

A ironia de Ares

The irony of Ares

*Luiz Gustavo Leitão Vieira**

**Universidade Federal de Minas Gerais*

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar um aspecto em particular da *Iliada*, aqui compreendida como arquétipo de narrativa de guerra na literatura ocidental. O aspecto a ser abordado é a inescapável lacuna existente entre a guerra idealizada e a guerra real, o que pode ser denominado de a inerente ironia da guerra. O desenrolar de todo e qualquer conflito armado se mostra sempre pior do que o esperado – a idealização da guerra não resiste à concretização da guerra. Tal característica de conflitos armados pode ser localizada mesmo na representação homérica da Guerra de Troia, que usualmente é vista meramente como uma arena para obtenção de glória em combate.

Palavras-chave: *Iliada*. Literatura de guerra. Ironia.

Abstract: The following paper aims at analyzing one particular aspect of the *Iliad*, herein understood as the archetypal war narrative in Western literature. The aspect to be approached is the inescapable gap between the idealized war and the actualized war, what may be termed war's inherent irony. The progress of each and every armed conflict is always worse than expected – the idealization of war does not resist the actualization of war. Such feature may be located even in the Homeric representation of the Trojan War, which is usually viewed merely as an arena for achieving glory in combat.

Keywords: *Iliad*. War literature. Irony.

“A *Ilíada* é a maior história de guerra do mundo”
Audemaro Taranto Goulart (2002, p. 47).

“A guerra torna a continuidade da guerra o *único* valor”
Samuel Hynes (1991, p. 25).

O ensaio a seguir visa a analisar unicamente um aspecto da *Ilíada* como narrativa de guerra. Embora saibamos que tal proposição impõe limitações e estabelece reduções talvez indesejáveis, parece-nos que, em um texto desta natureza, um recorte e uma ênfase fazem-se necessários. Um ensaio, por mais longo ou bem escrito que possa ser, não pode ambicionar abarcar a *Ilíada* em sua totalidade ou exaurir qualquer um dos aspectos do épico. No entanto, apesar dos inegáveis obstáculos, acreditamos que considerações breves, no que tange ao épico, são possíveis e úteis. Além disso, como bem observa o classicista James Tatum, “somente nos últimos anos os classicistas começaram a ler a *Ilíada* como um poema de guerra”¹ (2003, p. 49). Toda a trama do épico se desenrola durante a Guerra de Troia; tal circunstância não deve ser negligenciada ou ignorada. Um outro esclarecimento de caráter metodológico diz respeito à representação da Guerra de Troia. Para os propósitos deste ensaio, ficaremos restritos à representação da guerra de acordo única e exclusivamente com a maneira como ela é narrada na *Ilíada*, sem referência ou menção a eventos ou mitos que não estejam presentes no épico. Um exemplo seria a suposta invulnerabilidade de Aquiles – não há menção a isso em todo o épico.

Literal e metaforicamente, a *Ilíada* é como o teto da Capela Sistina. Duas obras-primas da arte ocidental, cujos autores se tornaram figuras lendárias, até míticas, separadas de nós por séculos ou milênios e, ainda assim, presentes, recorrentes – fascinantemente vivas. O épico e o afresco são monumentais, física e abstratamente. A obra de Michelangelo ocupa todo o teto, a 20,7 metros de altura, de uma igreja razoavelmente grande, com 40,93 metros de comprimento por 13,41 metros de largura (MANCINELLI, 2002) e demanda horas dos visitantes que lá adentram, todos com as cabeças viradas para cima, olhos fixos no teto – ninguém sai da capela sem o pescoço dolorido. A obra de Homero tem 15.693 linhas divididas em 24 cantos (capítulos), e qualquer edição, sem comentários, exige ao menos quatrocentas páginas. Os *aedos* (rapsodos ou bardos) da Grécia antiga necessitavam de dias para narrá-la. A grandeza de ambas também se aplica a sua influência na cultura ocidental, virtualmente incomensurável. É desnecessário listar escritores, pintores, filósofos, estadistas, historiadores e tantos outros que citaram, comentaram, abordaram, criticaram ou elogiaram estas obras. A mais clara evidência de quão monumentais são a *Ilíada* e o teto da Capela Sistina reside no fato de que não precisamos mais reiterar tal assertiva. Somente as obras cuja importância precisamos provar exigem muitos exemplos e argumentos convincentes.

¹ “Only in the last few years have classicists begun to read the *Iliad* as a war poem”. Estas e posteriores traduções são do autor.

Quanto aos criadores, Michelangelo se tornou arquétipo da visão romantizada, e romântica, de artista: um ser de traços divinos, brilhante e intempestivo, incompreendido e irascível – o gênio sublime. Goethe, em uma viagem à tália, de tão entusiasmado, lamenta que, após Michelangelo, “nem sequer a Natureza pode me satisfazer [...] pois não posso vê-la com seus olhos” (TARTUFERI, 1993, p. 4). A *Ilíada* e Homero, por sua vez, levam o respeitado classicista, e organizador de *The Cambridge Companion to Homer*, Robert Fowler (2004, p. 3) a pensar que o épico seja simplesmente um milagre, fruto de intervenção divina na história humana. Homero é tão incomparável que talvez sequer tenha existido: como é possível ter existido um homem que criou algo tão monumental, sozinho? Não, uma obra tão grandiosa é fruto do tempo, da cooperação de diversos artistas, das alterações e emendas que sofreu por diversas mãos em diversos lugares. Muito provavelmente esta é a verdade: a *Ilíada* talvez não tenha sido escrita por um único homem que a criou através de sua imaginação. Mas, ainda assim, a impossibilidade de ter sido criada por um único artista diz muito sobre a obra. Não por acaso, homérico é um adjetivo que significa grande. No entanto, a influência e a longevidade das obras as transformam. A imagem de Deus instaurando vida em Adão é tão comum quanto banalizada: já serviu de decoração para o palco de programa de televisão (show da Xuxa), aparece em guardanapos, travesseiros, agendas de telefone e toda sorte de objetos. Cavalos de Troia se tornou sinônimo de embuste e, hoje em dia, também uma potencial ameaça a um computador. Calcanhar de Aquiles é a parte vulnerável de uma pessoa ou de qualquer outra coisa – de uma empresa, de uma equipe esportiva ou de um país. E é exatamente neste ponto que o fator tempo e a grandeza das obras se tornam elementos mais importantes: o Cavalos de Troia e o calcanhar de Aquiles não são parte da *Ilíada*.

Uma nova metáfora, a partir da metáfora inicial, melhor esclarece o motivo desta introdução. Entre 1980 e 1989, o teto da Capela Sistina passou por um profundo processo de restauração e limpeza. O resultado gerou acirrado debate. As cores vivas e vibrantes que surgiram levaram alguns a afirmar que Michelangelo parecia um comercial da Benetton, fabricante italiana de roupas. Detratores alegavam que a obra havia sido destruída e Michelangelo deturpado. Antes sombrio, o afresco subitamente tornara-se luminoso. No entanto, a verdade é que o teto da Capela Sistina não era realmente visto há muito tempo; havia uma barreira entre o afresco e seus admiradores. A poeira e a sujeira, acumuladas com o passar dos anos, haviam se interposto entre nós e a obra de Michelangelo. O mesmo se passa com a *Ilíada* – uma camada de quase três mil anos se interpõe entre nós e o épico – eis a nova metáfora. Esta camada, formada por toda a literatura ocidental subsequente, toda a historiografia, a psicologia, a cultura popular e tantos outros elementos, é tanto sujeira quanto elucidativa – ajuda-nos a compreender o épico, mas também contribui para deturpá-lo. E é impossível removê-la. Nenhum de nós pode hoje ler a *Ilíada* sem trazer consigo toda uma carga de suposições, conhecimento prévio, expectativas e influências culturais adquiridas até o momento da leitura. Pessoalmente, li a *Ilíada* pela primeira vez há mais de dez anos. Confesso que me perguntava, já a partir do segundo canto, com certa incredulidade, como seria possível que o covarde Páris fosse matar o grande Aquiles e como Aquiles poderia ser morto somente com uma flecha no calcanhar. E nenhum personagem sequer

citava a invulnerabilidade do herói grego e seu calcanhar. Confesso que terminei a primeira leitura surpreso por não me deparar com o cavalo ou com o fim da guerra. Quando comecei a ler a *Ilíada* pela primeira vez, esperava a história da guerra de Troia – não sabia que leria a cólera de Aquiles, a tragédia de Aquiles. Não sabia que, na *Ilíada*, não há cavalo de Troia, que Aquiles é vulnerável não só no calcanhar e que passa a maior parte do tempo sem lutar, e que Helena é uma personagem secundária, apesar de motivação para o conflito. Por outro lado, eu sempre soube, e a leitura só veio a confirmar, que a *Ilíada* é a maior estória de guerra de todos os tempos.

