

**“Então não verias o divino Agamêmnon com preguiça” (Il. 4. 223):
um caso de apóstrofe na *Iliada*?**

Gabriela Canazart
Universidade de São Paulo (USP)
gabriela.canazart@usp.br

Christian Werner
Universidade de São Paulo (USP)
crwerner@usp.br

RESUMO: Este artigo, partindo de uma argumentação narratológica, discute as alocações dirigidas ao narratário primário na *Iliada* buscando determinar se elas podem ser consideradas apóstrofes, ou seja, se são poeticamente homólogas às apóstrofes a personagens. Seu objetivo secundário é explorar se e como essas alocações, levando-se em conta seu contexto, sugerem ao narratário outros caminhos para a narrativa se desenvolver.

26

Palavras-chave: apóstrofe; narrador; *Iliada*; narratário.

**“Then you would not have seen godlike Agamemnon
slumbering” (Il. 4. 223): an apostrophe case in the *Iliad*?**

ABSTRACT: This paper, grounded on a narratological framework, discusses the addresses directed to the primary narratee in the *Iliad* in order to determine if they can be considered apostrophes, that is, if they are poetical homologues to the apostrophes to characters. Its secondary objective is to explore if and how these addresses, if their context is taken into consideration, suggest to the narratee different ways to the narrative unfold.

Keywords: apostrophe; narrator; *Iliad*; narratee.



Introdução¹

O ponto de partida principal deste artigo é a aplicação das ferramentas da narratologia estrutural à poesia épica grega, o que foi feito, de forma pioneira, por de Jong (2004 [1987]). Essa forma de análise, porém, é devedora de análises poéticas pregressas, antigas e modernas. Como o recurso poético principal que vamos examinar é a alocação dirigida ao narratário primário,² também partiremos dos estudos sobre a apóstrofe de Block (1982) e Henry (1905).

O termo apóstrofe é formado pelo préverbo grego *apo*, indicando afastamento, e pela raiz do verbo *strephō*, desviar, alterar a direção. Essa etimologia sustenta a diversidade de sua aplicação pelos críticos antigos. Nünlist (2009, p. 114) discute oito desses empregos, dos quais dois são particularmente relevantes para o presente artigo. O primeiro diz respeito aos momentos nos quais o narrador se dirige explicitamente a uma personagem. Atualmente o termo é aplicado nesse sentido e, na antiguidade, essa era a definição mais frequente. Outra aplicação do termo, e a mais importante para nós, diz respeito ao momento no qual o narrador se dirige explicitamente a seu narratário. Embora o uso do termo não abarque mais esse sentido, argumentaremos que há, na *Ilíada*, similaridades suficientes entre as apóstrofes às personagens e as alocações ao narratário para que possamos, mesmo hoje, usá-lo em referência a ambos os fenômenos.

Assim, faremos uma breve discussão da apóstrofe à personagem na *Ilíada* antes de defendermos que as alocações ao narratário são uma forma de apóstrofe. Argumentaremos também a possibilidade de essas alocações sugerirem outros caminhos possíveis para a narrativa quando considerado seu contexto de enunciação.

1 Apóstrofes às personagens

Para se buscar identificar o efeito (ou efeitos) do uso de apóstrofes,³ é possível considerar a divisão do fenômeno narrativos em três camadas. A

¹ O presente artigo é oriundo de uma pesquisa realizada ao longo de Iniciação Científica, desenvolvida entre 10/10/2017 e 10/08/2019, sob bolsa concedida pela FAPESP (processo n. 2017/16420-0) e de uma pesquisa de Mestrado, em andamento, também sob bolsa concedida pela FAPESP (processo n. 2019/25339-7); Werner é bolsista do CNPq – Brasil (304241/2017-2). Agradecemos aos pareceristas anônimos da *Rónai* por seus comentários, sugestões e correções.

² Chamamos de narratário primário ou, de forma abreviada, simplesmente de narratário, a abstração interna ao texto a quem o narrador dirige sua narrativa. Quando usarmos “público”, estaremos nos referindo aos receptores históricos dos poemas.

³ O fenômeno já foi bastante debatido e não há consenso sobre qual seria seu efeito principal; para uma síntese bibliográfica, cf. Brügger (2018, p. 26-27).

primeira é a do *texto* (ou *mundo real*);⁴ nesse nível estão o poeta e o público reais e históricos do poema. A segunda camada é a *história* (ou *mundo da narração*); nesse nível estão o narrador e o narratário, abstrações textuais internas ao texto e representantes do poeta e do público reais. Por fim, a última camada é a da *fábula* (ou *mundo da história*); nesse nível, no caso da *Ilíada*, estão as personagens e os acontecimentos em Troia. As apóstrofes às personagens (na *Ilíada*, sobretudo dirigidas a Pátroclo e Menelau) seriam uma forma de metalepse, isto é, a quebra ou violação das camadas do fenômeno narrativo; na formulação de de Jong (2009, p. 89), “o narrador entra no (‘compartilha o’) universo das personagens”.⁵

Entretanto, segundo Whitmarsh (2013), a metalepse na *Ilíada* pode ser considerada “mais fraca”, já que as personagens não ouvem o narrador. Na verdade, quando o narrador se dirige a Pátroclo com a pergunta “Quem primeiro, quem por último aí mataste, / Pátroclo, quando deuses te chamaram para a morte?” (*Il.* 16. 692-93),⁶

seria uma surpresa – para ambos, Pátroclo e o público – se ele [sc. o narrador] se manifestasse no campo de batalha. Muito pelo contrário, efetivamente, nós podemos sugerir que é exatamente a **externalidade do narrador aos eventos que ele narra** e sua plena consciência de seus resultados inevitáveis que autorizam seu fatalismo ominoso. (WHITMARSH, 2013, p. 5, destaque nosso)

Whitmarsh defende que essa “metalepse mais fraca” é “uma característica estilística não intrusiva, por meio da qual narradores simulam, temporariamente, uma convergência entre seu ato de narração e os eventos narrados” (WHITMARSH (2013, p. 6).

Argumentamos que essa convergência ocorre em um espaço intermediário e não gera, estritamente, uma quebra nas camadas.⁷ Ainda que a atenção do público se dirija momentaneamente para o ato da narração, a ilusão poética não é completamente rompida. Isso ocorre porque, quando a apóstrofe é empregada, ela tem como função gerar, no narratário, certo espectro de emoções pela personagem. No momento em que o narrador coloca o narratário e a

⁴ Aqui e na sequência, o termo entre parênteses é utilizado por Allan (2020, p. 20) em referência à experiência de imersão (cf. abaixo, nota 10) do público tal como definida pela narratologia cognitiva; fora dos parênteses, a divisão proposta pela narratologia clássica, no caso, a terminologia usada por de Jong (2004 [1987], p. 31) em seu exame da *Ilíada*. Em que pese as críticas recebidas por essa divisão, consideramos que ela ainda tem validade heurística para a discussão de um fenômeno narrativo como a *Ilíada*.

