

SOBRE A TÉCNICA LITERÁRIA DE HOMERO¹

ON HOMER'S LITERARY TECHNIQUE

Recebido: 14/07/2024 Aprovado: 02/02/2025 Publicado: 22/02/2025

DOI: 10.18817/rlj.v8i3.3778

Lucas Tokuhara²

Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0007-8428-2381>

Anselmo Peres Alós³

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-2062-2096>

Tiago Collect⁴

Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0003-8883-5394>

RESUMO: O objetivo deste artigo é tratar dos aspectos composicionais da *Ilíada* e da *Odisseia*. Para isso, propõe-se, inicialmente, uma discussão a respeito das principais características da épica, gênero narrativo no qual ambas as epopeias estão inseridas; são destacados tanto o contexto de produção dos poemas, quanto seus atributos formais – qualidades que não ganham efetividade apenas no quesito da fruição estética, visto que, a partir delas, se pode traçar a própria cosmovisão dos povos da Antiguidade Clássica. Valendo-se das formulações de G. Lukács (2000), E. Auerbach (2015), E. Staiger (1997), S. D'Onófrío (2004), dentre outros, o artigo também irá tratar da técnica literária utilizada para a composição da *Ilíada* e da *Odisseia*, buscando problematizar as noções de “autoria” e “originalidade” (categorias que não dão conta de explicar a razão dos procedimentos estilísticos dos poemas homéricos), mas sem perder de vista as particularidades que distinguiram ambas as epopeias das diversas outras produções do período (particularidades estas que se evidenciam na maneira como os poemas foram estruturados).

PALAVRAS-CHAVE: Homero; Técnica; Épica; Ilíada; Odisseia.

ABSTRACT: The objective of this article is to address the compositional aspects of the *Iliad* and the *Odyssey*. To achieve this, it initially proposes a discussion regarding the main characteristics of epic poetry, the narrative genre to which the two epic poems belong; both the context of the poems' production and their formal attributes are highlighted – qualities that are not only present due to their aesthetic enjoyment, but also because, through them, it's possible to trace the worldview of Classical Antiquity societies. Drawing on the formulations of G. Lukács (2000), E. Auerbach (2015), E. Staiger (1997), S. D'Onófrío (2004), among others, the article also addresses the literary technique used in the composition of the *Iliad* and the *Odyssey*, aiming to problematize the notions of "authorship" and "originality" (categories insufficient for explaining the reasons behind the stylistic procedures of the Homeric poems) without losing sight of the particularities that distinguished both epics from numerous other productions of the period (particularities evident in the way the poems were structured).

KEYWORDS: Homer; Technique; Epic; Iliad; Odyssey.

¹ Uma versão mais condensada deste artigo foi apresentada na forma de comunicação oral durante o V Encontro Nacional de Ficção, Discurso e Memória (ENAFDM), na área temática de Estudos da Narrativa, sob o título de “A técnica literária em Homero: uma tentativa de exposição”.

² Graduando no curso de Bacharelado em Letras-Português/Literaturas na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Membro do grupo de pesquisa POÉTICAS TRESLOUCADAS: autoria, representação e trans/identidades na narrativa brasileira (1970-2020), coordenado pelo Prof. Dr. Anselmo Peres Alós. E-mail: lucas.tokuhara@hotmail.com

³ Professor Associado III na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), na cidade de Santa Maria/RS. E-mail: anselmoperesalos@gmail.com

⁴ Licenciado em Letras-Português (UFSM). Mestrando em Letras (UFSM), com bolsa CAPES-DS. E-mail: tiago.collect@acad.ufsm.br

1. Introdução

Homero é, de certa forma, o ponto de partida da cultura ocidental.

Figura lendária, seu nome é uma invocação de tudo o que há de mais elevado e nobre na história da literatura. “Homero é o maior dos poetas” (Carpeaux, 2011, p. 46), diz Carpeaux; e sua existência é intrigante justamente por parecer tão paradoxal: em uma época primitiva, “impregnada da crença ingênua da intervenção do sobrenatural na vida humana” (D’onófrío, p. 2004, p. 62), suas epopeias “revelam simultaneamente a existência de uma literatura perfeitamente amadurecida” (Carpeaux, 2011, p. 52).

De fato, na antiguidade clássica, seus poemas possuíam um caráter quase axiológico. Pode parecer um mero detalhe quando Aristóteles afirma que a “poesia épica emparelha-se com a tragédia em serem ambas imitação metrificada de **seres superiores**” (Aristóteles, 2014, p. 24 [os grifos são nossos]), mas nada estaria mais distante da verdade. O que está contido nessa tese é a íntima ligação entre estética e ética. Ao contemplar o Belo, o espectador se sentiria comovido pela conduta grandiosa do herói e, assim sendo, se predisporia a imitar suas ações. Sendo os textos de Homero a autoridade máxima nesta questão, não é surpreendente o fato de serem o material utilizado para a formação do homem grego. Esses versos “serviam para apoiar opiniões literárias, teses filosóficas, sentimentos religiosos, sentenças dos tribunais, moções políticas” (Carpeaux, 2011, p. 46).

