

**Pensar sem conceitos:
a função da epopeia guerreira (*Ilíada*)**

Florence Goyet

Tradução

Christina Ramalho

Antonio Trindade



Criação Editora

CONSELHO EDITORIAL
CRIAÇÃO EDITORA
Ana Maria de Menezes
Christina Ramalho
Fábio Alves dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira Menezes
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza

APOIO



**PENSAR SEM CONCEITOS:
A FUNÇÃO DA EPOPEIA GUERREIRA
(*ILÍADA*)**

Florence GOYET

Tradução de
Christina RAMALHO e
Antonio Marcos dos Santos TRINDADE

Tradução autorizada
pela editora Honoré Champion*

* Título da obra original: *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*. Paris: Honoré Champion, 2006/2021.

Crédito da imagem trabalhada na capa

Título da imagem: “*41 Marble impost block of a grave stele, found in the area of the ancient deme of Lamprai in Attica. ca. 550 BC.*”

Fonte: National Archaeological Museum, Athens. Photographers: NAM Γ 41.
© Hellenic Ministry of Culture and Sports / Hellenic Organization of Cultural Resources Development - <https://www.namuseum.gr/en/>.

Revisão da autora e dos tradutores.

Concepção da capa: Christina Ramalho

Diagramação: Adilma Menezes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes - CRB-8 8846

G724p Goyet, Florence.

Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira (Ilíada) / Florence Goyet; Tradução de Christina Ramalho e Antonio Marcos dos Santos Trindade. -- 1. ed. – Aracaju, SE: Criação Editora, 2021.

296 p. Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-60102-37-2

1. Crítica Literária. 2. Estudos Épicos. 3. Linguística. 4. Literatura. I. Título. II. Assunto. III. Goyet, Florence. IV. Tradutores.

CDD 801.95:418.02

CDU 82-95

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura: Análise e crítica; Tradução e interpretação.
2. Literatura: Crítica literária.

ÍNDICE

NOTA INTRODUTÓRIA DOS TRADUTORES	7
SOBRE FLORENCE GOYET	11
INTRODUÇÃO	13
A <i>ILÍADA</i>: EM DIREÇÃO À CIDADE	29
PRIMEIRA PARTE - UMA ORDENAÇÃO EXTERNA AO CAOS	
CAPÍTULO 1- DOMANDO ARES	37
I. O ritual de combate: formulário e modelo implícito	39
II. Genealogia do mundo: a profusão de narrativas	47
III. Diomedes, Atena, Ares	50
CAPÍTULO 2 - NO CENTRO DA CONFUSÃO: UM MUNDO INSTÁVEL	59
I. Um mundo sem hierarquia	60
II. O herói é rio que transborda, árvore quebrada, javali ou leão?	67
CAPÍTULO 3 - ACEITAR A INDISTINÇÃO	71
I. Ovelhas e homens: uma parcialidade exposta	72
II. A lenta conquista do equilíbrio	75
III. “O Grande Dia da Batalha”: o “ponto flácido” da <i>Iliada</i>	79
IV. Os rivais indistinguíveis	85
Conclusão: A <i>Iliada</i> , uma disputa de fronteiras	88
CONCLUSÃO - RECUSAR SOLUÇÕES FALSAS: DUELOS ABORTADOS	93
SEGUNDA PARTE - ELUCIDAR, DESIGNAR OS DESAFIOS: O PARALELO-HOMOLOGIA	
CAPÍTULO 1 - MUNDO DOS HOMENS, MUNDO DOS DEUSES	101
I. Rupturas e crises humanas	102
II. O equilíbrio de poder entre os deuses	114
Conclusão: “Tendo assim, pois, a vontade da fome e da sede saciado” ou o horizonte da harmonia	123
CAPÍTULO 2 - UM DISCURSO OCULTO	127
I. Retroleitura do Canto I	127
II. Mas o que Tersites quer? (Canto II)	131

CAPÍTULO 3 - O PARADIGMA DE HÉRACLES	145
I. O paradigma de Clitemnestra	145
II. O ódio de Hera por Aquiles	147
III. Hércules, a “Glória de Hera”	150
Conclusão: Sobre os “pecados de Hércules” em Dumézil	164
NOTA SOBRE O TERMO DE DIONE PARA SUA FILHA AFRODITE: “SKHETLIOS”	167
CONCLUSÃO	173
TERCEIRA PARTE - O PARALELO-DIFERENÇA: O DUELO DE VALORES	
CAPÍTULO 1 - A FIGURA DE HEITOR: A <i>SUNKRISIS</i> HEITOR-PÁRIS-DIOMEDES	179
I. Um homem no coração de sua sociedade	181
II. Páris, representante da terceira função	185
III. Nem Páris nem Diomedes	191
Conclusão	201
CAPÍTULO 2 - UM HERÓI ABSOLUTO: A FIGURA DE AQUILES	
I. A recusa da instituição	204
II. Dos ritos pessoais (Aquiles) ao riso em face do caos (Zeus): a figura do rei governante “ <i>autos</i> ”	214
CAPÍTULO 3 - A VITÓRIA DO VENCIDO	227
I. O contágio dos valores	227
II. O rei perfeito: Os jogos em honra de Pátroclo	238
Conclusão	253
CONCLUSÃO - FINALMENTE, A CIDADE	257
O trabalho da epopeia	259
A realeza na Grécia Antiga	266
POSFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA: O CONCEITO DE “TRABALHO ÉPICO”	271
BIBLIOGRAFIA	287
I. Livros que se referem à presente obra	287
II. Edições utilizadas no texto original	288
III. Livros e artigos citados	289
IV. Referências dos tradutores	294

NOTA INTRODUTÓRIA DOS TRADUTORES

Publicado em 2006 e relançado em 2021, pela editora Honoré Champion, de Paris, *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière* – aqui, em português, *Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira* –, livro de Florence Goyet, tornou-se (e ainda é) referência obrigatória para quem desejasse se debruçar sobre o gênero épico a partir de uma abordagem teórica que colocasse na pauta de discussões conceituais não só as transformações pelas quais o gênero passou, mas também a constatação de que o olhar para as próprias epopeias antigas deveria ser reinaugurado.

Dividido em três partes, *Pensar sem conceitos* toma como corpora epopeias de origens e épocas distintas: *Iliada* (Grécia, Homero, século VIII a.C.), *Canção de Rolando* (França, anônima, século XI), e *Hôgen* e *Heiji monogatari* (Japão, dois textos medievais, que, em conjunto formam um, e cujo primeiro manuscrito conhecido data do século XIII), para, a partir delas, em uma abordagem comparatista e indutiva, definir o que, nas epopeias guerreiras, Goyet identifica como “trabalho épico”. Goyet, nesse sentido, relacionou a epopeia guerreira à função de flagrar e narrar momentos de crise política e de transição histórica, mas sem colocar como objetivo central de sua abordagem a definição teórica do gênero. Ao contrário, suas conclusões são frutos de observações fundamentalmente centradas na individualidade de cada obra, a partir das conexões das epopeias com elementos culturais, históricos e políticos a elas peculiares. No entanto, por meio de um exercício comparatista, Goyet alcança a visão desse “trabalho épico” como uma potencialidade de obras épicas, no qual elementos como a crise sociopolítica, a polifonia e a reelaboração narrativa são pontos fundamentais para a reflexão sobre esse fenômeno em si.

Em seu livro, Goyet revela, na *Iliada*, o trabalho épico de evidenciar o percurso até o nascimento da Cidade, em substituição ao universo patriarcal; na *Canção de Rolando*, o trabalho épico de flagrar a renovação da realeza que caracterizou o século XII; e em *Hôgen e Heiji monogatari*, o de traduzir, epicamente, a origem do feudalismo.

Nesta publicação em português, trazemos a primeira parte de *Penser sans concepts*, ou seja, apresentamos as reflexões de Goyet sobre a epopeia homérica *Iliada*. O longo estudo, que abordará a visão de mundo, o conflito entre o mundo dos homens e o dos deuses, os códigos de valor e de heroísmo que se filtram da *Iliada*, alcançará, por meio dos recortes críticos, elucidar, mais detalhadamente, o que a pesquisadora identifica como trabalho épico. Ao mesmo tempo, a obra nos leva à compreensão da real necessidade de abandonar alguns conceitos generalistas sobre a epopeia, que, em geral, têm distanciado a crítica de leituras verticais que possam melhor compreender a multiplicidade da epopeia como fenômeno.

No entanto, ainda que esta tradução contemple apenas a primeira parte do livro de Goyet, apresentamos, na íntegra, a Introdução geral da obra, de modo a deixar, desde já, o convite para a leitura das duas outras partes, cuja tradução para o português está em nossos planos.

Explicamos, ainda, que, em relação às citações de trechos da *Iliada* recorreremos à tradução de Carlos Alberto Nunes (após 1945)¹, demarcando, em alguns momentos, o investimento de Goyet na análise das traduções que utilizou. Nossa intenção, ao escolhermos a versão de Nunes, se respalda não só no fato de haver traduções já consagradas da epopeia homérica no Brasil como também na impropriedade que resultaria de traduzirmos, de forma isolada do conjunto da obra épica estudada, os trechos citados por Goyet, que, por sua vez, contou com duas traduções para o francês – de Paul Mazon (1ª. ed. 1937-1938) e Mario Meunier (1ª. ed. 1956) – e uma para o inglês – de Robert Fagles (1990).

1 N.T.: Conforme João Ângelo Oliva Neto, no artigo “O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões” (2014). Ver bibliografia dos tradutores. Usaremos neste livro citações da edição de 2001 da Ediouro.

Registramos, por fim, nossos agradecimentos à própria Florence Goyet, pela confiança em nós depositada, e à Honoré Champion – em especial a M. Slatkine –, por permitir esta edição sem fins comerciais, e deixamos aqui nossa certeza de que trazer as reflexões de Goyet para a língua portuguesa tornará mais acessível a pesquisadores e pesquisadoras do Brasil e de todos os demais países que integram a lusofonia esta importante contribuição para os Estudos Épicos. Antes da Introdução, apresentaremos algumas palavras sobre Florence Goyet.

Christina Ramalho²

Antonio Marcos dos Santos Trindade³

-
- 2 Doutora em Letras (UFRJ, 2004), com Pós-Doutorado em Estudo Cabo-Verdianos (USP/FAPESP, 2012) e em Estudos Épicos (Université Clérmont-Auvergne II, 2017), é professora-associada do Curso de Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS), campus Itabaiana, criadora e vice-coordenadora do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP – www.cimeep.com).
 - 3 Doutor em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFS (PPGL/UFS, 2021), é professor da rede estadual de ensino de Sergipe.

SOBRE FLORENCE GOYET¹

Florence Goyet, Doutora em Letras pela Université Sorbonne-Paris IV em 1990, é Professora Titular de Literatura Geral e Comparada da Université Grenoble Alpes desde 2002. Foi pesquisadora da mesma universidade de 1990 até ser efetivada. Dedicou-se aos estudos comparatistas que envolvem as literaturas em língua russa, japonesa, inglesa, italiana, alemã e várias línguas antigas. O foco mais relevante de suas leituras literárias é o papel intelectual e político da literatura em sua relação com a polifonia (Bakhtin).

Em 2013, criou o *Projet Épopée*, cuja ambição é fornecer a pesquisadores que estudam epopeias acesso a textos não publicados e a uma grande bibliografia atualizada², que reúne teorias gerais sobre a epopeia, pesquisas voltadas para a renovação do gênero e para sua definição. Por meio da revista on-line *Recueil Ouvert*³, o *Projet Épopée* realça o estado da arte da pesquisa épica no mundo, dando espaço relevante às teses de Doutorado em curso e também a programas de investigação voltados para as temáticas épicas.

Em 2013, Goyet participou da criação do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, o CIMEEP⁴, do qual é, portanto, um dos 28 membros-fundadores. Com Saulo Neiva, ela coordena o Grupo de Trabalho número 7, “O Épico na Modernidade”⁵.

1 N.T.: Apresentação da autora elaborada pelos tradutores, com o objetivo de melhor situar leitores e leitoras desta tradução.

2 N.T.: Descrição baseada no conteúdo do site <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/programmes/projet-epopee>.

3 <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/>.

4 <https://www.cimeep.com/>.

5 Para visitar a página de Goyet no CIMEEP: <https://www.cimeep.com/pt-mf>.

Em 2017 firmou parceria com a *Revista Épicas*⁶, por meio da qual ficou definida uma seção especial para a divulgação de artigos publicados na *Recueil Ouvert*, especialmente traduzidos para essa seção.

Em 2020, outra parceria foi firmada com a UFS. Dessa vez para o desenvolvimento de pesquisa em nível de Iniciação Científica, conduzida por Ramalho – “*Revista Épicas e Recueil Ouvert: elaboração de index*” (PIE8632-2020) – com o objetivo geral de criar um index bilíngue (português/francês), que reunisse informações sobre as publicações já realizadas pelas duas revistas, de modo a possibilitar que pesquisadores e pesquisadoras que trabalhem com o corpus épico, em suas mais diversas manifestações, tenham acesso inteligente a dados como: obras; autores/as; referências bibliográficas por tema; mapeamento de obras épicas; produções por país; produção por época; personagens épicas; conceitos teóricos; etc., e outras categorias definidas a partir do estudos dos artigos publicados.

Além de *Penser sans concepts*, Florence Goyet é autora de diversos livros, capítulos de livros e artigos, em diferentes idiomas, que apresentaremos nas referências bibliográficas.

6 <https://www.revistaepicas.com/>.

INTRODUÇÃO

A tese defendida aqui é a de que a epopeia guerreira é uma gigantesca máquina pensante. A guerra que ela descreve é uma metáfora que imita uma crise contemporânea do público a fim de lhe oferecer os meios de apreendê-la intelectualmente. Na ausência das ferramentas conceituais que conhecemos (históricas, jurídicas, filosóficas), a epopeia permite uma compreensão obscura, mas profunda, eficaz.

Estando as ferramentas conceituais ausentes ou inoperantes, a compreensão é feita na e por meio da narrativa. É ela a responsável por explicar a confusão radical do mundo e traçar perspectivas luminosas. Todos os procedimentos propriamente literários encontram aí sua profunda justificativa. São os conflitos aparentemente psicológicos, a ritualização do combate, o recurso a narrativas anexas, a justaposição e a variação, os paralelos, as homologias e as antíteses que põem em jogo as noções problemáticas e permitem que se desenvolva uma visão profunda da realidade.

A epopeia é um meio, não um fim. Ela lança luz sobre um tema ainda mais confuso que o corpo a corpo da guerra: a crise que está abalando o mundo dos ouvintes. Ela é o lugar no qual se elaboram novos valores, onde se pensa o novo modelo político: para a *Iliada*¹, o nascimento da Cidade que substituirá o universo patriarcal, para a *Canção de Rolando*, a renovação real do século XII², para o *Hôgen* e o *Heiji monogatari*, o nascimento do feudalismo.

1 N. T.: Optamos por apresentar já traduzidos os títulos de obras literárias conhecidas em sua versão em português. No entanto, mantivemos como citou Goyet os títulos de obras literárias estrangeiras sem tradução para nossa língua. Em relação a títulos de obras críticas citadas, mantivemos a versão apresentada por Goyet, mas, nesse caso, entre colchetes, apresentamos a tradução do título para o português.