No entanto, o épico não é unicamente a maior estória de guerra de todos os tempos. É também o texto educador da Grécia (JAEGER, 1979, p. 4); controverso documento para estudo da Era do Bronze; tema para análises filosóficas de Platão, Sócrates e Aristóteles; inspiração para Alexandre em suas conquistas, o qual levava consigo uma cópia em cada campanha; ponto de partida para Heródoto e Tucídides inaugurarem uma escrita diferente, teoricamente mais factual e menos fictícia, a historiografia; fonte para Virgílio criar a *Eneida* e conferir ao império romano seu mito de criação; junto com a *Odisseia*, é o último remanescente da série de épicos que compõem o ciclo troiano; a *Ilíada* também é *corpus* primário e secundário para estudos de filologia, psicologia e arqueologia; e, por fim, faz parte do mito, das lendas e das estórias da Guerra de Troia. Em *The Trojan War – literature and legends from the Bronze Age to the present*, Diane P. Thompson (2004) fornece um vasto, mas inevitavelmente superficial, panorama da influência da Guerra de Troia e de como o tema vem sendo abordado por artistas, de Virgílio a Marion Bradley, passando por Racine e Shakespeare. Em muitas das obras analisadas por Thompson, personagens da *Ilíada* sequer são mencionados e outros, que não figuram na *Ilíada*, são protagonistas. O caso do psiquiatra americano Jonathan Shay também é exemplar para a presente argumentação. Shay trabalha com veteranos da Guerra do Vietnã que sofrem de Transtorno de Estresse pós-Traumático e, surpreso com as semelhanças entre as experiências de seus pacientes e a figura de Aquiles no épico, decidiu escrever um artigo sobre o tema. Dada a positiva recepção ao artigo, publicou duas obras: *Achilles in Vietnam* (sobre o trauma dos veteranos) e *Odysseus in America* (sobre o retorno dos veteranos). A leitura dos livros de Shay é um dos motivos que me levam a afirmar que a *Ilíada* está viva, e que ainda tem muito a nos comunicar. Por outro lado, tal variedade e escopo exigem que qualquer análise, até mesmo qualquer texto, que se debruce sobre a *Ilíada* se posicione metodológica e tematicamente.

No campo da pesquisa acadêmica de literatura clássica, a *Ilíada* é talvez a obra mais dissecada e esmiuçada. Há estudos, como *The Anger of Achilles – menis in Greek epic* de Leonard Muellner (1996) ou *A Selvagem perdição* de André Malta (2006), que analisam exclusivamente um único termo: *menis* (ira) no caso de Muellner e *áte* (perdição) no caso de Malta. Certas obras, como o clássico *The World of Odysseus* de M. I. Finley (1982), buscam nas obras literárias, *Ilíada* e *Odisseia*, um retrato da civilização grega da época. Inumeráveis artigos discutem desde o prêmio do épico (“The proem of the *Iliad*: Homer’s art” de James Redfield), meras 7 linhas, a conceitos e termos chave no épico, tais como *áte*, *menis*, *themis*, *kléos*,

nóstos, areté, agathoi, thumos, kudos, para citar alguns dos mais recorrentes. Enorme variedade de pesquisa também foi e é dedicada a entender e explicar a natureza oral dos épicos e as consequências que tal origem traz para uma obra que hoje lemos como texto, não mais escutam como canto. A transposição do épico para a forma escrita gera controvérsia e debate acerca da unidade da obra: quais passagens foram originalmente escritas, quais foram modificadas, quais são adições tardias, modificações? Donald Schuler (1975), em *Aspectos Estruturais na Ilíada*, dedica-se exclusivamente à discussão do canto 9 e sua condição de inclusão tardia ou pertencimento ao original do épico. Não menos importante, e estudado, é o papel das personagens sobrenaturais, como os deuses, as sereias, os ciclopes e as musas.

Acredita-se que o épico tenha começado a adquirir uma forma escrita, isto é, passado da forma unicamente oral para um texto, a partir do século VIII a. C.. Assim a distância cronológica, quase três mil anos, e a atualidade dos estudos trazem outra consideração a qualquer estudo. Embora não possamos fugir da óbvia constatação de que analisamos a *Ilíada* hoje, no século 21, devemos estar atentos ao texto e aos valores nele presentes. Como observa Seth Schein (1984), diversos leitores substituem os valores sociais e culturais da *Ilíada* por suas próprias categorias espirituais. A observação de Schein é uma crítica à leitura que Simone Weil faz do épico: segundo o autor, Weil lê a *Ilíada* sob uma ótica cristã (SCHEIN, 1984, p. 83). Em seu ensaio “*L’Iliade ou le poème de la force*”, originalmente publicado em 1940 na França ocupada pelos nazistas, Weil oferece o que, segundo Schein, é uma interpretação da *Ilíada* como um épico anti-guerra. Schein, todavia, reconhece que as circunstâncias de escrita – uma francesa no país ocupado durante a mais mortífera guerra da história – em muito contribuem para a interpretação. Além disso, ele também reconhece que “todos nós trazemos nossas pré-concepções, preconceitos, valores e crenças para qualquer coisa que lemos. Ainda assim, há uma diferença entre avaliar uma obra de arte em termos pessoais e encontrar nossos termos pessoais na obra”² (SCHEIN, 1984, p. 83). É inevitável que leiamos uma obra com nossos olhos, mas é preciso cuidado para não distorcê-la a ponto de transformá-la naquilo que desejamos ou imaginamos.

No entanto, os valores cristãos criticados por Schein estão em nós arraigados, é difícil deles nos desvencilharmos por completo, ou mesmo ter a percepção de que os estamos aplicando. Ademais, como mostra Diane Thompson (2004, p. 5-12), as leituras e releituras posteriores da *Ilíada* em muito contribuíram para a formação de imagens e opiniões que não encontram ressonância numa leitura atenta do épico. A posição da *Eneida* como grande épico do império romano, o fato de seu herói, Enéas, ser um dos aliados dos derrotados troianos e a adoção do cristianismo pelo império romano dão início a um processo que vê os troianos como nobres defensores de sua cidade e os gregos³ como invasores brutais e cruéis. Caroline Alexander (2009) explica o processo de recepção através dos dois

² “we all bring our preconceptions, prejudices, values, and beliefs to whatever we read. Still, there is a difference between evaluating a work of art in personal terms and finding our personal terms in the work”.

³ O grupo de homens liderados por Agamênon nunca é nomeado como “os gregos”. Homero os chama de Aqueus, Danaos ou Argivos. Para fins meramente práticos, “os gregos” será adotado neste estudo.

personagens centrais da *Ilíada* e da *Eneida*: enquanto Aquiles é um modelo heróico “indesejável” por desafiar publicamente seu comandante e questionar o propósito da guerra; Enéas, por sua vez, “o pio, o virtuoso, ciente de seus deveres”, persegue o “destino imperial de seu país”⁴ (ALEXANDER, 2009, p. xvi). Valores cristãos como piedade e humildade são impensáveis para os guerreiros iliádicos – gregos ou troianos, cabe frisar. James Winn (2008, p. 70-74) também explica como a Inglaterra vitoriana, além de outros países europeus, fez uso da figura de Heitor, como bravo e galante defensor de sua cidade, para convencer os jovens da nobreza a defender o império em guerras coloniais – Alexander (2009) salienta o currículo das escolas de elite, baseados nos textos clássicos. A frase de Heitor, “que eu não morra sem luta nem sem glória, mas realizando algum grande feito para ser ouvido até pelos que virão” (*Ilíada*, XXII.304-305), já foi repetidamente usada de forma tão descontextualizada quanto deturpada. Heitor, ao proferir tais palavras, está prestes a ser morto com facilidade por Aquiles, após ter tentado fugir covardemente do herói grego.

