personagem-narrador. Esta mobilidade de óptica caracteriza o romance moderno.** Enfim, e de modo corolário, Forster considera que um romancista deve, sobretudo, se apegar à ideia de expansão em detrimento da de estabilidade. Leitor de Gide, de V. Woolf, de Proust (a tradução inglesa de *Em busca do tempo perdido* estava publicada), **Forster vê o romance moderno como um universo de relações fluidas e complexas, de perspectivas entrecruzadas e múltiplas.**²⁹

Contudo, é importante ressaltar que a oscilação de postura do narrador em relação ao nível de informações fornecidas a respeito do estado mental das personagens também está presente em Homero. De acordo com Ruth Scodel,³⁰ Graziosi³¹ e Haubold,³² nos versos da *Ilíada*,³³ o narrador homérico oscila entre momentos em que descreve e explica o mundo diegético

minuciosamente para a sua audiência e momentos em que ele desaparece, criando lacunas informacionais que permitem ao público exercitar a sua capacidade criativa para preencher a narrativa, condição construída graças à passagem da onisciência para a focalização interna.

Essa reincidência de qualidades em períodos distintos da literatura nos impede, portanto, de definir o romance modernista apenas a partir de traços ligados ao desaparecimento do narrador e da ênfase na focalização interna:

Personagens homéricos, em contraste, falam e falam, e ouvimos tanto sobre eles e seus motivos que é somente quando refletimos que percebemos que ainda precisamos de inferência e imaginação. Às vezes, ficamos completamente desinformados sobre os motivos de um personagem para uma ação significativa – por exemplo, por que Odisseu relata ao conselho aqueu apenas a resposta inicial de Aquiles à embaixada e não suas modificações posteriores (*Il.* IX, v. 674-92) – ainda que os motivos de Odisseu não mudassem profundamente a narrativa se os conhecêssemos.³⁴

Escolhemos a obra *Ulisses* de James Joyce³⁵ para cotejar com os recursos estéticos encontrados na *Ilíada* homérica e avaliar o nível de similaridade e sofisticação que a obra grega possui, pois essa narrativa modernista foi considerada por uma parcela da academia como pertencente a um grupo de criações literárias que representam o ápice da *mimesis* dos movimentos da mente humana,³⁶ marcadas por um enredo encarregado de expor assuntos ligados à subjetividade das personagens³⁷ e representar as demais atividades psicológicas que permeiam a mente, desde o nível pré-consciente até a consciência, com ou sem mediação do narrador.

Não há dúvidas de que há uma tendência no séc. XX em confiar demasiadamente na capacidade da técnica de fluxo de consciência em apresentar aquilo que os críticos modernistas entendem como os espaços mais recônditos da mente, ainda que esse gênero literário se sirva de um canal extremamente limitado para atingir seus objetivos: a prosa e a escrita. Interpretamos esta atitude como uma superestimação

dos romances psicológicos dotados de fluxo de consciência e uma redução da literatura anterior que buscou recriar a mente do *homo fictus* de forma verossímil, tendência que pode ser verificada nas definições otimistas que Humphrey propõe a este tipo de ficção:

Pensem na consciência como tendo a forma de um *iceberg*, o *iceberg* inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo de consciência, para levar avante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície.³⁸

As afirmações de Humphrey refletem a posição de boa parte da crítica literária a respeito dos romances de fluxo de consciência, elas sugerem que a representação da mente e, por consequência, da personagem alcançaram um nível de profundidade e complexidade ímpares. Esse diagnóstico pode ser confirmado ao consultarmos como são avaliadas as obras de James Joyce, autor sistematicamente citado em análises que buscam categorizar o que foi o recurso de fluxo de consciência para a teoria literária.³⁹

O problema da descrição do personagem é central à ficção da escola de fluxo de consciência. A grande vantagem e, conseqüentemente, a melhor justificativa para este tipo de romance reside em suas potencialidades para apresentar o personagem **de uma maneira mais correta e mais realista**. Há o exemplo do “romance experimental” atrás de **James Joyce**, Virginia Woolf e Dorothy Richardson e, embora um pouco mais distante, atrás de William Faulkner.⁴⁰

Verificamos que essas técnicas aplicadas pelo narrador e, em última instância, pelo autor das obras literárias modernistas, visando apresentar os movimentos psicológicos das personagens sob uma ótica original, foram associadas em exaustão pelos principais manuais literários às áreas da emergente psicanálise do início do séc. XX:

A crítica literária apropriou-se do termo *stream of consciousness* (ou ainda *stream of thought* e *stream of subjective life*), criado pelo psicólogo William James (1955), para exprimir a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas.⁴¹

Embora o artifício do fluxo de consciência tenha se nutrido de uma corrente psicanalítica recente, a habilidade de combinar simultaneamente os recursos de mistura de vozes e pensamentos,⁴² bem como os efeitos gerados a partir desses recursos – as dissociações ou dissonâncias do “eu” – não são elementos novos e foram equivocadamente legados à literatura do séc. xx,⁴³ junto ao pacote de inovações que o período trouxe legitimamente. De acordo com o próprio Robert Humphrey, o que difere o romance de fluxo de consciência de outras técnicas que se concentram na *mimesis* da mente é apenas o seu conteúdo e não as suas ferramentas narrativas e estéticas utilizadas:

O romance do fluxo da consciência pode ser mais rapidamente identificado por seu conteúdo, que o distingue muito mais do que suas técnicas, suas finalidades ou seus temas. Por isso os romances a que se atribui em alto grau o uso da técnica do fluxo de consciência provam, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances.⁴⁴

Ainda que consideremos a ênfase em representar a vida subjetiva do ser humano como a principal proposta dos autores do romance de fluxo de consciência, as técnicas e efeitos vinculados a este gênero não devem ser consideradas apenas fruto da literatura do séc. xx, pelo contrário, muitas delas são heranças seculares de uma tradição literária comprometida em representar a mente de modo sublime e verossímil. Vale enfatizar que não pretendemos entrar no mérito se essas técnicas foram usadas de modo deliberado ou inconsciente no texto homérico, nossa proposta consiste em homologá-las dentro da tessitura da *Iliada* e evidenciar que elas são qualidades estéticas que contribuem para a construção de uma representação sofisticada das personagens.

A DISSONÂNCIA DO “EU” EM HOMERO

Para que possamos prosseguir com a nossa análise, é importante expor que nos servimos dos estudos narrativos cogniti-

vos propostos por Mieke Bal (1985) e aplicados nos textos homéricos por Irene de Jong (2004), Christian Werner e Gabriela Canazart (2013), Jonathan Ready (2014) e Anna Bonifazi (2018). Assim, além de utilizarmos passagens da *Iliada* analisadas por estes autores e consideradas como exemplos de mistura de perspectivas ou *inputs*, contendo o princípio do discurso indireto livre através da construção de espaços mentais compartilhados, é fundamental que tenhamos em mente o destaque que esta corrente narratológica concede à focalização como um fator crucial para comprovar a existência de unidade intelectual e da consequente dissolução desta unidade, eliminando a tradicional distinção entre voz e modo proposta por Genette em seu livro *O discurso da narrativa* (1972).

Em suma, para Mieke Bal (1985), Irene de Jong (2004) e os seguidores da corrente narratológica cognitiva, aquele que narra também é um agente focalizador ativo, pois é impossível que alguém conte algo sem que tenha, a princípio, focalizado o acontecimento, interpretado e organizado as informações em um discurso minimamente racional:

Por exemplo, ao contrário de Genette, para quem “o *status* do narrador não afeta o ponto de vista” (Broman, 2004, p. 59), de Jong sustenta que “a história, consistindo de uma fábula vista de um ângulo determinado e específico, é o resultado da atividade de focalizar (focalização) de um focalizador” (2004a, p. 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.⁴⁵

Uma das principais características atribuídas pela crítica do séc. xx ao romance moderno de fluxo de consciência⁴⁶ é a capacidade que este gênero possui de diluir as fronteiras psicológicas que separam as

personagens e o narrador,⁴⁷ dando ênfase à focalização interna. Enquanto isso, esta mesma crítica avalia que os monólogos interiores e as focalizações internas presentes em obras como a *Ilíada* possuem os limites entre a autoria do discurso, a unidade intelectual e a perspectiva do narrador e da personagem bem definidos e respeitados.

Apesar deste panorama, assim como Bonifazi⁴⁸ defendeu em seus estudos, julgamos que na *Ilíada* não existe apenas uma intercalação organizada entre a perspectiva do narrador e da personagem. Em muitos momentos não somos capazes de identificar sob qual ponto de vista estamos sendo guiados e sob qual *input* as experiências externas são apresentadas:

Através de uma análise das passagens da *Ilíada* e da *Odisseia*, eu argumentarei que uma leitura que mescla ponto de vista dá sentido aos limites confusos da interpretação que termos como “focalização” e “discurso indireto livre” não são capazes de esclarecer. **Com referência particular ao épico homérico, as leituras de combinação de pontos de vista nos permitem superar inferências exclusivas, como “ou o ponto de vista de x ou o ponto de vista de y”, para focalização, e “(apenas) duas fontes do enunciado”, para discurso indireto livre.** A linguagem pode ser ambígua o suficiente para nos levar a integrar vários pontos de vista e várias vozes em nossa mente. A vantagem é que não precisamos mais procurar por pontos de vista e vozes simples ou duplas. Podemos ver e ouvir as várias pessoas envolvidas. O capítulo termina com sugestões sobre o trabalho futuro na combinação de pontos de vista homéricos e uma referência à dimensão intersubjetiva da poesia épica.⁴⁹

Devido ao caráter multifacetado do discurso indireto livre presente em Joyce, e da estrutura igualmente heterogênea da *Ilíada* – capaz de variar entre monólogos interiores diretos e focalizações compartilhadas que seguem o princípio do discurso indireto livre – decidimos elaborar as análises comparativas presentes neste artigo entre categorias que se agrupam estruturalmente. Assim, para cotejar com as passagens de fluxo de consciência presentes na obra *Ulysses*, de James Joyce, selecionamos cenas da *Ilíada* em que Homero se serviu do

conceito de mistura de perspectivas também nomeado como focalização compartilhada,⁵⁰ cenas caracterizadas por iniciar em discurso indireto, mas se converterem em uma estrutura muito semelhante aos efeitos dissonantes do discurso indireto livre joyciano, ou seja, nos referimos aos diálogos de Xanto e Aquiles (xix, v. 404-419),⁵¹ Aquiles e Príamo (xxiv, v. 477-479), Ajax e Heitor (vii, v. 216-218), Apolo e Poseidon (ii, v. 780-785),⁵² Heitor e Hécuba (vi, v. 293-295).