Na verdade, a influência de Homero ainda pode ser sentida na contemporaneidade. Para ilustrar esta afirmação, um caso eloquente. Em 1975, Raimundo Carrero publica seu primeiro trabalho: *A história de Bernarda Soledade – A tigre do sertão*. Na introdução desta obra, o mestre de Carrero, Ariano Suassuna, decide tecer algumas considerações a respeito do Movimento Armorial, no qual *Bernarda Soledade* se filiaria. Dentre as várias asserções, uma se destaca:

Assim comecei a desejar saber por que certos poetas como Homero e Dante me causavam grande exaltação, enquanto outros, mesmo geniais, me deixavam a impressão de ter entrado em contato com algo informe e cinzento. Depois de muito refletir, cheguei à conclusão de que Homero e Dante pensavam e falavam através de imagens concretas, de contornos nítidos e firmes, pois suas palavras eram verdadeiras insígnias das coisas, insígnias que me apareciam como desenhadas, gravadas e iluminadas, ao passo que aqueles outros poetas eram conceituais e meio abstratos. Descobri que tais

poetas conceituais empregavam mais palavras do que imagens concretas (Suassuna, 1995, p. 7 – 8).

Ou seja, ainda que o assunto estivesse concentrado em uma estética embebida da cultura popular nordestina, há um lugar especial dedicado a Homero, figura que não poderia estar mais distante do tempo e do espaço nos quais Suassuna viveu – o que poderia nos fornecer um pequeno vislumbre da assombrosa influência que esta personalidade ainda exerce na atualidade.

Porém, mesmo assim as controvérsias apareceram. Acusações questionando a autoria (tema tão caro à modernidade, mas que não era possuidor de muita importância na Antiguidade Clássica) dos poemas foram lançadas. Supostamente, tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* apresentam inúmeras discrepâncias estruturais, estilísticas e temáticas, logo, não devem ter sido escritas pela mesma pessoa. O fato de não haver praticamente nenhum dado historicamente comprovado da biografia de Homero também serviu de combustível. É certo que essa discussão não foi encerrada e nenhuma posição é definitiva, embora o juízo mais admitido seja o de que as duas epopeias foram escritas pelo mesmo aedo. As discrepâncias anteriormente mencionadas foram justificadas pelo contexto da época: como era humanamente impossível performar todos os cantos da epopeia, selecionavam-se alguns para a apresentação; isso fez com que a própria composição das rapsódias se desse separadamente, com longos intervalos entre a criação de uma peça para a outra, o que poderia explicar a falta de unidade estilística e estrutural (D'onófrío, 2004, p. 29).

O fato de Homero ter produzido duas epopeias que compõem a base da cultura clássica, contudo, não o aproxima da imagem idealizada que, por exemplo, os românticos possuíam da figura do autor. A noção de gênio com uma sensibilidade única que retira de seu próprio ser uma obra completamente inovadora é uma construção puramente moderna e, assim sendo, demonstra-se anacrônica para o entendimento das produções literárias da Antiguidade. Neste período, como aponta R. Scodel, a tarefa do contador de histórias residia não “em inventar um conto e narrá-lo com originalidade, mas em selecionar sua história, narrá-la com o nível de detalhes apropriados para a ocasião, e implantando a linguagem épica já familiar para torná-la vívida” (Scodel, 2006, p. 45-6 [tradução livre])⁵. Naturalmente, há particularidades dos

⁵ No original: “The story-teller’s task lay not in inventing a tale and telling it with originality, but in selecting his story, telling it at the level of detail appropriate to the occasion, and deploying the familiar epic language to make it vivid” (SCODEL, 2006, p. 45-6).

versos de Homero que o distinguiram dos outros aedos de seu tempo, entretanto, estas mesmas particularidades não estão apartadas da tradição na qual estão inseridas – motivo pelo qual a categoria de originalidade demonstra-se inadequada. Mas, para explicar esta questão, teremos que nos defrontar com a técnica utilizada na composição da *Ilíada* e da *Odisseia*.

2. O gênero épico

Antes de abordar a técnica literária em Homero, porém, é necessária uma discussão a respeito dos gêneros literários. Esse procedimento, por mais desanimador que possa parecer, é inevitável. Afinal, caso uma obra “não partilhasse com outros textos artísticos semelhanças de formas e de conteúdos, além de inclassificável, tal obra seria incompreensível” (D’onófrio, 2004, p. 19).

De modo geral, não há uma enorme variedade de assuntos na literatura grega antiga. Sendo assim, “voltam nas peças teatrais os mesmos enredos, a poesia celebra sempre os mesmos ideais, os prosadores sempre se apoiam nas mesmas citações” (Carpeaux, 2011, p. 45). Inventar enredos para as histórias era um procedimento estranho a eles, justamente porque o conteúdo principal de suas narrações era o mito. Aos artistas, não se exigia inovações. Ao contrário, a boa arte era aquela que utilizava todos os recursos disponíveis para realizar uma reinterpretação do mito, de modo que o público reconhecesse, nela, uma representação da conduta ideal do homem grego. Os espetáculos, portanto, eram uma espécie de dever cívico (Carpeaux, 2011, p. 61-2).

Se o conteúdo era desenvolvido pelos mesmos temas recorrentes, por outro lado havia uma razoável diversidade nas questões formais. Em relação aos gêneros, distinguimos os três principais: épico, lírico e dramático. Naturalmente, essa divisão é feita apenas para fins didáticos, sendo um tanto esquemática e simplista; não há uma separação rígida entre eles e “qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários” (Staiger, 1997, p. 15). Quando se classifica determinada produção, portanto, se está simplesmente dizendo que, nela, há uma predominância de um desses aspectos. Portanto, a afirmação de que a obra homérica é a maior representante do gênero épico deve ser tomada com uma relativa cautela;

e na verdade, ela não só representa – suas características se confundem com as características do próprio gênero a qual está inserida.