Aquiles, por outro lado, se vê transformado em um bruto e cruel assassino, um troglodita covarde, como em “Troilus e Cressida” de Shakespeare (1603). Na *Divina Comédia*, Dante, por sua vez, coloca-o no Segundo Círculo do Inferno (IV.122), ao lado de Páris e Helena, entre os luxuriosos; Heitor, acompanhado por Enéas e pelo próprio Homero, está no Limbo dos não batizados, onde se encontram as almas “dos virtuosos que não sofrem pena” (MAURO, 1998, p. 43). Rachel Bernaloff (2004, p. 52), em sua análise da *Ilíada* e de *Guerra e Paz*, chega a considerar que Homero faz de Heitor “o modelo humano por excelência”. Não descartando as qualidades de Heitor como filho, pai e marido, e sua posição de líder da defesa de uma cidade sitiada, um homem que negligencia suas obrigações para vestir a armadura do oponente morto ou capturar seus cavalos (XVII.75-81), que descarta conselhos por arrogância (XII.231-50 e XVII.305-07) e que foge covardemente do inimigo (XXII.135-44), não é exatamente um “modelo humano por excelência”. Da mesma forma, um crítico e autor do quilate de T. S. Eliot (2009, p. 139), em um artigo intitulado “Virgílio e o mundo cristão”, é capaz de afirmar que Aquiles não passa de um rufião e que o único herói que poderia ser elogiado por conduta ou julgamento era Heitor. Os exemplos acima, da conduta e do julgamento de Heitor, podem talvez até mesmo desqualificar a sentença de Eliot.

Aparentemente, todos os leitores da *Ilíada* têm suas preferências, seus heróis favoritos, como se nos referíssemos a estórias em quadrinhos ou filmes de super-heróis, onde clara e invariavelmente, há vilões e heróis. Outras obras não são lidas nestes termos, suscitando tais julgamentos de cunho moral, alocando-se virtudes e defeitos a personagens. Outras obras não levam analistas, teóricos ou mesmo leitores comuns a explicitar tais opções ou predileções. Ninguém defende o rei Cláudio ou acha Hamlet cruel ou um vilão; ainda assim, ninguém alega que Hamlet é um “modelo humano”. Embora entendamos a situação de Othello, e sintamos piedade ou simpatia pela fria manipulação engendrada por Iago, não vemos um modelo em alguém que sufoca a própria, e inocente, esposa até a morte. Riobaldo, Diadorim e

⁴ “Achilles was deemed a highly undesirable heroic model”; “Aeneas the pious, the virtuous, dutiful, in the thrall to the imperial destiny of his country”.

Demóstenes não vão de frios assassinos a virtuosos heróis a cada nova leitura de *Grande Sertão: Veredas*. Tolstoi, em *Guerra e Paz*, narra sob um ponto de vista explicitamente russo, o único personagem francês é Napoleão – claramente o oponente. Outras narrativas de guerra raramente mostram o inimigo e, quando o fazem, é muitas vezes na tentativa de humanizar o oponente e mostrar o comum destino daqueles envolvidos em conflitos armados. A *Ilíada*, por sua vez, vai mais longe: a guerra é sempre contada dos dois lados, a narrativa sempre se move, incessantemente, de Troia ao campo grego, oferecendo os dois pontos de vista, as razões e os sofrimentos dos antagonistas. E assim, cada leitor, neste movimento de Troia ao campo grego, vai se identificando com certos personagens, construindo preferências, não importando sua formação acadêmica. É realmente difícil seguir o conselho de Schein e ler a *Ilíada* com isenção ou imparcialidade.

Todas as considerações anteriores, acerca da grandiosidade da *Ilíada*, de quão distante e também próxima de nós ela pode estar, da enorme quantidade e incrível especificidade de estudos, enfim, todos os elementos que atestam a dificuldade do estudo não são desculpas, e nem servem como tal, para eventuais interpretações equivocadas, análises incorretas ou limitação da pesquisa, que provavelmente podem estar aqui contidas. Antes, são simples constatação da natureza transitória e incompleta de minhas formulações e da impossibilidade de se alcançar algo de definitivo sobre a *Ilíada*. O épico, conforme afirmado, é uma obra ainda viva. Assim como o definitivo e final valor do guerreiro homérico só pode ser medido em sua morte, quando ele nada mais pode fazer ou dizer, quando enfim podemos avaliar sua vida como um todo, também o valor ou significado definitivo da *Ilíada* só poderá ser medido quando ela “morrer”, quando deixar de se comunicar conosco – provavelmente nunca.

Em consequência de todas as observações acima, faz-se agora necessário um esclarecimento metodológico e teórico acerca da análise a ser conduzida. A *Ilíada*, na presente pesquisa, é analisada como “a Bíblia da guerra terrestre⁵” (O’CONNELL, 1989, p. 54), porque, além de ser “o mais influente relato de guerra já composto⁶” (O’CONNELL, 1989, p. 45), o épico também “dizia aos homens como agir quando lutavam entre si⁷” (O’CONNELL, 1989, p. 46). Embora O’Connell empregue o verbo no passado – dizia (*told*), a constatação permanece, valores homéricos perduraram e perduram. E, embora O’Connell a nomeie “Bíblia de guerra terrestre”, os valores de combate próximo ao inimigo, de busca por glória e de superar o adversário frente a frente, também estão presentes em atitudes, e textos, que se referem à guerra no mar ou no ar. Assim sendo, a ênfase recai sobre a *Ilíada* como arquétipo de narrativa de guerra. Por esta razão, autores e críticos que leem e discutem o épico como estória de guerra serão contemplados, em inevitável detrimento daqueles que abordam outros aspectos do épico. Tal leitura do épico, como arquétipo de narrativa de guerra, nos remete à já citada constatação de James Tatum (2003, p. 49) de que somente nos últimos anos os classicistas têm começado a ler a *Ilíada* como um poema de guerra. Ele explica que uma das razões seria a visão

⁵ “The Bible of land warfare”.

⁶ “The most influential tale of war ever composed”.

⁷ “It told men how to act when they fought one another”.

de Homero como “O poeta da tradição clássica”⁸ (TATUM, 2003, p. 50), levando a uma veneração que vê a obra como “pura poesia”: “quanto mais admirada como uma obra-prima literária, mais remota da vida cotidiana ela se tornava”⁹ (p. 50). Não podemos nos esquecer que o universo da *Ilíada* é o de um mundo em guerra, um mundo de guerra. Agamênon é o comandante, e Aquiles o principal guerreiro, de um exército invasor; Heitor, Andrômaca, Astyanax, Príamo, Helena, Páris e tantos outros são habitantes de uma cidade sitiada; o épico se inicia com uma guerra em andamento e termina sem que a guerra esteja concluída (apesar de sabermos como terminará). Na trama de Homero, “guerra e morte são a própria vida – o meio no qual a vida é vivida e através do qual ela representa alguma coisa”¹⁰ (SCHEIN, 1984, p. 84). A guerra, na *Ilíada*, é tanto a arena onde os homens adquirem glória como o universo que traz morte e sofrimento. A *Ilíada* não é uma pura e simples celebração da guerra, nem mesmo uma pura e simples denúncia das mazelas da guerra: “a guerra na *Ilíada* tem uma complexidade que escapa a interpretações unívocas”¹¹ (SCHEIN, 1984, p. 83). Homero, como Tolstoi, possui “o amor viril, o horror viril pela guerra. Nem pacifista, nem belicista”, ele sabe e diz a guerra “como ela é”¹² (BESPALOFF, 2004, p. 43). Bespaloff observa que em vão buscamos na *Ilíada* uma condenação explícita da guerra (p. 43). Alexander (2009, p. 220) afirma que a recepção da *Ilíada* como épico marcial que glorifica a guerra é “uma das grandes ironias da história literária” e que, historicamente, “a insistente representação da guerra, que Homero faz como catástrofe sem sentido que arruína tudo que toca, foi inteligentemente evitada”¹³. Estas observações devem ser colocadas em termos: há certamente críticas à guerra, reconhecimento dos horrores da guerra, os personagens querem o fim da guerra; mas há, em igual proporção, o fascínio da e pela guerra, reconhecimento da grandeza e da beleza da guerra.