2 Goyet se refere ao fim da dinastia capetiana que esteve no poder por trezentos anos na França.

A questão que essas epopeias colocam, do primeiro ao último verso, aquela para a qual elas, por sua vez, empregam todos os meios à sua disposição, é, portanto, a questão política: que forma de governo, que relações se estabelecem entre os seres em uma sociedade que emerge de uma era sombria?

Esta teoria da epopeia, por mais distante que esteja das obras disponíveis sobre o gênero³, é uma continuação de duas correntes críticas recentes: por um lado, o que poderíamos chamar de uma relação rápida com a História; por outro, a que estabelece a confiança no texto, tal como ele nos foi transmitido.

Quanto à relação com a História, é preciso medir até que ponto ela foi obscurecida por Lukács e sua *Teoria do romance*, cuja tradição crítica retomou afirmações anteriores sem jamais questioná-las.

Lukács, assumindo o próprio Hegel, faz da epopeia o gênero não problemático por excelência – aquele cujo papel é simplesmente ilustrar e reforçar valores pré-existentes. Para Lukács, como para Hegel, a epopeia é o gênero da origem, expressando uma época em que tudo era claro e simples, quando o homem estava em harmonia com o mundo, sem conflito. O papel, a função da epopeia, torna-se assim muito simples e quase não merece a nossa atenção. Na realidade, como ocorre frequentemente, Lukács não procurou refletir sobre a epopeia em si mesma. E o gênero acabou servindo-lhe tão somente para desenvolver o estudo do objeto que tanto lhe interessava: o romance. A epopeia é para ele um ponto de comparação, uma referência em oposição ao novo

3 Sobre a abundante tradição crítica, ver o livro de Daniel Madelénat, *L'Épopée* [A Epopeia]. Ver também o livro de Meletinsky *Vvedenie v istoricheskuiu poetiku eposa i romana* [Uma introdução à poética histórica da epopeia e do romance], que enfatiza a tradição da Europa oriental, e o de Jean Derive, *L'épopée: unité et diversité d'un genre* [A epopeia: unidade e diversidade de um gênero], que enfatiza a tradição africana. A tradição crítica recente é bem resumida pelo julgamento de Florence Dupont sobre o épico homérico, que seria um “*monde fixé dans sa plénitude et que ne vient secouer aucun événement, aucune dynamique historique*” (*Homère et Dallas*, p. 61) [mundo fixado em sua plenitude e que não é abalado por nenhum evento, nenhuma dinâmica histórica].

gênero por definir. O romance é o local da difícil e dolorosa interação entre o eu individual moderno e o mundo. A epopeia serve apenas para torná-la mais bem compreendida, evocando o mundo do “antes”, no qual se postula que esse conflito não existia. Para definir o novo, Lukács enrijece o antigo, ou melhor, usa-o como instrumento e não o olha por si mesmo.

Se, ao contrário, olharmos as epopeias por si mesmas, situando-as precisamente no estado do mundo intelectual e político que as viu nascer, perceberemos que essa transparência, essa fixidez, essa simplicidade são um efeito do nosso estranhamento. Já não vemos as epopeias como textos problemáticos, porque a crise com que lidavam acabou totalmente, e nós perdemos a memória viva dela. Dificilmente pensamos sobre a relação existente entre o poder da realeza micênica e a cidade grega, durante a Era das Sombras⁴, e os esforços dolorosos que levaram a isso nos escapam atualmente. Da mesma forma, não sentimos mais como um problema a grandeza individual dos primeiros senhores Capetianos. Ainda que seja então implantado, como em Hegel ou Lukács,

4 N.T.: Cabe aqui um esclarecimento mais detalhado sobre o termo. Chegamos a “Era das Sombras” como melhor tradução para *Âge Sombre*, ainda que cientes da semelhança com a forma de se nomear determinado período da Idade Média. Salientamos, contudo, motivações bem distintas. A “Era das Sombras” grega se refere ao período aproximado entre 1.150 a.C. e 750 a.C. sobre o qual pouquíssimo puderam saber as escavações arqueológicas, dada a lacuna em termos de acesso a materialidades que permitiriam coletar informações sobre o que se passou nesse intervalo de tempo. É justamente nele que se insere o fim dos reinos micênicos (por volta de 1200 a.C.) e o início da cidade (750 ou 650 a.C. aproximadamente), intervalo ao qual Goyet se refere. Sabe-se que praticamente inexistem registros escritos, a não ser algumas tábuas do período micênico, que falam da vida econômica muito organizada e próspera daqueles reinos e da transformação para uma vida ficou “mais simples”, com organizações políticas mínimas. Sabe-se, ainda, que houve movimentos populacionais que fizeram com que durante alguns séculos já não existissem grandes estruturas estatais, esse mundo poderoso, florescente e organizado. Assim, a ideia trazida por “Era das Sombras” está marcada pela falta de acesso a informações mais concretas, com registros escritos. Cabe, ainda, lembrar que a mesma nomeação é dada a certo período da Idade Média, associado a sombras e trevas, nome com motivações pós-iluministas, que viam a fé como obscuridade em contraposição a valorização da razão.

um forte pensamento do Sentido da História, que apresenta e supõe um início eufórico, temos muitos problemas em redescobrir o significado das dificuldades políticas e intelectuais daqueles tempos, tão diversos do nosso⁵. O trabalho dos historiadores deve, por conseguinte, ser a primeira ferramenta do meu trabalho. Para entender por que Aquiles recusa os presentes suntuosos que Agamémnone⁶ lhe oferece no Canto IX, devemos compreender o que essa oferta poderia evocar na arcaica sociedade grega – bem longe daquela que imaginamos. Assim, devemos ser sensíveis à dinâmica profunda em que o gesto de Aquiles se inscreve, para que, desse modo, possamos compreender um pouco melhor a oposição entre os dois líderes e ver como a epopeia permite articulá-la, como ela constrói um novo universo, no qual a própria figura do rei será transformada. A palavra de ordem é então a crise, ou mesmo o conflito, como Jean-Marcel Paquette resumiu muito bem, numa introdução que infelizmente nunca desenvolveu⁷. Para ele, a característica constante das epopeias é um conflito triplo. Ao confronto bélico entre dois campos se sobrepõe uma crise dentro de um dos campos e uma crise dentro do próprio herói⁸. De minha parte, o estudo de três epopeias guerreiras me levou a ir mais longe – três, já que o díptico *Hôgen monogatari-Heiji monogatari*, enquanto tal, desempenha o papel de uma única epopeia. As civilizações em que esses poemas aparecem têm em comum não só

5 Esse é, ao contrário, o problema que Bachelard aponta na *Psychanalyse du feu: des hommes hors de notre propre civilisation* [Psicanálise do fogo: homens fora de nossa própria civilização], dos quais só temos falsas ideias – seja para imaginá-los sempre infelizes, esmagados por sua miséria material, seja para crê-los vivos em uma harmonia que teríamos perdido.

6 N.T.: Utilizamos a versão de Nunes (2001).

7 *Typologie des Sources...*, [Tipologia das Fontes...], do livro *L'Épopée* [A Epopeia].

8 A tripla ruptura é, na *Iliada*: a guerra entre Troianos e Aqueus; o confronto entre Aquiles e Agamémnone; a discussão sobre a questão “voltar ao combate ou não?”. Para *Rolando*: a guerra entre cristãos e sarracenos; o conflito entre Rolando e Ganelão; a discussão “devemos tocar a trompa ou não?”. Para os *Dits de Hôgen et de Heiji* [Ditos de Hôgen e Heiji]: a luta entre o palácio e os rebeldes; o conflito sobre os meios de guerra entre partidários do velho – dogmático – e partidários do novo – pragmático; o dilema “você deve matar seu pai quando o imperador ordena?”.

o fato de terem alcançado o mesmo estágio de desenvolvimento social, senão também o de serem confrontadas com uma grande transformação da sociedade⁹. Essa convulsão destruiu os velhos padrões de referência e as regras políticas existentes. Em todo caso, estamos lidando com um mundo em mudanças e não dispomos das ferramentas intelectuais adequadas para pensá-las.

O exemplo mais revelador, em suas próprias diferenças, é sem dúvida o do Japão da virada do século XIII. As epopeias japonesas são aparentemente muito especiais. Não são “primitivas”, visto que aparecem em um mundo altamente civilizado, que teve escrita por séculos e que já viu a publicação de *Genji monogatari*, um romance psicológico de várias centenas de páginas. Todavia, o *Hôgen monogatari* e o *Heiji monogatari* desempenham, completamente, em minha opinião, o papel de uma epopeia “primária”.

Após cerca de quatro séculos de uma civilização centrada na corte, em meio à maior paz, refinamento e estetização, o feudalismo como o conhecemos na Europa surge repentinamente, em uma onda de violência inédita. Depois do reinado dos estetas, foi o dos guerreiros que se estabeleceu por mais quatro séculos. O que vai emergir desse período é um mundo radicalmente diferente, em que modos políticos de ser e referências sociais desaparecem. É nesse momento que o Japão recorre à epopeia. Embora tenha adaptado todas as ferramentas do pensamento chinês para seu próprio uso, ele não consegue pensar por meio delas no mundo radicalmente diferente que o assalta. A epopeia é a narrativa que permitirá encenar os acontecimentos para pensar sobre eles: jogar todos os elementos do problema diante do ouvinte.

Nas epopeias japonesas, são os próprios acontecimentos perturbadores que são contados, colocados em perspectiva, problematizados. Não obstante, elas são, que eu saiba, as únicas que fazem isso. Normalmente, a mudança é dita por meio de uma crise muito antiga, cujos eventos são como a metáfora da convulsão atual. Para falar do mundo

9 O mesmo estágio é a “era heroica” descrita por Chadwick (*Heroic Age* [Idade Heroica], 1912, sempre citado).

que está mudando ao seu redor, os homens da Era das Sombras¹⁰ grega recorrem à história da Guerra de Troia. A guerra, aliada aos confrontos dentro do campo, permite colocar em cena as posições: para possibilitar que cada uma delas seja avaliada, elas são levadas a colidir em um confronto generalizado. Na época em que a crítica privilegiava a “primitividade” das epopeias, víamos na multiplicação dos personagens (e em particular na existência do par épico) uma forma de compensar a ausência de uma psicologia que o texto seria incapaz de reproduzir. Aquiles e Pátroclo, como uma projeção de duas partes de Aquiles, permitiriam ao autor criar uma espécie de complexidade, apesar da ausência de análise interior¹¹. Longe desse primitivismo, há muito reconhecemos a complexidade da epopeia e seu domínio. Devemos ir até o fim do raciocínio. O que as análises a seguir mostram é que a multiplicação de personagens permite ao ouvinte ver cada uma das posturas possíveis, cada uma das possíveis políticas. Longe de ser o lugar da transparência, a epopeia é o da complexidade, uma complexidade que seria até abstrata, se não fossem os personagens. Com eles, a epopeia dá corpo a cada uma das possibilidades, ela os segue até o fim das suas implicações.

Nesse contexto, o par Aquiles/Pátroclo é menos importante do que aqueles que colocam em paralelo Aquiles e Agamémnone, Aquiles e Heitor, e mesmo Agamémnone e Zeus. Eles permitirão que os possíveis opostos ou contrapartes atuem diante do ouvinte, seguindo a cadeia de consequências de cada atitude – que é, em cada caso, uma posição política. Em resumo, o texto recorre às formas arcaicas de pensamento, que são o paralelo e a antítese. Ele pensa em pares. A projeção não é a forma de compensar a ausência de psicologia, mas sim uma forma muito inteligente de usar a narrativa para desenvolver concepções, para fornecer os elementos de escolha: para pensar sem conceitos.

Ou seja, essa maneira de pensar sobre a mudança é em si mesma abstrata o suficiente para ser capaz de se libertar de referências espe-

10 N.T.: Grifo da autora.

11 Até recentemente, não era incomum negar a própria existência da deliberação interna dos heróis. A bibliografia recente fez justiça a esse traço de “primitivismo”.

cíficas a eventos históricos. Postular que a epopeia tem relação com a História não significa que dela extrairemos uma data exata: é claro que não estamos aqui no acontecimento. Sabemos, por exemplo, que a discussão sobre a data da *Iliada* não está encerrada. Aqueles que apoiam a tese de que a guerra teria ocorrido no início da Era das Sombras e os que apoiam a tese de que ela teria ocorrido no final dessa era se chocam e “deslizam” o texto em dois ou três séculos. Contudo, pelo que eu saiba, todos concordam que essa epopeia é realmente uma produção da Era das Sombras. Isso é o suficiente para minha demonstração. O mundo micênico entrou em colapso, com seus palácios, sua administração eficiente, seu poder. No horizonte está uma nova forma de vida política, independentemente da data exata da *Iliada*. A partir do século VII a.C., a cidade começou a surgir, com a introdução do combate aos hoplitas¹². Estamos entre os dois. O novo ainda não tem forma. A epopeia é o que permite, de maneira lenta, obscura, porém eficaz, pensar sobre essa transformação.

Conclui-se que o estudo de uma epopeia deve reunir os dois elementos: o enfrentamento da lentidão, da obscuridade (e da extensão!) sem esquecer, ao longo do caminho, a própria ideia de transformação, de dinâmica, de História. O fato de esses aspectos estarem como que mascarados no poema não permite ao crítico evitá-lo. Desse ponto de vista, a minha ousadia é, aliás, bastante relativa. Ao relembrar que a epopeia tem relação com a História, certamente tenho a visão oposta à de Hegel ou à de Lukács. Todavia, parece-me que assim estou apenas reintegrando esse gênero literário a uma corrente muito usual atualmente, a qual consiste basicamente no que os americanos chamam de “contextualização”. A afirmação de que a *Iliada* ou a epopeia japonesa tem a ver com as convulsões de seu tempo ainda é, pensando bem, dificilmente surpreendente, nem mais nem menos do que para a *Educação Sentimental*. Em vez disso, o inverso seria surpreendente. Ademais, noto

12 Ver, de Jean-Pierre Vernant (ed.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne* [Problemas da guerra na Grécia Antiga].

N.T. Cidadãos-soldados da Infantaria

com tanta satisfação quanto admiração que Madeleine Biardeau chega, no que diz respeito ao *Mahâbhârata*, a resultados bastante semelhantes aos meus¹³. Ela mostra que esse texto aparentemente “não datado” tem um “contexto histórico” muito preciso: a epopeia é uma resposta à ameaça ao hinduísmo representada pela conversão ao budismo do grande imperador Asoka (século III a.C.). Essa resposta não pode ser simples, rápida e transparente. Também aqui, na lentidão e na obscuridade, a epopeia deve redefinir a tradição védica, em particular repensar o lugar do rei e o significado da “renúncia”, ou seja, ele deve reafirmar totalmente o papel do sacrifício, integrando, ao mesmo tempo, a crítica radical do budismo. Seja como for, ele deve enfrentar a crise. Se houver plenitude, é uma conquista, não um dado. A epopeia é fundacional (a cidade grega, o hinduísmo triunfante etc.), mas o é através de todo um trabalho de refundação que responde aos desafios que a História coloca à ordem das coisas anteriores à epopeia.