Por ser considerada uma personagem com uma mente mais complexa e caótica se comparada ao protagonista Leopold Bloom,⁵³ selecionamos o fluxo de consciência de Stephen Dedalus e a sua respectiva diluição da unidade intelectual para comparar com as passagens supracitadas da *Ilíada*. Verificamos que durante a descrição dos pensamentos de Stephen as informações psicológicas são inicialmente apresentadas em discurso indireto, mas logo há uma conversão rápida e sutil para o discurso indireto livre, fato que pode ser registrado no momento em que o discurso da personagem e o do narrador se alternam:

Estacou. Passei pelo caminho da tia Sara. **Eu não** vou até lá? Parece que não. Ninguém por **aqui**. **Virou** para o nordeste e **crúzou** a areia mais firme na direção da Pigeonhouse.⁵⁴

De acordo com Peruchi,⁵⁵ os pronomes “*He*” e “*I*” servem como dêiticos para evidenciar a alternância dinâmica entre o narrador e a personagem. Em outro momento, desta vez selecionado por R. Humphrey,⁵⁶ o surgimento da consciência de Stephen é apresentado diretamente e de modo tão sutil que se torna difícil identificar a variação entre o discurso do narrador e da personagem:

As sombras da floresta flutuavam silenciosamente através da paz matinal desde a escada até o mar, para onde ele olhava. Na costa e mais além, o espelho d’água clareava, impulsionado por pés apressados e leves*. O peito branco do mar escuro. As tensões entrelaçadas, duas a duas. Uma mão tocando as cordas da harpa, fundindo seus acordes entrelaçados. Palavras combinadas, brancas como ondas, cintilando na maré baixa*.⁵⁷

Nesta passagem, notamos a interferência do narrador para intermediar o fluxo de pensamento de Stephen registrada através do uso do pronome pessoal e do verbo em terceira pessoa “ele olhava”. Humphrey⁵⁸ afirma que as passagens com asteriscos compreendem o monólogo direto da consciência de Stephen. Enquanto isso, nos extratos homéricos selecionados há uma dificuldade similar à mencionada neste fluxo de consciência joyciano, afinal, torna-se uma tarefa complexa definir sob qual perspectiva estamos sendo submetidos e qual a autoria dos discursos e olhares que orientam estas perspectivas na *Ilíada*.

Durante a leitura do canto VI da *Ilíada*, verificamos que é impossível definir se estamos em contato com a visão de Heitor ou de Hécuba quando esta personagem segue as ordens de seu filho e vai em busca da “mais bela veste” (VI, v. 293-294) para ofertar à Atena e, com isso, tentar trazer a proteção dos deuses aos troianos. Do mesmo modo, não sabemos sob qual perspectiva estão sendo construídas as impressões expressas no diálogo entre Apolo e Poseidon (II, v. 780-785) e entre Aquiles e Príamo (XXIV, v. 477-479), pois, em muitos momentos, não se apresenta de modo transparente a intercalação entre o uso da terceira pessoa – que garante a tradicional neutralidade e distância do narrador – e a visão em primeira pessoa, dêiticos responsáveis pela demarcação do discurso indireto e direto e que nos auxiliam a distinguir o discurso do narrador e o da personagem.

A cena em que há o diálogo entre Aquiles e Xanto (XIX, v. 404-418) é um ótimo exemplo de alternância entre percepções geradas de forma dinâmica e sutil, dificultando a discriminação por parte da audiência em relação a quem é o dono do *input* que estamos em contato durante o discurso. Partimos do pressuposto de que a audiência não seria capaz de entender o conteúdo da mensagem que Xanto proferiu sobre o destino fúnebre de Aquiles sem a intermediação divina ou a providência do narrador, fato que estabelece um leque de possibilidades diante desta passagem:

Então proferiu o cavalo de pés alados/
Xanto, imediatamente inclinou a cabeça e
toda a crina/ retirando o laço do pescoço,
levando-o para o chão / falando com voz de
humano concedida pela deusa, Hera de braços
alvos: / Agora o salvaremos, oh Aquiles
que excede em forças/ Mas se aproxima, o
dia de tua destruição. Não seremos/
responsáveis por ti / mas um grande deus e
a poderosa Moira. / Nem foi por lentidão
nossa ou preguiça/ que os troianos pegaram
a armadura de Pátroclo/ mas por conta do
melhor dos deuses, aquele que Leto de belos
cabelos trouxe ao mundo/ assassinou-o em
combate e concedeu glória a Heitor/ Por
nós, correríamos juntamente com o sopro de
Zéfiro / fala-se que é o mais veloz, mas a ti /
está destinado que a um deus e a um homem
pela força seja superado/ tendo falado, as
Erínias os/ impediram de manter a voz
humana/ muito aflito Aquiles de pés
rápidos falou/ [...].⁵⁹

Logo no início da interação entre Aquiles e Xanto notamos o uso da terceira pessoa do singular, um dêitico que indica a presença do discurso indireto responsável por introduzir o diálogo, em seguida, há a demarcação clara da passagem do discurso indireto para o discurso direto, eliminando a possibilidade de existência do discurso indireto livre e a característica transição do discurso do narrador para o discurso da personagem. Entretanto, como já adiantado, devido ao efeito de mistura apontado por Bonifazi,⁶⁰ cria-se um espaço mental compartilhado entre a perspectiva de Aquiles, de Xanto, de Hera, das Erínias, dos cavalos, do narrador e da audiência.

Diante desse panorama, destacamos que na referida cena homérica (XXI, v. 404-419) há uma diluição das fronteiras da unidade intelectual e daquilo que definimos como “eu”, um acontecimento cujo efeito é similar ao encontrado no discurso indireto livre presente nos romances de fluxo de consciência e nas passagens apresentadas de Stephen Dedalus, com a diferença de que, no caso de Stephen, temos uma variação de discursos passível de identificação, ainda que a discriminação dos envolvidos na cena seja difícil devido à sutileza do narrador. A próxima arte é uma proposta que representa a dinâmica dialética encontrada na cena de interação entre Stephen e o narrador de *Ulisses* durante o uso do discurso indireto livre:



Imagem 1: Representação do discurso indireto livre.
Fonte: elaboração própria

Contrastando com a dicotomia estabelecida entre a função enunciativa do narrador e a função da personagem nas passagens de *Ulisses*,⁶¹ temos o diálogo entre Xanto e Aquiles onde podemos identificar um amálgama de *inputs* e perspectivas ligados não apenas à emissão do enunciado, mas à recepção e à cognição das personagens, fato que demarca a amplitude do efeito de dissonância do “eu” presente no extrato homérico.

Ao catalogarmos os espaços mentais envolvidos no diálogo entre Xanto e Aquiles notamos que há uma interação de volições e intenções, a definir. Primeiramente é importante destacar que o diálogo foi prenunciado por um narrador onisciente que poderia assumir as rédeas da narrativa e expor todas as motivações dos envolvidos, contudo, opta em projetá-las parcialmente; em seguida, encontramos a perspectiva de Hera que se preocupa em fazer Xanto reproduzir o vaticínio para Aquiles, informando parcialmente o herói sobre o seu destino; há a perspectiva das Erínias que interrompem Xanto e o impedem de prosseguir o discurso, retirando a habilidade divina de se comunicar como um humano; registram-se as intenções dos animais em proteger Aquiles até o momento em que o destino permitir; e, de modo mais sutil, temos a perspectiva do narrador e da audiência que consolidam suas existências através da constatação de que a fala de Xanto é uma habilidade divina, o que deixa implícito o estranhamento causado por presenciarem um animal se comunicando como um ser humano. Em relação a essa lente humana do narrador que qualifica a habilidade comunicativa de Xanto como um evento sobrenatural e

inédito, podemos afirmar que o narrador e a sua audiência provêm de um mundo mortal, fato que contrasta com a visão fantástica de Aquiles, que naturaliza o evento devido a sua origem divina e por pertencer a uma era heroica.

