

## ÉPICA GREGA – POESIA, NARRATIVA E REPRESENTAÇÃO

*Gustavo Frade<sup>a</sup>*

### RESUMO

Este artigo se propõe a oferecer uma base teórica para uma leitura consciente da épica grega arcaica. Inicia-se com uma discussão sobre a definição do gênero entre antigos e contemporâneos. Depois, tenta-se fundamentar uma base para a interpretação da composição da poesia e da narrativa, incluindo também a perspectiva da crítica e teoria da própria Antiguidade. Por fim, discute-se criação e formação do sentido na recepção.

PALAVRAS-CHAVE: gêneros literários; narratologia; poética.

Recebido em: 25/11/17

Aprovado em: 02/01/18

No nível mais amplo, o que se chama de poesia épica é um longo poema narrativo. É essa a ideia que auxilia a organização de bibliotecas e livrarias, direciona estudos comparativos e, principalmente, orienta as expectativas de um possível leitor e de um possível editor.<sup>1</sup> Entretanto, essa tentativa de definição, apesar de prática, pode acabar sendo insatisfatória por pressupor a existência de uma oposição entre “prosa” e “poesia” que não é necessariamente universal, ou por enquadrar como “narrativa” qualquer tipo de história independente de seu assunto e conteúdo, ou por ignorar ainda a ocasião de apresentação (a

---

<sup>a</sup> Professor de Estudos Literários, Língua Grega e Literatura Grega na Universidade Federal de Juiz de Fora.

<sup>1</sup> Talvez aliadas a expectativas complementares de que se aborde assuntos grandiosos, tratados com seriedade, em linguagem solene e com um herói como protagonista.

*performance*), entre outras objeções possíveis. Ainda assim, a épica é um fenômeno transcultural (FORD, 1997, p. 399), o que faz dela uma “categoria contingente ligada a elementos culturais” e, portanto, amplo manancial de investigação do pensamento de determinada cultura (MARTIN, 2005, p. 9). Isso com a ressalva básica de que é preciso ter em mente que tudo o que está presente numa composição poética ou narrativa passa pelo filtro do uso artístico ou estético, que adapta ou representa todo tipo de dado cultural conforme o que convém à obra em questão. É elucidativo perceber como determinado tipo de produção artística ou textual era compreendido no sistema cultural de sua época em oposição a outras formas de discurso e também como foi recebido posteriormente.

Os críticos gregos do período romano usavam *ἐπική ποίησις*, “poesia épica”, e os romanos adotaram os empréstimos *epicum poiema* e *epicus poeta*.<sup>2</sup> Em Aristóteles (por exemplo, no início da *Poética*, 1447a), o termo é *ἐποποιία*, “epopeia”, contraposta inicialmente a cinco outros exemplos de *μιμήσεις* (“representações”, depois especificadas, para a poesia, como “representações da ação”), tragédia (*τραγῳδία*), comédia (*κωμῳδία*), ditirambo (*διθυραμβοποιητική*), aulética (*αὐλητική*) e a maior parte também da citarística (ή *πλείστη καὶ κιθαριστικῆς*). Na teoria dos gêneros de Aristóteles, cada um deles se diferencia dos outros em três aspectos da representação: o meio, o objeto e o modo (*Poética*, 1447a: *διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἐτέρῳ*). A poesia homérica seria (sintetizando a exposição de 1447b a 1448a): quanto ao meio, só a palavra metrificada (diferente, por exemplo, da poesia mélica ou lírica com seus componentes melódicos); quanto ao objeto, a representação de “homens superiores” (diferente, por exemplo, da comédia, que representa “homens inferiores”); quanto ao modo, narrando e dando voz aos personagens (diferente, por exemplo, da tragédia, em que só os personagens falam sem a mediação de um narrador).

O termo *ἐποποιία* (“epopeia”) é formado pela raiz do verbo *ποιέω* (no caso, “compôr”) e *ἔπος* (substantivo que também produzirá “épica”). *Épos* é a palavra para se referir ao hexâmetro datílico, entretanto, na poesia homérica

<sup>2</sup> Ford (1997, p. 397) apresenta as seguintes referências: Cícero, *De Optimo Genere Oratorum*, I, 2; Quintiliano, *Institutio Oratoria*, X, 1, 5, 62; Dioniso de Halicarnasso, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, XXII, 40.

é usada de forma mais geral como “palavra” ou “dito” (“fala de personagem” conforme Bakker, 2009, p. 129), como nas famosas “palavras aladas”, *ἔπεα πτερόεντα*, usadas para introduzir um discurso direto.<sup>3</sup> Como indica Martin (2005, p. 11), a palavra usada para as histórias apresentadas com acompanhamento musical é *ᾠοιδή*, “canção”, assim como o poeta/*performer* (ou *cantautor*) é o *ᾠοιδός* (incorporado ao vocabulário português como “aedo”). Isso mostra a forte importância da ocasião de *performance* para a noção de um gênero de discurso. Uma narrativa sem o acompanhamento musical pode ser chamada de *ἔπος* ou *μῦθος*, termo que Martin propõe ser entendido como um “dito com autoridade”. Pela distinção dos futuros “mestres da verdade” (usando o termo de Detienne, 2013) como filósofos, historiadores e teólogos buscando sua autoafirmação como autoridades do discurso, *μῦθος* acabará dando origem à noção de “mito” conforme o senso comum<sup>4</sup> e será posteriormente usado por Aristóteles com o sentido de “enredo” ou “história” (*Poética*, 1449b).