O outro princípio metodológico é confiar no texto, tal como nos foi transmitido. Isso equivale a rejeitar o método conhecido como dos “analistas”, que veem interpolações em toda parte. Aqui eu me junto a outra tendência recente, que rompeu com a tradição de suspeita generalizada.

Por “análise” devemos entender: ordenação dentro do texto, que o crítico recorta (em grego, “*ana-lyse*”), para reter apenas o que considera ser autêntico. Esse método foi aplicado principalmente a Homero. De Aristarco aos “analistas” americanos, passando por Victor Bérard, os críticos há muito consideram que o texto só poderia ser corrompido, caso fosse transmitido através dos caminhos incertos da oralidade. Grande parte da energia foi então gasta eliminando as “interpolações”, aqueles versos suspeitos de terem sido introduzidos por continuadores não muito confiáveis. Bérard modificou profundamente a ordem canônica da *Odisseia*, suprimindo passagens inteiras. Os “analistas” foram mais longe: era a própria ideia de um texto coerente que lhes parecia

13 *Le Mahâbhârata. Un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation* [O Mahâbhârata. Uma história fundadora do Bramanismo e sua interpretação]. Paris: Le Seuil, 2002 (trabalho publicado depois que o meu foi escrito).

impossível. Para eles, tanto a *Iliada* quanto a *Odisseia* eram conjuntos heterogêneos, formados por sucessivos acréscimos – resultado da enorme expansão de um texto original, distorcido em sucessivas recitações¹⁴. Eles se dedicaram a pesquisar o *Urtexto*, a poesia homérica original: a fim de localizar as passagens “realmente” antigas, as únicas dignas de interesse.

Essa época parece ter acabado. Nos Estados Unidos, mesmo os “neo-analistas” abandonaram a parte principal das teses dos analistas e estão partindo da ideia de coerência do texto¹⁵. Na França, duas obras recentes concluem em termos idênticos a apresentação do debate: tanto Suzanne Saïd quanto Marcel Conche voltam ao texto que a tradição nos legou. Afinal, e colocando toda “análise” à parte, o texto necessariamente precisa ter sido recitado com constância em todas as Panateneias¹⁶, precisa ter sido aprendido de cor por um grande número de Gregos do apogeu da Cidade, além de ter sido unanimemente considerado como a enunciação do Poeta¹⁷. Se, como nos lembra Marcel Conche, lemos mais ou menos o mesmo texto que Sófocles ou Platão, isso significa que, graças a ele, temos acesso a um dos materiais essenciais da psique

14 Albert Lord mostrou que, mesmo memorizado pelo bardo, o texto é modificado a cada recitação de forma marginal.

15 Não vou entrar na descrição dos debates e argumentos sobre essas questões. Todos os livros recentes sobre a *Iliada* dedicam uma introdução mais ou menos extensa a esses debates, os quais retomam o período alexandrino, ou pelo menos o século XIX, defensor de uma criação espontânea e popular, devido ao “espírito dos povos”. Ver, por exemplo, Suzanne Saïd (*Homère et l’Odyssée* [Homero e a *Odisseia*]), Marcel Conche (*Essais sur Homère* [Ensaio sobre Homero]), Alain Ballabriga (*Les Fictions d’Homère* [As Ficções de Homero]) ou o monumento de erudição que é *Penelope’s Renown* [A Fama de Penélope] de Marilyn Katz.

16 N.T.: Festas em homenagem à deusa Atena.

17 Em Atenas, um filho de Pisístrato se gabava de saber de cor as duas epopeias. Mesmo se essa não fosse a regra fora do círculo dos aedos, todos concordam que qualquer grego era capaz de recitar trechos muito extensos delas. Homero sempre foi considerado o tutor da juventude, aquele de quem os jovens aprendem tudo o que há para saber. E, claro, todo mundo estava imerso nesses textos desde a infância. Nunca devemos perder de vista este fato essencial: todos sempre já conhecem a *Iliada* e a *Odisseia*.

clássica grega. Mesmo que alguns dos versos não sejam originais, não importa: eles sempre foram recitados com os outros. Não deveríamos, pois, considerá-los inadequados, uma vez que os próprios Pisistrátidas os registraram por escrito, ao trabalharem na fixação do texto. Os Antigos consideravam até que a decisão de fixar o texto, colocando-o por escrito, era devido ao próprio Sólon, isso mesmo: Sólon, o fundador, o legislador.

A abordagem que essa nova atitude permite é frutífera. É pelo fato de ela levar o texto a sério que John Foley pôde identificar o funcionamento literário apropriado do texto oral. Longe de “censurar” a transmissão oral por nos ter legado um texto corrompido, essa abordagem considera que, nas sociedades imersas na oralidade, a cada instante cada pessoa enriquece a sua escuta com todas as anteriores. A recitação coloca o texto em relação constante com o todo do campo, ela é chamada para a composição desse outro texto, tal passagem ganha sentido conforme outra de outro texto. A partir daí, não se trata mais de afirmar que existem “comprimentos”, “interpolações”. A interpolação é o funcionamento normal, necessário, do gênero. Toda a cultura oral é um todo coerente – mesmo que essa coerência não seja a nossa. Foley pôde, desse modo, finalmente superar a grande oposição entre aqueles que consideram o texto épico como “literatura” – e buscam aplicar nele as categorias elaboradas para o texto escrito – e aqueles para os quais o texto épico é a simples repetição de um padrão tradicional. Ele define a epopeia como literária porque é oral, constituindo sua própria estética por meios diferentes dos da literatura escrita.

Minha pesquisa é uma continuação de seu trabalho. Como ele, o que me interessa é mostrar a *eficácia da estrutura*¹⁸: “*from structure to meaning*” [da estrutura ao sentido]¹⁹, por meio da qual Foley descreve a coerência de toda uma tradição oral e, por conseguinte, uma coerência que é, por assim dizer, externa. Eu, de minha parte, mostro a coerência interna do todo de uma dada obra. Isso ocorre porque os textos com

18 N.T.: Grifo da autora.

19 Esse é o subtítulo do livro *Immanent Art* [Arte Imanente].

os quais lido têm um papel crucial. A interdependência das partes, os ecos e as referências cruzadas que Foley mostra sobre o conjunto da literatura oral, existem aqui dentro da própria obra, a qual se fecha para fornecer uma compreensão suficiente da crise. O centro de gravidade então muda: o que conta, na *Iliada* ou na *Canção de Rolando*, não é mais o conhecimento pré-existente de Odisseu²⁰ ou de Carlos Magno, senão a ligação das partes dentro do texto. Para plagiar Edgar Poe em suas reflexões sobre o conto, “não há palavra sobrando”, a demonstração é completa e autossuficiente: não há palavra que não sirva para elucidar a crise, nem palavra que não entre em correspondência com o resto para permitir a elaboração intelectual. A epopeia é um texto que se constrói para colocar em jogo as concepções divergentes em todo o seu universo fechado.

Vou mais longe: do meu ponto de vista, parece-me que o modo de transmissão do texto é paradoxalmente uma garantia de sua segurança. Para definir o papel que desempenhou, o importante não é o hipotético *Urtexo*, porém o texto real, o qual era recitado indefinidamente, em trechos mais ou menos importantes, e que todos sabiam quase de cor. Nesse sentido, o problema então passa a ser menos a oralidade que a “auralidade”. A questão que se coloca, dessa forma, não é saber se o texto foi composto em voz alta, mas se foi ouvido por um público – não é, pois, na boca que devemos focar, mas sim nos ouvidos – *oures*: auralidade. Ora, aqui as coisas se tornam muito mais claras. Sempre discutimos a possibilidade de que “Homero” conhecesse a escrita²¹. Entretanto, todos os críticos concordam que as duas epopeias foram bem recebidas pelo ouvido, como o *Rolando* de sua época e as epopeias japonesas. Ainda que a escrita tenha desempenhado um papel em algum ponto da elaboração, ela quase não desempenhou nenhum na consciência do público da época. Todas as epopeias foram dirigidas aos ouvintes, e aos ouvintes fisicamente presentes. Do meu ponto de

20 N.T.: Para dar uniformidade à tradução, optamos por fixar a forma “Odisseu”, ainda que no texto original, o nome “Ulisses” também apareça.

21 Ver Ballabriga, *op. cit.*, capítulo I, por exemplo.

vista, isso é o essencial, porque um texto que se dirige a um público fisicamente presente é obrigado a tê-lo em consideração. Isso é o que Bettelheim mostrou sobre os contos de fada, de uma forma muito simples. O contador de histórias não pode ignorar as expectativas de seu público. É um grupo de ouvintes que reagem, levantam-se e vão embora quando estão entediados ou, por outro lado, são fisgados pelos lábios do contador de histórias quando este lhes toca e consegue excitá-los. A participação pública, tão questionável quando se trata da palavra escrita, é um componente fundamental do texto oral. Como consequência, no final das contas, o texto obtido é exatamente o que esse público pede. Bettelheim, como sabemos, mostrou com isso que o desejo das crianças está na origem da crueldade dos contos. Todavia, a demonstração vai muito mais longe. Um texto oral é um texto moldado pelo público, respondendo em tudo às suas necessidades²².

Se há obscuridade, partiremos da hipótese de que somos nós que não entendemos a que lógica a passagem obedece, e não que tenha havido interpolação. A coisa é particularmente interessante quando diz respeito às muitas improbabilidades e contradições que os textos contêm. Assim que deixamos de considerá-los como pontos obscuros, tentando compreendê-los, percebemos que são, ao contrário, lugares nos quais o sentido aflora. Uma contradição na epopeia é a coincidência de dois planos diferentes que surgem ao mesmo tempo. Esse é, pois, o próprio sinal da crise. Devemos nos questionar e destrinçar os fios que compõem esse nó. Seguindo-os, compreenderemos um pouco melhor as questões em nome das quais essas improbabilidades e contradições foram aceitas sem dificuldade pelos ouvintes.

Em suma, e paradoxalmente, é quando o texto é fixado por escrito que ele pode se afastar, “corromper” a si mesmo, em espírito, senão em detalhes. Nossa sorte, no final, é que todos os nossos textos foram

22 Ver, mais erudita do que Bettelheim, Florence Dupont, *L'invention de la littérature* [A invenção da literatura]; ver também, de Jean Bollack, *La Grèce de Personne* [A Grécia de Ninguém], e, de Richard Martin, *The Language of Heroes* [A linguagem dos Heróis], que apresenta posições semelhantes aos demais.

fixados muito cedo²³. A vantagem da fixação é justamente o fato de ela interromper a evolução. Se Aristarco não fosse um erudito, mas um aedo, ele teria recitado o texto modificando os versos incômodos, e teríamos que ler sua versão e não aquela que convinha aos ouvintes dos últimos dias antes da democracia. Pelo contrário, graças a essa passagem entre o oral e o escrito, temos o texto que corresponde ao estado da cidade grega no final da sua gestação, ou da sociedade feudal em construção. Cabe a nós entender o que esse texto assim fixado tinha a dizer aos ouvintes daquela época. Cabe a nós reconstituir a coerência, a lógica própria dos textos tal como os temos.

23 Para a *Iliada*, a fixação data do início do século VI, pelos últimos “tiranos” de Atenas, antes da democracia. O *Rolando* reflete, tentarei mostrar, os problemas do século XI. Não obstante, a versão Oxford é datada da virada do século XII, o manuscrito em si sendo datado, conforme o caso, do segundo ou terceiro quarto do século XII. Finalmente, no Japão, os próprios eventos ocorreram um pouco mais de um século antes de o texto ser documentado pela primeira vez.

A ILÍADA:

EM DIREÇÃO À CIDADE

Este estudo¹ pretende mostrar que a *Iliada* é uma ferramenta intelectual, que permite pensar sobre a convulsão das instituições que dá origem à Cidade. No meu ponto de vista, esse é o papel fundamental da epopeia – o que define o gênero. Todas as demais características são secundárias. O prazer do leitor, a transmissão de conhecimentos particulares, a genealogia das grandes famílias da época clássica etc. existem no texto, mas são absolutamente subordinadas ao objetivo principal de pensar uma situação de caos político na e através da narrativa, na ausência das ferramentas que nos possibilitariam fazer isso.

Com o objetivo de identificar a abordagem intelectual da *Iliada*, a apresentação seguirá essa abordagem em vez da ordem do texto. A *Iliada* é, ao mesmo tempo, simples e complexa. Em todas as epopeias com as quais trabalhei, dois momentos se sucedem ou se sobrepõem. Uma primeira tentativa simples de trazer ordem ao caos falha; o texto toma nota disso e depois confronta a situação em toda a sua complexidade. É aqui que a epopeia difere das narrativas heroicas simples.

O primeiro movimento – que considero como o primeiro reflexo – é simplesmente colocar uma ordem externa no caos real. Essa primeira tentativa coloca em jogo todos os aspectos classicamente reconhecidos na epopeia: o “formulário”, a “cena-tipo”, o isolamento de um pequeno número de heróis no centro das atenções da narrativa etc. Mas os problemas com os quais a epopeia se confronta não se deixam resolver

1 Nota original da autora: As citações do texto e da tradução referem-se à edição de Paul Mazon para a coleção “Budé”, Belles Lettres, 1972. Ocasionalmente, citarei as traduções de Mario Meunier para o Pocket Book e de Robert Fagles para a Penguin Classics. N.T.: Como dissemos anteriormente, nesta versão em português, faremos uso da tradução de Carlos Alberto Nunes. Respeitaremos, contudo, as observações que a autora faz em relação às traduções por ela utilizadas.

tão facilmente. A grandeza desses textos está em reconhecer, perceber a desordem que não puderam resolver de forma simples e mergulhar em um trabalho aprofundado, que poderá permitir que se mude a visão do mundo e o mundo em si mesmo. A Parte I mostrará brevemente essa tentativa e, sobretudo, o reconhecimento de seu fracasso. Isso nos levará ao conjunto do texto: a tentação de simplificar é constante. E, como veremos, isso também gera alguns efeitos: se as epopeias não são assustadoras, se sentimos pouco desconforto apesar das mortes horríveis que elas acumulam, é porque todos os meios formais para criar ordem de fato conseguem enquadrar a narrativa, fornecendo-nos o início de um controle sobre o caos.

Na *Iliada*, o segundo movimento, o trabalho intelectual profundo que então ocorre faz uso, como quase sempre, de dois procedimentos essenciais, que iremos estudar individualmente. Ambos são forjados no cerne da narrativa e usam sua estrutura para dizer aquilo que não pode ser dito diretamente por falta de meios conceituais. São duas formas de paralelismo: a homologia e o que a retórica antiga chamava de *sunkrisis* – a comparação por diferença.