Após o século XX e o advento da guerra total, tecnológica e moderna, raramente encontramos quem advogue em favor da guerra, afirmando ser ela uma arena para glória ou rito de passagem necessário na vida dos homens. Guerras ainda ocorrem e certas guerras possuem seus defensores. No entanto, é praticamente impossível encontrar alguém que abrace a ideia de guerra *per se*, o evento por si só. Tal postura do mundo contemporâneo, de considerar a guerra um evento inquestionavelmente abjeto, naturalmente influencia aqueles que venham a ler a *Ilíada*. As interpretações de James Winn, James Tatum, Caroline Alexander, e de outros, aqui utilizadas, refletem a atual opinião que temos da guerra.

Para levar a cabo a análise da inerente ironia do épico como narrativa de

⁸ “The poet of the classical tradition”.

⁹ “pure poetry”; “the more the *Iliad* was admired as a literary masterpiece, the more remote it became from everyday life”.

¹⁰ “war and death are life itself – the medium in which life is lived and through which it amounts to something”.

¹¹ “Warfare in the *Iliad* has a complexity which eludes one-sided interpretations”.

¹² “Homère et Tolstoi ont en commun l’amour viril, l’horreur virile de la guerre. Ni pacifistes, ni bellicistes, ils savent, ils disent la guerre telle qu’elle est”.

¹³ “That the *Iliad* [...] came to be perceived as a martial epic glorifying war is one the great ironies of literary history”; “Homer’s insistent depiction of the war as a pointless catastrophe that blighted all it touched was thus adroitly circumvented”.

guerra, recorremos às observações tecidas por Paul Fussell. Em sua obra seminal, *The Great War and modern memory*, ele argumenta que “toda guerra é irônica porque toda guerra é pior do que o esperado. Toda guerra constitui uma ironia de situação, pois seus meios são melodramaticamente desproporcionais a seus supostos fins.” (2000, p. 7)¹⁴. A observação de Fussell explicita o que poderíamos chamar de inerente imprevisibilidade da guerra. Uma guerra é sempre pior do que o esperado porque é virtualmente impossível prever tudo que ocorrerá assim que ela se inicia – guerras, conforme se desenrolam, parecem fugir ao controle dos homens. Uma vez deflagrada, uma guerra tende a se expandir e a se tornar mais brutal e mais cruel do que inicialmente concebido – os meios aplicados para vencer parecem sobrepujar e até se sobrepor às razões para se entrar em combate. Embora a afirmação de Fussell se refira à Primeira Guerra Mundial de 1914-18, ele também menciona a Segunda Guerra Mundial como um conflito irônico. Nas páginas a seguir, tentaremos brevemente mostrar como a Guerra de Troia, de acordo com sua representação na *Ilíada*, é um evento imprevisível cujos meios são “melodramaticamente desproporcionais” aos supostos fins e cujo resultado é pior do que o esperado. A Guerra de Troia, da maneira como nos é narrada pela *Ilíada*, apresenta tais características, que Fussell defende estarem presentes em todas as guerras. Tal constatação, da ironia de situação de uma guerra, da guerra sempre se provar pior do que esperado, da lacuna existente entre meios e fins em conflitos armados, aproxima a Guerra de Troia de outras guerras, a torna menos estranha ou singular e a estabelece como um conflito armado de natureza e desenvolvimento similares a tantos outros. Perceber a ironia da Guerra de Troia na *Ilíada* inverte assim o movimento criticado acima por James Tatum, de tratar Homero como “O” poeta, intocado, distante, mítico. Ian Johnston, em uma obra sobre o épico intitulada exatamente *Ironias de Guerra* (ironies of war) aborda tanto o fascínio que a guerra de Homero exerce, como seu horror. Após fornecer diversos exemplos do horror da Guerra de Troia, Johnston comenta que

com base em passagens como estas, poderíamos desenvolver um argumento de que a *Ilíada* dificilmente é um poema que encorajaria as pessoas a admirar a guerra. Mas, claro, isto é somente uma parte do quadro de Homero. Pois aqui a guerra também leva os seres humanos a alcançar seu mais glorioso potencial, a manifestar algumas das maiores virtudes da experiência humana. O stress do combate desafia um homem a se postar bravamente perante o perigo mortal, a encarar o destino sem hesitação, e fazê-lo em seus próprios termos [...] a guerra de Homero cria nos homens uma poderosa exultação, uma alegria apaixonada, um intenso sentimento de plenitude pessoal e camaradagem¹⁵.

¹⁴ “Every war is ironic because every war is worse than expected. Every war constitutes an irony of situation because its means are so melodramatically disproportionate to its presumed ends”.

¹⁵ “On the basis of passages like these, one might very well make the case that the *Iliad* is hardly a poem which will encourage people to admire war. But, of course, that is only part of Homer's picture. For here war also prompts human beings to live up to their most glorious potential, to

(<https://records.viu.ca/~johnstoi/homer/iliadessay4.htm>).

É precisamente neste ponto, da ironia da guerra, que leituras da *Ilíada* como poema belicista ou contrário à guerra são possíveis. A *Ilíada* não é somente o arquétipo de narrativa de guerra na tradição literária ocidental, mas também um questionamento aos valores do combate glorioso, um questionamento à glorificação da guerra, uma vez que o épico homérico lida com a inerente imprevisibilidade e o inescapável processo de brutalização de uma guerra – um processo que mostra que conflitos armados nunca se desenrolam como previamente esperado e que a idealização da guerra não resiste a sua realidade. Inicialmente, a guerra representada na *Ilíada* é vista como gloriosa e heróica; os homens buscam *kléos* em combate. O combate também é conduzido com respeito a certos valores, um código de conduta guerreira. Entretanto, conforme a ação do épico avança, a guerra se torna mais brutal (como qualquer guerra), e os valores e o código não mais são respeitados. Passemos a evidências textuais para esclarecer tais alegações.

A leitura do épico mostra-nos que as batalhas que ocorrem antes da retirada de Aquiles e aquelas que se sucedem imediatamente após ainda são travadas com observância e respeito por certos códigos e valores. Um guerreiro que derrota seu oponente não precisa necessariamente matá-lo – um resgate pode ser aceito em troca de sua vida. Um duelo entre dois guerreiros não termina necessariamente com a morte de um deles – eles podem partir após darem o melhor de si, reconhecendo o valor de cada um e trocando presentes. Tomar posse das armas de um oponente morto como símbolo de glória alcançada é um ato costumeiro e tradicional – mas o corpo deve receber funeral adequado. A busca por glória no campo de batalha, característica dos heróis homéricos, no entanto, só se aplica ao início do épico. Após a guerra assumir contornos mais cruéis e brutais, a glória fica relegada a um segundo plano.

O proêmio do épico já sinaliza este diferente tipo de combate que há de se estabelecer: “Canta-me a cólera – ó deusa – funesta do Aquiles Pelida, / causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta / e de baixarem para o Hades as almas de numerosos e esclarecidos” (I.1-4). O combate que se segue à retirada, uma devastação, leva à morte uma multidão de heróis. É uma luta sangrenta, incomum em sua violência. A narrativa nos oferece evidências do tipo de combate que existia antes do início do épico. Andrômaca, esposa de Heitor, diz que Aquiles matou seu pai, mas “em despojá-lo das armas, contudo; a consciência o impediu / Tendo-o queimado na pira com as armas de fino trabalho /.../ À minha mãe [...] deu liberdade, depois de exigir vultoso resgate” (VI.417-427). Esta passagem não pode ser julgada de acordo com padrões morais contemporâneos, que consideram qualquer assassinato errado e o resgate um ato imoral. Aquiles, nesta passagem relatada por Andrômaca, ainda respeita o código de conduta de um herói. Ele honra o

manifest some of the highest virtues of human experience. The stress of combat challenges a man to stand up courageously in the face of mortal danger, to stare at fate unwaveringly, and to meet it on his own terms. [...] Homer's warfare creates in men a powerful exultation, a passionate joy, an intense feeling of personal fulfillment and comradeship”.

homem que matou e poupa a vida de uma mulher em troca de um resgate. Veremos, mais adiante, quão diferente é o comportamento de Aquiles assim que ele retorna à luta.