Como mostrou Nagy (1979, p. 15-25), nos poemas homéricos as canções são entendidas como formas de entretenimento que têm como assunto *κλέα ἀνδρῶν* (“as glórias dos homens”). A expressão funciona como definição sintética do que se espera de um poema tal qual a *Iliada* e a *Odisseia*. São, inclusive, os feitos considerados notáveis de homens que, conservados enquanto objeto de canções transmitidas com o passar dos tempos, os transformam em heróis e se tornam uma justificativa poética para a realização de grandes feitos como a única forma de imortalidade possível a um humano: continuar vivo na memória das gerações seguintes.

Em sua tentativa própria de identificar características que definiriam a épica grega arcaica, diferenciando-a de outros gêneros poéticos arcaicos, Ford (1997, p. 410-1) chega à seguinte proposição: um longo poema apresentado em canto (ou recitação) solo, narrando — com a autoridade das Musas, dramaticamente e sem dicas explícitas de como aplicar as histórias à vida prática — os feitos de antigos heróis e deuses, circunscritos por uma concepção mítica

---

<sup>3</sup> Martin (2005, p. 18) especifica os tipos de discurso aos quais a palavra faz referência: “falas curtas; coisas ditas em particular, não em público; breves comentários comuns; comunicação pessoal”.

<sup>4</sup> Obviamente, as ciências sociais tratam o termo com mais precisão conforme diferentes escolas de pensamento.

de uma Era de Ouro há muito perdida. É um desdobramento de sua formulação no livro que se dedica a mostrar como os poemas homéricos constroem a imagem do poeta e da própria poesia, que sintetiza a épica como “poesia do passado”, apresentada pela voz humana tomando emprestado, através das Musas, o poder da voz divina para tornar esse passado vívido como experiência (FORD, 1992, p. 53-4 e p.189). Sendo ainda mais sucinto, o modo que parece preferível para descrever o gênero de um poema como a *Ilíada* e a *Odisseia* parece ser a ἀοιδή (“canção”) que trata de κλέα (“glórias”), o canto que narra os feitos e acontecimentos dignos de memória.

Como canção, a questão fundamental é, portanto, o uso da linguagem para a criação artística. Isso é mais do que utilizar a linguagem para a comunicação: é utilizá-la buscando um efeito estético, ou seja, torná-la interessante para seus receptores (leitores ou ouvintes, levando em conta a forma de recepção arcaica e clássica, mas também a posterior). Essa característica básica é o que leva Pound (2006, p. 32, originalmente publicado em 1934) a definir literatura como “linguagem carregada de significado” e boa literatura como “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. É possível, claro, dizer que a linguagem em seu uso básico comunicativo já é essencialmente carregada de significado. Todo tipo de uso da linguagem pode utilizar recursos para causar um efeito estético, mas essa será a questão principal na composição na “comunicação poética” (usando, agora, o termo de Pignatarri, 2005, originalmente publicado em 1987). Para carregar a linguagem de significado, ainda conforme a proposição de Pound (2006, p. 63), os meios principais são: (1) a sugestão de imagens: “projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual”; (2) os efeitos sonoros: “produzir correlações emocionais por intermédio do som ou do ritmo da fala”; (3) a ativação da mente ou da percepção dos leitores ou ouvintes pela junção desses dois: “produzir ambos os efeitos estimulando as associações intelectuais ou emocionais que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras empregados”. Esses três modos ele batiza com nomes a partir do grego: *fanopeia*, *melopecia*<sup>5</sup> e *logopecia*, respectivamente.

<sup>5</sup> *Melopecia* (μελοποιία) é a palavra que Aristóteles usa para o componente musical das composições e apresentações poéticas (*Poética*, 1450b.16 e 1459b.8, por exemplo)

Esses meios de causar um efeito estético com a linguagem revelam o material fundamental à disposição do poeta para criar: a língua e a palavra, enquanto possibilidades de produzir relações sonoras sensíveis e estímulos para alimentar a imaginação dos receptores, o que, na sua forma mais básica, seriam as superposições de elementos distintos sugerindo pontos de contato captáveis em níveis diversos de inteligibilidade manipuláveis pelo poeta: do óbvio ao obscuro.<sup>6</sup> A esses dois recursos básicos soma-se um terceiro, um pouco mais amplo, que pode ser sintetizado como o pensamento ou a ideia. Mais amplo porque está presente na articulação dos sons e imagens com o poema como um todo (o que de algum modo o faz presente na *logopeia* de Pound), na própria unidade de sentido que o poema produz enquanto composição artística ou estética; e também na exposição de todo tipo de formulação inteligível no texto, formada por uma seleção ou posição diante de um contexto social (o recorte de material ou o posicionamento diante das visões de mundo e diante dos aspectos diversos da vida humana, compartilhados ou formulados em épocas e regiões determinadas, com origem popular ou erudita, ou associadas a alguma classe social, seita, escola filosófica etc). A cultura (ou contexto social) entra em questão também na própria composição das imagens — para rastrear quais seriam as associações mentais que determinado elemento escolhido poderia ativar para um receptor de determinado lugar em determinada época para além de sua presença em um contexto poético específico, o único recurso é avaliar as ocorrências desse elemento nas diversas formas de artes e textos em que for possível identificá-lo — e no uso de recursos sonoros (quais relações seriam consideradas interessantes, o que em alguns casos não é difícil de perceber, como no uso regular de determinado padrão métrico e nas repetições de sons semelhantes). De todo modo, o sentido do poema é construído pelo contato do leitor ou ouvinte com essa fusão nas palavras de som, imagem e pensamento.