Quando se trata da épica, a noção que surge é a de um “defrontar-se objetivo” (Staiger, 1997, p. 77). Há um distanciamento entre o poeta e o mundo representado, este tratado como objeto. Conferindo frieza ao relato, a voz do artífice é impessoal e estável, justamente porque o passado narrado é glorioso e rígido – imutável em todos os sentidos e em perfeita consonância com o herói épico (D’onófrío, 2004, p. 12). Neste, não há subjetividade, porque o seu “eu” não é cindido em interioridade e exterioridade; sua essência é a substância que ele exterioriza em cada ação, é a “adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude” (Lukács, 2000, p. 26). Talvez seja isso que Lukács tinha em mente ao afirmar que toda poesia épica é uma forma de dar resposta à questão:

como pode a vida tornar-se essencial? E o caráter inatingível e inacessível de Homero – e a rigor apenas os seus poemas são epopeias – decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta (Lukács, 2000, p. 26).

À modernidade, porém, esses caminhos foram fechados; o tempo iniciou a cisão. Ao serem criados instrumentos para medi-lo, acabou-se desdobrando-o na duração interior (convencionalmente tratada enquanto “dimensão psicológica”) e nas horas, minutos e segundos que regem o planejamento da vida cotidiana. O fato desses dois planos não coincidirem um com o outro faz com que seja criada, nos sujeitos, uma divisão entre interioridade e exterioridade. Entretanto, nada de semelhante ocorre em Homero. Seu tempo é o mesmo da natureza, o amanhecer e o crepúsculo (Schuler, 1972, p. 42-3). “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados” (Lukács, 2000, p. 25), diz Lukács e o mesmo impulso pode ser observado em Homero, ao dizer que:

O primeiro a vê-lo com os olhos foi Príamo, o ancião:
viu-o refulgente como um astro a atravessar a planície,
como a estrela que aparece na época das ceifas, cujos raios
rebrilham entre os outros astros todos no negrume da noite,
estrela a que dão o nome de Cão de Oríon. (Homero, 2013, p. 599)

O trecho acima pertence ao início do Canto XXII. Trata-se do momento em que Príamo vê Aquiles chegando nas muralhas de Troia. Sabendo que seu filho Heitor

nutre a vontade de lutar contra o Pelida, o pai suplica-o que não consume esse desejo. Caso o faça, Heitor irá morrer, deixando seu corpo para os cães e os abutres, imagem recorrente no poema. Na descrição da morte, a ênfase ao corpo físico das personagens sempre retorna. Isso acontece porque “Homero desconhece o dualismo corpo-espírito. O homem, enquanto vivo, é uma realidade única” (Schuler, 1972, p. 43). O reino dos mortos não é um lugar de transição ou de redenção – somente as sombras lá permanecem, incapazes de desfrutar dos prazeres mundanos. Foi o que levou Erich Auerbach a afirmar que a imagem do homem homérico (e, sendo assim, do herói épico) é relativamente simples porque a “alegria pela existência sensível é tudo para eles, e a sua mais alta intenção é apresentar-nos esta alegria” (Auerbach, 2015, p. 10). E, obedecendo a essa cosmovisão, há uma “necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado” (Auerbach, 2015, p. 3), mas essa característica não fica restrita somente às descrições de cenários ou emoções: visto que o herói é aquilo que exterioriza, até mesmo em momentos de desespero, ou à beira da morte, suas enunciações são claras, as ideias perfeitamente articuladas, porque, em seu interior, também repousa a ordem, a nobreza e a retidão – substância imutável, ao qual ele não renuncia nem sequer na descida ao Hades.

Sendo o mundo uma totalidade ao qual o homem se sente plenamente integrado, a representação dessa realidade no plano ficcional também imitará essa ausência de cisão no ser humano. Portanto, Homero “não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente” (Auerbach, 2015, p. 3). Ainda que a matéria de sua narração seja um evento passado, ele o traz à luz na forma presente. A técnica utilizada para criar esse efeito foi explicada por Auerbach, no texto anteriormente citado. Nele, o foco recai sobre o trecho do reconhecimento de Ulisses pela cicatriz:

À palavra “cicatriz” (v. 393) segue-se imediatamente uma oração relativa (“que outrora um javali...”), a qual se expande num amplo parêntese sintático; neste introduz-se, inesperadamente, uma oração principal (v. 396: “um deus deu-lhe...”), a qual vai se livrando silenciosamente da subordinação sintática, até que, com o verso 399, começa um novo presente, uma nova inserção também sintaticamente livre de novos conteúdos; este novo presente reina sozinho até que, com o verso 467 (“esta era agora tocada pela anciã...”), retoma-se aquilo que antes se interrompera (Auerbach, 2015, p. 5).

A questão do tempo na obra de Homero é um tanto polêmica. Comentando o livro de E. Staiger, D. Schuler afirma que, para aquele, “o homem épico vive

exclusivamente a vida de cada dia, não sabendo nada de uma evolução e que nem homens nem deuses levam o futuro a sério” (Schuler, 1972, p. 44). Neste sentido

[o] futuro situa-se diante do homem, no horizonte de suas ações presentes. O herói não o ignora, mas em face dele faz a opção presente. O futuro inevitável é a destruição e a morte. Em vista disto, importa dignificar o presente. Não se esbanja o presente incolumemente. Não há oportunidade de reabilitação futura, pois o futuro traz a destruição. O futuro insere-se na ação presente. O homem experimenta o futuro como aniquilamento nas vidas que se extinguem em torno dele. O futuro é-lhe uma ameaça real a cada instante, em razão disto, não é dado ao homem viver levemente. A vida reveste-se de uma grande seriedade, em virtude dos limites que confrangem os homens (Schuler, 1972, p. 46).