Antes de abordarmos a mudança no desenrolar do combate, analisaremos a desproporcionalidade entre meios e fins. O suposto fim da Guerra de Troia é levar Helena, esposa de Menelau, de volta a Esparta. Entretanto, no livro 7, após um dia de batalha, quando o enviado troiano Ideu propõe uma trégua (uma passagem à qual retornaremos), Diomedes diz que os gregos não devem mais aceitar os presentes de Paris e nem aceitar o retorno de Helena. Segundo o herói grego, os troianos estão prestes a serem derrotados (VII.400-402). Diomedes, após o dia de luta, se apresenta confiante e acredita que a vitória está próxima: em sua opinião, as condições da guerra mudaram e os troianos estão perdidos. A recusa de Diomedes carrega grande ironia, pois, na verdade, são os gregos, e não os troianos, que se encontram mais perto da derrota após Aquiles se retirar do combate. Diomedes está errado em sua interpretação do conflito. Ele não mais se preocupa com Helena e se recusa a contemplar a possibilidade de terminar a guerra: ele agora quer os troianos mortos. Ao invés de alertá-lo sobre o suposto propósito primeiro da guerra, os outros gregos aplaudem suas palavras (VII.403-404). Após nove anos de combate, não é surpreendente que o fim da guerra seja negligenciado, até esquecido, e que a continuidade do conflito pareça se tornar o único objetivo.

James Tatum observa que “a *Iliada* explora o conflito entre o que os líderes desejam e os inesperados desvios e mudanças que toda guerra apresenta”¹⁶ (2003, p.55). Note-se que Tatum afirma que toda guerra, não só a de Troia, apresenta inesperados desvios e mudanças. A recusa intempestiva e arrogante de Diomedes, aliada ao apoio dos outros chefes gregos, pode ser vista mais como um desejo do que como uma análise da situação. A “melodramática” lacuna entre meios e fins na Guerra de Troia se torna mais clara quando consideramos que o conflito dura dez anos por causa de uma única mulher – que é rechaçada pela recusa de Diomedes. Quase duas mil naus e 250.000 homens, os meios, são mobilizados para resgatar uma mulher, o suposto fim. Aquiles revela tal contradição ao questionar a razão para trazer todos esses homens a Troia (IX.338-339). Aquiles se questiona se deve continuar lutando uma guerra de nove anos e ter seu status de herói questionado por Agamênon única e exclusivamente por causa de uma mulher. Os meios, e o desenrolar da guerra, sobrepujaram as razões e os fins para ter-se ido a Troia. Ou, como afirma Samuel Hynes na frase que serve de epígrafe a este ensaio, “a guerra torna a continuidade da guerra o *único* valor”¹⁷ (1991, p. 25). James Holoka, na introdução a sua tradução do ensaio “A *Iliada* ou o poema da força”, de Simone Weil, reforça o argumento de Hynes ao propor que a “guerra remove todo conceito de um objetivo, até mesmo os objetivos da guerra. Ela remove a ideia de um fim para a guerra”¹⁸ (2005, p. 59). A guerra se torna o fim, e não mais um meio para se atingir

¹⁶ “The *Iliad* builds on the conflict between what war leaders desire and the unforeseen twists and turns that every war takes”.

¹⁷ “War makes the prosecution of war the *only* value”

¹⁸ “War expunges every concept of a goal, even the goals of war. It expunges the idea of an end of war”.

algum fim.

A palavra “fim” pode, neste contexto, ser entendida em dois sentidos: como um objetivo ou propósito e como uma resolução final, um momento de término. Vimos como os fins, entendidos como objetivos, são relegados em favor da continuidade e desenrolar do conflito. Um fim, como resolução final, parece também ser relegado, ou até mesmo negado. É interessante notar que a guerra não se inicia e nem termina na *Ilíada*. O leitor é imediatamente levado para dentro da guerra e nunca vê seu término. A narrativa oferece um mundo de guerra: um ambiente onde só a guerra existe. “O mundo da *Ilíada*”, diz James Redfield, “é um campo de batalha habitado [...] um mundo no qual a guerra se tornou, não uma aventura ou crise ocasional, mas a atividade comum da vida”¹⁹ (1975, p. 186). A vida para além do ambiente de guerra parece distante e não natural. Temos, no encontro entre Heitor e Andrômaca, um exemplo de como seria a vida em um ambiente de paz – suas palavras e ações, no entanto, são ditadas pela condição de guerra: Andrômaca teme pela vida de seu marido, por seu futuro e de seu filho; Heitor imagina o futuro do filho se ele estiver morto (VI.400-500). Após nove anos de conflito, a guerra se tornou a única preocupação do casal. O final da *Ilíada*, observa Tatum,

é sábio no que se refere a como as guerras param e como elas se iniciam [...] ‘Iniciar’ e ‘parar’, propriamente; não terminadas ou começadas, nem vencidas ou perdidas. Tais termos como *triunfo*, *derrota*, *vitória*, *queda*, *armistício*, *rendição*, e aquela palavra abrangente *paz* são usadas para marcar um momento na guerra que é tão arbitrário e elusivo quanto seu início²⁰ (TATUM, 2003, p.158).

Tatum assim assinala como o épico homérico bem mostra quão infinitas as guerras podem parecer para os envolvidos.

Portanto, é possível afirmar que a lacuna entre meios e fins nas guerras, uma característica que Fussell aplica à Primeira Guerra Mundial, também é encontrada na Guerra de Troia, como ela é representada na *Ilíada*. Após estes breves comentários sobre os meios e os fins, passamos a abordar um outro aspecto do que denominamos a inerente imprevisibilidade da guerra, ou seja, o fato dela ser pior que o esperado.

Ao afirmar que há uma lacuna entre meios e fins na guerra, podemos concluir que o início de um conflito em muito difere de sua progressão – o que é inicialmente concebido ou imaginado não se materializa. Toda guerra é pior que o esperado porque o que os homens encontram é diferente, e pior, do que aquilo que eles haviam previamente imaginado. A guerra, quando idealizada, pode ser vista

¹⁹ “The world of the *Iliad* is an inhabited battlefield [...] a world in which warfare has come to be, not an adventure or occasional crisis, but the ordinary business of life”.

²⁰ “is as wise about how wars stop as it is about how they start ‘Start’ and ‘stop,’ advisedly; not ended or begun, nor won nor lost. Such terms as *triumph*, *defeat*, *victory*, *fall*, *armistice*, *surrender*, and that all-purpose word *peace* are what we use to mark a moment in war that is as arbitrary and elusive as its beginnings”.

como grandiosa ou romântica, oferecendo oportunidades para fama e glória. Porém, uma vez concretizada, ela se mostra incontornável. A idealização não resiste à realidade. Nas páginas a seguir, tentaremos oferecer evidências de que a Guerra de Troia é pior que o esperado, revelando uma ironia entre o que os homens esperam e o que eles encontram uma vez envolvidos em combate. Partiremos, inicialmente, da diferença entre a guerra idealizada e a guerra concretizada para os exércitos como um todo. Veremos, posteriormente, como essa característica afeta os dois principais guerreiros do épico: Aquiles e Heitor.

No começo do épico, ainda no primeiro dia de combate, a batalha, para os gregos, é descrita como doce e atraente (II.453-454). Mais tarde, quando os troianos estão em vantagem, os gregos correm, assustados e aterrorizados, e o prazer do combate é esquecido (XVII.757-759). A doce batalha se transforma em terror. Essa mudança na percepção, e na descrição, do que é o conflito fica clara se compararmos duas passagens (TATUM, 2003, p.137). O exército grego, no início, é descrito como “tal como o fogo voraz que se ateia em floresta densíssima / pelas cumeadas de um monte, espalhando o fulgor a distância: / do mesmo modo pelo éter o brilho ate o Céu alcançava, / das armaduras infindas, que, à marcha, ainda mais esplendiam” (II.455-458). Este é um exército ideal e idealizado: orgulhoso, ameaçador e resplandecente como fogo na floresta. Conforme a luta se torna mais dura:

Dessa maneira o cadáver tiravam da pugna, levando-o
Para os navios. À volta de todos se inflama a peleja
Tal como incêndio selvagem, que, súbito, se alça em cidade
De homens industres, derruindo edifícios no meio da imensa
Flama, que os ventos furiosos atijam num crebro estralido:
Do mesmo modo, cavalos e peões, num tumulto incessante,
Dificultavam a marcha dos dois valorosos Aquivos. (XVII.735-741)

O exército orgulhoso e belo é empurrado contra as naus. O fogo, que antes descrevia quão ameaçador era o exército, agora vira ameaça contra este mesmo exército; o vento sopra e o símile recorre a uma cidade sendo invadida – o inexorável destino de Troia. Tais exemplos ilustram de que maneira a narrativa da *Iliada* mostra a passagem de uma guerra idealizada para uma guerra real, concretizada: o grande exército, composto por jovens – note-se que não são heróis nesta passagem – nunca imaginou que seria repellido em pânico. Redfield comenta que “antes do plano de Zeus se iniciar, a Guerra de Troia ainda está um pouco aquém de uma guerra total, ainda permite algum respeito pelo oponente”²¹ (1975, p. 167). É interessante notar que Redfield afirma que a Guerra de Troia está “ainda um pouco aquém de total” – o que implica que ela virá a tornar-se total. Guerra total é uma expressão cunhada para definir as guerras do século XX, mas, sob a luz das evidências, não nos parece completamente errôneo aplicá-la à *Iliada*.