As interações mencionadas podem ser apreciadas na subsequente arte que traduz o efeito de mistura e a sua dinâmica capaz de sediar vários *inputs* em um espaço próprio e efêmero:



Imagem 2: Mistura de *Inputs*

De acordo com os estudos de Turner⁶² aplicados em Homero por Bonifazi,⁶³ durante o evento conhecido como mistura, cria-se um espaço mental independente e provisório, que não pertence a nenhum dos indivíduos citados no diálogo, entretanto, esse espaço possui a representação parcial de cada *input* dos envolvidos, culminando na ausência de nitidez e de informações adicionais sobre as perspectivas representadas, qualidade que contrasta com os poderes expositivos do narrador onisciente. O conjunto de lacunas deixadas durante esse diálogo homérico é consequência da característica da mistura que representa parcialmente as impressões das personagens e suas respectivas intenções, fato observado, por exemplo, na incapacidade da audiência distinguir se estamos diante das palavras de Xanto, que assume o compromisso de proteger Aquiles, ou se Hera possuiu o corpo de Xanto com a sua consciência e falou através dele para transmitir uma mensagem diretamente a Aquiles.

Outra evidência de lacunas deixadas durante o diálogo de Xanto e Aquiles que apontam para a existência de *inputs* parcialmente representados é o fato de que a audiência não é capaz de identificar, apesar da onisciência de Homero, quais são as intenções das Erínias e por qual motivo elas impediram que Xanto revelasse todo o destino a Aquiles. Por fim, não estão claras as razões pelas quais Aquiles é familiarizado com a ideia de animais falantes, mas se incomodou com o conteúdo da mensagem proferida por Xanto, ou seja, um destino fúnebre que ele já conhecia.

Partindo da premissa de que a mistura de *inputs* é um local provisório que existe apenas durante a enunciação dos envolvidos, identificamos que esta condição transitória possui uma relação espaço-temporal entre as perspectivas dos sujeitos envolvidos, conjuntura semelhante ao que Bakhtin⁶⁴ classificou como cronotopo.⁶⁵ Afinal, embora haja uma interação direta e concreta entre Xanto e Aquiles durante o discurso, nenhum dos demais *inputs* representados comungam do mesmo espaço e tempo dos envolvidos concretamente no diálogo, de tal sorte que Hera, as Erínias, o narrador e a audiência estão física e cronologicamente separados de Xanto e Aquiles.

Diante dos condicionantes para a existência da mistura de *inputs*, julgamos que o caráter instável, finito e parcial do espaço mental criado para sustentar as subjetividades representadas no diálogo homérico constrói um efeito de diluição das fronteiras cognitivas do “eu”, em outras palavras, a dissonância. O efeito de dissonância do “eu” gerado na *Iliada* pela mistura de *inputs* possui um alcance mais amplo do que o efeito de dissonância proporcionado pelo uso do tradicional discurso indireto livre encontrado na obra joyciana analisada, ainda que haja uma variação dinâmica e sutil entre o discurso do narrador e o discurso das personagens, essas instâncias são representadas nas cenas de *Ulisses* de modo estático, concreto e fixo, tanto cronologicamente quanto espacialmente.

A partir do exemplo do discurso indireto livre presente no fluxo de consciência de Stephen Dedalus, verificamos que os dêiticos que apontam para a alternância entre discurso do narrador e da personagem, ou seja, o uso da primeira e terceira pessoa, são elementos que garantem estabilidade e perenidade aos sujeitos envolvidos na cena. O panorama descrito se opõe ao caráter efêmero do espaço criado pela mistura de *inputs* durante a interação de Xanto e Aquiles, afinal, a existência desse *tópos* que serve como ponto de encontro dos *inputs* envolvidos se extinguirá quando o discurso acabar de ser executado, um efeito de dissonância que dilui com mais eficácia as fronteiras que garantem a identificação do “eu”, tornando-as mais fluídas, difusas e enfraquecidas.

Na relação dialética entre narrador e personagem presente no discurso de Stephen Dedalus,⁶⁶ o *tópos* do narrador se opõe de modo límpido ao *tópos* da personagem, fato observado graças aos dêiticos em terceira pessoa – “Estacou”, “virou”, “cruzou” e “passei” – e aos dêiticos em primeira pessoa – “eu não vou”, “ninguém por aqui”. Além disso, a natureza retrospectiva da narração de *Ulisses* denuncia que o narrador está situado em um futuro próximo em relação à posição temporal da personagem Stephen Dedalus, o que demarca uma igualmente lúcida distinção cronológica entre tempo da narrativa e tempo do narrador.

A dinâmica temporal monocromática do discurso indireto livre inerente à cena de Stephen Dedalus⁶⁷ contrasta com a heterogeneidade oriunda do manuseio do tempo dentro da cena homérica em que temos o efeito de dissonância do “eu”. Afinal, Hera, as Erínias, o narrador, a audiência, Aquiles e Xanto são oriundos de espaços temporais distintos, mas que se encontram no momento da mistura de *inputs* e enquanto durar o diálogo de Xanto com o filho de Peleu.

Diante dessa assincronia, observa-se que as Erínias não interromperam Xanto no mesmo instante em que Hera manifestou o seu desejo de proteger Aquiles, o regis-

tro do evento sobrenatural testemunhado pelo narrador destoa do momento em que Aquiles recebeu a mensagem de Xanto, bem como do momento em que a audiência foi reportada sobre a cena pelo narrador. O narrador, por sua vez, é representado por Homero ou pelo aedo, ambos performaram a *Iliáda* para um público em um momento histórico posterior ao momento dos acontecimentos do cerco a Troia e posterior ao momento em que Homero presenciou os fatos contados pelas musas pela primeira vez.

Na cena em que Heitor solicita a Hécuba que busque “a veste mais bela” para ofertar à Atena, pode-se afirmar que o trecho se inicia em discurso indireto e se transforma em um amálgama de vozes, semelhante ao que ocorre no discurso indireto livre, conforme Ana Bonifazi destaca,⁶⁸ este é um exemplo de ocorrência de *input* ou espaço mental compartilhados. Ao final do diálogo, temos uma dificuldade em distinguir se a descrição da qualidade das vestes provém da perspectiva de Hécuba, de Heitor ou do próprio narrador.

Das vestes, Hécuba **troux**e para ofertar a Atena, **a que era mais bela e variada em bordados, a mais grandiosa** que brilhava como um astro, sob as outras vestes.⁶⁹

Notamos nestes versos que o primeiro contato e a primeira percepção do vestido não são introduzidos diretamente por Hécuba, ou seja, por uma focalização interna, mas por intermédio de um narrador, o que é comprovado devido ao uso da terceira pessoa do singular, presente na menção do nome Hécuba e do verbo “φέρε” (“trouxe”). Contudo, nos versos seguintes, temos o uso de adjetivos que reconduzem o campo de percepção da audiência da perspectiva unilateral do narrador para um espaço psicológico compartilhado entre a voz de Heitor, a voz do narrador e a perspectiva de Hécuba sobre a veste “mais bela e variada”.

Sobre a passagem em que Apolo e Poseidon discutem (xxi, v. 468-469) e decidem evitar o combate, verificamos o emprego de impressões pessoais que fogem da distância e indiferença divina comumente

encontradas no discurso dos deuses: “Assim falou e virou as costas, pois **envergonhava-se/** de entrar em confronto com o irmão de seu pai”.⁷⁰

De acordo com Gabriela Canazart,⁷¹ o emprego do verbo “αἶδετο” – “envergonhava-se” – é um exemplo de focalização interna compartilhada, onde o narrador insere a sua impressão dentro do discurso das personagens, neste caso, dentro da focalização de Apolo, criando uma mistura de impressões que, embora nos permita, como narratários primários, espiar a mente das personagens, também nos impede de interpretar o trecho como resultado de apenas uma unidade intelectual ou de uma única perspectiva, evidenciando que há contaminação do discurso da personagem Apolo pela perspectiva do narrador humano:

A focalização humana do narrador primário se torna mais evidente com o uso de “envergonhava-se”, um verbo derivado do substantivo *aidos*, termo avaliador mais comumente usado em narrações secundárias com o significado de “vergonha”. 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.⁷²

Na passagem que precede o duelo entre Heitor e Ajax (vii, v. 216-218), a audiência é informada sobre os ânimos de Heitor por intermédio das habilidades do narrador onisciente. Contudo, após a conjunção adversativa “ἀλλ’” – “mas” – temos uma exposição direta das motivações do herói para não recuar, visto que fora ele que havia solicitado (“προκαλέσσατο” – proposto, solicitado, convidado) o combate.

O coração do **próprio** Heitor martelava em seu peito **Mas não poderia mais recuar para a multidão de homens, visto que foi ele que propôs o combate.**⁷³

De acordo com Bonifazi,⁷⁴ o pronome “αὐτῶι” – “o próprio” – presente nos versos iniciais da descrição dos motivos de

Heitor para entrar em combate é uma marca ainda mais interessante de mistura de perspectivas, pois o seu uso serve para enfatizar as emoções da personagem, fato responsável por inseri-la como centro da cena:

De Jong propõe ler a partir de “*ἄλλα*” – “mas” como uma oração transmissora de informações da focalização interna porque retratam as considerações de Heitor e a narrativa épica neste ponto nos concede acesso aos pensamentos de Heitor. Entretanto, o verso que precede o “*ἄλλα*” – é uma oração igualmente importante, senão mais interessante. A descrição do estado do “*θυμῶς*” de Heitor não parece menos inspirada do que os sentimentos de Heitor. O mais importante, “*αὐτῶι*”, pode funcionar como reflexivo indireto (“para o próprio” Heitor), implicando que o narrador primário toma Heitor como o sujeito da consciência. O verso acontece depois da descrição dos sentimentos dos troianos aterrorizados por Ajax (“*Τρῶας δὲ τρόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυῖα ἕκαστον*” [“os troianos estavam todos tomados pelo terror e pelo medo”]. O subsequente “*αὐτῶι*” destaca Heitor como o centro- enquanto os troianos são a periferia e a informação focal é o seu estado epistêmico e emocional.