Se a importância do futuro não pode ser ignorada, é certo que a do passado é ainda maior. E. Staiger enquadra este tempo como um fator crucial para uma lei do gênero, ao situá-lo no contexto da rememoração épica e seu respectivo valor. Staiger ficou intrigado com o fato de os heróis revelarem tanto de suas vidas nos diálogos; seus nomes, origens, ancestrais e genealogia, chegando até mesmo nos deuses. A conclusão que chegou é que eles assim o fazem porque o “centro de gravidade da existência descansa nas profundezas do passado e não se perde a oportunidade de sondar essas profundezas” (Staiger, 1997, p. 80). O valor dessa rememoração reside em sua capacidade de “vencer a terrível inconstância do homem e das coisas” (Staiger, 1997, p. 80) justamente porque só podemos nos indagar a respeito de nossas origens se tivermos um “aqui” firme e bem-estabelecido, ou seja, um mundo ao qual nos sentimos plenamente integrados. O fundamento do presente, portanto, reside no passado; mas para que essa relação possa se sustentar, é necessário que este passado seja imutável, glorioso em todos os sentidos e passível de ser recuperado pelo sujeito.

Essa questão faz retornar ao que foi estabelecido no início, em que a épica é um defrontar-se objetivo – é a capacidade de enxergar o mundo e o passado com uma postura distanciada, enquanto objetos; somente com isso, pode-se efetivamente viver o presente. Esse distanciamento é característico de Homero (sua postura objetiva, firme; os ânimos inalterados, independentes do estado emocional das personagens) de tal forma que contagia. Ele enxerga a existência “de um único ponto de vista, de uma perspectiva determinada. A perspectiva situa-se na rítmica de seus versos e lhe assegura sua identidade, sua constância frente ao fluxo das aparências” (Staiger, 1997, p. 77), de modo que as constantes repetições no poema “parece dizer-

nos: vejam, a vida humana é sempre assim, é eternamente assim” (Carpeaux, 2011, p. 47).

É certo que a perspectiva homérica contagia porque é a única apresentada. Aristóteles já estava atento a essa questão ao dizer que a tragédia “é a imitação de uma ação e sobretudo em vista dela é que imita as pessoas agindo” (Aristóteles, 2014, p. 26). Ou seja, enquanto no drama, tomamos contato com as ações em suas formas mais *puras*, na épica, esse contato sempre é mediado pela voz do *autor*. (Aqui, entende-se por “autor” a voz criada para a transmissão dos conteúdos da narrativa, não a pessoa concreta e historicamente localizada que compõe o escrito). O próprio W. Booth via nesse processo uma certa forma de autoritarismo porque “mesmo Homero quase não passa uma página em que não apresente uma classificação direta de motivos, de expectativas e da importância relativa dos acontecimentos” (Booth, 1980, p. 22). Não só isso, mas “[d]irige-se às musas. Não raro interrompe um relato para intercalar uma observação ou um pedido aos céus” (Staiger, 1997, 78). O autor nos diz no que acreditar e com quem simpatizar, embora consiga manter sua postura objetiva e impessoal, “no sentido de que a vida do Homero homem não está contida na sua obra” (Booth, 1980, p. 23).

Essa postura objetiva e ordenada também ajuda a diferenciar a épica da lírica. Joyce, em um trecho exemplar e com uma assombrosa capacidade de síntese, afirma que:

Mesmo na literatura, a forma de arte mais elevada e mais espiritual muitas vezes confundem-se. A forma lírica é na verdade o mais simples traje verbal de um instante de emoção, um brado rítmico como aquele que muito tempo atrás dava ânimo ao homem que se esfalfava nos remos ou carregava pedras encosta acima. Quem solta esse brado está mais consciente do instante da própria emoção do que de si mesmo como receptor de emoção. A forma épica mais simples surge da literatura lírica quando o artista prolonga e medita a respeito de si mesmo como centro de um evento épico e essa forma progride até que o centro de gravidade emocional se encontre em um ponto equidistante entre o próprio artista e os outros. A narrativa já não é mais puramente pessoal. A personalidade do artista se transfere para a própria narrativa e flui ao redor dos personagens e da ação como um mar de vida (Joyce, 2014, p. 263-4).

Staiger dirá que a épica diz respeito ao real porque os “meios sonoros da língua aqui são aplicados a um acontecimento” (Staiger, 1997, 21). Na lírica, ao contrário, “não se dá a ‘re’-produção linguística de um fato” (Staiger, 1997, 21); quando um poeta lírico descreve a natureza, não se pode assumir que a linguagem se encontra de um

lado e paisagem de outro – é como se as duas se fundissem, como se nas profundezas da paisagem, ressoasse, em seu íntimo, os mesmos sons organizados nas estrofes. O lírico não busca o “defrontar-se objetivo”, não busca reproduzir o acontecimento, motivo pelo qual muitos teóricos acabam excluindo-o dos gêneros miméticos.

3. A técnica literária em Homero

Agora que a tradição na qual Homero estava situado foi exposta, algumas questões permanecem: de tantos aedos que viveram e cantaram, por que os gregos elevaram a *Ilíada* e a *Odisseia* para compor a base de sua literatura? Qual a particularidade de Homero que o distingue de todos os outros?