A homologia (Parte II) permite, ao duplicar uma narrativa, que se identifiquem suas implicações profundas, que, sem ela, poderiam ser ignoradas. Quando a mesma cena é repetida por outros personagens, podemos ficar sensíveis tanto à estrutura quanto aos fatos, considerando as consequências da decisão tomada e o que o conflito em questão representa para a sociedade. Esse é, creio eu, o significado profundo do paralelo entre deuses e homens na *Iliada*, assim como da presença de múltiplas histórias secundárias, de Hércules a Belerofonte, através das memórias de Nestor. Em qualquer caso, a *Iliada* conclui, subliminarmente, pela necessidade da instituição – toma o partido de Hera contra Zeus.

A *sunkrisis* (Parte III) é, talvez, o procedimento que mais obviamente incorpora o trabalho épico. É a comparação por diferença, através da qual construímos um objeto por diferenciação: a *comparatio* dos latinos. Os múltiplos paralelos que o texto constrói entre os personagens permitem que apreendamos melhor as diferenças entre eles, contra um pano de fundo de semelhança. O grande problema da crise social e

política é que não podemos mais distinguir o joio do trigo, o caminho certo do errado. A epopeia é uma ferramenta intelectual extraordinária, porque é responsável por colocar em jogo diante de nós, completamente, as atitudes possíveis, as posturas políticas que a situação engendra.

Além do paralelismo por diferença entre Aquiles e Heitor, a palavra final da *Iliada* talvez esteja na oposição entre Heitor e Agamémnone, que personificam as duas políticas possíveis do fim da Era das Sombras. Mas, para, de fato, entender os prós e contras da crise, uma série de *sunkrisis* são constantemente convocadas. Será preciso segui-las, para ver como o texto coloca diante de nossos olhos um mundo completo, e realmente nos dá os meios para julgar as opções políticas. Só quando as posturas de Diomedes, Páris, Heitor, Zeus e Agamémnone se articulam é que poderemos, finalmente, perceber a grande oposição encarnada por Agamémnone e Heitor, entre o antigo e o novo, entre a realeza arcaica e realeza no estilo das primeiras cidades. A epopeia é, assim, o cenário de um gigantesco duelo de valores, que coloca em conflito os dois mundos que os Gregos do fim da Era das Sombras tiveram para escolher, com a ajuda da *Iliada*.

PRIMEIRA PARTE

UMA ORDENAÇÃO EXTERNA AO CAOS

O primeiro movimento da epopeia, como se verá, é bem simples: trata-se de dizer a ordem dos acontecimentos. Ao contar, de modo ordenado, os fatos terríveis e a confusão, nós os mantemos à distância. Encontraremos aqui todos os traços tradicionalmente atribuídos à epopeia: formulário, cena-tipo, simplificação e efeitos de perspectiva. Poderemos, pois, avançar de modo rápido, em um único primeiro capítulo sem surpresas.

Entretanto, será necessário ver imediatamente que esse trabalho *a minima* é apenas um dos elementos de um quadro muito mais importante. Face a esse dispositivo de ordenamento, a epopeia nunca se esquece de pôr seu espaço, todo o seu espaço, a serviço das forças da confusão. A desordem do mundo não pode ser reduzida por meio dos procedimentos de *dispositio*, e nossos textos o sabem. Dois fenômenos nos ocuparão aqui sucessivamente: a derrubada de todas as hierarquias que organizam o universo de modo aparentemente estável (Capítulo 2) e a renúncia à parcialidade, demasiadamente simples, em favor dos Aqueus (Capítulo 3).

CAPÍTULO 1

DOMANDO ARES¹

O primeiro traço fundamental a observar é que a epopeia busca constantemente enquadrar a desordem, criar luz para a apresentação de um mundo imerso no caos. Daí o paradoxo: a epopeia guerreira nunca cessa de mostrar a guerra e, ainda que assim o faça, a impressão geral está longe de ser a de desordem absoluta e de carnificina. Trabalhando constantemente essa matéria, a epopeia consegue “domar Ares”. Ela alcança fazer dessa desordem o campo por excelência de uma ofensiva geral da ordem. Sem nunca negar a morte ou o medo, a epopeia usa todos os artifícios literários para dar ao ouvinte um controle sobre eles. Os traços estilísticos reconhecidos da epopeia encontram aí, me parece, uma de suas justificativas mais profundas. Na *Iliada*, o primeiro processo é o que se poderia chamar de “ritualização” dos combates, que é um dos aspectos fundamentais da epopeia em sua forma completa². O segundo consiste em aumentar o número de narrativas anexas: reveladas ao longo do texto, elas fundam uma verdadeira “genealogia” do mundo. O terceiro consiste em representar simbolicamente, no limiar da narrativa, o confronto entre a carnificina e a guerra racionalizada. Em cada um desses pontos nos deteremos rapidamente, porque estamos em território bastante conhecido.

I. O ritual de combate: formulário e modelo implícito

O mais impressionante é evidentemente o emprego do “formulário”. Milman Parry, primeiramente, afirmou que as epopeias eram com-

1 N. T.: Referência ao Deus “Ares”, o Deus da Guerra, “Marte”, na mitologia romana.

2 Por oposição ao que chamarei de “a epopeia em fusão”, tal como veremos no *Hôgen* e no *Heiji monogatari*. N.T.: Alusão de Goyet à terceira parte de *Penser sans concepts*.

postas na medida em que eram recitadas por bardos contando com os recursos de um formulário³. O bardo aprendiz memoriza não um texto fixo, mas as fórmulas, que podem, então, lhe servir para compor qualquer narrativa a partir da matéria tradicional. São blocos, em geral de meio verso, que ele armazena na memória. Para a recitação das epopeias tradicionais, eles representam uma ferramenta mnemônica preciosa; para a invenção de outros textos, eles fornecem o apoio necessário ao recitador que improvisa. Podemos dizer, de forma simplificada, que, desse modo, ele está apenas enfiando pérolas velhas em um novo fio da trama, recompondo o estoque de fórmulas em um novo arranjo – eles são numerosos o suficiente para evitar a impressão de que são refeitos. Parry havia concebido a hipótese a propósito de epopeias que ainda estavam sendo compostas nos Bálcãs, para, em seguida, aplicá-la à *Iliada*. Atualmente, todos concordam que ele explica muitos fatos – ainda que discussões acaloradas contestem as conclusões finais⁴. É o retorno constante do mesmo, que já faz muito para “domar” a desordem: qualquer guerra, qualquer crise será descrita com ferramentas bem conhecidas das epopeias precedentes.

Notemos, entretanto, que o texto não elimina completamente a desordem que procura enquadrar. Desde esse primeiro momento, ele abre espaço para o assustadoramente novo. A crítica também têm insistido nas variações que o formulário permite⁵. A crueza e a variedade

3 Em sua tese, defendida em Paris: *L'épithète traditionnelle dans Homère* [O epíteto tradicional em Homero], 1928. Esse livro deu início a discussões intermináveis. No momento, mesmo que nem todos cheguem tão longe quanto ele, as afirmações fundamentais são admitidas.

4 Grande parte da crítica à *Iliada* atualmente gira em torno desse problema. Referimo-nos a essa bibliografia imponente, da qual o livro de Marilyn Katz (*Penelope's Reputation* [A Fama de Penélope]) oferece, entre outros, um bom panorama. O colóquio internacional “Milman Parry”, realizado em Grenoble em 1993, reuniu filólogos e historiadores para avaliar o patrimônio (*Hommage à Milman Parry...* [Homenagem a Milman Parry]).

5 Ver David Shive, *Naming Achille* [Nomeando Aquiles], ou John Foley, *Immanent Art* [Arte Imanente]. Françoise Létoublon também mostra claramente que o formulário não impede nem a adaptação ao contexto, nem a sutileza, nem a elaboração de temas para criar efeitos específicos (“*Le récit homérique, de la formule à l'image*”) [A narrativa homérica, da fórmula à imagem].

são, assim, os primeiros traços característicos dos combates. Nas dezenas de batalhas da *Iliada*, não há duas absolutamente idênticas. A variedade está nas características próprias de cada um dos protagonistas, em sua história ou em suas esperanças, nas táticas empregadas, mas, acima de tudo, no caminho da arma e do ferimento, que são sempre descritos com precisão clínica e novos detalhes. O combate conta, assim, com a força da realidade mortífera⁶. Podemos ver aqui em nível de detalhe o duplo movimento característico da epopeia: enquanto procura firmemente enquadrar a realidade, se recusa a diluir o caos que doma. Não é uma fábula higienizada e não evita a violência, a crueldade ou o sofrimento. Sua grande proeza, mesmo neste primeiro nível, é precisamente conseguir tornar legível um mundo selvagem em todo o seu horror, para dar aos ouvintes um domínio sobre a realidade que é deles – sem ter removido dela o que perturba, o que transborda.

6 Ver, por exemplo, no Canto XVI, 307-329: “[...] O filho admirável do grande Menetes/ logo na frente a hasta longa na coxa enterrou de Areílico,/ que procurava fugir; atravessa-lhe as carnes o bronze/ o osso fratura, caindo o guerreiro, de bruços, por terra./ O louro filho de Atreu, Menelau, fere a Toante, no peito,/ onde o percebe desnudo, tirando-lhe a força dos membros./ A Ânffico nota o Filida que vinha contra ele; habilmente/ antecipou-se-lhe e o fere bem no alto da perna, onde o músculo/ é mais espesso; ante a ponta aguçada da lança partiram-se-lhe/ os nervos todos; os olhos do herói recobriu a caligem./ Com sua lança pontuda o Nestórida Antíloco a Antímnio/ fere, passando-lhe o flanco a hasta longa de bronze./ Tomba de frente o guerreiro; com a morte do irmão irritado,/ Máris, postando-se diante do corpo, saltou contra Antíloco/ para lanceá-lo. Porém Trasímedes, o divo Nestórida,/ antes que a lança partisse o feriu, sem que a mira falhasse,/ no alto da espádua. Os tendões separou a hasta longa e pontuda/ da extremidade do braço, fazendo em pedaços os ossos./ Com grande estrondo caiu; densas trevas cobriram-lhe os olhos./ Por dois irmãos, desse modo, prostrados, baixaram para o Érebo/ os companheiros notáveis do claro Sarpédone, filhos/ de Amisodaro, o famoso lanceiro que criara a Quimera,/ monstro invencível, que a muitos heróis da existência privara./ De um salto Ajax, etc.”. Neste Canto XVI, as coisas se aceleraram, quase não se contam mais os antecedentes familiares dos guerreiros, nem suas exortações ao bom combate, e as metáforas são reduzidas ao mínimo. A variedade de ferimentos e a “mecânica” da luta são ainda mais aparentes. N. T.: Conforme foi informado na “Nota introdutória dos tradutores”, para citações de trechos da *Iliada*, recorreremos à tradução de Carlos Alberto Nunes, edição de 2001 da Ediouro (aqui, p. 370-371).

O que eu gostaria de especialmente sublinhar neste capítulo é que a epopeia não está satisfeita com os gritos das carpideiras. Frente ao que perturba, a epopeia não se coloca como uma simples válvula de escape para a dor e para a ansiedade. O retorno das fórmulas consagradas no meio da descrição do que há de horrível é um primeiro ponto fixo a se agarrar: “tomba o herói, resspino, na poeira”, “atravessando-lhe os dentes a lança brilhante”, “com grande estrondo caiu; densas trevas cobriram-lhe os olhos”; “Tomba o ferido na poeira, coberto de trevas os olhos”... Todas essas fórmulas que repetidamente aparecem, de combate em combate, são o retorno ao mesmo na desordem da luta, um primeiro modo de o ouvinte construir um quadro familiar que domesticará o horror para introduzir a legibilidade em um mundo incompreensível. Realidades inevitáveis do mundo, a morte e o “*Negro Kèr*” [o Negro Nome] são afirmados, reconhecidos; e, todavia, as palavras que falam deles não deixam que apareçam como o desconhecido radical, a novidade espantosa que nos assombra com a morte de entes queridos. A primeira eficiência da epopeia está precisamente aí: em sua capacidade de dar ao público os meios para dominar o desconhecido.

Claro está que não bastam apenas as fórmulas. Outro ponto fixo é dado pela ordem imutável que governa o desenrolar dos combates. O primeiro passo para que a ordem se estabeleça consiste na recusa em representar o confronto. A *Iliada* mostra quase apenas lutas singulares, que são em si um esboço. Uma “guerra verdadeira” é, acima de tudo, uma disputa, soldados atirando-se uns contra os outros, o chamado corpo a corpo “sem nome” na linguagem corrente: a desordem última sobre a qual nada compreendemos⁷. Comparado a isso, o duelo é uma racionalização; um modo de apresentar as coisas uma por uma, em ordem – em todos os sentidos da palavra. Muitas vezes, ele começa com algumas palavras do combate, porém são algumas frases no máximo. Logo em seguida, tudo se organiza imediatamente, como quando Antíloco faz de um guerreiro troiano sua presa...”. Dessa forma os duelos se

7 Ver, se necessário... as batalhas narradas por Tolstói, em *Guerra e Paz*, ou Fabrice em Waterloo.

sucedem sem interrupção, sempre com palavras de ligação lógico-temporal: “Então, depois” (“*entha*”), “mas então, neste momento” (“*de*”), “mas então” (“*tophra*”)... Assim a batalha está controlada. A própria ideia de nomear um “primeiro” e depois continuar em uma apresentação dada como “cronológica” é reveladora dessa rejeição fundamental ao combate e à sua confusão. O texto age como se efetivamente houvesse um primeiro e uma sucessão de outros... o que é evidentemente impensável em um campo de batalha tal como nos foi descrito, com dezenas de milhares de homens presentes. É uma primeira abordagem, puramente intelectual, do real impensável.

Tudo, assim, se passa como se houvesse um “modelo” de luta, no qual cada encontro particular se inscreve⁸. Cada encontro não comporta todas as fases possíveis (ele atualiza todo ou parte do esquema), mas todas essas fases fazem parte dele. Os insultos aos que fazem parte de seu próprio campo são o clássico começo⁹. Depois segue a apresentação dos guerreiros, as táticas, o lançamento da lança de cada um, o assalto, o ferimento, o júbilo pela vitória, a apropriação das armas dos vencidos e a defesa do corpo por conta própria. Mesmo quando o golpe falha, na maioria das vezes o texto mostra que o “golpe não foi dado em vão”. Ele “golpeia” alguma pessoa (e. g., IV, 498-499). Se não cumprir o

8 Para Bernard Fenik, temos aqui uma verdadeira “cena-tipo” (ver *Typical Battle Scenes...* [Típicas Cenas de Batalha]). A “cena-tipo” é uma passagem completa que desempenha o mesmo papel que a fórmula: ela se repete inalterada em vários lugares e serve para construir um episódio, como a fórmula serve para construir um desenvolvimento. Exemplo típico: a cena de boas-vindas do anfitrião na *Odisseia*.