Eu leio a formulação dos v. 216-218 (não apenas os v. 217-218) como uma mistura. O espaço de entrada no primeiro caso é oferecido pela narração épica da história, e contém os elementos “o narrador leu a mente de Heitor” e “o narrador formula as considerações de Heitor”. O segundo espaço de entrada é acionado pela situação dentro da história, e ele contém os elementos “Heitor está ansioso” e “a razão da ansiedade é que ele chamou Ajax para a batalha e agora ele não pode se esconder”. Na mistura de ponto de vista, o pensamento de Heitor é restituído através da voz e do ponto de vista do narrador primário.⁷⁵

Na cena em que Príamo e Aquiles se encontram (xxiv, v. 278-280), Irene de Jong⁷⁶ verifica a introdução do discurso indireto através do uso do nome próprio Príamo (“*Πριάμος μέγας*”) pelo narrador ao se referir à personagem e por intermédio do uso de verbos de terceira pessoa do singular “*ἔλαθ*” (“entrar”), “*κύσε*” (“beijar”), “*λάβε*” (“segurar, pegar”), contudo, a utilização de adjetivos extremamente pessoais como “as terríveis mãos assassinas de homens” fazem com que a audiência questione se ela continua sobre

o crivo da visão imparcial do narrador ou se foi inserida dentro da focalização de Príamo:

[E]ntrando sem ser percebido por eles o grande Príamo se aproximou

segurou os joelhos de Aquiles com as mãos e beijou as terríveis mãos assassinas de homens, que mataram muitos dos seus filhos.⁷⁷

Embora este artigo se dedique a passagens em que há diluição das fronteiras cognitivas do “eu” através do conceito de mistura de *inputs*, essas misturas não chegam a ser consideradas discurso indireto livre, mas se aproximam do efeito gerado por ele e, em muitos momentos, extrapolam os limites desse efeito, pois constroem uma relação de polifonia que ultrapassa a dialética proposta pelo discurso indireto livre entre o discurso do narrador e o discurso da personagem. Além disso, é importante salientar que, de acordo com D. Beck⁷⁸ e Bonifazi,⁷⁹ existem outros trechos da *Iliada* que são essencialmente discursos indiretos livres aos moldes estruturais do séc. xx e consoante o que temos presente na passagem de Stephen Dedalus,⁸⁰ ou seja, quando não é possível definir com precisão a autoria do enunciado, muito menos seu início ou fim.

Para D. Beck a cena em que Niobe se gaba por ser mais fértil que Leto e é punida por isso é um exemplo de estrutura em discurso indireto livre. Isso se explica porque a cena é introduzida através do discurso indireto de Aquiles, um narrador – personagem, que se refere a Niobe na terceira pessoa, através do dativo “*Νιόβη*” – “contra Niobe” (xxiv, v. 606) – contudo, pouco depois, as palavras de Niobe deixam de ser narradas e passam a ser apresentadas de modo vívido por ela mesma:

Aos rapazes Apolo matou com o arco de prata, enraivecido contra Niobe; às meninas, a Arqueira Ártemis, porque ela se comparara com Leto de bela face e disse que a deusa gerou dois, enquanto ela própria gerou muitos.⁸¹

D. Beck afirma que o v. 608 do canto xxiv repete o que foi explicado pelo narrador no verso anterior, contudo, com maior proximidade e vigor, visto que o uso do

pronome “αὐτὴ” (própria) irá conceder intensidade à cena e marcará o comportamento arrogante de Níobe que se ufana de ser mais fértil do que Leto. Já na passagem em que Fênix tenta persuadir Aquiles a voltar ao combate (IX, v. 590-595)⁸² e na passagem em que Aquiles pede a seus companheiros para que lavem com pressa o corpo de Pátroclo (XVIII, 343-345) para D. Beck⁸³ esses trechos são momentos em que a personagem fala diretamente sem a intervenção do narrador e sem a sua devida introdução:

Assim falou o divino Aquiles aos seus companheiros
para que coloquem um grande caldeirão e com rapidez lavem o sangue coagulado de Pátroclo.⁸⁴

D. Beck⁸⁵ expõe que o adjetivo “τάχιστα” (“com rapidez, com toda a velocidade”) é proferido diretamente por Aquiles e se mistura com o enunciado introduzido pelo discurso do narrador através do uso do particípio no nominativo εἰπών (“falou”) e da menção do nome “Ἀχιλλεύς” (“Aquiles”).

Nas cenas iliádicas expostas neste capítulo, a unidade psicológica da personagem não apenas implode, mas fundem-se a ela dois ou mais núcleos intelectivos, criando um novo espaço subjetivo e independente que interpreta as experiências; todas as perspectivas representadas neste espaço possuem a capacidade de influenciar o modo como a audiência irá receber e interpretar as informações diegéticas. Embora Bonifazi⁸⁶ organize os momentos de mistura de perspectivas entre cenas de focalizações internas e cenas de discursos indiretos livres,⁸⁷ entendemos que o princípio da implosão sintática, da presentificação do discurso da personagem, da dificuldade em decifrar sob qual ótica estamos vendo e a quem pertence o discurso são qualidades que estão inerentes ao discurso indireto livre moderno, contudo, também contribuem para o efeito de dissonância do “eu” na *Ilíada*.

Portanto, ainda que seja possível definir a autoria dos discursos proferidos na maioria das cenas da *Ilíada*, fato oposto ao que acontece nos romances de fluxo de cons-

ciência, essa nitidez se dissolve em Homero quando mudamos os parâmetros e passamos a dar maior ênfase para o modo de apresentação e recepção da informação ao invés de nos preocuparmos em identificar a autoria do discurso proferido. Por isso, notamos o quão confusa, vaga e fluida é a focalização ou o *input* que captam as impressões e as organizam para a audiência da *Ilíada*.

É importante registrar que o compartilhamento de um espaço comum que abriga diversos discursos e perspectivas, promovendo o contato e a interação entre elas, está vinculado ao conceito bakhtiniano de polifonia:

Aliás, a própria polifonia enquanto ocorrência da interação de consciências isônomas e interiormente inacabadas requer outra concepção artística de tempo e espaço, uma concepção “não euclidiana”, segundo expressão do próprio Dostoiévski.⁸⁸

Notamos que o espaço mental compartilhado que abriga essas consciências é um local abstrato, não euclidiano e que goza de um tempo próprio – o tempo psicológico. De acordo com Bonifazi, as consciências manifestadas neste espaço não são representadas em suas totalidades, apenas parcialmente, além disso, ele não está localizado dentro das consciências das personagens envolvidas, mas é um *tópos* alternativo e independente:

Isto consiste em integrar em nossa mente **espaços mentais independentes e desenvolver novos significados que não se esgotam a partir de seus espaços individuais.**

Espaços mentais são “estruturas cognitivas temporais estimuladas pelo uso de formas linguísticas” (Dancygier, 2006, p. 5). Construções linguísticas de diferentes tamanhos e tipos podem funcionar como espaços construtores. Espaços mentais são estruturas abstratas, mas também estruturas parciais (Dancygier; Sweetser, 2014, p. 77), pois os seres humanos não são capazes de compreender toda a estrutura cognitiva completamente, ou seja, de reconhecer cada componente neles. [...]

Quando executamos uma combinação, integramos dois ou mais espaços internos pelo mapeamento de correspondência. **Crucialmente, o resultado da combinação,**

que é um espaço mental, tem seu próprio significado, elementos e propriedades que não são avaliados a partir de outros espaços (Turner, 2015, p. 213). Não temos, portanto, apenas uma mistura ou confusa correspondência. Processamos uma nova estrutura emergente e novas conceitualizações. [...]

[...] Uma outra característica fundamental da combinação é a projeção parcial. “Os inputs não podem ser projetados dentro de uma combinação como um todo; entretanto, a estrutura necessária para a combinação é selecionada e então projetada dentro do espaço compartilhado (Dancygier; Sweetser, 2014, p. 82)”⁸⁹.

A teoria da mistura em Homero se torna ainda mais efetiva quando verificamos que o narrador da *Iliada* não é contemporâneo à história que conta, ou seja, ele é um narrador heterodiegético e extradiegético, relatando os fatos a partir de um ponto de vista externo e futuro aos acontecimentos. Portanto, o aedo ou Homero, a princípio, não seria capaz de dialogar diretamente com os heróis presentes durante o cerco a Troia, fato que se torna possível graças ao evento estético nomeado por Mikhail Bakhtin⁹⁰ como cronotopo,⁹¹ um conceito que reúne discursos e perspectivas de natureza e origem distintas em um mesmo espaço e tempo, apesar de seus interlocutores estarem separados física e cronologicamente.

Diante das passagens da *Iliada* selecionadas neste capítulo, podemos concluir que as representações parciais dos espaços mentais de cada personagem e as suas respectivas misturas de discursos, focalizações e percepções refletem a essência do efeito de dissonância do “eu” e da ruptura da unidade intelectual que, a princípio, foi considerada uma marca dos romances de fluxo de consciência do séc. XX.

CONCLUSÃO

A presença do discurso indireto livre nos fluxos de consciências dos romances modernistas foi responsável por conceder um caráter inovador ao dificultar a identificação da autoria dos enunciados dentro das narrativas, através do abandono do uso de

dêiticos e da pontuação que separava o discurso do narrador do discurso da personagem. Contudo, é possível encontrar uma forma mais antiga equivalente a este recurso através do conceito nomeado como mistura de perspectivas e *inputs* que está presente nas cenas da *Iliada* apreciadas nesta pesquisa, provando que a ideia de sofisticação e pioneirismo são qualidades relativas, aplicadas por nichos acadêmicos, o que nos obriga a refletir se estamos diante de teorias modernas dentro de textos homéricos ou de efeitos homéricos dentro de narrativas modernas.