⁵ A tradução do inglês é sempre nossa.

⁶ A edição da *Ilíada* utilizada neste artigo é a de Monro e Allen (1902) a não ser quando informado algo diferente. A tradução da *Ilíada* é sempre a de Christian Werner em Homero (2018).

⁷ Acerca de um espaço intermediário gerado pelas apóstrofes às personagens, cf. Dubel (2011, p. 5).

personagem em um mesmo nível,⁸ ele cria uma aliança entre ambos.⁹ Ainda é válido mencionar que o verbo que acompanha a maior parte das apóstrofes dirigidas às personagens está no aoristo, o que pode indicar que o narrador, ao invés de se projetar no campo de batalha, traz o herói apostrofado até o presente, contribuindo, então, para a imersão.¹⁰

Vejamos um exemplo com Menelau, herói sete vezes apostrofado na *Ilíada* (Il. 7. 104-106):¹¹ “Então, Menelau, para ti a vida teria se consumado (*phanē biotoio teleutē*) / pelas mãos de Heitor, pois ele era muito mais forte (*poly pherteros ēen*), / se os reis dos aqueus não tivessem pulado e te segurado”. O herói está em perigo, contexto similar ao das outras apóstrofes dirigidas a ele. Neste caso, entretanto, o perigo não é inevitável. O narrador parece se valer da apóstrofe para evidenciar o risco que Menelau correria se prosseguisse com seu plano de se contrapor a Heitor. Essa possibilidade é reforçada se levamos em conta que a expressão *phanē biotoio teleutē* reaparece em contexto semelhante. Trata-se da apóstrofe de Pátroclo quando este ataca Apolo sem o ter reconhecido (Il. 16. 787: “então para ti, Pátroclo, a vida se consumou”); na sequência se narra como ele recebe o golpe que o levará a morte.

O sintagma *poly pherteros ēen* também é significativo, já que possui um adjetivo avaliador,¹² o adjetivo comparativo *pherteros*, na voz do narrador primário. Esse sintagma ocorre quatorze vezes na *Ilíada* e ocupa sempre a mesma posição do verso.¹³ O adjetivo é usado somente uma outra vez na voz do narrador e qualifica Aquiles, comparando-o a Ajax (Il. 2. 769). Na maior parte das outras ocorrências, os deuses são assim adjetivados em relação aos humanos e Zeus, em relação aos outros deuses.¹⁴ Assim, a apóstrofe e a avaliação do narrador, até certo ponto, desviam a atenção do narratário para o ato de narração, até porque

⁸ Embora seja o narrador que apostrofe a personagem, o narratário sempre acompanha o movimento do narrador (discutiremos essa questão abaixo). Podemos também afirmar que não é o narrador que deixa transparecer alguma emoção pela personagem, mas ele a induz no narratário; cf. Richardson (1990, p. 171-172) e Dubel (2011, p. 4-5).

⁹ Cf. Richardson (1990, p. 173-174).

¹⁰ Acerca do uso do aoristo cf. Bakker (2005); o autor pauta sua análise na diferença entre o aoristo e o imperfeito quanto a seu comportamento dêitico: “whereas the imperfect displaces the temporal deictic center to the past, the aorist does not. This means that the aorist can be used in situations of immediate deixis, Bühler’s *demonstratio ad oculos*, whereas the imperfect cannot. It also means that when the aorist is applied to what is not immediately present, it will perform *Deixis am Phantasma* in a way opposite to that of the imperfect”; cf. também Dubel (2011, p. 16). Consideramos que há imersão quando o receptor “experiences a mental transportation into the storyworld which is in the focus of the reader’s attention. Awareness of the surrounding real world (including the reader’s self-awareness) and the mediating world of narration, on the other hand, is mentally backgrounded but not entirely absent” (Allan, 2020, p. 22).

¹¹ Além desta passagem, em Il. 4. 128, 146; 13. 603; 17. 679, 702 e 23. 600.

¹² Acerca desse fenômeno, cf. Canazart e Werner (2018).

¹³ Il. 1. 169, 581; 2. 769; 4. 56; 6. 158; 7. 105; 8. 144, 211; 10. 557; 15. 165; 20. 135, 368; 22. 40. O sintagma sempre ocupa o quarto pé.

¹⁴ Deuses em relação aos humanos: Il. 8. 144, 10. 557; 20. 135, 368. Zeus em relação aos outros deuses: Il. 1. 581; 4. 56; 8. 211; 15. 165, 15. 181.

os dois recursos são relativamente pouco frequentes na voz do narrador. Ao mesmo tempo, porém, ambos permitem ao narratário aproximar-se das personagens, uma vez que o narrador o convida a um envolvimento emocional. Reação homóloga, como se verá, é gerada quando o narrador se dirige diretamente ao narratário por meio de alocações, visto que é gerado certo abalo nas camadas narrativas e o narrador evidencia seu papel como mediador.

2 *Ilíada* 4. 220-225

A primeira apóstrofe ao narratário ocorre logo após Menelau ser gravemente ferido no canto 4. Agamêmnon, sem saber que a ferida do irmão não foi fatal, culpa-se por tê-lo levado a enfrentar Páris em combate singular (*Il.* 4. 155-182). Após Agamêmnon ter sido acalmado por Menelau, pede que o médico seja chamado (189-197); esse, ao chegar, cuida do ferimento. Então, o narrador diz (*Il.* 4. 220-225):

Enquanto se ocupavam de Menelau bom-no-grito, 220
fileiras de troianos se aproximaram, e os aqueus
de novo puseram as armas e mentalizaram a vontade de lutar.
Então **não verias** (*ouk an idois*) o divino Agamêmnon com preguiça,
encolhido de medo ou não querendo pelejar,
e sim com muita gana pelo combate engrandecedor. 225

30

Acerca do uso da negação nessa passagem (e, indiretamente, das outras apóstrofes com tal característica), de Jong comenta:

Essa negação é como uma *litotes* ou *negatio contrarii*: negação do oposto, o que resulta em uma expressão forte. Agamêmnon estava não indisposto a lutar, o que equivale a: ele estava muito ávido por lutar [...] Em outras palavras, o narratário primário é convidado pelo narrador primário a admirar o espírito combatente de Agamêmnon. (DE JONG, 2004 [1987], p. 56).