9 As “injúrias homéricas” como provocações ao inimigo são, de fato, muito raras (apenas meia dúzia em toda a *Iliada*). Geralmente elas são feitas por um guerreiro a outros heróis pertencentes a seu próprio campo de batalha. Agamémnone, no Canto IV, gira em torno de suas tropas e convoca violentamente todos os heróis, Diomedes em particular, a quem ele compara desfavoravelmente a seu pai Tideu (IV, 370 e seq.). Esténelo retruca bruscamente, mas Diomedes o silencia: “De forma alguma censuro Agamémnone, rei poderoso, *por exortar para a luta os Aquivos...*” (IV, 412 e seq.). A despeito dos epítetos ultrajantes usados, o insulto é uma exortação que visa incentivar àqueles a quem se dirige. Os deuses não hesitam em recorrer ao epíteto para se dirigirem às próprias pessoas que eles honram com sua proteção (por exemplo, Atena a Diomedes em V, 800 e seq., ver abaixo). N. T.: O grifo na citação é da autora.

papel pretendido pelo guerreiro que o deus, de todo modo não cria desordem: serve ao propósito geral da batalha.

Assistimos, de fato, a uma verdadeira dança, regrada em todas as suas fases. Como em qualquer dança, em última análise, é o desenho que chama a atenção. Um dos sinais mais claros dessa hieratização das lutas é a desaceleração que se opera. É um traço bem conhecido das epopeias a reserva de um tempo para fazer todo um discurso *in articulo mortis*. Após a morte de Sarpédone no Canto XVI, em meio a um dos confrontos mais atrozos que ocorrem na *Iliada*, Glauco encontra tempo para orar a Apolo, suplicando-lhe que o faça esquecer seu próprio ferimento, para que, assim, ele possa ir exortar seus companheiros, injuriar Heitor e voltar para defender o corpo de Sarpédone contra Pátroclo. Tudo se passa como se a luta houvesse sido suspensa em todos esses momentos e recomeçasse quando o ouvinte estivesse pronto para segui-la. Melhor ainda: Glauco segue assim ponto a ponto – de maneira ordenada – o programa que Sarpédone teve tempo de traçar para ele enquanto morria (XVI, 492-501).

No exato momento em que a carnificina lhe é descrita, o ouvinte, portanto, se apoia nessa descrição, e não é entregue impotente a um espetáculo tão avassalador que o submergisse; o código específico do texto dá-lhe meios para que ele se distancie e reconheça o desenho na confusão de corpos e golpes.

Encontramos, assim, sob outra luz, uma questão importante para historiadores e eruditos. Um dos problemas que ocupou os críticos que buscavam datar o texto foi a convivência na *Iliada* entre elementos da civilização arcaica e do século VIII a.C.. Os proponentes de uma composição “recente” foram prejudicados pela presença de elementos muito antigos, já bastante anacrônicos no século VIII: armas, técnicas e até valores do século XIII a.C.¹⁰. O exemplo clássico é o uso do carro

10 Não entrarei em detalhes sobre a abundante discussão acerca da data de composição e/ou fixação do texto. Alain Ballabriga (*Les Fictions d'Homère* [As ficções de Homero]) defende novamente a tese de uma composição muito tardia, por volta do século VI a. C. Em trabalhos de críticos anteriores a Ballabriga, a data é situada por volta de 750-730 a. C. Em todo caso, não antes do século VIII a. C.

em batalha, há muito abandonado na época de “Homero”, bem como a ausência da técnica baseada no confronto de linhas dos hoplitas – que representa a novidade radical do século VIII¹¹. Esse é realmente um traço arcaico, e a primeira resposta é que as epopeias são caracterizadas pelo que Jean-Marcel Paquette chama de “marcas de nascença”¹². Por meio de seu vocabulário, mas também pelos objetos encenados, a epopeia mantém presente na memória dos ouvintes um estado bem anterior à linguagem e à civilização. Todavia, há indiscutivelmente uma razão mais específica aqui. O combate de carros é por excelência o combate individual, para o qual é mesmo necessário que as linhas dos soldados abram espaço, permitindo que haja a possibilidade do confronto face a face. Em seu carro, o rei simboliza o seu povo e o envia aos bastidores. O confronto tem a majestade dessas máquinas pesadas, é o antípoda da confusão furiosa. O conflito recua, o combate é sublimado. Por conseguinte, é lógico que a epopeia preserve todo esse elemento arcaico que coroa tão bem seu movimento profundo em direção ao legível e ao simbólico¹³. A representação quase exclusiva de combates singulares, e em particular de combates de carros, vai no mesmo sentido que a presença

11 A batalha campal se imporá a ponto de caracterizar a Grécia do século VII. Sua importância é fundamental: está ligada ao surgimento da Cidade, na qual cada um é um cidadão-soldado. Ver Vernant (*Problèmes de la guerre en Grèce ancienne* [Problemas da guerra na Grécia Antiga]). Trabalhos recentes reconhecem agora essa nova tática nas batalhas do “*Great Day of Battle*” [Grande Dia da Batalha], em que o importante é a densidade das linhas e o apoio que umas dão às outras. Ver Saïd, *Homère et l’Odyssée* [Homero e a Odisseia]. Ver, mais adiante, capítulo III, 3.

12 In *Typologie des Sources du Moyen Age occidental, L’Épopées* [Tipologia das Fontes da Idade Média Ocidental, as Epopeias].

13 Pouco importa, portanto, que não entendamos completamente quais eram as táticas precisas. O texto parece mesmo hesitar: às vezes parece claro que o herói lança sua arma de arremesso do carro conduzido por um companheiro, cuja importância certamente não é secundária (ver Atena conduzindo o carro de Diomedes, ou a passagem de Hera). Às vezes parece que os heróis têm que sair de seus carros para lutar “entre as linhas”, formulário muito comum, que chega a significar ação heroica. A hesitação poderia muito bem ser considerada um sinal do anacronismo do carro, o que, contudo, não atrapalha o texto, porque o importante está em outro lugar, no esplendor que se atribui à luta.

de um esquema implícito constante ou o retorno de fórmulas. É o privilégio da ordem, o desenrolar regulado, fácil de se transcrever em termos próximos à dança, ao passo que o corpo a corpo é a desordem absoluta. Cada uma das raras vezes em que o corpo a corpo ocorre na *Iliada* será em um momento de profunda desordem, no qual a ordem não consegue se estabelecer na narrativa. Essa desordem e esse desconcerto, então, serão sempre temáticos, eles representam um grau mais elevado dessa desordem fundamental que a epopeia guerreira sempre enfrenta e serão importantes como tal – teremos que voltar a isso.

O resultado, pois, é que, apesar da quantidade e variedade de detalhes, apesar de sua precisão macabra, batalhas épicas quase nunca provocam a impressão de horror¹⁴. Elas permitem que o ouvinte comece a dominar uma realidade caótica e assustadora, sem enganar sobre sua profundidade. Na verdade, o papel dessa dança não é estético, e, parece-me, pode-se falar de um verdadeiro “ritual” de combate. Não apenas porque esses gestos se baseiam nas crenças da época. Evidentemente, se os heróis se esforçam tanto para recuperar os corpos de seus companheiros, é porque o combate está ancorado em concepções religiosas. Muito mais profundamente, contudo, o texto direciona seus guerreiros ao assalto para que eles cumpram uma cerimônia complicada e ameaçadora, mas da qual a comunidade obterá um benefício fundamental. Retorno voluntário do mesmo, ação graças à qual o mundo se vê forçado a carregar a marca do homem e a luz de seu espírito, o combate organiza o universo da epopeia como os sacrifícios ou a aplicação das leis da hospitalidade.

O ritual de combate é quase tão previsível quanto o ritual de hospitalidade. A diferença residual está precisamente no papel fundamental que se pede para ser desempenhado. Os sacrifícios, com as cenas-tipos que se apresentam na *Iliada*, organizam com firmeza o cotidiano, a ro-

14 A contraprova é fácil e nunca falhou em seu propósito nos experimentos que fiz com estudantes: a leitura de uma peça como *Ajax* de Sófocles provocou comentários horrorizados, enquanto o trabalho em andamento sobre a epopeia nunca suscitou nenhum.

tina da sociedade primitiva. Porém, a epopeia guerreira aborda tempos de crise, quando a estrutura habitual é insuficiente para manter a ordem na sociedade. Ela fala de uma crise, cujo curso e resultado são completamente imprevisíveis para os contemporâneos. A epopeia cria luz e ordem tanto quanto possível, eliminando qualquer imprevisto quanto ao resultado das batalhas que representa e traçando perfeitamente seu rumo. Sendo a epopeia “arquiconhecida”, todos sempre sabem antecipadamente o que vai acontecer. Nessas condições de previsibilidade, o desenrolar do confronto é estilizado em uma série de lutas singulares acessíveis ao entendimento, ele se constrói de acordo com um modelo inteligível. A carnificina simbolizada por Ares é domada, a ordem introduzida.

II. Genealogia do mundo: a profusão de narrativas

O esforço em direção à luz talvez seja também o que nos permite compreender melhor a profusão de narrativas paralelas na *Iliada*.

Primeiramente, lembremos que as digressões são, de fato, muito invasivas e que o texto nunca hesita em parar para desenvolver lentamente um determinado excursus. Elas são tão numerosas que costumamos vê-las como uma das características do texto. A *Iliada* é um mundo de narrativas. Tão numerosas quanto as batalhas, elas suspendem constantemente a narração principal para desenvolver longamente a origem dos objetos e dos seres. O texto se permite situar, contar: a expedição dos Sete contra Tebas, as façanhas de Hércules... E essas narrativas ocupam um grande espaço.

Certamente, faz falta preencher o espaço narrativo que ficou livre depois de Aquiles ter-se retirado para sua tenda. Contudo, ao se fazer isso, obtém-se muito mais do que um simples reforço da tensão narrativa. Não se trata de atrasos habilmente calculados para sustentar o interesse na ação principal – ou para jogar com nossa expectativa. Não estamos nem no contexto do folhetim nem no do romance de Sterne. O arco narrativo é muito suave, na *Iliada*, na qual os cinco cantos centrais não servem à diégese e, no entanto, são essenciais, como veremos. A estrutura geral precisa dos excursos. Parece-me que a primeira razão

disso é que eles tendem a formar uma espécie de genealogia do mundo. As explicações sobre a origem das coisas, como as lembranças de antigas histórias heroicas, constantemente nos reconectam com os fios do passado. Elas se inscrevem na duração, na repetição e, finalmente, na ordem cósmica. A proliferação de narrativas ao longo do texto é uma extensão da cosmogonia. Ela oferece uma âncora que é um controle intelectual sobre o mundo: ela inscreve os eventos da ação principal na estrutura eterna de todas as histórias que são contadas. Continuamente vemos os cavalos de Tróis¹⁵ servindo com fidelidade aos heróis aos quais pertencem; eles fazem parte do cotidiano da epopeia, do mundo que a narrativa torna contemporânea para nós. E, todavia, são divinos. Tróis os obteve de Zeus como consolo pelo rapto de Ganimedes, levado para ser copeiro dos deuses. É uma raiz que mergulha no passado fabuloso, ligando o nosso pobre universo ao “outro mundo”, o mundo olímpico dos bem-aventurados livres da morte e do trabalho dos mortais. Da mesma forma, as façanhas de Hércules, ou a expedição dos Sete contra Tebas, são dadas explicitamente como modelos. Nestor é quem mais prontamente narra essas proezas vistas em sua juventude, ou seja, em uma época em que os homens eram incomparavelmente mais fortes do que os atuais, carregando sozinhos pedras que, hoje, dois heróis não poderiam carregar juntos... Ao fazer isso, ele incentiva o relato das façanhas atuais, comparando-as com as do passado. Já não são feitos de armas isolados, mas os elos de uma cadeia fabulosa que sai da eternidade para chegar ao ouvinte¹⁶.

É um desses excursos que, no limite do texto, apresenta a afirmação mais tranquilizadora, aquela que melhor pode justificar as batalhas presentes e dar-lhes legitimidade. Respondendo a Agamémnone que os provoca, exortando-os à bravura, Esténelo afirma que “Temos

15 N.T.: Usamos o nome tal como aparece no *Dicionário mítico-etimológico*, de Junito Brandão (1992, p. 465).

16 Claro, os fatos da *Iliada* também são fabulosos para o ouvinte. A duplicação do tempo é essencial e voltaremos a isso. Mas aqui não muda nada. Essas narrativas-digressões inscrevem o mundo que a recitação torna contemporâneo em um passado que vai além dele e lhe dá sentido.

orgulho de sermos melhores que nossos pais. De sete portas, foi Tebas por nós, facilmente expugnada, com pouca gente, lançada de encontro às possantes muralhas, pois nos sinais dos eternos confiamos e em Zeus poderoso, ao passo que eles [nossos pais, os Sete contra Tebas] morreram por ímpios se terem mostrado. Não queirais, pois, comparar à dos nossos avós nossa glória” (IV, 404-410). Em um mundo repleto de laços com um passado lendário, os heróis atuais podem se beneficiar de todo o peso do heroísmo do passado. Nessa tela bem conhecida que organiza fortemente o mundo, as próprias façanhas desses heróis são trazidas à luz, arrançadas com antecedência dentro da estrutura clara e estável das façanhas de outrora.

A epopeia é, assim, o texto que articula intimamente o passado com o presente da ação. Esses tempos lendários estão, de fato, muito próximos: a expedição dos chamados “epígonos”¹⁷ se localiza apenas dez anos depois da dos Sete. Isso significa que o “hoje” da narrativa (não o da narração, é claro) destaca-se contra o pano de fundo que se encontra muito perto de todas as grandes aventuras mitológicas. O cerco de Troia atinge o mundo mais antigo, aquele no qual a cosmogonia mal está concluída. É certo que o cronograma está muito confuso, todos os comentaristas apontaram isso. Diferentes gerações coexistem e tal herói derrota um inimigo que logicamente não deveria ter nascido¹⁸. Pouco importa, está claro. O que importa é o espaço-tempo heroico em que as narrativas se encaixam tão naturalmente. Os filhos dos deuses ou de Hércules se confrontam em um universo que não sofreu nenhuma entropia. Nessa era heroica, as coisas eram claras, os heróis grandes e vitoriosos. É essa clareza que as narrativas anexas evocam no cerne da ação confusa do hoje.

Finalmente, os próprios heróis da *Iliada* recebem as qualificações dos heróis de outrora. No Canto XX (285-288), Eneias pega uma pedra para atirar em Aquiles, o qual se precipita sobre ele: “O filho de Anquises, então, uma pedra nas mãos tomou – grande empresa – que

17 Expedição na qual os filhos dos “Sete contra Tebas” tomaram a cidade.

18 Ver, por exemplo, Chuvin, *Mythologie...* passim.

dois dos guerreiros de agora mal abalar poderiam; sozinho a atirou sem trabalho”. Tudo o que acabamos de ver faz com que essas palavras, em última análise, designem a mesma coisa que os discursos de Nestor. A identidade da fórmula torna os dois heroísmos idênticos, o mundo sob Ílion torna-se equivalente aos tempos fabulosos de que fala Nestor.

As narrativas, portanto, definem uma ordem. Essa ordem nem sempre é eufórica, longe disso. Muitas são as que se lembram de enganos e fracassos. Mas, feliz ou não, essa ordem é satisfatória para o espírito. Muito além do puro prazer da narração, as narrativas e “receitas” combinam-se para proporcionar um controle sobre o mundo, sobre a totalidade do mundo.