Como, além disso, a épica se propõe a contar uma história no formato de um longo poema, os estudos sobre a narrativa também são úteis para melhor

---

<sup>6</sup> Segundo Paz (2002, p. 104-119), a imagem (ou “menção poética”) preserva a pluralidade de significados da palavra e, funcionando pela fusão de elementos diversos num tipo de metamorfose, não explica, mas convida a ser recriada.

entendê-la. A narrativa e seu funcionamento são objetos de reflexão desde os precursores gregos da crítica literária. Algumas proposições que derivam dessas reflexões poderiam mesmo ser chamadas de teorias da literatura ou do discurso. Sobre a narrativa, Platão na *República* (392d-395b) distingue três modos de narração ou elocução (λέξις): a ἀπλή διήγησις (“narrativa simples”), em que só o narrador fala; a διήγησις διὰ μιμήσεως (“narrativa pela representação”) em que só os personagens falam, sem a voz manifesta de um narrador, como no teatro; a διήγησις δι᾽ ἀμφοτέρων (“narrativa pelos dois”) em que a voz do narrador alterna com a de suas personagens, como em Homero. Como observa Brandão (2005, p. 37-42), Platão, assim como depois fará Aristóteles na *Poética*, cria um modelo, algo diferente das críticas que os pensadores anteriores produziam. Aqui, ele parte de gêneros existentes (a épica arcaica e o teatro clássico) para propor um terceiro com narrativa simples. A narrativa simples seria a voz do próprio poeta, como nos momentos em que Homero falaria como narrador da *Odisseia*, sem assumir a voz de outro.<sup>7</sup>

A identidade de narrador e autor está também presente nos modos de narração conforme Aristóteles. Se para o filósofo a poesia é essencialmente μίμησις (representação da ação humana), essa representação pode ser de três modos: ou narrando (ἀπαγγέλων) tornando-se outro, como faz Homero; ou como si mesmo sem mudar; ou com todos os representados agindo e atuando. Com uma nova formulação, são as mesmas distinções da *República* entre a presença ou ausência de um narrador e entre um narrador que passa a palavra para seus personagens e outro que fala por si só todo o tempo. Para Brandão (2005, p. 48), a característica fundamental do ἀπαγγέλων, “o que narra”, em oposição à fala dos personagens, seria o sentido de distância, “enquadrando,

<sup>7</sup> Curiosamente, como observa Halliwell (2009, p. 20-23), o modelo proposto pelo Sócrates de Platão parece insuficiente para lidar com a própria variedade de enquadramentos narrativos que Platão utiliza na composição de seus diálogos. Mesmo o pressuposto de um narrador-autor não corresponde à técnica usada nos diálogos, já que o “eu” que narra um diálogo não necessariamente é Platão e frequentemente é o próprio Sócrates como personagem ou outro personagem identificado. Halliwell (2009, p. 36-41) conclui que os argumentos de Sócrates na *República* cobrem só a questão da legitimidade de examinar o discurso narrativo em níveis psicológicos, éticos e ideológicos devido a sua influência na cultura e na formação individual, como se o interesse e a prática do próprio Platão, como autor, ultrapassassem aqueles de seu personagem Sócrates.

pontuando e percorrendo todo o texto” e fazendo o leitor ou ouvinte perceber isso. A posição crítica dos dois filósofos, notavelmente, é oposta quanto aos usos do narrador. Platão prescreve a narrativa simples, conforme suas peculiares teorias sobre a cognição, a educação, a imoralidade ou ausência de valor da imitação ou representação e a necessidade de especialização das funções e ofícios realizados pelas pessoas (*República*, 394e), enquanto Aristóteles (*Poética*, 1460a), como entende que representar é “o mister do poeta”, prescreve que ele “deveria falar o menos possível por conta própria”.<sup>8</sup> A maior parte da *Poética* se preocupará com características das histórias (μῦθοι), mas em alguns outros momentos aparecem as preocupações com a narrativa (o modo de se apresentarem as histórias), como ao identificar a necessidade de selecionar da história um material que, adequadamente estruturado, configure uma unidade (1450b22-1451a), e na reflexão sobre as especificidades da representação do tempo (e, de forma subentendida, pode-se imaginar que também sobre a representação do espaço) na narrativa (1459b18-31):

Para aumentar a extensão, possui a epopeia uma importante particularidade. Na tragédia, não é possível representar muitas partes da ação que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão-somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na epopeia, porque narrativa (διήγησις), muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescentar a majestade do poema. Tal é a vantagem do poema épico, que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos; porque do semelhante, que depressa sacia, vem o fracasso de tantas tragédias.<sup>9</sup>

Os estudiosos alexandrinos, cujos comentários sobrevivem como escólios, tinham consciência das possibilidades de controle do tempo na narrativa. Mesmo essa formulação aristotélica da simultaneidade parece colocada em

---

<sup>8</sup> Tradução de Eudoro de Sousa, cf. Aristóteles, 2010.