Isso, por certo, é verdadeiro, mas as apóstrofes do narrador primário ao narratário podem ter um papel secundário, qual seja, o de indicar um caminho distinto que a narrativa poderia ter tomado. Após saber do medo de Agamêmnon (148-154) e de sua atenção dedicada a Menelau, o narratário poderia assumir que o herói ficaria ao lado de seu irmão, temendo ainda pela sua vida. Ao narrar que isso não aconteceu, o narrador sugere que essa seria uma possibilidade e que o narratário estaria correto em presumi-la. Block (1982, p. 13) generaliza acerca das

apóstrofes ao narratário que “o narrador, dessa forma, estabelece a interpretação correta por meio de um contraste com uma resposta articulada”.

Propomos, portanto, que uma apóstrofe possa revelar a presença do narrador por evidenciar ao público o controle que esse tem do enredo, o que, no limite, significa que ele poderia optar por caminhos narrativos diferentes. De fato, as apóstrofes aos narratários não são a única forma de ele mostrar esse controle sobre a narrativa. Os chamados “episódios-quase” têm uma construção, até certo ponto, similar àquela das apóstrofes aos narratários. Como argumenta Nesselrath (2019, p. 565-566),¹⁵ eles indicam que o poeta teria certa liberdade para desdobrar o mito. O poeta, mesmo que apenas por um momento, surpreende seu público com uma nova perspectiva para os eventos e, então, retoma o que se sugere ser o caminho tradicional. No caso das apóstrofes ao narratário, ao invés de surpreender o público com uma nova direção na narrativa, o narrador evoca, também apenas por um momento, o caminho que poderia ter sido indicado pela experiência (poética, em primeiro lugar, mas não necessariamente restrita a ela) do narratário.¹⁶

Assim, o contexto do exemplo acima – a possibilidade de um herói permanecer afastado do combate (por medo ou outra razão) – ocorre alhures na *Ilíada*.¹⁷ Propomos, portanto, que o narrador sugere ao narratário um cenário no qual Agamêmnon permanecesse com Menelau até que o médico terminasse seu tratamento e que essa opção poderia ser imaginada pelo público ao ouvir a condição dos heróis.¹⁸ Ao usar o optativo em segunda pessoa, dirigindo-se ao narratário, o narrador explicita a possibilidade de tomar um caminho narrativo diferente.

Esse ponto de vista, no entanto, não é compartilhado por de Jong ([1987] 2004, p. 55), para quem a resposta articulada das apóstrofes com a qual o narrador estabelece a interpretação correta da cena é criação do narrador, e o narratário é, nesse momento, um focalizador “instruído pelo narrador sobre o que ver e pensar”.¹⁹ De Jong inclusive defende (p. 260, n. 36) que os optativos em segunda

¹⁵ Neste capítulo, Nesselrath retorna ao tema de sua monografia de 1992.

¹⁶ Como defendem diversos comentadores, os símiles (ou boa parte deles) também tendem a dirigir o público a suas próprias experiências. Essas incluem objetos de arte; assim, a experiência da maioria dos primeiros receptores de Homero com leões, por exemplo, que compõe a constelação temática mais recorrente nos símiles iliádicos, deveria se dar apenas de forma mediada; cf. Giuliani (2013, p. 29-32).

¹⁷ *Vg. Il. 15. 243-252*. Pátroclo permanece longo tempo cuidando dos ferimentos de Eurípilo (15. 390-404) por piedade (11. 814-815).

¹⁸ *Cf. Il. 4. 220*, que cria um pano de fundo para a retomada do combate; o verbo na terceira pessoa do plural parece pressupor Agamêmnon: “Enquanto se ocupavam de Menelau bom-no-grito”; de fato, Menelau somente aparecerá como um guerreiro pronto para o combate em *Il. 5. 50*.

¹⁹ De Jong (2004 [1987], p. 62) considera que a alternativa sugerida pela negação nas alocações ao narratário seja “prospectiva”, isto é, ela é criada pelo narrador e apresentada para o narratário como sugestão. No entanto, nós consideramos que a construção seja “retrospectiva”, isto é, que “it negates an expectation the NeFe1 has on account of what he has been told earlier”. A autora exemplifica a construção negativa retrospectiva com *Il. 11. 255* e afirma: “the statement ‘Agamemnon did not stop

pessoa são contrafactuais e não potenciais. Contudo, como mencionamos anteriormente, nós entendemos toda a narrativa como um manual de instruções; todas as imagens do poema, e não só a proposta por esses optativos, são um convite do narrador ao narratário para que este receba certas imagens e não outras. Porém, defendemos que, particularmente nessas alocações, as imagens são construídas pelo narrador *baseadas* em imagens que poderiam ser esperadas pelo narratário e que são *possibilidades* legítimas de um caminho narrativo distinto.²⁰ Não há dúvida, como defende a autora, que o narratário torna-se momentaneamente um focalizador, mas é o seu ponto de vista potencial que é aplicado no discurso do narrador e não o contrário.²¹ Nesse sentido, também defendemos que os optativos sejam potenciais – assim estabelece Willmott (2007, p. 214-215) – e não contrafactuais, já que eles sugerem outro caminho narrativo que o narrador poderia tomar. No entanto, é importante destacar que esse segundo caminho narrativo apresentado pelo narrador pode revelar suas limitações, já que o narrador está, dentro de certos limites, preso à tradição, ou seja, aos mitos que já são de conhecimento comum do público e têm uma versão, mais ou menos, fixa.²²

De Jong (2004 [1987], p. 81), ao comentar sobre as “*if not-situations*”,²³ discute como essa limitação do narrador está ligada ao fato de ele e seu narratário considerarem a *Ilíada* não como ficção, mas como “fato histórico”. Isso pediria, de fato, que os optativos fossem contrafactuais, uma vez que ao narrar fatos históricos, não é possível duas formas de o passado ter se desenrolado. Assim, a autora destaca que os caminhos alternativos apresentados pelo narrador não evidenciam sua manipulação do enredo, mas antes reforçam seu estatuto como narrador confiável. Embora concordemos que o narrador da *Ilíada* seja confiável, isso não o impede de deixar aparecer, pontualmente, seu controle sobre a

fighting’ in itself contains the alternative ‘Agamemnon stopped fighting’ and this is what the NeFe1, (having just been told that Agamemnon was wounded) evidently expected”; nós consideramos que há semelhanças entre o exemplo da autora e o caso de apóstrofe ao narratário que estamos examinando e, por isso, que essa e as demais apóstrofes ao narratário são uma construção retrospectiva.