III. Diomedes, Atena, Ares

Cada um dos grandes heróis, por sua vez, é celebrado em uma passagem que está particularmente relacionada às suas façanhas. Em “seu” Canto, o herói é apresentado como superior a todos os outros – essa é sua *aristeia*. Esse é um dos traços característicos da *Ilíada*¹⁹. Vale a pena nos determos por um momento na glorificação de Diomedes no Canto V, porque ela desempenha um papel muito especial. Primeira dessas “epifanias”, ela participa diretamente do poderoso movimento da ordem contra o caos, ao encenar o duelo entre a carnificina e a guerra racional.

Estamos no limiar da narrativa. O Canto V completa uma primeira “parte” do texto e mostra os primeiros combates²⁰. Como todos

19 O Canto XVI é conhecido como “a Patroclia”; idem, Canto XI: façanhas de Agamémnone, Canto XVII: façanhas de Menelau.

20 Os primeiros quatro Cantos definem o cenário e mostram o que está em jogo:

I: a ira de Aquiles, porque Agamémnone pega uma parte do butim [resultado da pilhagem] que pertence a ele (Agamémnone leva uma cativa de Aquiles);

II: o sonho enganoso enviado por Zeus a Agamémnone para aflição dos Aqueus em conformidade com a promessa feita a Tétis, mãe de Aquiles;

III: a assembleia e a contagem das tropas (“catálogo de embarcações”);

IV: a tentativa fracassada de acabar com a guerra (um duelo entre Páris e Menelau é organizado, porém, por instigação de Atena, o arqueiro troiano Pândaro quebra a trégua), a batalha começa.

depois dele, Diomedes domina a cena por um momento. Primeiro encontramos traços que são comuns a todas essas epifanias heroicas. A narrativa centra-se em Diomedes, que, por muito tempo, ocupa o espaço da narração; nós o vemos acumulando vitórias e até massacrando heróis inimigos não mais um por um, mas de dois em dois²¹. Ele é qualificado pelas fórmulas usuais em tal caso: “Palas Atena, a donzela de Zeus, em Diomedes infunde força e coragem sem par” (V, 1-2). Ele é “o melhor dos Aqueus” (V, 103), capaz de brandir sozinho uma pedra “que dois dos guerreiros de agora mal abalar poderiam” (V, 302-304). Ele é “*hyperthumon*” (V, 881, por exemplo): tomado por “fúria excessiva”²². A palavra deve ser tomada aqui no seu sentido forte: é por ultrapassar os limites (“*hyper*”) que o guerreiro deixa de ser um simples lutador para ser “o guerreiro discípulo de Ares” (“*arèiphilos*”, por exemplo, III, 21). Com a ajuda do deus, ele nutre em si mesmo uma raiva exagerada e ultrapassa os limites que os sentimentos humanos impõem aos outros²³. Sua força guerreira, multiplicada por dez por seu desejo de glória, foge completamente a seu controle: ele nada mais é do que essa força. De modo que ele a “um leão parecia”, o “ardoroso” ou o “leão” (V, 136 e seq.; V, 161 e seq.) lançado no espaço aberto ao seu desejo. Os outros

21 A começar pelos dois filhos de Dares “bem educados em todos os combates” V, 10-11. Idem para Eneias etc. Excetuando essas epifanias, ao contrário, um guerreiro não pode resistir a dois agressores. Ver o que Menelau fala sobre isso quando, lutando contra Heitor, procura um companheiro para ir buscar o corpo de Pátroclo no Canto XVII; ou Eneias, por quem Ares pretendia que Menelau fosse morto – que “retrocedeu, logo, Eneias, enquanto guerreiro animoso” (V, 571-572).

22 N.T.: Nessa passagem, não se usou a tradução de Carlos Alberto Nunes para encontrar a palavra que corresponderia ao vocábulo “*hyperthumon*”, citado por Florence Goyet. Na tradução de Nunes, essa passagem corresponderia a “esse insensato, Diomedes”, “valoroso”, mas estaria no verso 882 do Canto V, “a esse insensato, Diomedes, que vem de Tideu valoroso.”, e não no verso 881, conforme a edição usada pela autora.

23 Em outro lugar, é a expressão “*lièn mainetai*” (VI, 100-101, Heleno para Heitor); “*mainó*” por sua vez significa, por si só, enlouquecer, enfurecer – fúria guerreira ou profética, violência de sentimentos (ver V, 717, quando o termo é usado em referência ao próprio Ares, na boca de Zeus). O advérbio “*lien*” (“*lian*”) é como o “*hyper*” de “*hyperthumon*”: depois de Homero geralmente significa “extremamente”, mas é pelo enfraquecimento do significado primário de “em excesso, muito”.

guerreiros o veem como um deus disfarçado²⁴. É normal que nada resista a ele, que essa fúria o leve mais alto do que a qualquer outro, sendo esse outro Aquiles²⁵.

Mas o Canto V vai além para definir Diomedes como um modelo absoluto. Além dessas características comuns a todos, encontramos aqui elementos que permanecerão exclusivos a ele. Eles estabelecem o quadro geral para todo heroísmo na *Iliada*, os limites que nunca serão ultrapassados, nem mesmo por Aquiles. Não há nada de mesquinho nesses limites: aqui o herói luta até com um deus, tendo o próprio deus como auxiliar.

É preciso lembrar que os heróis da *Iliada* não são semideuses. Embora o culto ao herói seja muito antigo, talvez mais antigo do que a *Iliada*, esta nunca o menciona. Muito mais: os reis, esses “filhos de Zeus”, estão sujeitos a todas as leis naturais. Eles são homens, e se muitos deles reivindicam um ancestral divino, esse sangue não os protege de nada, não lhes dá qualquer privilégio nesta vida nem na próxima²⁶. Essa recusa da deificação é importante e voltaremos a ela no final de nosso estudo. É ainda mais notável ver as relações particulares que Diomedes mantém aqui com Atena e Ares.

24 “Temo que seja um dos deuses que se ache zangado, por termos com sacrifícios faltado; é terrível de um deus, sempre a cólera” (V, 177-178). Essas são as palavras de Eneias a Pândaro, que responde: “não sem o auxílio de um deus tantas coisas comete, que se acha...” (V, 185).

25 Heleno a seu irmão Heitor: “Tanto pavor nem de Aquiles sentimos, senhor dos guerreiros, filho, segundo se diz, de uma deusa. Porém tanta é a fúria deste, que fora estultícia a um dos nossos querer enfrentá-lo” (VI, 99-101). “Sentimos tanto pavor” traduz “*edeidimen*” – “*deinos*”, o terror sagrado. Aquiles é o herói-referência, porque parece que está sempre nesse estado de fúria excessiva, um “segundo” estado alcançado somente às vezes pelos outros, um “primeiro” estado para ele. A única coisa que pode fazer o herói “estremecer” (“*rhigèse*”, V, 596) nesse momento é a presença de um herói igualmente furioso à sua frente: Heitor acompanhado por Ares em V, 596 e seq.

26 Ver Zeus, afinal, não fazendo nada para salvar seu filho Sarpédone do Destino e explicando aos outros deuses que é impossível preservar um mortal sob o pretexto de que ele é filho de um deus. Afrodite sequestra Páris, ou seu filho Eneias, mas é apenas por um momento.

Um dos privilégios mais raros do herói é ver esse ou aquele deus descer do Olimpo sem disfarce. Desistindo de assumir a aparência de um mortal para se mostrar a ele, Atena aparece-lhe em meio à batalha em sua forma divina, e Diomedes consegue suportar essa aparência deslumbrante. O que acontece então é único: Atena, deusa da guerra, exorta-o a transgredir os limites humanos, a lutar não apenas contra os heróis “filhos de Zeus”, mas até contra uma deusa. Cípris-Afrodite desceu do Olimpo para proteger seu filho Eneias: Diomedes não deveria hesitar em persegui-la. Atena dá a ele o poder de distingui-la claramente no meio do campo de batalha. Com isso, ela amplia os limites do que é possível para ele: “Vou desfazer a caligem que os olhos brilhantes te cobre, que distinguir, facilmente, consigas os deuses e os homens” (V, 127-128)²⁷.

Diomedes vai, dessa forma, mais longe do que qualquer um dos guerreiros da *Iliada*. Ele persegue Eneias, porém, quando Afrodite remove o herói troiano do campo de batalha para mantê-lo em segurança, é a deusa que Diomedes passa a perseguir. E a quem ele consegue ferir. A deusa, depois de ferida, volta ao Olimpo gemendo e tem o ferimento tratado pela mãe, a qual, enquanto cuida da filha, diz-lhe um pequeno lembrete histórico. No passado, de modo semelhante, os humanos atreveram-se contra a grandeza do Olimpo (V, 381 e seq.). O heroísmo de Diomedes é equiparado às façanhas de Hércules, ferindo Hera, Hades e Efiltes, o Forte, que prendeu Ares em uma jarra. Diomedes se distingue do “mero” heroísmo humano que existia no mundo de então.

27 Ela o adverte explicitamente a aproveitar esse dom e “(ter cuidado) na hora da luta quando [Meunier: enfrentar] as divindades imortais”, além de Afrodite. Mas o herói distinguido por um deus é aquele que sabe infringir as ordens para melhor satisfazer seu mentor divino. Um momento depois, tendo ferido Afrodite, Diomedes ataca Eneias. “Ainda que houvesse notado que Apolo o amparava cuidadoso, a um deus tão grande não tinha receio de opor-se” (V, 433).

Duas vezes, um deus disse de Diomedes “que até ao próprio Zeus pai se atrevera [a enfrentar]”: Afrodite ferida, em V, 362, e Apolo (V, 457), o qual deve ter-se dirigido a ele diretamente para lembrar-lhe do axioma de que homens e deuses “em caso nenhum podem ser comparados” (“*epei*” ou “*pote phulon homoion*”, V, 441) e no entanto, mesmo assim, Diomedes apenas “recuou poucos passos” (V, 443).

Estamos no limiar da narrativa, lembremo-nos. Após os primeiros quatro cantos, este Canto V marca a entrada no “cerne da questão”: primeiros encontros entre Aqueus e Troianos, primeiros feitos heroicos de armas. Entretanto, ao mesmo tempo, completa-se a introdução de um último elemento “moral”, a saber: as ações em questão são de uma ordem diferente de tudo o que possa ter acontecido durante os primeiros nove anos da guerra de Troia. A deusa que está na origem de todo o confronto, Afrodite, é perseguida pessoalmente e derrotada por um daqueles homens com quem ela joga há tanto tempo²⁸.

Atena não para por aí. Dando continuidade a seus favores extraordinários, ela sobe na carruagem de Diomedes e, como seu cocheiro, o leva a atacar nada menos que Ares, o outro deus da guerra, a referência final em termos de carnificina²⁹. Nesse contexto, uma das primeiras batalhas da *Ilíada* confronta o herói com esse oponente sobre-humano. Usando o capacete de Hades que a torna invisível, Atena desvia a lança de Ares, depois faz com que o golpe que Diomedes desfere com sua lança penetre na carne do deus. E o herói continua vitorioso³⁰. Auxiliado por Atena, Diomedes é tão grande

28 Mesmo que isso surpreenda a nós, os modernos, não é de se admirar que Cípris, deusa do amor e do prazer, esteja no campo de batalha. Essa guerra ocorre sem cessar como resultado das ações de Afrodite: o “julgamento de Páris” deu-lhe o prêmio sobre Atena e Hera, e a deusa do amor se comprometeu a dar Helena, a mulher mais bonita do mundo, a Páris. A mulher mais bonita do mundo que, contudo, era a esposa inacessível do rei mais poderoso – Menelau, rei de Esparta, intimamente aliado de Micenas, de seu irmão Agamémnone –, Páris a conquistou, traindo Menelau, e passando por cima das leis absolutamente sagradas da hospitalidade.

29 Para falar de um guerreiro cuja fúria por um momento o torna inatingível pelas armas e pelo heroísmo alheio, diz-se que Ares o “agarra”. Como herói, Diomedes é o “queridinho de Ares”: os heróis costumam ser chamados de “*arèiphiloi*”. Menelau em particular (por exemplo, III, 21), mas não só; por exemplo: os Aqueus em geral, em XVII, 336; um herói entre outros, Licomedes: XVII, 346 (traduzido simplesmente por “valente”).

30 “Foi o segundo a atirar a sua lança de bronze o guerreiro de voz possante, Diomedes, a qual, por Atena guiada, no baixo ventre foi dar de Ares forte, onde o cinto apertava. Nesse lugar o feriu, tendo a pele macia rasgado. Palas, de novo, a arma extrai; Ares brônzeo soltou tão grande urro como o alarido que soem fazer nove ou dez mil guerreiros, de uma só vez, quando se acham travados em dura batalha” (V, 855-861).

nesse momento que prevalece sobre o deus que tradicionalmente dá força e vitória.

Tal feito não é acidental, como podemos imaginar. Evidentemente, não é o Diomedes conhecido de seus companheiros de festa que derrota Ares. É o Diomedes na carruagem conduzida por Atena, e cuja lança é sustentada por ela. Sabemos que Ares e Atena, ambos chamados de deuses da guerra, têm muito pouco em comum. Na verdade, eles pertencem a duas “gerações” diferentes. No final da Era das Sombras³¹, na época da gestação de uma nova civilização, até os deuses mudaram. A velha “geração” de deuses venerados pelos Aqueus do período micênico vê sua influência contestada por novos deuses, que assumem os mesmos campos de atribuição, mas em um estilo muito diferente. Atena tende a destronar Ares como a deusa da guerra. Existe entre eles toda a distância entre o instinto e a *tekhne*. Ares é o deus arcaico, o deus da carnificina, aquele que enche os guerreiros de uma fúria cega, que os faz esquecer o mundo “normal” e os empurra para além de si mesmos, para um heroísmo impensado. Na verdade, é a reflexão que está ausente; nenhuma tática, ainda menos estratégia, nenhum truque ou plano. Atena é totalmente o contrário. Deusa da *tekhne*, tanto da atividade artística quanto da guerreira, ela preside estratégias e tem uma visão mais racional e intelectualizada da guerra. Não mais o corpo a corpo selvagem, mas os planos traçados e executados com inteligência: a guerra como um artefato³². Essa é toda a diferença entre as batalhas de Napoleão, tal como aparecem em Stendhal ou Tolstoi: caóticas, incompreensíveis (Fabrice nem mesmo

31 A “Era das Sombras” seguiu-se ao colapso da civilização micênica. Assim chamado porque a arqueologia sabe muito pouco sobre ela, mas também porque o mundo grego passou por um período particularmente sombrio entre o final do século XII a.C. e o século VIII a.C.. Os invasores do leste reduziram o país ao medo e à miséria. A civilização micênica desapareceu quase completamente: fim dos palácios poderosos e de uma economia organizada, fim das trocas com os estrangeiros, retirada para uma organização de subsistência em montanhas. Ainda que isso esteja sendo “esclarecido” atualmente pelos achados arqueológicos, o declínio continua verdadeiro.

32 Ver, de Detienne e Vernant, *Les Ruses de l'intelligence...*

sabe se o que viu foi, de fato, Waterloo...), e aquelas contadas pela escola de guerra: conduzidos de volta a seu projeto bélico, no qual um esboço luminoso da própria irrupção do inimigo parece fazer parte do plano da eternidade.