Quando presenciamos o conceito de mistura proposto por Turner (1996) e aplicado por Bonifazi (2014) em Homero e acompanhamos a perspectiva do narrador se confundindo com a perspectiva da personagem, não estamos diante de um processo que restringe o efeito de dissonância à esfera da emissão de enunciados, tal como ocorre nos trechos selecionados de discurso indireto livre da obra joyciana. Pelo contrário, o efeito de mistura encontrado na *Iliada* engloba a recepção dos elementos cognitivos que assaltam a percepção da personagem, do narrador e em última instância, da audiência, diluindo as fronteiras cognitivas dos agentes envolvidos no texto.

Assim, ao avaliarmos o desenvolvimento do conceito de mistura no texto da *Iliada*, concluímos que ele é um elemento que atua contra a preservação da unidade intelectual das personagens, responsável por criar identidade no *homo fictus*, indo além do efeito de dissonância gerado pelo discurso indireto livre. Essa afirmação se sustenta porque a mistura constrói um espaço mental compartilhado, local que sedia a emissão e a recepção de informações cognitivas dos interlocutores do enunciado, já o discurso indireto livre trabalha apenas com a intercalação e a emissão do enunciado do narrador e das personagens, sem adentrar e alterar as estruturas cognitivas que atuam como delimitadoras de unidade e coerência das personagens.

Apesar de Genette⁹² distinguir as categorias modo e voz, temos que lembrar que o autor também afirma que elas não são concorrentes,⁹³ além disso, quando adotamos a narratologia cognitiva, a premissa defendida por esta corrente é a de que nenhum narrador está separado de sua respectiva focalização, pois não existe narração sem uma prévia organização cognitiva das informações diegéticas. Deste modo, para os homeristas que seguiram a corrente proposta por Bal,⁹⁴ a focalização pressupõe a simples combinação de um verbo de percepção e um pronome pessoal, fato que converte como focalizadores os narradores de todos os níveis diegéticos da história, o que nos leva a concluir que o narrador – pertencente à categoria “voz” – também é atingido e participa da dinâmica de mistura de perspectivas e *inputs*, tradicionalmente inserida na categoria “modo”:

De Jong sustenta que “a história, consistindo de uma fábula vista de um ângulo determinado e específico, é o resultado da atividade de focalização (focalização) de um focalizador” (2004a, p. 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.⁹⁵

Diante da exposição de variados meios capazes de diluir as fronteiras cognitivas do “eu” ficcional na *Iliada* – desde o tradicional discurso indireto livre, até aqueles recentemente descobertos pela narratologia, como o conceito de mistura – entendemos que o efeito de dissonância, tão popular nos romances modernistas, pode ser homologado na *Iliada* mediante recursos que extrapolam o uso do discurso indireto livre, não sendo, portanto, uma qualidade exclusiva dos romances de fluxo de consciência.

ABSTRACT

The effect of the dissonance of the “I” is one of the main hallmarks of stream-of-consciousness novels, especially the James Joyce's *Ulysses*, a paradigmatic narrative of the modernist movement that had in common with other works of its period the use of resources known as free indirect discourse and the mixture of voices. Based on this observation, this paper aimed to identify, evaluate and compare the presence of these narrative and linguistic qualities and their underlying aesthetic effect – the dissonance of the “I” – in the Homeric *Iliad*, applying the same criteria that early 20th century literature used to define itself as sophisticated and avant-garde.

KEYWORDS

Dissonance of the “I”; *Ulysses*; *Iliad*.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ARAÚJO, Monique. O discurso indireto livre e a multiperspectividade em “O homem de areia” (1815), de E.T.A. Hoffmann: um exame analítico. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, 8(2), p. 1-226, jun.-dez. 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**: Mikhail Bakhtin. Introdução e tradução de Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Goés Junior, Helena Spryndis. Nazário, Homero Freitas de Andrade. 5. ed. Hucitec: São Paulo, 2002.
- BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología**. Traducción de Javier Franco. Madrid: Catedra, 1990.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia, Enunção. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.
- BECK, Deborah. **Speech Presentation in Homeric Epic**. Austin: University of Texas Press, 2012.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Revista Cerrados**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. vol. 8, 1999, p. 107-124.
- BONIFAZI, Anna. Embedded Focalization and Free Indirect Speech in Homer as Viewpoint Blending. **Homer in Performance: Rhapsodes, Narrators, and Characters**. Edited by Jonathan L. Ready and Christos C. Tsagalis. Austin: University of Texas Press, 2018.
- CAIRNS, Douglas; SCODEL, Ruth. **Defining Greek Narrative**. Edinburgh: University Press, 2014.
- CANAZART, Gabriela; WERNER, Christian. A ação narrativa de focalizar: o uso de adjetivos avaliadores e o narrador da “Ilíada”. **Codex: Revista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 2, jul.-dez., 2018, p. 17-39.
- CÂNDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D.A.; GOMES, P.A.S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: EdUNESP Digital, 2020.
- CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela; MOREIRA, Anny Clarissa de Andrade Moreira; ALMADA, Leonardo Ferreira. Narratologia cognitiva: uma introdução. **Revista Ideação**, n. 45, jan.-jun. 2022.
- DE JONG, Irene. J.F. Homer. In: DE JONG, I.; NÜNLIST R.; BOWIE A. **Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature**. Netherlands: Brill, 2004. p. 13-24.
- FENIK, B. Stylization and Variety: Four Monologues in the Iliad. In: FENIK, B. (ed.). **Homer: Tradition and Invention**. Leiden: Brill, 1978. p. 68-90.
- FIORIN, José Luiz. Duas concepções de enunção. **Estudos Semióticos**. Vol. 16.1. **Thematic Issue: Semiotics and Psychoanalysis**. São Paulo, July 2020, p. 122-137.
- FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Tradução de Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- 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**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, [197-].
- GRAZIOSI, Bárbara. Inspiração divina e técnica narrativa na Ilíada. **Revista Clássica**, v. 29, n. 1, p. 103-126, 2016.
- GREIMAS, J.A; FONTANILLE, J. **A semiótica das paixões: dos estados de coisa aos estados de alma**. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- HENN, Ronaldo César; MACHADO Felipe Viero. O corpo como acontecimento semiótico: construções do self, performances e outras semiosis. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 37, p. 215-226, set.-dez. 2016.
- HOMER, **The Iliad**. Translated by A.T. Murray. S.I.: LOEB, 1999. (vol. I-II).
- HUMPHREY, Robert. **O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1976.
- JOYCE, James. **Ulysses**. London: Penguin, 2000.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.
- LASCH, Christopher. **O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- O’BRIEN, Alyssa J. The Molly Blooms of “Penelope”: Reading Joyce Archivaly. **Journal of Modern Literature**, Autumn, 2000, vol. 24, n. 1 (Autumn, 2000), p. 7-24.
- PERUCHI, C.H. Crise da forma, forma da crise: sobre o monólogo interior em Ulysses, de James Joyce. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, v. 18, n. 3, p. 125-143, 2018. doi:10.5935/cadernosletras. v. 18, n. 3, p. 125-143.
- READY, Jonathan; CHRISTOS, C. Tsagalis. **Homer in Performance: rhapsodes, narrators, and characters**. Texas: University of Texas, 2018.
- RICHARDSON, Scott Douglas. **The Homeric Narrator**. Nashville: Vanederbilt University, 1990.
- RUSSO, Joseph, and Bennett Simon. Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition. **Journal of the History of Ideas**, vol. 29, n. 4, University of Pennsylvania Press, 1968, p. 483-498.
- SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SILVA, Reginaldo Oliveira. Da epopeia burguesa ao fluxo da consciência: a escrita literária em tempos difíceis. **Revista Investigações**, v. 22, n. 1, jan. 2009.
- FAUCONNIER, Gilles, TURNER, Mark. Blending as a Central Process of Grammar. In: **Conceptual Structure, Discourse, and Language**. Edited by Adele Goldberg. Stanford: Center for the Study of Language and Information (CSLI), 1996. p. 113-129. (distributed by Cambridge University Press).
- TURNER, Mark B. Blending in Language and Communication (August 26, 2014). **Handbook of Cognitive Linguistics**. Edited by Ewa Dabrowska and Dagmar Divjak. De Gruyter Mouton, 2015. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=2487552>. Acesso em: 27 jan. 2026.

NOTAS

1 O processo de mistura, ou integração conceitual (Fauconier; Turner 2002), identifica uma operação mental que “desempenha um papel abrangente na linguagem e na comunicação” (Turner, 2015, p. 211). Consiste em integrar em nossa mente espaços mentais independentes e desenvolver novos significados que não são extraídos desses espaços individualmente (Bonifazi, 2014, p. 233).

2 Muito ligado ao problema do foco narrativo é a apresentação, na obra ficcional, do chamado fluxo de consciência. Trata-se, na verdade, da especialização de um determinado foco narrativo. Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens. A crítica literária apropriou-se do termo *stream of consciousness* (ou ainda *stream of thought* e *stream of subjective life*), criado pelo psicólogo William James (1955), para exprimir a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas. James criou esse termo para indicar que a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, não há junturas, mas sim um fluxo contínuo (Carvalho, 2012, p. 72).