<sup>9</sup> Tradução de Eudoro de Sousa, cf. Aristóteles, 2010.

prática na crítica dos escoliastas (NÜNLIST, 2009, p. 69-70). Também questões de ordem de aparição na narrativa dos eventos da história são assuntos comentados por eles. O recurso de antecipar o que acontecerá depois é chamado por eles de προαναφώνησις (“anunciar antecipadamente”), προέκθεσις (“exibição antecipada”), e é indicado por verbos com sentido de dizer compostos com a preposição προ- (compondo formas diversas com o sentido de “mencionar antes”), e há inclusive o uso de προλαμβάνω (“antecipar”) e πρόληψις (“antecipação”), termo que, adaptado como *prolepse*, Genette (1972, p. 82) escolherá para identificar “toda manobra narrativa que consiste em narrar ou evocar antecipadamente um evento posterior”. Embora não exista uma recorrência paralela de termos que indiquem o recurso de fazer referência na narrativa a um evento que aconteceu antes na história, os escoliastas faziam até distinções entre retomadas que são apenas repetições (ἀνακεφαλαίωσις [no singular] “recapitulações”, sem novas informações) e retomadas que completam uma cena anterior (em que utilizam verbos com sentido de “preencher”, como ἀναπληρώ e συμπληρώ). Até a própria seleção do material mitológico para a composição da *Iliada* é entendida por um deles a partir da seleção de um ponto climático da guerra com a recuperação dos acontecimentos anteriores na história ἐξ ἀναστροφῆς, (“de forma reversa” ou “retornando”). Outro termo técnico utilizado para entender a organização narrativa dos poemas é σπέρμα (“semente”), para identificar uma informação dada em certo momento da narrativa, mas que só terá seu sentido totalmente revelado posteriormente (NÜNLIST, 2009, p. 65-8). São alguns exemplos do pensamento helenístico sobre a construção das epopeias e que revelam o entendimento da narrativa como organização e manipulação daquilo que se conta, buscando efeitos específicos.

Sem entrar em questões de distinção entre “autor” e “narrador” ou entre um narrador que participa ou não da história, as distinções de Platão e Aristóteles dos tipos de narrativa a partir da presença do narrador também são retomadas em escólios. Nünlist (2009, p. 73-7) recupera termos para a narrativa em primeira pessoa (“ὡς ἀπὸ πρώτου προσώπου”) e para a terceira pessoa (“ὡς ἀπὸ τρίτου προσώπου”). Além dessas, há a distinção, presente num comentário à lírica coral de Píndaro, entre a terceira pessoa (“διηγηματικὸν

λόγον” ou “περὶ αὐτοῦ”) e a segunda pessoa (“προσαγορευτικὸν λόγον” ou “πρὸς αὐτόν”). Ainda sobre a percepção da narrativa pelos escoliastas, é notável que diferenciem o que dizem os personagens e o narrador, inclusive percebendo que há diferenças em como eles usam o vocabulário e diferenças em seus diversos pontos de vista (NÜNLIST, 2009, p. 79-80).

No século XX, tornam-se referências para os estudos sobre a narrativa os trabalhos de Todorov (2003, originalmente publicado em 1971) e de Genette (1972). Todorov se coloca como herdeiro dos formalistas russos da primeira metade do século, que já consideravam toda obra como uma composição de elementos sempre interpretáveis e escolhidos para a construção de uma unidade inteligível, ou, como formula Chklovski (*apud* TODOROV, 2003, p. 4), “a obra é totalmente construída. Toda sua matéria é organizada” ou Eikhenbaum (*apud* TODOROV, 2003, p. 5): “Nem uma frase sequer da obra literária pode ser, em si, ‘expressão’ direta dos sentimentos pessoais do autor, mas ela é sempre construção e jogo”. É a “motivação estética” de Tomachevski, que concerne todos os signos da obra e que “torna manifesto o pertencimento de todos os elementos ao mesmo sistema paradigmático” (TODOROV, 2003, p. 22). Partindo da perspectiva, então, de que todo o material escolhido para compor a obra é significativo (o que é relevante na narrativa e é ainda mais sensível na poesia), a abordagem de Todorov (2003, p. 34) é tentar entender como cada elemento da narrativa — os elementos fundamentais ele chama de “personagem” e “evento” — se relaciona com os outros, em relações que têm como modelo as figuras de linguagem (como paralelismo, antítese, gradação, repetição).