Quando a pergunta é formulada nesses termos, é quase inevitável que uma formulação surja à mente:

Por isso também sob esse aspecto Homero em confronto com os outros [poetas], como já dissemos, parece inspirado; ele não tentou narrar a guerra inteira, embora ela tenha tido um começo e um fim; a fabulação seria excessivamente longa para ser abrangida numa visão única, ou, se moderada a extensão, a variedade de incidentes a complicaria. Ele, porém, tomou apenas uma parte e lançou mão de muitos episódios, que distribuiu em seu poema, entre outros, o *Catálogo dos Navios* (Aristóteles, 2014, p. 46).

A lucidez de Aristóteles ainda surpreende. E passados tantos séculos, o núcleo da resposta ainda não se alterou radicalmente. Em síntese: *unidade*; eis a palavra-chave. Das três principais obras épicas da Antiguidade, têm-se a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Pequena Ilíada*. Esta última, que sobrevive na contemporaneidade por meio de fragmentos ou resumos (Schuler, 1972, p. 17), não possui unidade em sua composição, visto que “canta toda a Ilion e a guerra que se travou em torno de seus muros” (Schuler, 1972, p. 19), estando muito mais próxima da crônica e do relato histórico, justamente porque a “ação e tempos poéticos estão mais próximos da realidade exterior” (Schuler, 1972, p. 17). É somente com essa comparação que se percebe a particularidade de Homero: ele não teve a pretensão de narrar toda a guerra. Ao contrário, a parte mais importante de seus poemas residia na construção da unidade de tema e de ação. Isso foi de especial importância porque estabelecia que a estrutura da obra era mais importante do que a exatidão histórica, ou seja, alcançou a “noção da obra de arte como realidade autônoma não sujeita às exigências

da realidade exterior” (Schuler, 1972, p. 18). Não parece controverso afirmar que a *Ilíada* não é um documento histórico fidedigno, visto que não há, por exemplo, uma figura histórica chamada Agamemnon que se comportava da *mesma forma* que a personagem homérica.

Em suma, a *Ilíada* é o poema da fúria: “Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles” (Homero, 2013, p. 109). Logo, acompanharemos uma série de eventos, variados por natureza, mas que estão intimamente ligados com a *fúria* cantada no início. Isto é especialmente importante porque não é propriamente Aquiles que dará a unidade; inclusive há momentos em que ele nem sequer aparece, apenas os efeitos de sua ira estão presentes. Portanto, esta epopeia difere da *Odisseia*: “Fala-me, Musa, do homem versátil que tanto vagueou, depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada” (Homero, 2011, p. 119). Naturalmente, a unidade ainda está presente, mas o tratamento é um tanto diferente. Na *Odisseia*, o foco não é em um tema, mas em uma personagem: Ulisses. Os perigos deste procedimento, entretanto, já foram elaborados pelo próprio Aristóteles: lidar com apenas uma personagem não significa alcançar unidade de ação. Um mesmo homem pode realizar diferentes atividades, todas elas desconexas entre si:

Portanto, assim como, nas outras espécies de representação, a imitação única decorre da unidade do objeto, é preciso que a fábula, visto ser imitação duma ação, o seja duma única e inteira, e que suas partes estejam arrançadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transtornada; com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo (Aristóteles, 2014, p. 28).

Atendo-se a esta questão, não é difícil entender a avaliação segundo a qual a *Ilíada* seria o poema com a composição superior. Em primeiro lugar, os críticos apontaram que a *Odisseia* possuiria, na verdade, três núcleos principais: a viagem de Ulisses, a viagem de Telêmaco e a vingança de Ulisses (D'onófrío, 2004, p. 48). Em segundo, há uma diferença, nos dois poemas, na técnica literária empregada em suas respectivas estruturas. Na *Ilíada*, não há discrepância entre a fábula e a trama: os fatos são narrados cronologicamente. Já na *Odisseia*, há o uso da técnica de inversão temporal; a sequência dos eventos não é linear: “Ulisses já se encontra retido pela ninfa Calipso, há mais de sete anos, na Ilha Ogígia, nas proximidades do estreito de Gibraltar, que separa o Mediterrâneo do Atlântico” (D'onófrío, 2014, p. 48). E os acontecimentos anteriores nos serão revelados aos poucos, ao longo do poema.

Com isso, percebemos que a clássica formulação de Auerbach, segundo a qual as epopeias homéricas baseiam-se nas lendas (em contraposição com o conteúdo histórico da *Bíblia*) não é exatamente imprecisa, mas é uma generalização. De fato, a separação que Homero faz entre sua criação e a história é um elemento essencial de sua obra, mas, ao definir a lenda enquanto uma manifestação de estrutura “excessivamente linear” (Auerbach, 2015, p. 16), o teórico põe sua definição em choque com a estrutura da própria *Odisseia*.

Agora, retornando às supostas “falhas de construção” mencionadas, a avaliação mais usual é a de que elas não são suficientes para qualificar um poema enquanto superior ao outro. A acusação da falta de unidade da *Odisseia* (os três núcleos) poderia muito bem ser aplicada à *Ilíada*, visto que esta possui dois motivos: a cólera de Aquiles e a vontade de Zeus (Schuler, 1972, p. 25):

Canta, ó deusa, a **cólera de Aquiles**, o Pelida
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
ficando seus corpos como presa para cães e aves
de rapina, enquanto se cumpria a **vontade de Zeus**),
desde o momento em que primeiro se desentenderam
o Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles (Homero, 2013, p. 109)
[os grifos são nossos]