3 Falar do “eu” é mais do que falar da coerência da atividade mental de uma única pessoa. O “eu” é definido apenas como aquilo que reúne características e as organiza, unindo estas atividades. Em qualquer pessoa normal estas atividades são organizadas e unidas e a palavra “eu” é apenas uma etiqueta que colocamos na pessoa e na capacidade dela como sendo mentalmente dotada de unidade. Isso nada mais é, portanto, do que aquilo que é referido quando se usa um pronome pessoal ou nome próprio, ambos dispositivos linguísticos que, obviamente, são encontrados em Homero (Gaskin, 1990, p. 153; tradução nossa).

4 Seel (1953, p. 294, 303 apud Corrêa, 1998, p. 64) e Gaskin (1990, p. 153) afirmam que o conceito de unidade intelectual está associado à condição de um enunciado apresentar um verbo de percepção relacionado a um pronome pessoal de primeira pessoa. Vale destacar que essa definição tangencia a definição de focalização na narrativa, elemento conceituado por Mieke Bal como: “[A] relação entre os elementos apresentados e a visão pela qual eles são apresentados [...] Focalização é, então, a relação entre a visão e o que é visto, percebido” (Bal, [1985] 2017, p. 133; tradução nossa).

5 A cognição se refere a processos em que um input externo ou interno é transformado, reduzido, elaborado, armazenado, recuperado e usado, envolvendo uma variedade de funções como a percepção, a atenção, a codificação de memória, a retenção e a recordação, a tomada de decisão, o raciocínio, a resolução de problemas, a imagem, o planejamento e a execução de ações (Chagas; Moreira; Almada, 2022, p. 387).

6 Bonifazi, 2014, p. 234.

7 Espaços mentais são “estruturas cognitivas temporárias, estimuladas pelo uso de formas linguísticas” (Dancygier, 2006, p. 5). Construções linguísticas de diferentes tamanhos e tipos que podem funcionar como criadoras de espaços. Espaços mentais são estruturas abstratas, mas também estruturas parciais (Dancygier; Sweetser, 2014, p. 77), visto que os seres humanos não são capazes de apreender as estruturas cognitivas completamente, ou seja, de reconhecer cada um dos componentes nelas (Bonifazi, 2014, p. 234; tradução nossa). Ao simular uma conversa entre um filósofo contemporâneo e Kant, Mark Turner (1996, p. 2) conceitua o que é um espaço mental: “Em um espaço mental de entrada, temos o filósofo moderno, fazendo afirmações. Em um espaço mental de entrada separado, mas

relacionado, temos Kant, pensando e escrevendo. Em nenhum dos espaços de entrada há debate. Esses dois espaços de entrada compartilham uma estrutura de enquadramento: há um pensador, que tem afirmações e reflexões, um modo de expressão, uma linguagem específica e assim por diante. Essa estrutura de enquadramento compartilhada constitui um terceiro espaço, um espaço genérico, conectado a ambos os espaços de entrada. Há um quarto espaço, a mistura, que contém tanto o filósofo moderno (do primeiro espaço de entrada) quanto Kant (do segundo espaço de entrada)” (Turner, 1996, p. 2).

8 Lukács, 2007, p. 71.

9 Idem, *ibidem*, p. 7.

10 Bakhtin, 2015, p. 99. Dostoiévski nunca expõe de forma monológica ideias prontas, assim como não mostra a formação psicológica dessas ideias numa consciência individual. Em qualquer dos casos as ideias deixariam de ser imagens vivas. Lembremos, por exemplo, o primeiro monólogo interior de Raskólnikov, do qual citamos um trecho no capítulo anterior. Aqui não há nenhuma formação psicológica da ideia numa consciência fechada. Ao contrário, a consciência do solitário Raskólnikov se converte em arena de luta de vezes dos outros. Nessa consciência, as ocorrências de ideias mais próximas (a carta da mãe, o encontro com Marmieládov) nela refletidas assumem a forma do mais tenso diálogo com interlocutores ausentes (a mãe, Sônia e outros), e é nesse diálogo que ele procura “resolver sua ideia” (Bakhtin, 2015, p. 99).

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

12 Frye, 1957, p. 252; grifo nosso.

13 Idem, *ibidem*.

14 Silva, 2009, p. 28.

15 O percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo. [...] Os três níveis do percurso são o profundo (ou fundamental), o narrativo e o discursivo (Fiorin, 2014, p. 20).

16 Esta distinção pode ser encontrada no prefácio à edição brasileira do livro *Fluxo de consciência* de R. Humphrey (1976, p. vii) apresentado por Afrânio Coutinho: O autor aproxima o emprego do fluxo de consciência com outros artifícios técnicos, tais como o **monólogo interior, direto e indireto, o solilóquio e a descrição onisciente.** Mas o fluxo de consciência foi uma criação dos narradores modernos para registrar o drama que tem lugar dentro dos confins da consciência individual. Este drama foi posto em relevo por filósofos como William James e Henri Bergson ao apontarem o fato de que a consciência flui como uma corrente e que o espírito possui seus próprios valores de tempo e espaço à parte os arbitrários e assentados do mundo exterior (Humphrey, 1976, p. vii; grifo nosso).

17 Humphrey (1976, p. 21-22.) deixa claro que nem todo monólogo interior é um fluxo de consciência e o fluxo de consciência pode se servir da estrutura proposta pelo monólogo interior direto e indireto para se manifestar. Para Dinkler (2023, p. 283), a diferença entre ambas as técnicas

consiste no fato de que o monólogo interior permite traçar a distinção entre mimesis e diegesis, já no fluxo de consciência as fronteiras entre o discurso do narrador e da personagem desaparecem.

18 “[...] são romances nos quais um ser desprovido de contornos, indefinível, intangível e invisível, um ‘eu’ anônimo, que é, ao mesmo tempo, tudo e nada... usurpou o papel do herói (e ao mesmo tempo reduziu os outros personagens) à condição de visões, sonhos, pesadelos, ilusões, reflexos, quiddidades ou dependências desse ‘eu’ todopoderoso” (Lasch, 1987, p. 140).

19 O romance psicológico e, às vezes, o drama tendem mesmo a dissolver a pessoa, a quase dispersá-la em seus momentos, seus atos sucessivos ou em aspectos e suas máscaras. O ego aparece aí como uma oscilação entre essas dispersões e os esforços para reunir aquilo o que foi espalhado. Assim é em Marcel Proust ou em Pirandello, em Joyce e em Virginia Woolf (Meyerson, p. 192-193 apud Zérafra, p. 139).

20 Em português a tendência é também para o uso indiscriminado da denominação monólogo interior, o que, evidentemente, pelo que já foi exposto, cria confusões que devem ser evitadas. Uma das razões para que se faça a distinção é ser o monólogo interior de uso antiquíssimo, não equivalendo, portanto, a fluxo de consciência. Outra é que, dentro da classificação que passaremos a expor, pode haver fluxo da consciência sem que haja monólogo interior propriamente dito (Carvalho, 2012, p. 74-75).

21 Silva, 2009, p. 24-25.

22 Consideramos os solilóquios um monólogo interior vocalizado. Robert Humphrey afirma que o solilóquio pressupõe uma plateia formal e imediata, por isso é importante que tenha maior coerência e seja inteligível (Humphrey, 1976, p. 32).

23 Lasch, 1987, p. 140.

24 Idem, ibidem apud Silva, 2009, p. 24.

25 Carvalho, 2012, p. 72.

26 De acordo com Zérafra, há uma metamorfose durante a transição do romance naturalista para o modernista, pois no início do séc. xx o romance passa a enfatizar a vida interior e subjetiva das personagens (Zérafra, 2010, p. 73): a pessoa se define não mais em função da relação indivíduo-sociedade, mas conforme a distância, ou melhor o fosso, que separa a nossa realidade social da realidade de nossas funções psicológicas. Distância que deve ser preenchida para que a pessoa seja autônoma, coerente e humana. Assim como a personagem integrando a vida, chegará a uma existência autêntica, mas dolorosa, do mesmo modo é desaparecendo no romance que o escritor dará a este o aspecto de autonomia que J.W. Beach sublinhará, em 1932: “A grande característica de nosso tempo é que a própria história relata a si mesma, pelo canal das impressões das personagens assim, enfim, o romance se distingue da história e da filosofia (Beach, 1932 apud Zérafra, 2010, p. 73).

27 Carvalho, 2012, p. 72.

28 Idem, ibidem.

29 Zérafra, [1971] 2010, p. 31; grifo nosso.

30 Scodel, 2014, p. 55-56.

31 Graziosi, 2016, p. 115-117.

32 Haubold, 2014, p. 28.

33 Na *Iliáda* (ix, v. 223-224) não sabemos o motivo de Odisseu ter interferido precipitadamente no diálogo entre Aquiles e Fênix.

34 “Homeric characters, in contrast, talk and talk, and we hear so much about them and their motives that it is only when we reflect that we realise that we still need inference and imagination. Sometimes we are left completely uninformed about a character’s motives for a significant action – for example, why Odysseus reports to the Achaean council only Achilles’ initial response to the embassy and not his later modifications (Il. 9.674–92) – but Odysseus’ motives would not profoundly change the narrative if we knew them” (Scodel, 2014, p. 74; tradução nossa).

35 Joyce, [1922], 2000.

36 Para Leite (2007, p. 68) o séc. xx foi responsável por aprofundar a exposição dos movimentos psicológicos, convertendo o monólogo interior em um canal comunicativo cada vez mais frágil em nexos lógicos até se tornar um fluxo ininterrupto de pensamentos.