²⁰ Block (1982, p. 14, destaque nosso), baseada na apóstrofe ao narratário em *Il.* 17. 366-369, afirma que “the narrator’s description of the scene echoes its confusion by equating light with dark, and through this description **a response is permitted to the audience that, because it is confused and uncertain, is accurate [...]** The narrator here demands and depends upon the audience’s **complete acceptance of the dramatic illusion**, its immediate participation in the emotional fabric of the poem”. Tal afirmação vai ao encontro do nosso argumento quanto à narrativa como manual de instruções e quanto à imagem sugerida pelo narrador nas apóstrofes ser baseada na visão do narratário.

²¹ À guisa de comparação, veja-se, por exemplo, a discussão da autora acerca de “símiles assimilados” (p. 127-133).

²² Para a discussão acerca da tradição, cf. Scodel (2002), Bakker (2005), Oliveira (2017) e Werner (2018a, p. 43-63). Acerca de caminhos alternativos que o poeta poderia tomar, cf. Richardson (1990, p. 187-196) e Nesselrath (2019, p. 565-573).

²³ As “*if not-situations*” compõem uma parte dos “episódios-quase” tal como definido por Nesselrath (2019) e discutidos acima.

narrativa. Como a própria autora menciona (p. 263, n. 76), parte do enredo iliádico é criação do poeta da *Ilíada*. Ainda que a tradição “demande” certos fins, cabe ao poeta optar por como chegar a eles. As alocações ao narratário oferecem alternativas que, mesmo se o narrador optasse por elas, não alterariam a conclusão “imposta” pela tradição, mas somente a forma de se chegar a ela.²⁴

A alocação ao narratário, nessa passagem, também parece fazer parte de um momento de inflexão bastante rápido no fluxo narrativo, ou seja, ele contribui para reforçar certa perplexidade do narratário em vista do ritmo das ações. Com efeito, se dos versos 148 a 219 Agamêmnon se preocupa intensamente com o ferimento de Menelau, muito rapidamente ele passa a se concentrar em admoestar os chefes aqueus – o trecho é denominado *epipōlēsis* pela erudição (220-421). Ao passo que nos versos 211-212 os melhores (*aristoi*) estão em volta de Menelau, no verso 252 Agamêmnon já interage com o primeiro chefe, Idomeneu. Menelau (210-219) e a coletividade aqueia (232-251) ocupam o primeiro plano muito rapidamente antes de Agamêmnon passar a abordar individualmente os principais chefes aqueus.

2.2 *Ilíada* 4. 422-432

A segunda vez em que o narrador se dirige ao narratário é para comentar acerca do silêncio dos aqueus enquanto marcham, após exaltar a grandeza do exército por meio de um símile (*Il.* 4. 422-432):

Como quando onda do mar, em praia ressoante,
se lança, uma após a outra, sob a carga de Zéfiro:
no mar, primeiro se levanta, e depois, quebrando
em terra firme, alto freme, e, em volta dos cabos, 425
abaulada, atinge o ápice e cospe espuma salgada –
assim se moviam, sem cessar, uma após a outra,
as falanges de dânaos rumo à batalha. Cada comandante
à sua dava ordens; os outros iam quietos, e **não dirias** (*oude ke phaiēs*)
que tamanha tropa seguiria com a voz no peito, 430
em silêncio, temendo os líderes: em torno de todos,
brilhavam as armas adornadas com que marchavam.

O narrador se dirige ao narratário para expressar e comentar a disparidade entre o tamanho do exército aqueu e o silêncio com o qual marchavam, algo que ele já havia feito no início do canto 3 (1-9). Apoiado em um símile que expressa

²⁴ Vale mencionar, somente a caráter de ilustração, que Homero foi considerado pós-tradicional por Zlatan Čolaković (2019). O autor (p. 3) defende que o *guslar* Avdo Međedović e, igualmente, Homero “ironizes and steps outside the traditional frame”.

um fenômeno sonoro superlativo e no tamanho do exército, o narrador indica que o narratário poderia deduzir que o barulho feito pelos heróis seria alto; entretanto, esse não é o cenário que nos é apresentado do lado aqueu. Griffin (1980, p. 5) discute como essa cena é simbólica e evidencia uma das razões da vitória dos argivos, já que logo em seguida o exército troiano é retratado de forma oposta – fazendo grande barulho –, o que, segundo o autor, indicaria certa indisciplina. Além disso, a apóstrofe articula a perplexidade que a ação narrada deve gerar no narratário: como é possível o movimento de um tal exército ser silencioso?

É também interessante no trecho a expressão “armas adornadas” (*teukhea poikil'*, 432). A expressão ocorre cinco vezes e esse é o único caso no qual ela não ocupa a mesma posição no verso.²⁵ Em outras três ocorrências, a expressão é empregada em referência às armas de heróis mortos ou feridos em batalha, e, em outra, a Páris, cuja arma realmente efetiva é o arco.²⁶ A fórmula parece ser usada ironicamente em mais de uma ocorrência e não apenas para Páris.²⁷ Quando usada para Heitor em sua última vez no poema (14. 420), diferente das duas vezes em que a fórmula é usada para as armas de um guerreiro morto, o herói sobreviverá, muito embora diversos elementos desse seu embate com Ajax sugiram que escapou por muito pouco.²⁸

34

Voltando à passagem no canto 4, o uso da expressão, portanto, talvez também tenha algo de irônico,²⁹ já que logo em seguida ocorre a primeira morte do poema, e ela é de um troiano (457-458). A ironia é realçada se o conteúdo tradicional desse sintagma apontar para a derrota. No entanto, ainda que não seja esse o caso (até porque a expressão não se encontra na posição métrica formular), a ironia existe porque, pelo menos na economia da *Ilíada*, em algum momento irá se destacar a derrota dos aqueus, em relação à qual somente as armas adornadas de Aquiles (as novas, adornadas pelo artesão divino Hefesto) serão eficazes. O narrador ter optado por retratar os aqueus em silêncio, exaltando sua disciplina, e os troianos em alvoroço reforça essa ironia, já que os troianos, posteriormente, conquistarão uma sucessão de vitórias.

O narrador, portanto, que chama a atenção do narratário tanto pelo símile quanto pela apóstrofe, prossegue com a narração dos eventos da fábula jogando

²⁵ Nos outros quatro versos (*Il.* 6. 504, 12. 396, 13. 181 e 14. 420), ela sempre ocupa, seguida do dativo *khaklōi*, os três últimos pés do verso.

²⁶ *Il.* 12. 396 (armas de Alcmaón, ferido por Sarpédon), 13. 181 (armas de Ímbrio, ferido por Teucro), 14. 420 (armas de Heitor, ferido por Ajax) e 6. 504 (Páris).