Entretanto, ninguém diria que a unidade foi comprometida, justamente porque há uma certa hierarquia na apresentação dos motivos. A vontade de Zeus é subordinada à cólera de Aquiles; esta é o motivo principal, aquela é o motivo secundário (Schuler, 1972, p. 24). Poderíamos muito bem transferir este raciocínio para a *Odisseia* e tratar o retorno de Ulisses como motivo principal e os outros dois como motivos secundários (D'onófrío, 2004, p. 48). Esta riqueza de núcleos dramáticos também demonstra que as epopeias “definem seus enredos e controlam a tensão narrativa com excepcional sofisticação” (Scodel, 2006, p. 46 [tradução livre])⁶, justamente porque, ao primeiro tomarmos contato com Telêmaco (ao invés de Odisseu), nós “temos a prazerosa frustração de esperar o herói aparecer e

⁶ No original: “First, the epics define their plots and control narrative tension with exceptional sophistication” (Scodel, 2006, p. 46).

rapidamente percebemos que ele não é o único personagem com quem vale a pena se preocupar, e que seu mundo não é simples, pois observamos Telêmaco aprender a manejá-lo” (Scodel, 2006, p. 46 [tradução livre])⁷. Além disso, como aponta S. D'onófrío:

[a] técnica narrativa da inversão temporal, apresentando parte do relato através do olhar retrospectivo, constitui um recurso estilístico de **grande valor estético**: os fatos passados são narrados como se estivessem acontecendo, conferindo um aspecto dramático à narrativa. Seu inconveniente é uma certa dificuldade em acompanhar a sucessão dos acontecimentos, o fio da história. É de salientar, porém, que a dificuldade do entendimento da fábula de *A Odisseia* atinge apenas o leitor moderno de Homero, que não conhece a história, mitos e lendas, que formavam o patrimônio cultural dos gregos da época pré-clássica. Lembramos que Homero elaborou artisticamente um material histórico e religioso já do conhecimento de seus contemporâneos (D'onófrío, 2004, p. 48) [os grifos são nossos]

Ou seja, longe de denunciar um certo caos no arranjo das partes (como a citação de Aristóteles poderia deixar subentendido), a técnica de inversão temporal é um dos elementos que adicionam riqueza estética ao relato. E este valor presente na enunciação da *Odisseia* também está presente na *Ilíada*. Retomando o trecho acima do Canto I, percebe-se bem:

a distinção entre o *plano da enunciação*, isto é, o aparelho formal que evidencia a presença do narrador do canto épico, e o *plano do enunciado*, constituído pelos fatos narrados e pelas personagens que vivem a história ficcional. O presente 'canta' acusa o tempo da enunciação, o ato da locução, da narração, a época em que viveu Homero, o provável autor do poema (século VIII a. C.); o passado 'precipitou', 'tornou' etc, se refere à época em que os fatos narrados aconteceram (D'onófrío, 2004, p. 41)

Na *Ilíada*, a técnica utilizada no início fundamenta-se na distinção entre o tempo do enunciado, que sempre permanecerá imóvel, “fixado para sempre em um passado remoto, que só pode tornar-se presente pela ação da memória que recorda os episódios acontecidos” (D'onófrío, 2004, p. 41) e o tempo da enunciação que

se renova continuamente, a cada leitura do poema, porque muda o destinatário a quem o narrador se dirige. Este narrador, diferentemente do autor do poema, não é um ser real (Homero ou outro rapsodo), mas uma personagem de ficção que, no poema, assume o papel de narrador da fábula. O autor de *A Ilíada*, para não cair na inverossimilhança, coloca como narrador dos fatos épicos a própria divindade (“Canta, ó deusa”), porque, de outra forma, deveria atribuir a um ser humano as prerrogativas da onipresença e

⁷ No original: “We have the pleasurable frustration of waiting for the hero to appear, and we quickly realise that he is not the only character worth caring about, and that his world is not a simple one, as we watch Telemachus learn to manoeuvre in it” (SCODEL, 2006, p. 46).

da onividência, necessárias para o conhecimento de fatos que se passaram em lugares diferentes (D'onófrío, 2004, p. 41).

A última parte do trecho acima é de especial importância: Homero não recorre à deusa apenas para manter a verossimilhança do relato. Costuma-se apontar como a estrutura *exórdio* (invocação da divindade protetora) + *proposição* (tema central: cólera, Ulisses etc.) não é um elemento inserido porque agradava ao gosto do poeta. Ao contrário:

[e]sta semelhança revela a existência de uma tradição épica na qual se formaram convenções que se impuseram aos poetas. A obediência à convenção não lhes diminuiu a força criadora, estabeleceu os limites dentro dos quais operavam criadoramente (Schuler, 1972, p. 18)

Mais especificamente, esta tradição (que infelizmente está perdida quase em sua totalidade) revela o ponto fundamental da discussão: não há como tratar da técnica literária em Homero sem tratar da tradição oral que lhe foi legada. De fato,

os Homeros do mundo grego recriavam histórias vivas para seus contemporâneos com as antiquíssimas técnicas da composição oral comuns a toda poesia heroica, ou seja, unindo típicas sequências de “temas”. Por exemplo, o primeiro livro da *Iliada* contém uma introdução, uma súplica, uma prece, uma visitação divina, a convocação e dissolução de uma assembleia, uma viagem de navio, um sacrifício, refeições e entretenimento – tudo mais do que comum a esse tipo de composição. Se acrescentarmos armamento/vestimenta, vários tipos de cena de combate, cenas de mensageiro, cenas de recepção, presságios e sono, abrangeremos os elementos compositivos fundamentais da *Iliada* (Jones, 2013, p. 23).