Retornando à proposta dos troianos – aquela que leva à intempestiva recusa

²¹ “Before the plan of Zeus has begun, the Trojan War is still something short of total, still allows some respect for the opponent”.

de Diomedes – percebemos que, além de oferecer uma trégua, os troianos desejam recolher e enterrar seus mortos (VII.395-396). Os gregos aceitam tal proposição e Agamênon afirma que os mortos devem ser respeitados (VII.408-410). Há, portanto, respeito pelos que caem na batalha e o ritual de queimar os corpos deve ser observado. No entanto, no livro 10, após dois dias de intenso combate, durante a incursão de Diomedes e Odisseu pelo campo inimigo, os heróis gregos caminham em meio aos corpos (X.298). Os mortos não mais são enterrados (MALTA, 2006, p. 275-276). Odisseu, mais adiante, reconhece que é impossível honrar aqueles que sucumbem, em vista do elevado número de vítimas (XIX.226-227). Numa guerra idealizada, todos os mortos são enterrados. Quando a Guerra de Troia é concretizada, e se torna pior que o esperado, imprevisível, os mortos não podem ser tratados com respeito e os corpos são deixados no espaço entre os dois exércitos – uma área que poderíamos denominar, *avant la lettre*, como a terra de ninguém da Guerra de Troia.

A representação de guerra na *Ilíada*, que por vezes é vista como gloriosa, pode oferecer passagens que mais parecem retiradas de uma narrativa do séc. XX, pelas explícitas imagens de feroz combate:

Matam-se em luta corpórea os Troianos e Dânaos à volta
Desse navio por que ora lutavam, sem mais aguardarem
Tiros de flechas jogadas de longe, ou de lança pontudas;
Mas, bem de perto lutando e animados de um só pensamento,
Às machadinhas recorrem, afiadas bipenes, enormes
E resistentes espadas e lanças de dúplice ponta.
Muitas espadas vistosas, munidas de punhos escuros,
Caem por terra [...] no chão sangue negro, abundante, escorria.
(XV.707-714)

A luta acima descrita nada tem de gloriosa, os envolvidos não buscam *kléos*, mas antes matar e sobreviver. As vistosas espadas, armas dos heróis, estão no chão molhado de sangue negro assim que a guerra se torna total. A luta se torna tão brutal que “nem Ares forte, que os povos excita, nem Palas Atena / mesmo que irados, os vissem, nenhuma censura fariam” (XVII.398-400). O sangue corre vermelho, não negro, quando os exércitos lutam pelo corpo de Pátroclo (XVII.360-361) – um enfrentamento que vai contra as regras do código guerreiro e do respeito pelos caídos em combate. A luta que ocorre após a morte de Sarpedon é tão sangrenta que “fora impossível, embora a indivíduo avisado, a Sarpedon / reconhecer, porque o corpo se achava, dos pés até a frente, / completamente coberto de pó, de sangueira e de tiros. / Movimentavam-se todos à volta do corpo...” (XVI.637-641). Esta não é a descrição de uma guerra idealizada e gloriosa, mas antes uma guerra concretizada e brutal, onde corpos são desfigurados. O corpo de Sarpedon, neste caso, é salvo por seu pai Zeus (XVI.666-679) e o guerreiro não é desfigurado.

Quando Heitor parte em direção às naus, os gregos são tomados pelo medo e a vergonha (XV.657-658) e Nestor literalmente implora para não recuarem: “Por todos esses ausentes conjuro-vos uma e mais vezes / a resistirdes com brio, evitando a vergonha da fuga” (XV.665-666). Pânico e terror tomam os gregos; eles encaram uma guerra que não tinham imaginado, pois

mesmo depois da primeira sensação, a guerra não deixa imediatamente de ser um jogo [...] chega o dia quando o medo, a derrota, a morte de queridos companheiros fazem a alma do guerreiro sucumbir à necessidade. A guerra então deixa de ser um jogo ou um sonho; o guerreiro finalmente entende que ela de fato existe²² (HOLOKA, 2005, p. 58).

Os gregos, assustados, em nada lembram o exército que Agamênon recorda antes da partida para Troia; antes da guerra se tornar real. Esta passagem, das tropas ávidas e confiantes antes de partir, também oferece material para comparação entre a idealização e a concretização do conflito. Agamênon, tentando encorajar os homens, explicita a lacuna entre o que se espera de uma guerra, sua idealização, e o que de fato se encontra em uma guerra, sua concretização:

Ó geração de covardes de bela presença, que opróbrio!
Onde as jactâncias se encontram, de que éreis os mais
valorosos,
Quando, sem fim nem propósito, em Lemno discurso fazíeis...?
Todos juráveis poder, nos combates, um cento de Teucros,
Ou mesmo dois, enfrentar. (VIII.229-234)

O discurso do rei termina com um apelo a Zeus: “ao menos por mim, dá-me ouvidos à súplica de hoje: / que permitido nos seja escapar deste instante perigo / sem consentires que os homens de Tróia aos Acaios dizimem” (VIII.243-244). Quando a guerra era imaginada, idealizada, os homens alegavam ser bravos e poder derrotar o inimigo. Agora que o conflito é real e eles precisam encarar sua inerente brutalidade e crueldade, e o fato de que isso significa mortes nos dois exércitos, os homens temem. Agamênon, seu líder, só quer voltar para casa são e salvo. Esta leitura da *Ilíada* sugere que o combate travado antes da retirada de Aquiles era um impasse – os troianos permaneciam dentro de sua cidade murada e os gregos atacavam as cidades vizinhas. Quando o maior dos guerreiros gregos deixa o campo de batalha, os troianos acreditam que podem vencer e se aventuram para além dos muros, ao passo que os gregos temem por sua sobrevivência. Os dois exércitos começam assim a lutar por suas vidas, não mais por glória. Os troianos concebem a possibilidade de vitória; os gregos concebem a possibilidade de serem empurrados de volta ao mar. É exatamente nesses termos que Ajax fala às tropas quando os troianos se aproximam das naus: “Dânaos, que imensa vergonha! Morramos agora ou salvemo-nos, das naus velozes a ruína impendiosa, afinal, afastando. / Imaginais, porventura, se Heitor se apossar dos navios, / que poderemos a pé regressar para a terra nativa?” (XV.502-505).

A Guerra de Troia se torna uma questão de vida ou morte. E, mais

²² “Even after a first taste of it, war does not instantly cease to seem a game . . . a day comes when fear, defeat, the death of beloved comrades make the soul of the warrior succumb to necessity. War then ceases to be a game or a dream; the warrior finally understands that it actually exists”.

sangrenta, por todo lado “os parapeitos e as torres se achavam manchados de sangue de ambos os grupos dos nobres Aqueus e dos fortes Troianos” (XII.430-431). Duas outras passagens revelam o tipo de combate travado antes do início do épico e que tipo de combate ocorre durante a trama. No início do livro 6, Agamênon não aceita que Menelau capture um homem: “Ó Menelau compassivo [...] da Morte escapar não deixemos / quantos às mãos nos caírem, sendo homens, embora ainda se achem / no próprio ventre materno. Que todos pereçam bem longe de Ílio destruída, sem túmulo algum, nem memória deixarem” (VI.55-60). Agamênon prontamente mata o troiano com sua lança. Nestor mostra a mudança de atitude de forma ainda mais clara: “Dânaos guerreiros, amigos diletos, discípulos de Ares / Nenhum se deixe ficar para trás, tendo em vista, somente, / presas valiosas levar para as naves [...] Ora inimigos matemos” (VI.67-70). Os homens não devem mais se preocupar com o saque e se concentrar em matar. Este “ora” significa que, anteriormente, os homens podiam aceitar o resgate e se concentrar no saque. A guerra se tornou diferente e a prioridade agora é matar os inimigos troianos.