Como Barthes (1971, p. 24) deixa explícito, os estudos estruturalistas consideram a narrativa como linguagem: “a língua geral da narrativa não é, evidentemente, mais que um dos idiomas oferecidos à linguística do discurso”. Assim, a questão passa a ser a função de cada elemento na organização do discurso narrativo, uma vez que, segundo Barthes, as unidades de significação só adquirem um significado de forma integrada a um nível superior, ou seja, cada elemento componente da narrativa não tem seu sentido todo dado por si mesmo, mas pela interação com outros componentes e pela formação do todo (1971, p. 25-8). A proposição de Barthes (1971, p. 32-4) é de que uma

narrativa é formada, num primeiro nível, por uma sequência de núcleos de sentido (eventos que determinam o curso da história, abrindo ou fechando incertezas) e articulações;<sup>10</sup> num segundo nível, por índices que marcam uma atmosfera, uma filosofia e informações, para identificação e para construir o tempo e o espaço na narrativa. Os personagens, nessa proposta, são analisados, sobretudo, como agentes, de modo que sua presença como componente da narrativa é avaliada pelas ações ali presentes, não em termos de “essências psicológicas” (BARTHES, 1971, p. 42-4). O que fica como um direcionamento básico para a leitura é que, como a relação de cada uma das partes entre si e com o todo é importante, todo detalhe se torna significativo também do ponto de vista narrativo.

Todorov faz considerações sobre a narrativa da épica grega (especificamente, a *Odisseia*) num ensaio dedicado a desmistificar a possibilidade de uma “narrativa primitiva” (TODOROV, 2003, p. 81-9). Diferente da sucessão de acontecimentos da experiência de vida, a sucessão de eventos numa narrativa sempre pressupõe uma escolha e uma construção, de modo que não há uma “naturalidade” possível. A própria presença de um narrador cujo conhecimento sobre a sequência da narrativa difere daquele dos personagens e, além disso, as mentiras que eles contam, fazem da *Odisseia* “um discurso que não procura dissimular seu processo de enunciação, mas explicitá-lo”, em que cada interlocutor e cada contexto influencia cada discurso (2003, p. 89-90).

Provavelmente a formulação mais sistemática da investigação estruturalista sobre a narrativa é o *Discurso da Narrativa* de Genette (1972), do qual faço aqui um breve apanhado por formar uma espécie de pano de fundo útil para a concepção do funcionamento da narrativa. Primeiramente, o que se chama comumente de narrativa pode ser diferenciado em três níveis, e é recomendável que cada um seja mencionado com um termo distinto. O primeiro nível seria a “história”, o conteúdo narrativo, a sucessão de eventos (reais ou fictícios) que é aquilo que se conta. O segundo nível, a “narrativa”, é o discurso ou enunciado narrativo, o modo como se conta a história com

---

<sup>10</sup> Para Todorov (2003, p. 152), há dois tipos de episódios numa narrativa: os que descrevem um determinado estado e os que descrevem a passagem de um estado para outro. Uma história (ou “intriga”, em seu vocabulário) mínima seria a passagem de um estado de equilíbrio a outro.

palavras que formam um texto. O terceiro, “narração”, é o ato de narrar, o ato produtor da narrativa e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia onde ele acontece. Assim, se a história e a narração só são acessíveis através da narrativa e de sua interpretação, o estudo da narrativa é em essência o estudo das relações entre narrativa e história (entre o discurso e os eventos que relata), entre narrativa e narração — no exemplo do próprio Genette (1972, p. 72), entre o discurso que o produz realmente, como Homero, ou ficticiamente, como Odisseu nos cantos IX a XII da *Odisseia* — e entre história e narração. As principais questões sobre a narrativa são reunidas em três categorias de problemas, com uma nomenclatura gramatical: “tempo”, a questão da relação entre o tempo da história e o da narrativa; “voz”, o ponto de vista narrativo, ou como a história é percebida pelo narrador; e “modo”, o tipo de discurso usado pelo narrador ou a distância, a oposição que a crítica americana fazia entre “*showing*” e “*telling*” e que Genette (1972, p. 71-4) associa a μίμησις (“representação”) e διήγησις (“narrativa”) em Platão.

Na categoria do tempo, Genette chama de “anacronia” toda forma de discordância entre o tempo na narrativa e na história, tanto no nível do detalhe quanto nas grandes articulações, com os recursos mais básicos sendo a “prolepse”, contar ou evocar um evento posterior na história, e a “analepse”, contar ou evocar um evento anterior na história (GENETTE, 1972, p. 81-5). Ele ainda distingue as anacronias em dois tipos: “homodiegéticas”, quando faz referência à linha narrativa principal (a sequência de eventos na história ocorridos à personagem principal), e “heterodiegéticas”, quando fazem referência a algo de uma linha narrativa diferente da principal (1972, p. 91-2). Além disso, são questões importantes a “duração” e a “frequência”. Duração, ou ritmo, é o tempo que a narrativa dedica a cada parte do tempo da história (1972, p. 122). Ou seja, é a organização do material em quantidade de texto, revertida em tempo de leitura ou audição. Frequência é a denominação das relações de repetição entre narrativa e história (GENETTE, 1972, p. 145). É possível, em busca de efeitos diversos, estender a narrativa para contar um recorte curto da história e condensar uma longa seleção em apenas poucas palavras; é possível contar uma vez algo que acontece diversas vezes, contar diversas vezes algo que acontece uma vez ou mesmo contar

várias vezes um evento que, de fato, se repete na história, como no caso das cenas típicas homéricas.<sup>11</sup>