Mas a tradição oral não se impõe apenas nos aspectos estruturais. Decerto que cumpre um papel fundamental na estilística da obra, com os inúmeros epítetos repetidos (Aquiles dos pés velozes, Atena dos olhos de coruja etc.) e as imagens recorrentes (os corpos dos mortos sendo devorados pelos abutres e cães, por exemplo). O que torna mais complexa a tese de W. Booth (Booth, 1980, p. 22), segundo a qual, certos epítetos seriam as manifestações da voz do próprio autor, moldando nossa visão em relação às personagens da história. Decerto que não é bem assim; para cada Homero que colocou determinada palavra no verso, pesa toda uma série de canções de vozes anônimas, impelindo-o a adicionar essas formas prontas como forma de facilitar a apresentação dos rapsodos, além de auxiliar na métrica do verso – o epíteto fixo em Homero, portanto, é ornamental, visto que sua função

é a de simplesmente acomodar um nome específico a uma posição métrica específica na linha. Quando vemos, por exemplo, que o epíteto *ḗϊος* [divino] é aplicado a trinta e dois heróis diferentes [...], devemos concluir que este epíteto tem, na melhor das hipóteses, apenas um significado muito genérico,

e talvez ele tenha muito pouco significado. Além disso, se Odisseu é πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς [divino Odisseu que muito sofreu] em uma linha e πολύμητις Ὀδυσσεύς [Odisseu de muitos artifícios] em outra, a razão para esta diferença não se encontra no significado das passagens, mas apenas na sua estrutura métrica (Clark, 2006, p. 128 [tradução livre])⁸.

Ou seja, o poeta épico “não cria seu instrumento linguístico, ele o recebe pronto e os epítetos tradicionais dão conta disso” (Schuler, 1972, p. 22). Por conseguinte, as noções de autoria e originalidade, que tanto estimamos no nosso tempo, seriam critérios puramente anacrônicos na avaliação do texto de Homero.

Em muitas maneiras, as técnicas empregadas por Homero deveriam conseguir manter uma existência independente da escrita. O exemplo mais comum é o da *composição anular*, tão presente nas duas epopeias, em que “a repetição de palavras ou ideias que levam o poeta de volta ao lugar em que começou” (Jones, 2013, p. 29-30). O exemplo citado por Jones é a seguinte cena:

Homero descreve Menelau nos termos de uma vaca a proteger seu bezerro. Mas começa dizendo que Menelau “pôs-se de plantão por cima dele” e termina dizendo “assim em volta de Pátroclo se colocou o loiro Menelau” (Jones, 2013, p. 29).

Procedimento simples, mas que ajudaria quando o aedo precisasse apresentar sua canção. Nota-se, também, a descrição de Menelau, aproximando-o de uma vaca a proteger o bezerro: outro procedimento estilístico muito comum em Homero, o *símile*.

De modo geral, o *símile* é uma figura de linguagem que estabelece uma comparação entre dois elementos, estes interligados na sentença pela palavra “como” (ou por outros termos sinônimos). Nos versos de Homero, os *símiles* normalmente se associam com o mundo natural, sendo frequente a comparação dos heróis com animais e paisagens. Momentos de agudização dramática, por exemplo, são comparados ao movimento enérgico e irascível da natureza:

Como um rio cheio que fere suas águas, volumoso pela chuva,
descendo as montanhas até a planície, após a chuva do deus do céu,
e arrastando consigo muitos carvalhos secos e pinheiros,

⁸ No original: “As he says, the function of the fixed epithet is simply to accommodate a particular name to a particular metrical position in the line. When we see, for example, that the epithet δῖος is applied to thirty-two different heroes [...] we must conclude that this epithet has at best only a very general meaning, and perhaps it has very little meaning at all. Furthermore, if Odysseus is é πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς in one line and πολύμητις Ὀδυσσεύς in another, the reason for the difference is not to be found in the meaning of the passages, but only their metrical structure” (CLARK, 2006, p. 128).

até lançar sua enorme madeira flutuante no mar salgado,
da mesma forma o brilhante Ajax varreu a planície enquanto os perseguia...
(Homero *apud* Buxton, 2006, p. 145 [tradução livre])⁹.

Mesmo sendo comuns nas epopeias homéricas, porém, a distribuição dos símiles na *Ilíada* e na *Odisseia* não é homogênea:

Símiles elaborados e extensos são quatro vezes mais frequentes na *Ilíada* do que na *Odisseia*. Diferentes estudiosos fazem a contagem de maneira diferente, dependendo de como eles definem “símile” e de como eles discriminam entre símiles ‘longos’ e ‘curtos’. Um método é contar como ‘longo’ (ou ‘completo’ ou ‘elaborado’) aquelas comparações que contêm um verbo (“como quando um homem dá a pele de um grande boi. . .”), e como ‘curtos’ aqueles que não o fazem (“como uma linda estrela. . .”). Com base nisso, um estudioso encontra 197 símiles “longos” na *Ilíada*, como contra 45 na *Odisseia*; quanto aos símiles “curtos”, ele encontra 153 contra 87. Por si só, estas estatísticas podem não ser decisivas; mas na verdade a disparidade aponta para diferenças fundamentais entre os dois épicos. Devemos, portanto, tome as duas obras separadamente. (Buxton, 2006, p. 146-7 [tradução livre])¹⁰.