Na abertura da epopeia, entre os primeiros combates, assistimos à luta entre o deus primitivo e o herói, montado numa caruagem conduzida pela “nova” deusa da guerra. Desde o início, a luta contra o caos e a carnificina são tematizadas, e seu destino provisoriamente estabelecido – emblematicamente – em favor da ordem e da *tekhnè*.

Assim, no que quis diz respeito àquilo que na *Iliada* pode ser chamado de introdução, as coisas estão firmemente encaminhadas. Formulários, enquadramento perfeito das batalhas reduzidas ao escopo do duelo, multiplicação das âncoras do mundo do “hoje” na genealogia do universo, confronto simbólico de Ares e Atena: acabamos de ver toda uma primeira série de procedimentos que cooperam nessa ofensiva da ordem e da clareza.

Certamente, estamos ainda apenas no início da ação, e essa afirmação da ordem ainda é pouco mais do que uma declaração de intenção. O resto, como veremos, parecerá ceder à violenta investida da confusão, uma força invasora. Não obstante, essa declaração, como tal, é muito importante. Especialmente porque é ainda um pouco mais do que um desejo piedoso. A operação de dar sentido à desordem obtém resultados parciais, porém reais. Por um lado, podemos dizer que a ofensiva da ordem é eficaz em nível local: “localmente”, em relação aos detalhes, o ouvinte conservará o benefício desse ponto forte. Todas as batalhas, ou quase todas, serão enquadradas pelos procedimentos que vimos, e o corpo a corpo será quase completamente represado; implacavelmente, serão traçados os fios entre o presente e o passado imutável e reconfortante. Por outro lado, tudo se passa como se o texto tivesse posto fortemente um polo de ordem aqui, um ponto fixo no qual se apoiar depois, quando a desordem surgir aos pés de Troia. Outros procedimentos terão de ser implementa-

dos; contudo, todos eles continuam sendo ferramentas úteis em face da confusão crescente³³.

É a amplitude do problema a ser enfrentado que marcará seus limites. Se fosse apenas uma questão de pensar no mundo em seu funcionamento “normal”, talvez essas ferramentas fossem suficientes. Entretanto, a meta, me parece, é muito maior. Trata-se de pensar numa crise inacreditável, em que se transtornam os valores essenciais nos quais a sociedade se baseava. A epopeia só conseguirá isso descendo gradualmente até as questões mais profundas. Para isso, ela precisará forjar novas ferramentas, mas, antes, terá que reconhecer a crise, a confusão ressurgindo constantemente.

33 Tomemos um exemplo específico. No Canto XI, temos a primeira menção ligeiramente longa de uma luta (XI, 48-52), e o texto insiste que os dois campos são iguais (“Equilibrava-se a pugna”, XI, 72-73). Porém, vamos sair dessa indistinção. A coisa é temática, seguindo uma fórmula muito usada: “Enquanto o dia sagrado crescia e a manhã não cessara, cruzam-se dardos de todas as partes e a turba perece. Mas, ao chegar o momento em que sói, no mais denso dos montes, o lenhador aprontar o alimento, com o braço cansado de árvores grandes cortar, de fadiga ofegante já o peito e a alma tomada do anelo de ao grato repasso entregar-se: na própria força confiados, os Dânaos o imigo repelem, pelas fileiras chamando os consócios” (XI, 84-91). Ao mesmo tempo que emerge uma vitória clara, a ordem volta: um pouco mais adiante, temos a menção explícita desse retorno à ordem: “*Artunthè de makhè*”, ...” (XI, 216): “Trava-se nova batalha; equilibram-se as forças; o Atrida lança-se à frente, sequioso de a todos passar nos combates” (XI, 216-217). O resto então vem dentro da estrutura que descrevemos, com uma apresentação ordenada de duelos ritualizados. Nesse ponto preciso, por um tempo limitado, a ordem foi vencida.

“*Artunthè*”, aqui traduzido como “organizar-se”, é interessante. “*Artunō*” é “ajustar, de onde dispôr, pôr em ordem” e os exemplos homéricos de Bailly falam de planos banais (“organizar uma emboscada”, *Od.* XIV, 469) ou de implantação harmoniosa de linhas de um exército (“para organizar suas fileiras”, II. XII, 43; 86; XIII, 152). O termo deve ser comparado a (Benveniste, II, p. 100-101, noção indo-europeia fundamental de “Ordem”) “*arariskō*”, “ajustar”, com uma insistência no entrelaçamento – o ajuste das pedras em uma parede –, e em geral na eficiência que dá uma compactação organizada: por exemplo, “Todos, unidos, então, sobraçando os escudos de couro”, o que permite resistir ao ataque do inimigo (*Il.* XII, 105). Nesse trecho, a luta, portanto, começa a “girar”, para apresentar essa harmonia de movimentos que o texto busca estabelecer, em direção e contra a desordem inerente à guerra.

CAPÍTULO 2

NO CENTRO DA CONFUSÃO: UM MUNDO INSTÁVEL

A epopeia coloca as forças em jogo. Acabamos de ver a primeira, uma força deliberadamente posta em jogo pela narrativa: a da imposição de uma ordem ao caos do mundo. Veremos, nos próximos dois capítulos, a força oposta, a resistência do mundo a esse ordenamento, a força do caos que ressurge de forma a não permitir que a epopeia tivesse meios para pensar profundamente sobre a crise contemporânea. Ou seja, o retorno do caos evita o fingimento, as soluções falsas.

O primeiro capítulo destacará a supressão dos marcos que deveriam organizar o mundo. A *Iliada* não apresenta um universo estruturado, no qual cada um está em seu lugar. Ela estabelece uma mistura inextricável entre deuses e homens, e mesmo entre todas as ordens do mundo: os deuses, os homens, as feras, os elementos. O resultado é um mundo desestabilizado, cuja profunda homogeneidade impede o repouso do espírito. Assim, no capítulo a seguir, analisaremos a lenta ascensão em direção à indistinção, movimento por meio do qual a epopeia abandona sua parcialidade original em relação aos Aqueus e, gradativamente, torna os Troianos adversários tão grandes quanto eles. Enfim, é impossível escolher um lado, favorecer um em detrimento do outro. Ficará visível que as consequências são carregadas de sentido: cabe ao texto apontar os limites de seus esforços rumo à clareza.

Os mundos dos deuses e dos homens jamais deveriam coincidir. De fato, como sabemos, longe de serem “olímpicos”, os deuses nunca deixam de se ocupar dos assuntos humanos. Cabe lembrar que, ao longo de toda a tradição, os deuses amam os humanos¹. Aqui, os deuses são vistos constantemente inclinados sobre eles, tomando partido violen-

1 Tal como Afrodite amando Anquises “enquanto ele pastava seus bois” ... isto é, longe o suficiente do lugar de suas façanhas!

tamente, e até mesmo, no Canto XXI, se confrontando diretamente, a fim de tentar fazer triunfar o acampamento humano que eles sustentam. Esse ponto frequentemente enfatizado é essencial.

Mas não é só. O que nos interessa aqui é a interpenetração completa que a *Iliada* estabelece entre as duas ordens. Primeiramente, vemos que deuses e homens trabalham juntos para destruir a hierarquia entre eles e com o destino.

No extremo, alcança-se a homogeneidade total do mundo. Veremos, então, que deuses, homens, mas também bestas e forças cósmicas formam um todo com elementos intercambiáveis. O resultado é a instabilidade do mundo: todas as distinções que costumam estruturá-lo desapareceram. O essencial talvez seja que, ao renunciar à clareza um tanto artificial que se impõe ao mundo, ganha-se uma ferramenta metafórica para dizer o que a linguagem não deveria ser capaz de dizer, a confusão absoluta. Podemos facilmente imaginar que esse é um passo necessário para quem deseja pensar sobre a crise com profundidade.

I. Um mundo sem hierarquia

Na aparência, o mundo da *Iliada* é hierarquizado, estável. No topo da pirâmide, o Destino, que se impõe a todos, até mesmo a Zeus. Abaixo, os deuses, dominados por seu soberano Zeus. Ainda mais abaixo, os heróis – “meninos de Zeus” –, depois os simples mortais, as feras, o mundo inanimado. O exemplo típico é que o próprio Zeus deve desistir de salvar seu filho Sarpédone, mortal e, portanto, condenado à morte. A coisa é obrigatória, mas é um elemento de estabilidade, que fala de um mundo hierarquizado, ordenado.

Na verdade, as coisas são muito mais complexas e nenhuma dessas distinções se mantém na prática. Isso ocorre, por exemplo, quando Zeus questiona o destino para decidir os desígnios de uma luta ou de uma jornada. A decisão é então cercada de um aparato pomposo: Zeus lança as “balanças do destino”, coloca um “feitiço” representando cada um dos campos ou guerreiros, para designar o vencedor. Mas isso está

longe de ser um funcionamento normal, e nem sempre se vê por que ele intervém em um determinado momento e não em outros².

O destino é tão pouco soberano que os deuses temem repetidamente que um herói levado por sua fúria force o curso das coisas. No Canto XVI, Apolo deve estar diante de Pátroclo com todas as suas forças para impedi-lo de tomar Troia imediatamente. No Canto XX, o próprio Zeus inquieta-se com a fúria de Aquiles, que poderia tomar Troia naquele mesmo dia, quando isso não estava planejado.

Muitas intervenções divinas consistem justamente em jogar com o destino de um confronto ou de uma batalha, dessa vez sem nenhuma reverência aos decretos do Destino. Isso pode assumir a forma de uma intervenção do deus no campo de batalha, dando ou proibindo coragem: “que em todos eles Apolo o sagrado Terror infundira” (XVII, 118), ou bem: “então x teria vencido se Zeus, ou: se Apolo, ou: se Afrodite não tivesse... ”³. Também pode ser uma manipulação direta do destino: “Contra ele *Ajax*⁴ se atirou, secundado por Teucro, que o fere com uma

2 As balanças, por exemplo, VIII, 68-72. Claro, às vezes pode-se discernir aqui a maldade característica do Zeus da *Iliada*. O soberano dos deuses faz com que as balanças digam o que ele decidiu que aconteceria. Mas, às vezes, as coisas são bem menos claras e dificilmente se vê o benefício para ele.

A tradução para “destino” às vezes é abusiva. Em VIII, 470-77, Zeus desenvolve os eventos implícitos em sua promessa a Tétis e conclui: “*Hôs gar thesphaton esti*”, traduzindo: “Esse, o decreto divino”. Mas geralmente é “anunciado pelos deuses, a vontade dos deuses”, “Pois foi assim decidido”. É uma decisão do próprio Zeus. No Canto XVI, Meunier nota uma equivalência total: Zeus hesita por longo tempo para decidir se fará Pátroclo morrer sobre o corpo de Sarpédone ou mais tarde; é ele que decide ser melhor matar mais Troianos. A passagem termina com a retirada de Heitor que “vira alterar-se de Zeus a balança” (XVI, 658).

3 “E o chefe dos homens, Eneias, talvez percesse ali mesmo, se não o tivesse notado Afrodite, de Zeus a donzela, mãe carinhosa /.../ Os braços níveos lançou, logo, à volta do filho querido, numa das dobras do manto reluzente envolvendo-lhe o corpo”... (V, 310-315). Zeus interditará essas intervenções desde o Canto VIII, para que seu plano se concretize.

4 N. T.: Tomamos aqui a liberdade de substituir “Ajaz”, tal como utiliza Nunes, por “Ajax”, visto ser a forma “Ajax” a mais conhecida e familiar para leitores/as de língua portuguesa no Brasil. Assim, todas as vezes em que aparecer o nome em citações, registre-se essa interferência meramente didática.

flecha, no peito, por cima da bela correia do grande escudo. Mas Zeus da precipite Morte resguarda ao próprio filho, não fosse cair junto às naves recurvas” (XII, 400-403): ponto de discussão aqui, uma simples intervenção e sem escrúpulos para evitar a morte dele⁵. Grande confusão: esse papel também pode ser desempenhado por um herói ou um chefe: “Irreparável catástrofe, então, sucedera aos Acaios, que chegariam, por certo, na fuga, até às naves escuras, se não houvesse Odisseu ao Tidida Diomedes falado” (XI, 310-312)⁶. E isso, apesar de Zeus ter acabado de preparar cuidadosamente a vitória de Heitor para esse dia: enviou Íris para lhe dizer que esperasse que Agamémnone estivesse ferido: a jornada seria então sua (XI, 181 estrofe). É esse plano tão precisamente definido pelo mestre dos deuses que Odisseu é capaz de questionar. O resultado é talvez ainda mais interessante: como consequência direta da intervenção de Odisseu e Diomedes, Zeus “restabelece o equilíbrio” entre as duas frentes; em lugar de dar a vitória esperada a Heitor, coloca os dois exércitos em pé de igualdade: pode-se dizer que avaliza a mudança de destino que Odisseu acabava de operar (XI, 336).

Ao mesmo registro pertence a leitura de presságios. O sinal que Zeus envia para confortar um lado é às vezes considerado um presságio

5 No Canto VIII, três ocorrências. VIII, 130-132: “Irreparável catástrofe, então, sucedera aos Troianos, que encurralados seriam, quais fracas ovelhas, em Ílio, se pelo pai dos mortais e dos deuses não fosse notado o que passava, Zeus, troando terrível...”. Um pouco mais adiante, Apolo desvia uma flecha que saiu para matar Heitor (VIII, 311). O caso de VIII, 245-246 é um pouco diferente. O próprio Zeus concede a Agamémnone que seu exército seja salvo, apesar da “decisão” das balanças do destino no início do canto. Mas essa decisão fixou o destino daquele dia, não o da armada em geral, que Zeus nunca teve a intenção de destruir. É apenas uma questão de prestar homenagem a Aquiles antes de permitir a vitória dos Aqueus. Em qualquer caso, isso mostra claramente que todo esse esplendor do desdobramento das balanças não é essencial.

6 Idem: “E, sem dúvida, o velho [Nestor] ali mesmo ficara, se não houvesse notado o perigo Diomedes, o forte” (VIII, 90-91). Ou: “E, certamente, incendiara os navios de rápido curso, se não tivesse no peito do Atrida esforçado, Agamémnone, Hera lançado o desejo de aos outros Aqueus dar coragem” (VIII, 217-219), que é o seu papel como líder, ou seja, a intervenção de Hera aqui é novamente apenas uma extensão de sua ação normal.

favorável por ... ambos os lados! No Canto XV, “Isso disse ele; um trovão, a essa súplica Zeus providente fez ressoar, pós ouvir o pedido do velho Nelida⁷. Quanto os Troianos ouviram o estrondo de Zeus poderoso, contra os Acaios mais firmes insistem lembrados da luta” (XV, 377-380). O importante para o nosso propósito é que, fortalecidos pelo presságio, os Troianos conseguem atravessar a muralha que há muito lhes resistia: “estimulando os corcéis, junto às popas das naves pelejam...” (XV, 383). A coisa é típica do que estamos descrevendo aqui: o sinal soberano deve tornar o mundo legível, abrir para os humanos o livro do futuro, revelando-lhes o destino que os espera. Na verdade, é causa de confusão, pois em vez de dar ânimo a uns e desordem a outros, os aloja no mesmo barco. A atitude de Heitor em relação ao Canto XII é então lógica e apenas expressa racionalmente o que é a verdade do texto. Em uma passagem célebre, Polidamante, em nome dos presságios, quer impedi-lo de se jogar contra a parede. Heitor responde com soberba: “O mais propício sinal é lutar em defesa da pátria” (XII, 243). É uma bela afirmação heroica, é também uma leitura justa do que constantemente nos é descrito: no mundo caótico que enfrentam, os heróis podem tentar tudo, pois nada é certo. Além disso, aqui, novamente, Zeus endossa o destino que acaba de substituir o destino pretendido: “Tendo assim dito, partiu na dianteira; os demais seguiram com bulha imensa. Dos píncaros do Ida, nessa hora, Zeus, grande, que com os raios se apraz, fez soprar um tufão borrascoso, que contra as naus atirou muita poeira. Os Argivos confusos deixa com isso, e aos Troianos e a Heitor glória imensa concede, os quais, confiados no grande prodígio e na força consueta, tentam fazer uma brecha na forte muralha dos Dânaos (...)” (XII, 251-257).