²⁷ Acerca do contexto de *Il.* 6. 504, afirmam Graziosi e Haubold (2010, p. 229): “here Paris’ arming is reported only *en passant*, and no *aristeia* follows”, o que não é o caso em cenas de armamento semelhantes.

²⁸ Entre outros, o símile que compara a queda de Heitor com o carvalho arrancado por um raio de Zeus (14. 414-418) e a intenção manifestada pelos aqueus de saquear suas armas (421-423).

²⁹ Repare-se que no verso 433, logo após a passagem em questão, os troianos são comparados a ovelhas, um animal não escolhido por acaso; cf. Coray, Krieter-Spiro e Visser (2017, p. 191).

com as expectativas que gera em seu público. Lembremos que Zeus, que controla a ação desde o início do canto 4 – é de sua manipulação de Hera e Atena que resulta o ferimento de Menelau mencionado acima –, prometeu a Tétis a supremacia dos troianos (*Il.* 1. 503-530), que somente passará a ocorrer a partir do canto 8. Assim, ainda que a apóstrofe ao narratário sirva para colocá-lo na posição de testemunha, ela é feita num momento da narrativa em que duas opções básicas de enredo estão em aberto: a derrota dos aqueus, já que o narrador emprega a expressão “armas adornadas” em referência a eles, ou sua vitória temporária, já que eles são retratados como mais disciplinados que os troianos.

2.3 *Ilíada* 5. 84-94

Quando o narrador se dirige pela terceira vez ao narratário, é para falar acerca da ação de Diomedes no campo de batalha (*Il.* 5. 84-94):

Assim eles pugnavam na batalha brutal;
 mas **não saberias** (*ouk an gnoiēs*) entre quem estava o Tidida,
 se ele se juntava aos troianos ou aos aqueus.
 Tempestuava pela planície como rio cheio,
 enxurrada invernal, que jorra veloz e rompe diques:
 eis que nem os diques compactos o seguram
 nem os muros dos jardins viçosos o contêm, 90
 vindo de chofre quando a chuva de Zeus cai potente;
 muitas lavouras belas dos jovens se vão sob sua força.
 Assim Diomedes desbaratava as falanges cerradas
 de troianos, e não o continham, embora numerosas.

35

Para apreciar essa passagem, é necessário contextualizá-la na economia do canto 5, que, já por Heródoto, era conhecido – provavelmente junto com as primeiras cenas do canto 6 – como “*A aristeia* de Diomedes”. Depois de Diomedes ter feito sua primeira vítima e de Atena e Ares terem assumido a posição de espectadores, o narrador nos mostra, por meio de um longo catálogo de mortos, como seis líderes aqueus mataram um troiano cada (37-84). Essa estrutura não apenas coloca em relevo a excepcionalidade de Diomedes, proclamada no início do canto e destacada na passagem citada acima, mas colabora para indicar que, na ausência de Aquiles, quem mais se aproxima dele entre os combatentes aqueus é Diomedes. A tensão lentamente produzida pelo narrador, portanto, relaciona-se a uma dúvida do narratário paulatinamente construída acerca da

aristeia de Diomedes, qual seja, se ele vai se distinguir de Aquiles e como.³⁰ Como aprendemos a partir do canto 20, quando Aquiles está em ação e motivado – como Diomedes está, nos diz o narrador, desde o início do canto 5 –, somente os troianos que se refugiam dentro de Troia têm chance de sobreviver.

Assim como na apóstrofe examinada anteriormente, também nessa, que retoma a *aristeia* de Diomedes, não só o narrador se dirige ao narratário, mas há um símile que ressalta a importância do que é narrado. Entretanto, diferentemente dos casos anteriores, não é apresentado ao narratário um segundo caminho narrativo. No entanto, pode-se afirmar que é justamente a façanha de Diomedes que vai atrasar de forma mais decisiva o *telos* narrativo definido pela súplica de Tétis a Zeus: a partir de algum momento, os troianos se tornarão superiores. Por enquanto, porém, o narrador “não lança dúvidas em relação à correção das percepções do público, antes afirma a correção de sua confusão”:³¹ os aqueus, em particular Diomedes, estão causando um grande estrago no exército troiano, e isso de um modo superlativo que só veremos novamente – e muito brevemente – quando Pátroclo voltar a combater no lugar de Aquiles.³² Diante do campo de batalha, com a destreza com que o Tídida atacava e sem a visão privilegiada do narrador, seria difícil distinguir entre o herói e seus alvos, ou seja, reconhecer o próprio no meio da confusão.

Um elemento da forma como o narrador expressa essa confusão [86: “se ele se juntava aos troianos (*meta Trōessin homileoi*) ou aos aqueus”] reaparecerá na forma como Atena exorta o herói a pelejar contra Ares, descrevendo a mudança de lado do deus (*Il.* 5. 831-834):

esse louco [*sc.* Ares], essa completa desgraça, inconstante,
que não faz muito veio a mim e a Hera como que a dizer
que pelejaria troianos e acudiria argivos,³³
e agora reúne-se aos troianos (*meta Trōessin homilei*) e dos outros se
esqueceu.

O uso de um mesmo fraseado (mesmo sintagma na mesma posição métrica) em ambas as passagens reforça certa ironia na narração, já que Ares efetivamente mudou de lado e Diomedes como que confunde os dois lados mas

³⁰ Assunção (2000) insiste na diferença de Diomedes, um herói prudente; Werner (2018b, p. 19-24), nas semelhanças entre Aquiles, Diomedes e Pátroclo.

³¹ Block (1982, p. 14).

³² A *aristeia* de Agamêmnon no canto 11 não é comparável; cf. a postura de Zeus em *Il.* 11. 73-83, 163-165 e 181-184.

³³ Não há certeza acerca do sentido preciso dessa passagem; uma possibilidade é que a forma selvagem, por assim dizer, como Ares corporifica a guerra torna-o *a priori* um aliado temporário de Atena, o que, na economia desse canto, poderia ser representado pela forma como os dois decidem, no início, colocar-se como meros espectadores da batalha. Cf. Kirk (1990, p. 145-146).

tendo apenas uma intenção, a de matar troianos.³⁴ A presença de uma mesma expressão, que não aparece alhures no poema, colabora para identificar o clímax da grande *aristeia* de Diomedes em relação a seu início.

2.4 *Iliada* 15. 696-702

A quarta vez em que o narrador se dirige ao narratário é novamente em um contexto de batalha (*Il.* 15. 696-702):

Então houve pungente combate ao lado das naus:
dirias (*phaiēs k'*) que, incansáveis e rijos, mutuamente
 se encaravam na batalha; com tal zelo pelejavam.
 Quem se engalinhava tinha esta ideia: os aqueus
 pensavam não haver escape do mal, mas ser seu fim, 700
 e o ânimo de cada troiano esperava, no íntimo,
 incendiar as naus e matar os heróis aqueus.