Especialmente elucidadora é a comparação feita por R. Buxton, ao afirmar que enquanto “Ésquilo funde as imagens em um único amálgama, Homero mantém os termos da comparação lado a lado” (Buxton, 2006, p. 141 [tradução livre])¹¹. Ou seja, caso os versos citados acima (relativos a Ajax) fossem compostos por Ésquilo, é provável que este amontoasse os termos de comparação no próprio Ajax, criando um “símile mais curto”, quase próximo da metáfora. Homero, ao contrário, utiliza os elementos remetendo-os às suas origens; ele não desvincula a impetuosidade do rio de seu lugar entre as montanhas e as planícies: tanto as ações do herói épico quanto a materialidade do mundo natural permanecem no mesmo nível de comparação. Assim, os versos de Homero não recaem no plano da mera abstração, mas mantêm seu estatuto de insígnias vivas, repletas de imagens concretas.

⁹ No original: “As when a swollen river hurts its water, big with rain,/ down the mountains to the flat land following rain from the sky god,/ and sweeps down with it numbers of dry oaks and of pine trees,/ until it hurls its huge driftwood into the salt sea,/ so now glittering Ajax swept over the plain as he chased them...” (Homero *apud* Buxton, 2006, p. 145).

¹⁰ No original: “Elaborated, extensive similes are four times more frequent in the *Iliad* than in the *Odyssey*. Different scholars go about the counting differently, depending on how they define ‘simile’, and on how they discriminate between ‘long’ and ‘short’ similes. One method is to count as ‘long’ (or ‘full’ or ‘elaborated’) those comparisons which contain a verb (‘as when a man gives the hide of a great ox...’), and as ‘short’ those which do not (‘like a lovely star...’). On that basis, one scholar finds 197 ‘long similes’ in the *Iliad*, as against 45 in the *Odyssey*; as for ‘short’ similes, he finds 153 as against 87. In themselves these statistics might not be decisive; but in fact the disparity points to fundamental differences between the two epics” (Buxton, 2006, p. 146-7).

¹¹ No original: “Whereas Aeschylus fuses imagery into a single amalgam, Homer holds the terms of comparison side-by-side.” (Buxton, 2006, p. 141)

4. Considerações finais

Em síntese, é incontestável a importância de Homero e sua influência pode ser notada tanto na Antiguidade Clássica quanto na contemporaneidade. Trata-se de um poeta que compôs versos cujas características se confundem com as do gênero épico. É característico deste gênero uma atitude objetiva para com o mundo, marcada por uma narração de voz estável que não se deixa contaminar pelo estado emocional das personagens da trama. Tal atitude responde à cosmovisão de que o mundo é uma totalidade a qual o ser humano se sente plenamente integrado – justamente porque, na ausência de medidores do tempo, não há uma cisão entre interioridade e exterioridade, entre tempo físico e tempo psicológico.

Merece destaque, também, a peculiaridade que distinguiu Homero de todos os outros aedos da Grécia Antiga: a noção de unidade que ele conferiu a suas obras. Ao pensar em termos de unidade de tema e ação, ele distanciou suas epopeias do registro histórico, conferindo-lhes uma relativa autonomia frente ao real – importava, agora, não a verdade histórica, mas a verdade estética (submetida às leis de composição e estilo). Entretanto, a preocupação com a unidade não privou os poemas homéricos da riqueza e variedade de núcleos narrativos; buscando resolver esta questão, ele construiu uma estrutura que preza pela hierarquia de motivos temáticos. Na *Ilíada*, a cólera de Aquiles constitui o motivo principal e a vontade de Zeus, o motivo secundário. Já na *Odisseia*, a viagem de Ulisses é o dominante, visto que sobredetermina tanto a busca de Telêmaco quanto a vingança de Ulisses.

Porém, esta peculiaridade não autoriza uma visão anacrônica que busca pensar as composições de Homero sob o quesito da originalidade. Aos poetas da Antiguidade Clássica, não se exigia inovação. O que ocorriam era reinterpretações do mito, profundamente influenciadas por uma tradição oral passada que era relegada aos aedos. Portanto, quando percebemos, na *Ilíada* e na *Odisseia*, a estrutura exórdio + proposição, cenas descritas em composição anular, epítetos ou símiles, não podemos afirmar que estes elementos estão colocados porque agradavam ao gosto particular de Homero. Muitas vezes, a razão dos diversos procedimentos estéticos se deve à uma tradição oral que impelia os poetas a adicionarem fórmulas fixas ou estruturas conhecidas – técnicas que ajudariam na apresentação dos cantos.

5. Referências

- Aristóteles. Poética. In: Aristóteles; Horácio; Longino. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014, p. 17 – 52.
- Auerbach, E. A cicatriz de Ulisses. In: Auerbach, E. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- Booth, W. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- Buxton, R. Similes and other likenesses. In: Fowler, R. (Org.). **The Cambridge Companion to Homer**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 139 – 155.
- Carpeaux, O. M. **História da literatura ocidental, volume I**. São Paulo: Leya, 2011.
- Clark, M. Formulas, metre and type-scenes. In: Fowler, R. (Org.). **The Cambridge Companion to Homer**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 117 – 138.
- D'onófrío, S. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. São Paulo: Ática, 2004.
- Homero. **Ilíada**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- Homero. **Odisseia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- Jones, P. Introdução. In: Homero. **Ilíada**. São Paulo: Penguin, 2013, p. 7 – 52.
- Joyce, J. **Retrato do artista quando jovem**. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- Lukács, G. **Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- Schuler, D. **Aspectos estruturais na Ilíada**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1972.
- Scodel, R. The story-teller and his audience. In: Fowler, R. (Org.). **The Cambridge Companion to Homer**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 45 – 55.
- Staiger, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- Suassuna, A. Introdução: Carrero e a novela armorial. In: Carrero, R. **A história de Bernarda Soledade – A tigre do sertão**. Recife: Bagaço, 1995, p. 5 – 13.