37 Waugh (1993, p. 23) define o modernismo como um movimento cuja temática central é a mente: “O pós-modernismo claramente não envolve a preocupação modernista com a mente como sendo base de uma estética, ordenada em um nível profundo e revelando a consciência em momentos epifânicos” (Waugh, 1993, p. 23; tradução nossa). “Post-modernism clearly does not involve the modernist concern with the mind as itself the basis of an aesthetic, ordered at a profound level and revealed to consciousness at isolated epiphanic moments”.

38 Humphrey, 1976, p. 4.

39 Dentre os diversos manuais literários, escolhemos como parâmetros as obras *Persona e personagem* de Michel Zérafra (2010), *Fluxo de consciência* de Robert Humphrey (1976) e *Focalização e fluxo de consciência* de Alfredo Leme Coelho (2012), pois além da relevância de suas reflexões na academia, elas coadunam nossa afirmação sobre o destaque dado ao trabalho de Joyce e Woolf como paradigmas ideais para a definição e sistematização dos romances de fluxo de consciência.

40 Humphrey, 1976, p. 7; grifo nosso.

41 Carvalho, 2020, p. 72.

42 No discurso direto, o narrador crê reproduzir a fala dos personagens; no indireto, a intenção do narrador é, possivelmente, transmitir apenas a essência dos pensamentos (Garcia, 2005, p. 149). No discurso indireto livre, a elocução contamina-se, por assim dizer, de ambos os discursos. Quanto ao último, porém, surgiu entre os críticos uma lista de outras denominações. Conceitualmente, estes outros nomes diferenciam-se de maneira muito sutil e, muitas vezes, designam o mesmo recurso. Erlebte Rede, *stream of consciousness*, monologue interior, entre outras, são para Auerbach, por exemplo, ramificações de indireto livre que “reproduzem o conteúdo de consciência das personagens” (Auerbach, 2002, p. 482). A diferenciação entre elas seria, segundo Auerbach, somente referente à intenção artística. Neste procedimento, as instâncias do narrador (onisciente) e personagem mesclam-se, tornando-se difícil a diferenciação entre eles. Em uma construção em discurso indireto livre, como observa Vargas Llosa, “o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando mentalmente” (Llosa, 1979, p. 154 apud Araújo, 2016, p. 37).

43 Esta associação pode ser verificada em obras literárias e pesquisas acadêmicas, como notamos acontecer no artigo de Prila Leliza Calado (2018): “No contexto literário britânico, esse movimento encontra nos escritos de Virginia Woolf e de James Joyce uma expressão internacionalmente

aclamada. Utilizando técnica do fluxo da consciência, questionando as verdades absolutas do início do séc. xx, explorando a interioridade, priorizando o eu, buscando a apreensão dos níveis do pensamento humano anteriores à fala propriamente dita, esses escritores tornaram-se ícones literários do início do séc. xx na Inglaterra e posteriormente no mundo. As representações do tempo, da experiência humana, do sujeito são também retrabalhadas, fragmentadas e não mais organizadas de maneira tradicional. Esses escritores buscam uma nova narrativa, por meio de expressões mais simples, sem os rebuscamentos da linguagem erudita” (Calado, 2018, p. 1).

44 Humphrey, 1976, p. 2.

45 Ready, 2018, p. 230-231; grifo nosso; tradução nossa. “For example, unlike Genette, for whom “the narrator’s status does not affect the point of view” (Broman 2004: 59), de Jong holds that “the story, consisting of a fabula . . . looked at from a certain, specific angle, is the result of the focalizing activity (focalization) of a focalizer” (2004a: 31). Focalization is a presupposition of narration: the primary narrator is also a focalizer. Moreover, the focalizer is not only one “who sees”² in the literal sense but also one who perceives, who thinks, who feels, in a word “who sees” in a broader, metaphorical sense. Since the first edition of *Narrators and Focalizers, works on ancient Greek texts have used “focalization” as a convenient term to identify subjective perceptions of events – prototypically those of characters – independently of who verbalizes them*” (Bonifazi, 2018, p. 231).

46 De acordo com Peruchi, no romance moderno de fluxo de consciência: “Não se trata mais de uma troca simples e explícita entre narrador e personagem, pois a construção da narrativa depende agora de uma alteração constante de vozes” (Peruchi, 2018, p. 130; grifo nosso).

47 Dinkler, 2023, p. 282 p. 283.

48 Bonifazi, 2018, p. 230.

49 Idem, ibidem; tradução nossa; grifo nossos. “Through an analysis of passages from the *Iliad* and the *Odyssey*, I will argue that a viewpoint-blending reading makes sense of the fuzzy boundaries of interpretation that such terms as “focalization” and “free indirect speech” do not and cannot clarify. With particular reference to Homeric epic, viewpoint-blending readings allow us to overcome exclusive inferences such as “either the viewpoint of X or the viewpoint of Y,” for focalization, and “(just) two sources of the utterance,” for free indirect speech. The language may be ambiguous enough to cause us to integrate multiple viewpoints and multiple voices in our mind. The advantage is that we do not need to search for single or dual viewpoints and voices any longer. We can see and hear the multiple people involved. The chapter ends with suggestions about further work in Homeric viewpoint blending and a nod to the intersubjective dimension of epic poetry”.

50 Termo que Bonifazi (2014, p. 238) utiliza para se referir ao conceito de mistura: *Embedded Focalization as Viewpoint Blending*.

51 Espaços de entrada não podem ser apenas provedores de projeções para a mistura, mas devem ser também receptores de projeções de retorno da mistura desenvolvida (1996, p. 60; ênfase no original). No caso de Xanto falante, a mistura, por exemplo, projeta de volta para o espaço de entrada “animais fazendo barulhos” a ideia de proteção poderosa, enquanto projeta de volta para o espaço “fala humana” a ideia de profecia, uma habilidade tipicamente dada ou inspirada por alguma entidade sobre-humana. Além disso, Aquiles, o narrador principal, e nós, como leitores, somos capazes de ouvir a voz do cavalo, que é um elemento emergente adicional do processo de mistura. Ademais, essa mistura está intimamente conectada à mis-

tura intrínseca representada por Aquiles, um ser humano destinado a morrer e filho de um deus ao mesmo tempo, e à mistura representada por Xanto, um cavalo comum, ser imortal, possivelmente possuído por Hera e sujeito às Erínias. (Bonifazi, 2018, p. 236; tradução nossa.). “Input spaces can be not only providers of projections to the blend, but also receivers of projections back from the developed blend (1996: 60, emphasis in original). In the case of talking Xanthos, the blend, for example, projects back to the input space “animals making noises” the idea of powerful protection, while projecting back to the space “human talk” the idea of prophecy, a skill typically given to or inspired by some superhuman entity.¹¹ In addition, Achilles, the primary narrator, and we as readers are able to hear the horse’s voice, which is a further emerging element of the blending process. Moreover, this blend is closely connected to the intrinsic blend represented by Achilles, a human being destined to die and a son of a god at the same time, and the blend represented by Xanthos, a regular horse, immortal being, possibly owned by Hera, and subject to the Erinyes” (Bonifazi, 2018, p. 236).

52 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”. 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 expressa através dela. Essa expressão do sentimento de Apolo, especialmente por ser a vergonha, aproxima o público dos eventos narrados (Carnazart, 2018, p. 34).

53 Humphrey, 1976, p. 79.

54 “He halted. I have passed the way to aunt Sara’s. Am I not going there? Seems not. No-one about. He turned northeast and crossed the firmer sand towards the Pigeonhouse” (Joyce, 2000, p. 51; tradução nossa; grifo nosso).

55 Peruchi, 2018, p. 130.

56 Humphrey, 1976, p. 25.

57 Joyce, 2008, p. 9 apud R. Humphrey, 1976, p. 25; tradução nossa; asteriscos do autor. “Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed. Inshore and farther out the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet*. White breast of the dim sea. The twining stresses, two by two. A hand plucking the harpstrings, merging their twining chords. Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide⁵⁰” (Joyce, 2000, p. 9).

58 Humphrey, 1976, p. 25.

59 “[Τ]ὸν δ’ ἄρ’ ὑπὸ ζυγῶφι προσέφη πόδας αἰόλος ἵππος/ Ξάνθος, ἄφαρ δ’ ἤμυσε καθήατι πᾶσα δὲ χαιτή/ ζευγλῆς ἐξεριπούσα παρὰ ζυγὸν οὐδας ἵκανεν:/ αὐδήεντα δ’ ἔθηκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη:/ καὶ λίην σ’ ἔτι νῦν γε σαώσωμεν ὄβοιμ’ Ἀχιλλεῦ:/ ἀλλὰ τοι ἐγγύθεν ἡμαρ ὀλέθριον: οὐδέ τοι ἡμεῖς/αἴτιοι, ἀλλὰ θεός τε μέγας καὶ Μοῖρα κραταῖη./ οὐδέ γὰρ ἡμετέρη βραδυτήτι τε ναυελίη τε / Τρώες ἀπ’ ὤμοιιν Πατρόκλου τεύχε’ ἔλοντο:/ ἀλλὰ θεῶν ὄριστος, ὃν ἠΰκομος τέκε Λητώ, / ἔκταν’ ἐνὶ προμάχοισι καὶ Ἐκτορι κῦδος ἔδωκε./ ναῖ δὲ καὶ κεν ἄμα πνοιῆ Ζεφύροιο θεοῖμεν, / ἦν περ ἐλαφροτάτην φάσ’ ἔμμεναι: ἀλλὰ σοι αὐτῶ / μόρσιμόν ἐστι θεῶ τε καὶ ἀνέρι φειδαμῆναι / ὥς ἄρα φωνήσαντος Ἐρινύες ἔσχεθον αὐδὴν/ τὸν δὲ μέγ’ ὀχθήσας προσέφη πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς:” (xix, v. 404-419; tradução nossa).