Trata-se de uma passagem com alta dose de vivacidade. O narratário é colocado na consciência (“ideia”, no verso 699, traduz *noos*) tanto de aqueus como de troianos, e seu objeto é sinteticamente formulado. A situação é momentaneamente de empate. Além disso, o narrador consegue criar uma tensão suplementar por meio da apóstrofe ao narratário.

Os adjetivos “incansáveis” e “rijos” (*akmētas kai ateireas*) para definir os combatentes, aqueus e troianos, não são usados sob a perspectiva do narrador primário, e sim do narratário. Evidência disso é a distribuição desses adjetivos em ambos os poemas homéricos. Enquanto “rijo” (*ateireas*) é usado somente aqui pelo narrador, “incansável” (*akmētas*) é usado pelo narrador, com esse sentido, somente para descrever a voz de deuses, salvo essa ocorrência. Aqui, o narrador dirige-se ao narratário para sugerir o caráter extraordinário de sua percepção, aplicando um vocabulário que indica uma focalização secundária.

Outro ponto a se levar em conta nesse trecho é o verso “pensavam não haver escape do mal, mas ser seu fim” (700): a sequência “pensavam não haver escape do mal” (aqui, οὐκ ἔφασαν φεύξεσθαι ὑπὲρ κακοῦ) só é usada duas vezes no poema. A primeira vez em que aparece descreve o desespero dos aqueus ao verem a muralha que construíram ser ultrapassada pelos troianos (*Il.* 13. 83-90):³⁵

³⁴ A ironia proposta é pensada no âmbito de uma discussão sobre intratextualidade e interformularidade que não poderá ser desenvolvida aqui; cf., entre outros, Loney (2019, p. 67) e Bakker (2013, 157-169).

³⁵ Janko (1992, p. 304) compara *Il.* 16. 699-703 e *Il.* 13. 89 por serem passagens nas quais “a parenthesis gives both sides’ thoughts”.

Entrementes, Sustém-Terra instigou os aqueus atrás,
que, junto às naus velozes, refrescavam o caro coração.
Fadiga cruel fez seus caros membros amolecer 85
e em seus ânimos se afligiam ao observarem
os troianos, que, em grupo, transpuseram a grande muralha.
Aqueles, ao vê-los, vertiam lágrimas sob as celhas;
pensavam que não escapariam do mal. Treme-Terra, porém,
fácil instigava as potentes falanges ao percorrê-las. 90

Diferente do caso em que o narrador apostrofa o narratário, nessa ocorrência da sequência “pensavam não haver escape do mal” (aqui: οὐ γὰρ ἔφαν φεύξεσθαι ὑπὲκ κακοῦ), os aqueus não parecem lutar “incansáveis e rijos”, pois eles “vertiam lágrimas sob as celhas” (88): o sentimento de derrota entre os dânaos era inevitável e só a presença de Posêidon (que quase redundará em um conflito com Zeus no canto 15) altera sua postura. Portanto, ao ouvir posteriormente, no final do canto 15 (ou seja, muito pouco antes de Pátroclo intervir junto a Aquiles no início do canto 16), que os aqueus achavam que era seu fim, o narratário percebe certa tensão entre a consciência dos aqueus e sua postura bélica, ainda mais que agora os deuses estão completamente ausentes do lado aqueu e Zeus já se colocou, definitivamente, ao lado dos troianos. A diligência aqueia é notável.

38

Embora o desânimo fosse uma alternativa possível, afinal ela ocorreu anteriormente no poema, o narrador, nesta segunda ocorrência no canto 15, reforça a real postura dos aqueus. Esses acreditam ser seu fim, mas desta vez “pelejavam com tal zelo” que o narratário os julgaria confiantes. O uso da mesma formulação em situações similares, mas que alude a comportamentos diferentes das personagens envolvidas, chorar (*Il.* 13. 88) ou parecer incansável (*Il.* 15. 697), sugere, na segunda passagem, dois caminhos possíveis para a narração a partir do comportamento dos aqueus em situações de desespero. O narratário, que tem acesso a essas duas possibilidades apresentadas pelo poema, talvez sinta a interferência do narrador na história, especialmente porque tal narrador se dirige diretamente a ele. Ainda é válido ressaltar que essa é a única apóstrofe ao narratário em que o verbo em segunda pessoa não é acompanhado por uma negação. Não consideramos que isso ocorra porque a expressão não seja forte, mas porque a resposta articulada não precisa ser deduzida: ela já apareceu no poema. Sendo assim, não julgamos que o narratário esteja apenas “sendo convidado a uma reação positiva (admiração)” (DE JONG, 2004 [1987], p. 57), mas que sua percepção esteja sendo problematizada, o que é possibilitado pelo uso da construção “pensavam não haver escape do mal”, uma vez que ela

permite ao narratário acessar sua própria experiência, não necessariamente, mas inclusive, poética.

2.5 *Ilíada* 17. 366-377

A última vez em que o narrador se dirige ao narratário é para narrar a situação na qual se encontravam um grupo de argivos e troianos num momento significativo do resgate do cadáver de Pátroclo (*Il.* 17. 366-377):

Assim combatiam feito fogo, e **não afirmarias** (*oude ke phaiēs*)
 que o sol ou a lua ainda estivessem seguros,
 pois névoa os encobria na batalha, e os melhores
 estavam postados em volta do Menecida, o morto.
 Os outros troianos e aqueus de belas grevas, 370
 tranquilos, lutavam sob o éter, e estendia-se o raio
 penetrante do sol, e nuvem alguma aparecia em toda
 a terra e montanhas. Lutavam com pausas,
 evitando os projéteis desoladores uns dos outros,
 bastante afastados. Aqueles no meio sofriam aflições 375
 com a névoa e a luta e acoassavam-se com bronze impiedoso,
 os melhores em geral. [...]

39

Novamente, o narrador comenta uma cena que, para quem não tem sua visão privilegiada, poderia gerar uma percepção distorcida.³⁶ É também significativo como o narrador qualifica as personagens de forma a deixar transparecer um juízo moral: apenas um grupo, os melhores (368 e 377: *aristoi*), lutam sob uma densa névoa; os outros estão sob os raios do sol.³⁷

A primeira parte do verso 366, “assim combatiam feito fogo”, é formular e ocorre outras três vezes na *Ilíada*,³⁸ todas encerrando a narração da fuga e/ou morte de um herói e marcando uma mudança de cena.³⁹ O contexto de uso da expressão “projéteis desoladores” (374) não é muito diferente: em suas outras duas ocorrências,⁴⁰ aqueus fogem do ataque de troianos. Essas duas fórmulas, portanto, ao serem usadas em um contexto que lhes é atípico, reforçam a excepcionalidade da situação. Repare-se que, antes da passagem em questão, o narrador nos conta que Ajax exortava os aqueus a não abandonar o corpo (356-360) e que esses tinham leve vantagem sobre os troianos (363-364), o que está em

³⁶ Repare que o próprio texto grego (v. 368) é controverso (Edwards 1991, p. 97).