Na categoria do modo, está a questão da regulação da informação narrativa, ou seja, o foco narrativo ou ponto de vista, determinado pelos limites do conhecimento de quem narra (GENETTE, 1972, p. 183-4). Essas informações são dadas ao receptor nas “cenas”, unidades fundamentais da narrativa conforme o vocabulário herdado do teatro (GENETTE, 1972, p. 193). O narrador controla também como o receptor recebe as vozes de personagens, retomando e expandindo as divisões platônicas: pelo discurso narrado, mais distante; pelo discurso transposto ou estilo indireto, em que transmite a interpretação do narrador do discurso ou ação do outro; pelo discurso relatado (mimético ou dramático), em que a palavra é cedida à personagem diretamente (GENETTE, 1972, p. 191-2). A questão central do foco narrativo (ou “focalização”) é trazer à tona a importância de quem é essa voz que transforma a história em narrativa, em que os tipos básicos seriam: o herói que conta sua história, uma testemunha que conta a história do herói, um narrador onisciente que conta a história, um narrador que conta a história do exterior, ou seja, transmite as ações sem revelar os pensamentos dos personagens por trás dessas ações (GENETTE, 1972, p. 203). Além da já mencionada questão fundamental do limite do conhecimento do narrador, é relevante a questão da participação, ou não, deste como personagem da história narrada. Mesmo um narrador que não é personagem da história tem uma gradação de possibilidades que vão de se limitar ao conhecimento restrito e às impressões de um personagem específico até o acesso completo a todo tipo de conhecimento possível e significativo da história. Um narrador pode, inclusive, variar entre pontos de vista interiores ou exteriores e entre pontos de vista de personagens diferentes, realizando uma focalização variá-

<sup>11</sup> “Cena típica” (na nomenclatura de Arend em seu livro *Die typische Szenen bei Homer* de 1933) ou “composição temática” (na nomenclatura de Lord no artigo “Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos” de 1951) é um bloco narrativo recorrente que corresponde a determinada ideia de cena (como a equipagem de um guerreiro, um banquete, a preparação de uma viagem etc.), não limitada à repetição idêntica palavra a palavra ou verso a verso, mas repetindo uma estrutura básica que pode ser expandida ou adaptada. Lord (1951) mostra como ela é um elemento narrativo fundamental da composição épica oral tradicional.

vel ao longo da narrativa (1972, p. 206-7). A narrativa também joga com as possibilidades de dar menos ou mais informações do que o necessário para que se compreenda cada evento (1972, p. 211).

A última categoria de Genette é a voz, que lida com as relações entre o narrador e a história que conta, a instância produtiva de uma narrativa, ou “narração” conforme sua já mencionada terminologia. Nessa categoria, ele inclui a figura do “narratário”, para quem o narrador desenrolaria sua narrativa, e propõe uma bem conhecida tipologia do narrador, distinguindo o “heterodiegético” (que não faz parte da história) do “homodiegético” (que faz parte da história) e, nesse segundo modo, separa ainda dois tipos, o narrador personagem espectador da história e o narrador personagem herói da história (o “autodiegético”), além de fazer algumas considerações sobre a possibilidade de uma transgressão, em que essas acepções não seriam pertinentes (GENETTE, 1972, p. 252-3).

No nível mais fundamental, a narrativa funciona organizando a história e selecionando dela os dados significativos através de uma narração que dispõe essas informações no fluxo temporal progressivo, de modo que o leitor ou ouvinte as receba numa sequência linear que vai de palavra a palavra, de verso a verso, de cena a cena.<sup>12</sup> Essa organização revela o modo como o texto se propõe a conduzir o receptor, sugerindo sentidos e relações entre cada componente seu conforme se vão apresentando.

A teoria de Genette é fundamental para os trabalhos de De Jong que, desde o final do século XX até o início do XXI, se dedica ao estudo da narrativa nos poemas homéricos. Sua obra inclui um *Comentário Narratológico sobre a Odisseia* (DE JONG, 2001), em que se avaliam, ao longo de todo o poema,

---

<sup>12</sup> Ainda que, na experiência prática, o leitor possa ler algumas páginas à frente e voltar para trechos já lidos, assim como o auditor pode deixar de prestar atenção em determinados trechos, realizando assim uma recepção menos direcionada pela disposição das palavras no texto escrito ou falado. Pode-se recordar a piada de Campos de Carvalho (2016, p. 28) em *A lua vem da Ásia* (publicado originalmente em 1956): “Livros eu não tenho para ler no momento, nem eles dão coisa que preste e que me faça mais sábio do que sou, pelas amostras que já tive nestes últimos tempos. (A Bíblia que me deram a ler era exatamente igual a todas as Bíblias que eu já conhecia antes de vir para cá, e o romance policial que de certa feita me emprestou a empregada trazia uma história ingênua e fácil de ser desvendada, como pude verificar logo pelas últimas páginas.)”

os recursos técnicos para a construção da narrativa e as relações de cada cena com o desenvolvimento da obra como um todo unitário. Sua premissa é basicamente destrinchar as relações entre os eventos na narrativa fundamentando-se naqueles aspectos dos estudos formalistas e estruturalistas, como o papel do narrador e sua audiência (os narratários), a estrutura temporal da história (antecipações, retroversões, ritmo, repetições etc.), a caracterização e o ponto de vista ou focalização (DE JONG, 1999, p. 9).