60 Bonifazi, 2018, p. 240-246.

61 Joyce, 2008, p. 9; p. 51.

62 Turner, 1996, p. 2.

63 Bonifazi, 2014, p. 234.

64 Bakhtin, 1998, p. 211.

65 No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Bakhtin, 1998, p. 211).

66 Joyce, 2000, p. 51.

67 Idem, *ibidem*.

68 Bonifazi, 2018, p. 242.

69 “[Τ]ῶν ἔν’ ἀειραμένην Ἐκάβη φέρε δῶρον Ἀθήνη, / ὅς κάλλιπτος ἔην ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος, / ἀστὴρ δ’ ὧς ἀπέλαμπεν: ἐκεῖτο δὲ νεῖατος ἄλλων” (vi, v. 293-295; tradução nossa; grifo nosso).

70 “[Ω]ς ἄρα φωνήσας πάλιν ἐτρόπετ’ αἰδετο γὰρ ὅα / πατροκασιγνήτοιο μιγήμεναι ἐν παλάμῃσι” (xxi, v. 468-469; tradução nossa; grifo nosso).

71 Canazart, 2018, p. 34.

72 Idem, *ibidem*.

73 “Ἐ κτορὶ τ’ αὐτῷ θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι πάτασεν: / ἄλλ’ οὐ πῶς ἔτι εἶχεν ὑποτρέσαι οὐδ’ ἀναδύναι / ἄψ λαῶν ἐς ὄμιλον, ἔπει προκαλέσσατο χάρμῃ” (vii, v. 216-218; tradução nossa).

74 Bonifazi, 2018 p. 240.

75 “De Jong proposes to read the ἄλλ ἄ – clause as conveying embedded focalization because the words depict Hektor’s considerations (2004a: 121), and the epic narration at this point does show the narrator’s access to Hektor’s thoughts. However, the line preceding the ἄλλ ἄ – clause is equally, if not more, interesting. The depiction of the state of Hektor’s θυμὸς does not sound less drawn from Hektor’s feelings. Most important, αὐτῷ may work as indirect reflexive (“to Hektor himself”), implying that the primary narrator takes Hektor as the subject of consciousness. The line occurs after the representation of the Trojans being frightened by the sight of Aias (“Τρῳάας δὲ τρῳόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυνῖα ἕκαστον” [“the Trojans were taken every man in the knees with trembling and terror”], 215). The subsequent αὐτός singles out Hektor as the center – while the Trojans are the periphery – and the focal information is his epistemic and emotional state. I read the formulations of lines 216-218 (not just 217-218) as a blend. Input space 1 is prompted by the epic narration of the story, and it contains the elements “the narrator reads the mind of Hektor” and “the narrator formulates Hektor’s considerations.” Input space 2 is triggered by the situation within the story, and it contains the elements “Hektor is anxious” and “the reason for the anxiety is that he called Aias to battle and now he cannot withdraw himself.” In the viewpoint blend, the thought of Hektor is reenacted through the voice and viewpoint of the primary narrator” (Bonifazi, 2018, p. 240; tradução nossa).

76 Jong, 2004, p. 8.

77 “[Τ]οὺς δ’ ἔλαθ’ εἰσελθῶν Προΐαμος μέγας, ἄγχι δ’ ἄρα στάς / χερσὶν Ἀχιλλῆος λάβε γούνατα καὶ κύσε χειρᾶς / δεινὰς ἀνδροφόνους, αἱ οἱ πολέας κτάνον υἱάς” (xxiv, v. 478-480; tradução nossa).

78 Beck, 2015, p. 72.

79 Bonifazi, 2018, p. 245.

80 Joyce, 2000, p. 51.

81 “[Τ]οὺς μὲν Απόλλων πέφνεν ἀπ’ ἀργυροῖο βιοῖο / χαώμενος Νιόβη, τὰς δ’ Ἀρτεμις ἰοχέαιρα, / οὐνεκ’ ἄρα Λητοῖ ἰσάσκετο καλλιπαρήω / φῆ δοῖω τεκείην, ἦ δ’ αὐτῇ γείνατο πολλοὺς.” (xxiv, v. 605-608; grifo nosso).

82 “[Κ]αὶ τότε δὴ Μελέαγρον εὐζώνος παράκοιτις / λίσσεται ὄδυρομένη, καὶ οἱ κατέλεξεν ἅπαντα κηδε’, ὅσ’ ἀνθρώποισι πέλει τῶν ἄστῃ ἀλώη: / ἀνδρας μὲν κτείνουσι, πόλιν δὲ τε πῦρ ἀμαθύνει, τέκνα δὲ τ’ ἄλλοι ἀγούσι βαθυζώνους τε γυναίκας. / τοῦ δ’ ὠρίνετο θυμὸς ἀκούοντος κακὰ ἔργα” (“e então, finalmente, sua esposa, a noiva de belos cintos, suplicou/ a Meleagro, em lágrimas, e relatou em grande número diante dele/ todas as tristezas que sobrevêm aos homens quando sua cidade é tomada: / eles matam os homens, e o fogo consome a cidade até as cinzas, e estranhos levam as crianças e as mulheres de cintos profundos. / E o coração, ao ouvir todo esse mal, se comoveu/ dentro dele”; ix, v. 590-595; tradução nossa). Nessa passagem, D. Beck (2015, p. 72 apud Bonifazi, 2018, p. 245) afirma que os verbos “κτείνουσι” (“matam”), “ἀμαθύνει” (“destrói, consome”) e “ἀγούσι” (“levam, carregam”) concedem vivacidade à cena, sendo proferidos diretamente pela boca de Cleópatra, fato que se contrapõe aos versos iniciais que foram proferidos em discurso indireto, mas que agora se tornaram indireto livre.

83 Beck, 2015, p. 212; p. 213 apud Bonifazi, 2018, p. 245.

84 “Ὡς εἰπὼν ἑτάροισιν ἐκέκλετο δῖος Ἀχιλλεῦσ’ ἀμφὶ πυρὶ στήσῃσι τρίποδα μέγαν, ὄφρα τάχιστα / Πάτροκλον λούσειαν ἀπο βρότον αιματόεντα” (xviii, v. 343-345; tradução nossa).

85 Beck, 2012, p. 213 apud Bonifazi, 2018, p. 242.

86 Bonifazi, 2018, p. 240.

87 Bonifazi (2018, p. 242-244) separa três cenas que considera mistura de perspectivas dentro do discurso indireto livre: (*Il.*, xviii, v. 343-345); (*Od.*, xix, v. 296-299); (*Il.*, ix, v. 590-595), nelas o narrador nos dá um imediato acesso à fala da personagem, fato que pode ser observado pelo uso de adjetivos comparativos, superlativos e expressões que concedem à oração um tom pessoal. Contudo, estas características também podem ser encontradas nas cenas de focalizações internas compartilhadas que mencionamos ao longo do artigo, por isso, não entendemos essa divisão como fundamental, o que nos importa é a identificação da dissonância do “eu” enquanto efeito narrativo.

88 Bakhtin, 2010, p. 218.

89 “It consists of integrating in our mind independent mental spaces and developing new meaning that is not drawn from those spaces individually. Mental spaces are “temporary cognitive structures prompted by the use of linguistic forms” (Dancygier, 2006, p. 5).⁸ Linguistic constructions of different size and type can function as space builders. Mental spaces are abstract structures, but also partial structures (Dancygier; Sweetser, 2014, p. 77), as human beings are not capable of grasping cognitive structures completely, that is, of cognizing every single component in them. Spaces relate to each other in various ways, depending on the relationships prompted by discourse. We may deal with embedded spaces, parallel spaces, hinted spaces that are linked sequentially, or form a network of spaces (Dancygier; Sweetser, 2014, p. 80). When we run a blend, we integrate two or more input spaces by mapping correspondences. Crucially, the resulting blend, which in turn is a mental space, has its own meaning, “elements and properties that are not available from other spaces” (Turner, 2015, p. 213). We do not, then, just mix or blur correspondences. We process a new emergent structure and new conceptualizations. [...] A further fundamental characteristic of blending is that of partial projection: “The inputs cannot be pro-

jected into the blend as wholes; rather, the structure needed for the blend is selected and then projected into the blended space’ (Dancygier; Sweetser, 2014, p. 82)” (Bonifazi, 2018, p. 233-235; tradução nossa; grifo nosso).

90 Bakhtin, 2018 p. 11-12.

91 Bakhtin, em *Teoria do romance II, As formas do tempo e do cronotopo* (2018), diz: “Chamaremos de cronotopo a interligação essencial das relações de espaço e tempo como forma artisticamente assimiladas na literatura. [...] No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico” (2018, p. 11-12).

92 Genette, [1972] 1995, p. 185.

93 Idem, *ibidem*, p. 186.

94 Bal, [1985] 2017, p. 133.

95 “[D]e Jong holds that “the story, consisting of a fabula looked at from a certain, specific angle, is the result of the focalizing activity (focalization) of a focalizer” (2004a, p. 31). Focalization is a presupposition of narration: the primary narrator is also a focalizer. Moreover, the focalizer is not only one “who sees” in the literal sense but also one who perceives, who thinks, who feels, in a word “who sees” in a broader, metaphorical sense. Since the first edition of *Narrators and Focalizers, works on ancient Greek texts have used “focalization” as a convenient term to identify subjective perceptions of events – prototypically those of characters – independently of who verbalizes them*” (Ready, 2018, p. 230-231; tradução nossa).