³⁷ Seguimos a interpretação dos versos 368-69 preferida por Edwards (1991, p. 97-98).

³⁸ *Il.* 11. 596, 13. 673 e 18. 1.

³⁹ Cf. Edwards (1991, p. 97).

⁴⁰ *Il.* 8. 159 e 15. 590.

tensão, em parte, com os contextos de uso das expressões formulares mencionadas.

O resgate do corpo é uma cena típica, e Fenik (1968, p. 159) ressalta que os mesmos passos que compõem a cena de resgate, da qual fazem parte os versos acima (a saber: ataque troiano, defesa grega, recuo e contra-ataque), se repetem quatro vezes ao longo do canto 17. No entanto, a névoa localizada num único ponto do campo de batalha e os guerreiros “tranquilos” (371: *eukēloi*) enquanto lutam são particulares dessa cena.⁴¹

A principal tensão no canto 17, evidentemente, é causada pela dúvida acerca do sucesso ou fracasso do resgate do cadáver de Pátroclo. Assim como no caso da *aristeia* de Diomedes, se o narrador colocasse o narratário como uma testemunha ocular, dois cenários possíveis se apresentariam para o desenvolvimento da ação principal: ou os aqueus resgatariam o corpo, ou esse seria tomado por Heitor. Essa expectativa é potencializada se pensarmos nas quatro repetições da estrutura básica do resgate do corpo do herói nesse canto. O narratário, que não conhece o próximo cenário que lhe será apresentado, não sabe se aquele momento é definitivo para o resgate ou se toda a estrutura da cena irá se repetir levando-a a uma nova configuração.

Quanto à apóstrofe ao narratário, o narrador outra vez, como no terceiro exemplo visto acima (a *aristeia* de Diomedes), destaca a confusão do campo de batalha. E assim como no caso de Agamêmnon na primeira apóstrofe que vimos, o narrador sugere, para o narratário, que esse não teria condições de lutar em situação semelhante. Com essa amplificação singular do tema da névoa,⁴² o narratário não tem como lançar mão de seu conhecimento da tradição para resolver o problema; literalmente, para alguns dos heróis, o dia se tornou noite.

Considerações finais

Conclui-se, portanto, que as alocações dirigidas aos narratários podem ser consideradas um caso de apóstrofe. A semelhança mais geral entre elas e as apóstrofes às personagens é a explicitação do narrador com mediador e controlador da narrativa no mundo da narração. Mais precisamente, produz-se certo abalo na fronteira que tende a permanecer entre as camadas narrativas: o narratário é convidado a pensar em sua experiência ao se colocar no contexto da ação.

Isso pode produzir dois efeitos que não são mutuamente excludentes e que podem ser mais ou menos próximos. Scully (1986, p. 137-138 n. 6), ao discutir o contexto no qual tais apóstrofes aparecem, afirma que “é impossível determinar

⁴¹ Cf. Fenik (1968, p. 159-189).

⁴² Cf. Edwards (1991, p. 98).

se o público implícito é real ou imaginário, mas essa ficção sempre ocorre em situações similares: quando a agitação no campo de batalha torna-se particularmente desconcertante ou acelerada”. Assim, nas cinco passagens examinadas, viu-se diferentes combinações e graus de confusão (da ação narrada) e/ou perplexidade (por parte do narratário), o que é enfatizado pelo tipo de verbo usado e sua combinação com uma negação (“não dirias/verias/saberias”). Tais apóstrofes, portanto, assim como aquelas dirigidas às personagens, convidam a um maior envolvimento cognitivo e emocional.

Outro efeito, que pode ser reforçado pela apóstrofe e que se liga mais diretamente ao abalo entre as camadas narrativas, é a sugestão de que haveria um caminho distinto para a narrativa. Com isso, o narrador evidencia seu papel como mediador e controlador. Esse caminho distinto, no entanto, não está presente em todas as apóstrofes. Em *Il.* 17. 366-377 e especialmente em *Il.* 5. 84-94, o narrador não nos apresenta, somente por meio da apóstrofe, uma segunda forma de ele desenvolver o enredo. Porém, com outros elementos do contexto imediato ou mais amplo, ambas nos mostram que a narrativa não ruma para um fim claro e seguro independente do narrador.

Nas outras apóstrofes ao narratário, porém, esses caminhos distintos podem ser retirados da própria apóstrofe. Em *Il.* 4. 220-225, o narrador pode optar por Agamêmnon retornar à batalha ou permanecer com Menelau; em *Il.* 4. 422-432, a alternativa é entre uma marcha silenciosa ou ruidosa dos aqueus, neste caso, indicando indisciplina – como do lado troiano. E, por fim, em *Il.* 15. 696-702, o narrador nos apresenta ambos os caminhos possíveis em momentos diferentes da narrativa, ou os aqueus marcham zelosamente, sem deixar transparecer sua aflição, ou choram. No entanto, em nenhuma das passagens examinadas se pode afirmar que apresentar um caminho distinto para narrativa seja a função principal das apóstrofes ao narratário.

REFERÊNCIAS

ALLAN, Rutger J. Narrative Immersion: some linguistic and narratological aspects. In: GRETHLEIN, Jonas; HUITINK, Luuk; TAGLIABUE, Aldo (ed.). **Experience, Narrative, and Criticism in Ancient Greece: Under the Spell of Stories**. Oxford: Oxford University Press, 2020. p. 15-35.

ASSUNÇÃO, T. R. **Diomède le prudent: contingence et action héroïque dans l’Iliade**. Tese de doutorado. Paris: EHESS, 2000.

BAKKER, Egbert J. **Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics**. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2005. Disponível em: <[https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5165.egbert-j-bakker-](https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5165.egbert-j-bakker)

“Então não verias o divino Agamêmnon com preguiça” (*Il.* 4. 223): um caso de apóstrofe na *Ilíada*?

pointing-at-the-past-from-formula-to-performance-in-homeric-poetics> Acesso em: 01 jun. 2020.