Entretanto, não é banal a seguinte avaliação de Grethlein e Rengakos (2009, p. 3), que traz ressalvas que poderiam ser feitas a qualquer método de trabalho em qualquer área do conhecimento, seja pela limitação característica da cognição humana seja pela limitação das técnicas humanas:

A análise técnica, entretanto, não deve ser um fim por si só, mas precisa dar frutos para a interpretação. Por exemplo, observar que o épos homérico contém uma densa rede de anacronias não merece muita atenção por si só, mas passa a ser digno de nosso tempo se, digamos, o impacto da organização temporal na percepção dos receptores quanto ao enredo é explorado, ou se é relacionado à discussão sobre como consideramos Homero entre a oralidade e a literariedade. Portanto, sugerimos aderir à narratologia no singular como ferramenta heurística para interpretação. A narratologia assim definida não resultará em interpretações totalmente desenvolvidas, mas apresentará observações que, embora não necessariamente objetivas, são suficientemente formais para enriquecer várias leituras.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> “Technical analysis of narrative ought not however to be an end in itself, but needs to be made fruitful for interpretation. For example, observing that the Homeric epos contains a dense net of anachronies does not in itself merit much attention, but does become worth our time, if, say, the impact of the temporal organization on the recipients’ perception of the plot is explored, or if it is linked to the discussion of how we are to place Homer between orality and literacy. We therefore suggest adhering to narratology in the singular and using it as a heuristic tool for interpretation. Narratology thus defined will not deliver fully developed interpretations, but rather present observations which, though without claim on objectivity, are sufficiently formal to enrich various readings” (GRETHLEIN; RENGAKOS, 2009, p. 3).

Nos estudos literários, é o próprio texto, como objeto de estudo, que regula ou direciona as possibilidades de interpretação ou reflexão ao oferecer um manancial limitado de elementos analisáveis (as palavras que o compõem, ainda que disponíveis em múltiplas formas no aparato crítico). Entretanto, ele apenas regula ou direciona, porque esses elementos, embora limitados, permitem inúmeras combinações entre si catalisadas ainda por diferentes contextos sociais e culturais de cada leitura.

Essas diferenças são, inclusive, o que Bakker (2009, p. 117-8) considera que deve ser levado em consideração no estudo de narrativas e gêneros narrativos. No caso da épica grega arcaica, isso se aplica considerando a questão da *performance* diretamente ligada à narração. A *performance*, como modo de circulação da poesia épica, é o meio com o qual ela “viaja no tempo e no espaço”, de modo que uma *performance* na prática é sempre uma *reperformance*, o narrador ao qual o aedo dá voz se tornando Homero, a voz de toda uma tradição que se faz presente (BAKKER, 2009, p. 123-6).

Partindo dessa ideia de *performance* ou apresentação, cabe um comentário sobre representação para encerrar essa exposição sobre a épica grega e as estratégias de melhor compreendê-la. É mais ou menos conhecido que, na *Poética* de Aristóteles, a poesia é μίμησις (representação da ação humana) e o trabalho do poeta “não é narrar o que aconteceu, é sim o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”.<sup>14</sup> A palavra tradicionalmente traduzida como “verossimilhança” é εἰκός e indica, de modo geral, o que parece conveniente, adequado, convincente, razoável ou mesmo provável, de modo que poderíamos dizer que o trabalho do poeta é narrar de modo convincente (para a audiência) e conveniente (para a obra). As possibilidades do poeta são refinadas (ou modificadas) mais adiante no texto (*Poética*, 1460b10), e ele passa a ter três opções para o que representar: “ou o que era ou é, ou o que dizem e o que parece, ou o que deve ser”.<sup>15</sup> Para Aristóteles, o que o poeta representa de

---

<sup>14</sup> Tradução de Eudoro de Sousa (cf. ARISTÓTELES, 2010) de *Poética*, 1451a38: οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον).

<sup>15</sup> ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ (ARISTÓTELES, *Poética*, 1460b60).

algum desses modos deve adequar-se à expectativa do receptor de reconhecer naquele produto da criação artística algo que seria esperado ou que seria imaginável da ação humana. Precisa dizer respeito a uma experiência humana reconhecível ou imaginável, ainda que não se proponha a reproduzir nenhum tipo de verdade factual. O filósofo ainda não reconhecia toda a potência criativa que a noção moderna de “ficção” consegue abarcar.<sup>16</sup>

A ideia da “mimese” chegará aos estudos literários do século XX com uma transformação importante. Da representação da ação humana que pressupunha como critério a “conveniência” (εἰκός) a partir da experiência de vida humana, ela passa a ser a “representação da realidade” na literatura. Embora em *Mimesis* (2013, originalmente de 1946) Auerbach não se detenha para explicar o conceito, o subtítulo do livro é *dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (“realidade representada na literatura ocidental”). Mimese então se torna a ideia de recursos narrativos identificáveis que trazem à obra literária algo não só da experiência própria da vida humana, mas também da estrutura social em que vivem autores e receptores do tempo em que ela é produzida, como os detalhes em Homero e no romance realista do século XIX, os elementos indicadores de uma nova classe social emergente em Petrônio e o fluxo de consciência como representação da atividade mental em Virginia Woolf.