Passemos agora para os heróis, tratados de forma individual. O duelo entre dois heróis tradicionalmente ocorre com respeito ao código guerreiro. Na luta entre Heitor e Ájax, os dois prometem devolver o corpo do derrotado para um funeral adequado (VII.84). A luta termina sem mortes e eles trocam presentes (VII.299). Heitor ainda diz que eles “como inimigos de morte lutaram, com sanha terrível; / mas, pós haverem trocado presentes, em paz se apartaram” (VII.301-302). Este duelo é travado de forma respeitosa, com promessas e trocas de elogios de ambas as partes; ele mais parece “um embate de cavalheiros, com golpes proibidos; declarado um empate, ele termina com troca de presentes”²³ (REDFIELD, 1975, p. 186). O encontro de Diomedes e Glauco é ainda mais respeitoso. Os heróis se encontram no campo de batalha e, após anunciarem suas linhagens, descobrem que o avô de Glauco uma vez hospedara o avô de Diomedes por vinte dias. Os dois heróis decidem não lutar e trocam presentes (VI.119-236).

As palavras de Nestor e Agamênon, citadas acima, exortando os homens a matar, são proferidas antes dos encontros entre Heitor e Ájax e Diomedes e Glauco. Porém, elas sinalizam uma mudança na luta como um todo. Os encontros se referem a exemplos mais específicos, duelos particulares entre heróis. Mas mesmo os heróis, em especial Aquiles e Heitor, também provam da inerente imprevisibilidade da guerra.

Heitor muda conforme a guerra muda. Respeitoso com Ájax no duelo, preocupado com o bem-estar de sua esposa e de seu filho quando eles se encontram antes dele ir para a batalha, ciente de suas responsabilidades para com seu povo (VI.440-494), Heitor começa a se gabar, a ser cruel e a rechaçar qualquer conselho logo que os troianos assumem certa vantagem. Ele repete as palavras de Nestor e Agamênon e também descarta os espólios: “Para os navios! Deixai, por enquanto, os espólios cruentos” (XV.347). Por duas vezes, ele rejeita o conselho de Polidamas. Primeiramente, à noite, quando Polidamas pede que o exército não permaneça fora

²³ “The duel between Hector and Ajax is a chivalrous affair, with covert blows ruled out; declared a tie, it concludes with an exchange of gifts”.

da cidade, Heitor ameaça matá-lo (XII.231-250). Depois da morte de Pátroclo e de Aquiles reaparecer, indicando que retornará à luta, outra vez Heitor descarta o conselho de Polidamas e diz que “se o divo Aquiles, de fato, pretende afastar-se das naves, / dura experiência há de ter, que não penso em fugir do recontro” (XVIII.305-306). Ironicamente, é exatamente isso que ele faz.

A morte de Pátroclo revela o quanto muda o comportamento de Heitor. No duelo com Ájax, ele se compromete a preservar o corpo; após matar Pátroclo, porém, Heitor “o arrastava / para poder decepar-lhe a cabeça com bronze afiado, / e o corpo, assim mutilado, jogar para os cães da cidade” (XVII.125-127). Ele promete que “quem conseguir arrastar para Tróia o cadáver e Pátroclo [...] metade do espólio de minhas mãos obterá” (XVII.229-231). Uma feroz e sangrenta batalha então se segue quando Heitor tenta arrastar o corpo para Troia, em claro desrespeito ao código guerreiro. Heitor é ainda criticado por Apolo, pois esquece a luta e tenta capturar os cavalos de Aquiles (XVII.75-81). O deus diz-lhe que os troianos morrem por causa de sua ganância. Heitor esquece suas responsabilidades e se torna exageradamente confiante após seus feitos – ele até mesmo pensa ser capaz de matar Aquiles (XVI.860-861). Heitor, nas palavras de Malta, se torna “desmedido e soberbo” (2006, p. 239). Finalmente, quando se posta para enfrentar Aquiles, Heitor recorda as palavras de Polidamas, percebe quão arrogante foi e como falhou para com seu povo: “ora que muitos morreram por causa de minha imprudência” (XXII.104). Heitor muda seu comportamento porque a guerra muda. O soldado ideal numa guerra idealizada se torna um guerreiro brutal numa guerra brutal.

O comportamento e as palavras de Aquiles também demonstram o processo de brutalização e a inerente imprevisibilidade da guerra. Quando parte para Tróia, o herói está ciente da escolha que deve fazer: ele pode lutar, receber glória e morrer jovem; ou voltar para casa e viver uma vida longa, privado de glória (IX.410-416). Entretanto, quando tem seu status e seu papel questionados por Agamênon, Aquiles começa a questionar a posição de um herói: “tanto ao ocioso, que ao mais esforçado, iguais prêmios são dados; / as mesmas honras se outorgam ao fraco e ao herói mais galhardo. / Morre da mesma maneira o inativo e o esforçado guerreiro” (IX.318-320). Aquiles começa a ponderar se há uma razão para lutar bem, ou para lutar simplesmente. Ele questiona, como vimos, os objetivos da guerra – por que ele deve lutar pela esposa de Menelau: “Qual foi o motivo de Aqueus e Troianos se digladiarem?” (IX.337). O herói chega a dizer que voltará para casa e aconselha os outros a fazer o mesmo (IX.417-418); mas Aquiles fica, para testemunhar e exemplificar em seu destino o processo de brutalização e imprevisibilidade da Guerra de Troia.

O retorno do herói à luta marca uma guerra sem limites que é, inclusive, sancionada por Zeus quando o deus diz que outros deuses podem juntar-se à batalha e ajudar o lado que quiserem, pois Aquiles, em sua irresistível busca por vingança, pode ir contra o destino e invadir Tróia antes do momento estabelecido (XX.20-30). Aquiles, em sua formidável *aristeia*, despreza o código de conduta de um guerreiro e desrespeita todos os homens que encontra. Ele toma doze jovens para serem sacrificados em honra de Pátroclo (XXI.27 e XXIII.175); em uma célebre passagem, seu encontro com Licaon, um filho de Príamo que ele antes trocara por um resgate,

Aquiles rispidamente afirma que “antes que a Pátroclo houvesse descido o momento funesto, / era-me grato, por vezes, poupar aos Troianos a vida. / A muitos, vivos, prendi, comprazendo-me, após, em vende-los. / Mas de ora avante é impossível poupar a existência a um que seja” (XXI.100-103). Licaon implora por sua vida, ajoelhado perante a Aquiles, mas é imediatamente morto. Aquiles ainda menospreza sua vítima, afirmando que os peixes dele se alimentarão (XXI.122-125). Os troianos, após a morte de Pátroclo, devem todos morrer (XXI.133). Hainsworth salienta que, na verdade, nenhum suplicante é poupado no campo de batalha da *Iliada* (APUD ASSUNÇÃO, 2000, p. 198). Súplicas não surtem efeito em um conflito que deixa de observar códigos, respeitar regras e quando os guerreiros têm como único objetivo a morte de seus oponentes.

Quando encontra Heitor e está prestes a conseguir sua vingança pela morte de Pátroclo, Aquiles recusa a proposta para que o corpo do derrotado seja respeitado e afirma que não há acordos ou juramentos a serem feitos (XXII.261-266). O herói grego mata Heitor, dizendo que gostaria de poder comê-lo pelas coisas que fizera a ele e que ninguém impedirá que a cabeça de Heitor seja entregue aos cães (XXII.345-349). Aquiles arrasta o corpo sem vida de Heitor ao campo grego e o desrespeita por doze dias.

Ao final da *Iliada*, Aquiles mata Heitor, decide o destino da Guerra de Troia e é recompensado, pois seu valor e consequente importância para o exército grego ficam provados sem a menor sombra de dúvida. Ele é realmente indispensável aos gregos – da querela com Agamênon que abre o poema, Aquiles, no final das contas, sai vitorioso. Aquiles consegue tudo o que desejava, mas não da maneira como esperava: ele sabe que falhou para com a comunidade à qual pertence e para com seu amigo. Pátroclo está morto, assim como os muitos heróis que baixaram ao Hades. Aquiles reconhece suas falhas e aceita seu destino quando diz à mãe que não mais retornará a sua casa, pois “nem a Pátroclo / apareci como luz salvadora, nem mesmo aos fiéis sócios / que às mãos do filho de Príamo, Heitor, a existência perderam, / mas junto às naves fiquei, peso inútil na terra” (XVIII.101-104).