BAKKER, Egbert J. **The Meaning of Meat and the Structure of the *Odyssey***. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BLOCK, Elizabeth. The Narrator Speaks: Apostrophe in Homer and Vergil. **Transactions of the American Philological Association (1974)**, v. 112, p.7-22, 1982. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/284067>. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/284067>>. Acesso em: 16 jul. 2019.

BRÜGGER, Claude. **Homer's *Iliad* The Basel Commentary: Book XVI**. Tradução de Benjamin W. Millis e Sara Strack. Boston/Berlin: de Gruyter, 2018.

CANAZART, Gabriela; WERNER, Christian. A ação narrativa de focalizar: o uso de adjetivos avaliadores e o narrador da *Ilíada*. **Codex - Revista de Estudos Clássicos**, v. 6, n. 2, p. 17-39, 21 dez. 2018. Codex - Revista de Estudos Clássicos. <http://dx.doi.org/10.25187/codex.v6i2.19284>.

42

CARACCILO, Marco. Blind Reading: Toward an Enactivist Theory of the Reader's Imagination. In: BERNAERTS, Lars; DE GEEST, Dirk; HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart (Eds.). **Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative**. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2013, p. 81-106.

COFFEY, Michael. The Function of the Homeric Simile. **The American Journal of Philology**, v. 78, n. 2, p. 113-132, 1957. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/291822>. Acesso em: 10 jun. 2020.

ČOLAKOVIĆ, Zlatan. Avdo Međedović's Post-Traditional Epics and Their Relevance to Homeric Studies. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 139, p. 1-48, 4 out. 2019. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s0075426919000016>.

CORAY, Marina; KRIETER-SPIRO, Martha; VISSER, Edzard. **Homer *Ilias*: Gesamtkommentar. Band XIII: Vierter Gesang. Faszikel 2: Kommentar**. Berlin/New York: de Gruyter, 2017.

DE JONG, I. J. F. **Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the *Iliad***. 2. ed. London: Bristol Classical Press, 2004 [1987].

DE JONG, I. J. F. *Metalepsis in Ancient Greek Literature*. In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (Ed.). **Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature**. Berlin - New York: de Gruyter, 2009. p. 87-115.

DUBEL, Sandrine. *Changements de voix: sur l'apostrophe au personnage dans l'Iliade*. In: RAYMOND, Emmanuelle. **Vox poetae: manifestations autoriales dans l'épopée gréco-latine**. Paris: Ceror, 2011. p. 1-19. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/cd31/fad222e43af9cef94427257ce5ef34d826cc.pdf?_ga=2.211307861.1529592969.1590867059-1836759040.1590755157>. Acesso em: 30 maio 2020.

EDWARDS, Mark W. **The Iliad: A commentary**. Volume V, books 17-20. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

FENIK, Bernard. **Typical Battle Scenes in the Iliad: Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description**. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1968.

GIULIANI, Luca. **Image and Myth: A History of Pictorial Narration in Greek Art**. Tradução de Joseph O'Donnell. Chicago/London: University of Chicago Press, 2013.

GRAZIOSI, Barbara; HAUBOLD, Johannes. **Homer: Iliad Book VI**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GRETHLEIN, Jonas; HUITINK, Luuk. *Homer's Vividness: An Enactive Approach*. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 137, p.67-91, 2017. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s0075426917000064>.

GRIFFIN, Jasper. **Homer on Life and Death**. Oxford: Clarendon Press, 1980.

HENRY, R. M. *The Use and Origin of Apostrophe in Homer*. **The Classical Review**, v. 19, n. 1, p. 7-9, fev. 1905. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/695926>>. Acesso em: 19 jul. 2019.

HOMERO. **Iliada**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

JANKO, Richard. **The Iliad: A Commentary**. Volume IV, books 13-16. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

“Então não verias o divino Agamêmnon com preguiça” (*Il.* 4. 223): um caso de apóstrofe na *Iliada*?

KIRK, G. S. **The *Iliad*: A Commentary**. Volume II, books 5-8. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

LIVELEY, Genevieve. **Narratology**. Oxford: Oxford University Press, 2019.

LONEY, Alexander C. **The Ethics of Revenge and the Meanings of the *Odyssey***. United States of America: Oxford University Press, 2019.

LONGINO, Dionísio. **Do Sublime**. Tradução de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra/São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2015.

MONRO, David B.; ALLEN, Thomas W. (Ed.). **Homeri Opera in five volumes**. Oxford: Oxford University Press, 1902.

NESSLRATH, Heinz-Günther. **Ungeschehenes Geschehen**. Stuttgart: Teubner, 1992.

44

NESSLRATH, Heinz-Günther. 'Almost-episodes' in Greek and Roman epic. In: REITZ Christiane; FINKMANN, Simone (ed.). **Structures of Epic Poetry**: vol. I: Foundations. vol. II.1/II.2: Configuration. vol. III: Continuity. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019. p. 565-608.

NÜNLIST, René. **The ancient critic at work**: terms and concepts of literary criticism in Greek Scholia. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

NÜNLIST, René; DE JONG, Irene. Homeric Poetics in Keywords. In: BIERL, Anton; LATACZ, Joachim (Ed.). **Homer's *Iliad*: The Basel Commentary**: Prolegomena. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015. p. 164-176.

OLIVEIRA, Gustavo J. D. Os poemas homéricos e o conceito de tradição. **Heródoto**, v. 2, n. 1, p. 49-78, 2017. Disponível em <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/herodoto/article/view/1012>> Acesso em: 31 ago. 2019.

RICHARDSON, Scott. **The Homeric Narrator**. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 1990.

SCODEL, R. **Listening to Homer: tradition, narrative, and audience.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

VAN THIEL, Helmut. **Homeri Ilias.** Hildesheim: Olms, 2010.

SCULLY, Stephen P. Studies of Narrative and Speech in the *Iliad*. **Arethusa**, v. 19, n. 2, p. 135-153, set. 1986. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/44578378>>. Acesso em: 05 jul. 2019.

WERNER, Christian. **Memórias da Guerra de Tróia: a performance do passado épico na *Odisseia* de Homero.** Coimbra/São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2018a.

_____. Uma poética da (i)mortalidade. In: HOMERO. ***Iliada***. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018b.

WEST, Martin L. **Homerus Ilias.** 2 vol. Leipzig: Saur, 1998-2000.

WHITMARSH, Tim. Radical Cognition: Metalepsis in Classical Greek Drama. **Greece and Rome**, v. 60, n. 1, p.4-16, 12 mar. 2013. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s001738351200023x>.

45

WILLMOTT, Jo. **The moods of Homeric Greek.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Data de envio: 25/09/2019
Data de aprovação: 03/08/2020
Data de publicação: 21/12/2020