A teoria clássica de Aristóteles tem como ponto principal o reconhecimento de algo da experiência humana ou da opinião geral sobre essa experiência na poesia. A teoria de Auerbach acrescenta que a obra literária se apropria de elementos do mundo real, que abarcam tanto seu funcionamento social e material quanto a experiência psicológica da vida humana, transformando-os em técnica narrativa. A narratologia de Todorov percebe nesse funcionamento um detalhe importante: a literatura cria, a partir do mundo real conhecido, um mundo que lhe é próprio. Conforme Todorov (2003, p. 113-5), a verossimilhança funciona mascarando, por meio de um sistema de procedimentos retóricos, as leis internas que regem o funcionamento de determinada obra ficcional, tentando convencer de que elas funcionam conforme o real (TODOROV,

<sup>16</sup> Para a concepção de ficção de Luciano de Samósata como espaço da “pura liberdade” (ἄκρατος ἐλευθερία) e da mentira (ψεῦδος) para provocar o prazer, cf. BRANDÃO, 2005, p. 57-61.

2003, p. 113-6). A representação da realidade é sempre mediada pelo filtro da ficção, de modo que seus elementos ali presentes são adaptados para responder a funções poéticas e narrativas conforme determinada visão de mundo.

São também conhecidas as etapas que Iser (2002, p. 955-85) propõe para o funcionamento desse processo, seus três “atos de fingir”: a “seleção” (escolha de referentes culturais), a “combinação” (organização dos elementos no texto) e o “desnudamento da ficcionalidade”, o sinal de ficção presente no texto “assinalado através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham” (ISER, 2002, p. 970), ou seja, o conjunto de convenções que faz o texto ser identificável como ficcional. Três etapas mais ou menos análogas tem esse processo também no modelo da “tríplice mimese” de Ricoeur, com seus estágios nomeados com os não tão inventivos nomes de “mimese I”, “mimese II” e “mimese III”. A “mimese I” se relaciona à inteligibilidade de pressuposições subjacentes àquilo que se narra (RICOEUR, 1994, p. 101). A “mimese II” é a configuração da narrativa, e a “mimese III” “marca a interseção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A interseção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva se exhibe e exhibe sua temporalidade específica” (RICOEUR, 1994, p. 110). É, portanto, a formação do sentido no ato da recepção.

Não existe, portanto, uma apropriação ingênua ou desinteressada de todo tipo de ação, fato ou informação da realidade quando utilizada na criação artística. Seja como função específica na narrativa seja como convenção de certo gênero em certa época, esses recortes são transformados para servir esteticamente à narrativa ou à poesia, conforme uma ideologia própria (no caso da épica grega, a visão de mundo da aristocracia guerreira da Grécia Arcaica), ainda que de algum modo sejam originários dessa realidade. Há sempre essa dupla relação quando valores e instituições são representados numa obra humana.

Com essas considerações sobre narrativa, poesia e representação, forma-se ao menos um esboço (sempre atualizável) de um direcionamento básico para a leitura mais consciente da poesia épica grega arcaica, ou mesmo da poesia épica produzida em qualquer época e qualquer lugar com suas peculiaridades específicas.

## Referências

- AREND, W. *Die typische Scenen bei Homer*. Berlin: Weidmann, 1933.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAKKER, Egbert J. Homer, Odysseus, and the Narratology of Performance. In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (orgs.). *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, p. 117-136.
- BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 19-60.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- CARVALHO, Campos de. *A lua vem da Ásia*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- DE JONG, Irene. Introduction: Homer and Literary Criticism. In: DE JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments*. vol. III – Literary Interpretation. London: Routledge, 1999, p. 1-24.
- \_\_\_\_\_. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- DETIENNE, Marcel. *Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- FORD, Andrew. *The Poetry of the Past*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. Epic as Genre. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.). *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, p. 396-414.
- GENETTE, Gérard. *Discours du récit. Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- GRAZIOSI, Barbara. Inspiração divina e técnica narrativa na *Iliada*. *Revista Classica*, v. 29, n. 1:103-123, 2016.

GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios. Introduction. In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (orgs.) *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, p. 1-11.

HALLIWELL, Stephen. The Theory and Practice of Narrative in Plato. In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (orgs.) *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, p. 15-41.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da Literatura em suas Fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-85.

LORD, Albert. Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos. *Transactions of American Philology Association*, v. 82:71-80, 1951.

MARTIN, Richard P. Epic as Genre. In: FOLEY, John Miles (ed.) *A Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 9-19.

NAGY, Gregory. *The best of the Achaeans: concepts of the hero in archaic Greek poetry*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1979.

NÜNLIST, René. Narratological Concepts in Greek Scholia. In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (orgs.) *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, p. 63-83.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

PLATÃO. *La République*. Texte établi et trad. par Émile Chambry. 3 v. Paris: Les Belles Lettres, 1934.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8ª.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo 1. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

## **GREEK EPIC – POETRY, NARRATIVE AND REPRESENTATION**

### ABSTRACT

This paper tries to offer a theoretical base for the reading and interpretation of Greek Archaic Epic Poetry. It starts with a discussion about the definition of this literary genre among Ancient and Contemporary critics. Then, it condensates some fundamental principles of poetic and narrative composition, including the perspective of Ancient criticism and theory. Finally, it concludes with some remarks on creation and reception.

KEYWORDS: literary genres; narratology; poetics.