A guerra se revela imprevisível até mesmo para o invencível guerreiro Aquiles. Ele não pode ser derrotado no campo de batalha, mas também não pode controlar tudo o que acontece em um campo de batalha. Heitor imagina que pode controlar o que acontece quando seu exército começa a empurrar os gregos para contra as naus. Pátroclo também se deixa cegar pelo sucesso na luta, esquece o conselho de Aquiles e morre. Todos estes heróis, guerreiros formidáveis, homens que podem decidir o resultado de uma guerra, na verdade não controlam o que ocorre em combate. A Guerra de Troia, de acordo com sua representação na *Iliada*, se prova imprevisível e pior do que esperado.

Se a guerra, conforme se desenrola, revela uma lacuna entre os meios e os fins, parece ser infinita e se mostra imprevisível e pior que o esperado, ela é então percebida, ao menos pelos envolvidos, como incontrolável. Os fatos que ocorrem uma vez que uma guerra se inicia não estão sujeitos às intenções, previsões, desejos, até mesmo ordens, daqueles envolvidos no conflito. Para transmitir a sensação, ou talvez o fato, de que a guerra não está sob o controle dos homens, narrativas de

guerra frequentemente recorrem à personificação do conflito, representando-o como um ser desprezível e maléfico que age no campo de batalha.

A *Ilíada* não é diferente. Nela encontramos Ares, filho de Zeus e deus da guerra. Os outros deuses se referem a ele com o epíteto “Ares guerreiro, dos homens flagelo, eversor de cidades” (V.31) e ele é “terrível” (V.35). Atena também diz que ele é um “louco furioso, inconstante, a maldade em pessoa” (V.831). Zeus, seu próprio pai, diz-lhe que ele é “entre todos os deuses, aquele a quem mais tenho ódio. / Sempre encontraste prazer em combates, contendas e lutas” (V.890-891). Após analisar diversos exemplos e epítetos empregados na narrativa, Gregory Nagy chega à conclusão de que, no épico homérico, “não importa quem seja o assassino imediato numa narrativa de combate mortal, o assassino final é Ares como deus da guerra”; o deus é “a incorporação divina da guerra assassina”²⁴ (1981, p. 294). Menelau ataca e “incitava-o Ares” (V.563). Quando Heitor veste a armadura de Aquiles, “Ares Eniálio no herói se infundiu” (XVII.211). Note-se que as qualificações do deus são guerreiro, louco e terrível; não glorioso ou qualquer outro termo positivo. Definir a personificação da guerra como guerreiro ou terrível é esperado; contudo, a ausência de termos positivos e o desrespeito e ódio expressos pelos outros deuses fazem de Ares uma figura totalmente desprezível e negativa. A incorporação e personificação da guerra não é celebrada na *Ilíada*.

Além disso, ao invés de se tornar mais poderoso com Ares dentro de si, Heitor, na verdade, se aproxima de sua morte, como Zeus ironicamente reconhece: “Mísero, sem dedicares nenhum pensamento à funesta / morte, que te anda a rondar, a armadura imortal envergaste / de um valoroso guerreiro [...] Mas por agora farei que consigas obter alta glória, / em recompense de ser-te vedado voltar do combate” (XVII.200-207). Embora Heitor consiga forçar os gregos para contra suas naus e impor-lhes terror e medo, ele não tem controle sobre o que acontece no campo de batalha. O narrador da *Ilíada* comenta os erros de interpretação que Heitor comete. Quando Polidamas o aconselha a voltar para dentro das muralhas da cidade, e Heitor diz não, os outros troianos o apóiam. Esta passagem é seguida pela observação, por parte do narrador, de que eles são tolos, “nécios! A todos Atena privara de são raciocínio” (XVIII.311). Heitor e seu exército, assim como Aquiles e Agamênon, têm “visões distorcidas do que pode ser a guerra”²⁵ pois “a guerra da *Ilíada* avança da maneira que a maioria das guerras avançam, de forma tão errada e acidental que parece um milagre uma guerra alguma vez ser vencida”²⁶ (TATUM, 2003, p. 57-58).

A personificação da guerra é, em última análise, uma alternativa para explicitar que os homens exercem pouco controle sobre o que ocorre em um campo de batalha, para mostrar que “todos os mortais estão sujeitos a essas imprevisíveis mudanças da situação de guerra”²⁷ (ASSUNÇÃO, 2000, p. 246) – Ares é uma metáfora, ou alegoria, da inerente imprevisibilidade da guerra. E tal

²⁴ “No matter who the immediate killer may be in any given narrative of mortal combat, the ultimate killer is Ares as god of war”; “divine embodiment of murderous war”.

²⁵ “flawed visions of what war can be”.

²⁶ “The *Iliad*’s war progresses the way most wars progress, in a manner so flawed and accidental that it seems a miracle the war ever gets won”.

²⁷ “tous les mortels sont sujets à ces changements imprévisibles de la situation de guerre”.

imprevisibilidade faz com que todos os envolvidos se enganem, cometam erros e terminem insatisfeitos e surpresos com o resultado do conflito. Do lado troiano, Heitor, que pensa poder enfrentar Aquiles, torna-se cruel, arrogante e morre com vergonha por seus erros de avaliação. O rei Príamo termina tomado pela dor da morte de seu filho e pelo terrível futuro que se anuncia para Troia. Pelo lado grego, após as tropas testemunharem a concretização da guerra e fugirem em pânico e terror, Pátroclo, que relega o conselho de Aquiles e pensa poder tomar Troia sozinho, morre. Aquiles, indispensável e invencível, termina resignado com a morte que se aproxima. Nenhum deles consegue o que quer da maneira que haviam antecipado ou esperado – Ares, a guerra, ironicamente derrota a todos eles.

Referências

- ALEXANDER, Caroline. *The war that killed Achilles*. New York: Viking, 2009.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Renno. *Diomède le prudent (contingence et action héroïque dans l'Iliade)*. Diss. L'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2000.
- BESPALOFF, Rachel. *De L'Iliade*. Paris: Éditions Allia, 2004.
- ELIOT, T. S.. *On poetry and poets*. Nova York: Farrar Straus & Giroux, 2009.
- FOWLER, Robert (org.). *The Cambridge Companion to Homer*. Nova York: Cambridge University Press, 2004.
- FUSSELL, Paul. *The Great War and modern memory*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- GOULART, Audemaro Taranto. “*Ilíada*, um poema de fundação”. *Os gregos*. Ed. Haroldo Marques. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- HYNES, Samuel. *A war imagined: the First World War and English culture*. Nova York, Atheneum, 1991.
- JAEGER, Werner. *Paidéia – a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- JOHNSTON, Ian. *Ironies of War*. Disponível online em <<https://records.viu.ca/~johnstoi/homer/iliadessay4.htm>> Acesso em 10 de Agosto de 2012.
- MALTA, André. *A selvagem perdição – erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- MANCINELLI, Fabrizio. *The Sistine Chapel*. Roma: Edizioni Musei Vaticani, 2002.
- DANTE ALIGHIERI. *A divina comédia*. Tradução, prefácio e notas: Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

NAGY, Gregory. *The best of the Achaeans: concepts of the hero in archaic Greek poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981.

O'CONNELL, Robert. *Of arms and men – a history of war, weapons, and aggression*. Nova York: Oxford University Press, 1989.

REDFIELD, James. *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.

SCHEIN, Seth L.. *The mortal hero – an introduction to Homer's Iliad*. Berkeley: University of California Press, 1984.

TATUM, James. *The mourner's song: war and remembrance from the Iliad to Vietnam*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

TARTUFERI, Angelo. *Michelangelo – painter, sculptor and architect*. Roma: ATS, 1993.

THOMPSON, Diane P.. *The Trojan War – literature and legends from the Bronze Age to the present*. Jefferson (NC): McFarland & Company, 2004.

WEIL, Simone. *The Iliad or the poem of force – a critical edition*. Trad. e Ed. James P. Holoka. Nova York: Peter Lang, 2005.

WINN, James Anderson. *The poetry of war*. Cambridge: University Press, 2008.

Recebido em 12 de novembro de 2012.

LUIZ GUSTAVO LEITÃO VIEIRA

Mestre em Literaturas de Expressão Inglesa, doutorando em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Tradutor Público e Intérprete Comercial. E-mail: lglvieira@hotmail.com.