No capítulo dos deuses “vetores da desordem”, deve-se acrescentar, evidentemente, que um deus pode dar a vitória a quem quiser, mesmo diante de um adversário superior e reconhecido como tal: tam-

7 Ou seja, o Nestor Aqueu. Essa fórmula significa que ele fará o que lhe foi pedido. As palavras Argivos, Aqueus e Dânaos são usadas alternadamente para o acampamento Aqueu.

bém não há hierarquia estável entre os próprios guerreiros. Agenor, esperando Aquiles diante de Troia, aplica este princípio essencial: “Bem, e se diante dos muros de Troia sair a enfrentá-lo? Ao corte de armas de bronze é seu corpo, também, vulnerável; uma alma, apenas, possui; que também é mortal, dizem todos” (XXI, 567-570).

Isso não é jactância nem inconsciência, ou então a inconsciência que vem, também ali, de uma análise justa do universo no qual ele se encontra. O que a *Iliada* apresenta desse ponto de vista é novamente a destruição de qualquer hierarquia clara e estável. Lida-se com um mundo em mudança, no qual cada um pode ter sua hora de glória, no qual o resultado de uma luta determinada pela boa vontade dos deuses dá a impressão de se dever ao acaso.

Também deve ser adicionado, é claro, que as intervenções dos deuses nem sempre são o que elas parecem. Sabemos que toda a série de combates é lançada com o envio do “Sonho Pernicioso”. Zeus anuncia a Agamémnone que este tomará Troia no mesmo dia, no entanto, esse anúncio é uma forma humilhá-lo diante de Aquiles: na ausência deste, os Gregos serão derrotados e não vitoriosos. É notável que nada distingue esse sonho de um sonho verdadeiro. O mundo é ilegível, ninguém pode distinguir o verdadeiro do falso, os deuses estão trabalhando para turvar as águas. Da mesma forma, sua intervenção pode ser constantemente mentirosa; tal herói parece seu favorito apenas para ser melhor precipitado em direção à sua morte: “Incitava-o [Menelau], por esse caminho, Ares, a fim de que fosse cair aos ataques de Eneias” (V, 563-564). Esse é um relato da confusão em que qualquer batalha lança seus espectadores, e devemos sublinhar novamente o quanto a *Iliada* evita suavizar seu assunto. Mas devemos notar especialmente que o propósito de Ares não tem nada a ver com um Destino que dominaria o mundo. Se há um Destino, ele prevê a ruína de Troia, e não a morte de Menelau sob o braço de Eneias, que aqui é apenas um bom herói, de forma alguma um adversário equivalente a Menelau. Mas a realidade é que o Destino está estranhamente ausente do texto. O público, claro, sabe que o horizonte é a queda de Troia e a vitória dos Aqueus. Mas isso não impede que os deuses

lutem constantemente para que isso aconteça, ou para impedir que aconteça; dentro da história, o resultado é constantemente duvidoso. Somos levados pela ideia de um cumprimento final do destino conhecido (esta é a força da ordem na obra), mas as modalidades de seu advento são caóticas e o efeito constante é o de uma desordem que, em última instância, poderia ser ainda mais poderosa.

Resumindo, cada um dispara para cima e para baixo. Em várias ocasiões, um deus tematiza o assunto: não é apropriado que os deuses se confrontem pelos humanos (Apolo, no Canto XXI; Hefesto, no I, 574-575)! No entanto, essa é a verdadeira regra do texto, longe da hierarquia proclamada. Mesmo o “plano” geral de Zeus não é de realização óbvia. Ele certamente prometeu a Tétis que os Aqueus se retirariam enquanto seu filho Aquiles se abstinisse de combater. Chegou mesmo a selar o seu acordo com um daqueles acenos que fazem “estremecer” o Olimpo⁸, aquele que deve garantir absolutamente a coisa: aqui se está no quadro proclamado da hierarquia e da superioridade do deus soberano sobre os outros deuses e os homens. Mas ele é de fato obrigado a lutar passo a passo para fazer acontecer o que ele prometeu soberanamente. No Canto XIV, até o vemos enganado como o último dos mortais. Hera o ocupa com o seu amor, o faz dormir e assim permite a vitória dos Aqueus. A cólera de Zeus ao despertar é famosa; ele desfaz o que Hera acabou de realizar para perseguir seu próprio propósito. Mas o estrago está feito: mais uma vez, o episódio mostrou o mundo como um lugar de lutas, dissensões constantes, lutas pelo poder. O mundo da *Iliada* está em crise, a confusão reina.

A hierarquia entre homens e deuses não resiste melhor do que a hierarquia entre deuses e destino.

Muitas vezes não se sabe se se está lidando com um deus ou com um homem. Essa ambiguidade pode ser uma decisão deliberada do deus – é a noção de “fantasma” (“*eidôlon*”, por exemplo, em V, 449):

8 I, 530: “abalando os pilares do Olimpo”.

um deus assume a forma de um humano para agir entre os homens⁹. Nós só o reconhecemos pelo que ele faz (por suas ações), e às vezes até pela maneira como desaparece. Apolo toma o lugar de Agenor para salvar Troia da fúria de Aquiles. Ele o cobre com a “nuvem” que remove um pedaço da realidade. Em seguida, ele toma seu lugar e conduz Aquiles em uma corrida louca, longe da cidade, à qual os exaustos Troianos podem, assim, retornar sem danos. Então ele o provoca:

“Por que motivo, Pelida, te cansas, desta arte, em seguir-me, sendo mortal, e eu eterno? /.../ Aos fugitivos Troianos, por certo, não dás importância, pois aqui te achas, enquanto à cidade eles todos se acolhem. Não te é possível matar-me, que em mim não tem força o Destino” (XXII, 8-10; 11-13).

Mas igualmente, na direção oposta, os heróis acabam por destruir a distinção entre deuses e homens. Para Apolo que dele escarnece, Aquiles responde insultando o deus como ele insultaria qualquer ofensor mortal:

“Asseteador, és o deus mais funesto! Por que me enganaste para afastar-me dos muros altivos? ... Pronta vingança tomara, se em mim estivesse fazê-lo” (XXII, 15-20).

Como vimos, Diomedes entrou em ação, atacando sucessivamente Afrodite e Ares, enquanto os homens não deveriam sequer ser capazes de suportar a visão de uma divindade.

Somos, portanto, forçados a concluir que a proclamação de Apolo a Diomedes nada mais é do que um voto piedoso. Quando ele afirma que “em caso nenhum podem ser comparados os moradores do Olimpo com os homens que rojam na Terra” (V, 441-442), Apolo exprime aquilo que se supõe ser: um mundo onde “é absurdo pensares que és como os deuses” (V, 440-441). Vê-se que o texto desmente constantemente essa visão clássica.

9 *Passim*. Esta é até mesmo a maneira normal de um deus intervir entre os humanos, já que apenas alguns poucos heróis podem suportar a visão do divino. O caso mais famoso está na *Odisseia*: Atena, disfarçada de Mentor, para encontrar Telêmaco (sem o substantivo *eidôlon* mas com o verbo “*eidô*” em seu sentido correspondente; *Od.*, I, 104: “*eidomenè xeinô*”: “*elle semblait [avait pris la forme, l'apparence de] un hôte*” [ela parecia (ter tomado a forma, a aparência de) um anfitrião].

Podemos resumir citando *ikhôr*, a substância que corre nas veias dos deuses: não é sangue, diz o texto; e, no entanto, também não é distinto dele. É líquido vital, corre nas veias, espalha-se quando Diomedes fere Afrodite, pode ser estancado pelos curativos aplicados por sua mãe, Dione,...: a “definição real” é a mesma. A diferença é que as veias pelas quais flui são divinas. A chave, então, talvez esteja na afirmação de que tudo no mundo tem dois nomes: um nome na língua dos deuses e outro na dos homens¹⁰. O que muda é o contexto e o olhar para os objetos, não a realidade que eles cobrem. Em última análise, a diferença de termos deve referir-se a duas naturezas distintas. Na realidade, essas duas naturezas estão constantemente se interpenetrando.

II. O herói é rio que transborda, árvore quebrada, javali ou leão?

Vimos Atena assumir as rédeas da carruagem de Diomedes e o herói perfeito combater não apenas uma deusa, mas também o próprio deus da guerra. Esse é um elogio ao herói que transcende tudo que se possa imaginar. Isso também ajuda a esclarecer o conceito de heroísmo. Toda conquista vem dos deuses, é inspirada, guiada, realizada por um deus – ao ponto que não há vergonha em fugir do inimigo quando inspirado por um deus. Mas não é menos verdade que é porque ele já é um herói perfeito que Atenas distingue Diomedes dessa forma. É um círculo virtuoso: é porque ele é um herói perfeito que a deusa está ao seu lado, e porque ela está ao seu lado, ele supera todos os limites de sua natureza.

Tudo o que acabamos de ver pode se resumir pelo conceito de “*hybris*”, no sentido usual que a palavra tem na linguagem moderna. A húbri é o que caracteriza o herói por definição; é o “excesso” do “*huperthumon*”, é a transgressão das regras da natureza. Quando Atena distingue Diomedes, é porque ele é capaz de cruzar as barreiras mais

¹⁰ Ver, por exemplo I, 403-404: “o Centímano, que pelos deuses é dito Briareu, mas Egeu pelos homens”.

absolutas. O que também significa transgredir as próprias ordens da deusa. Ela o proibiu explicitamente de atacar qualquer pessoa que não fosse Afrodite. Mas ela gritou violentamente quando ele parou fora das linhas por medo de machucar outro deus:

“Em nada o filho do grande Tideu se parece com ele. Era Tideu, em verdade, pequeno, mas forte e impetuoso. Lembra-me, sim, que o proibi, certa vez, de lutar e, até mesmo, de procurar distinguir-se, quando ele sem outros Aqueus, a Tebas fora, qual núncio, onde achou numerosos Cadmeios. Quietamente insisti eu que ele ficasse na sala dos lautos banquetes; ele, porém, que no peito abrigava o valor consueto, nos mais variados torneios venceu os nascidos de Cadmo sem grande esforço, que sempre o amparava por modo eficiente” (V, 800-808).

Para merecer a ajuda do deus, é preciso ser capaz de superar tudo o que se opõe à definição do herói, é preciso ser a força que derruba tudo em seu caminho. De repente, entendemos a estranha apresentação de Diomedes, no momento em que o texto anuncia que a passagem será centrada em suas façanhas. Ela resume o pavor característico produzido pelo herói, um medo que marca o seu não pertencimento ao mundo humano, a desordem que ele introduz no mundo:

“Corta, furioso, através da planície, tal como corrente pela degele engrossado, que pontes arrasa, precipite; os próprios diques, construídos em fila, não podem retê-la, nem mesmo os valos à volta dos campos cobertos de flores, quando a impetuosa extravasa no tempo em que Zeus manda as chuvas, a destruir as lavouras formosas dos homens industres” (V, 87-92).

Aqui não há nada a ver com o retrato de um campeão, cujo valor permitiria a vitória de seu lado. O herói é a força desencadeada, acima, mas também abaixo, do mundo humano, em um outro lugar profundamente desestabilizado.

Em última análise, na verdade, o mundo inteiro é totalmente homogêneo, em suas três ordens, humana, divina e natural. Esse é, me parece, o papel das metáforas constantes que assimilam os heróis a este ou aquele elemento natural. Eu acredito, de fato, que devemos re-

conhecer como verdadeiras metáforas¹¹ a maioria das “comparações” da *Iliada*. Certamente, a presença de uma oscilação ou de uma partícula (*Hôs ... Hôs ...*, “bem como ... da mesma”) tecnicamente faz comparações. Mas a própria natureza da metáfora é fundir o comparante e o comparado – e é por isso que desistimos desse elo linguístico. A *Iliada* opera essa fusão de forma suprema, com suas longas descrições que descrevem, na ordem natural, física, o que não pode ser contabilizado na ordem humana, e que, no entanto, caracteriza o herói em profundidade. Ele não é “como um leão”, ele é “Do mesmo modo que o leão corçozinhos velozes assalta mui facilmente, ao entrar no redil e, com dentes agudos, os colhe e faz em pedaços, privando-os da tenra existência; a mãe, conquanto bem perto se encontre, de nada lhes vale, que ela, também, sente os membros tomados por trêmulo medo, e, velozmente, através de cipóis e das matas se atira, a transpirar, ofegante, escapando da fera terrível: ambos, assim, nenhum Teucro consegue livrar do extermínio, pois todos eles fugiam, com medo dos fortes Acaios” (XI, 113-121)¹².

Percebe-se o interesse: para descrever esse universo inacessível à razão, para que se permita compreender no fundo de nós a opacidade lógica do combate, o texto constrói um discurso secundário. Isso nos entranha em um relato circunstanciado da vida simultaneamente

11 Françoise Létoublon, em “*Le récit homérique, de la formule à l’image*” [A narrativa homérica, da fórmula à imagem], apresenta um panorama das discussões sobre a questão. Ela conclui, quanto a isso, que muitas vezes há uma diferença “muito tênue” entre as duas e algumas “quase-metáforas”. De minha parte, é o conjunto das “comparações homéricas” ou quase que me proponho a ver como metáforas.

12 E é de fato uma metáfora entrelaçada que as retomadas subsequentes da assimilação tecem. Agamémnone, no Canto XI, é igualmente “comparado” a vários elementos naturais: leão, ceifeiro, javali. A assimilação aos javalis é repetida constantemente, em conexão com ele e depois com os outros Aqueus após sua lesão (XI, 292-293; 324-325; 414-418). O que o texto nos apresenta não são mais os heróis humanos, mas o acúmulo de forças que assolam o campo de combate.

familiar e estranho, das forças elementais e animais¹³. Por meio deles, os ouvintes podem pensar, mesmo que obscuramente, as emoções inacessíveis à descrição direta e ainda mais ao raciocínio. Não é necessariamente que falte vocabulário psicológico. É porque, nessa mesma ausência, os textos se dão os meios para trazer à tona as questões essenciais e para colocar as reações que a situação de guerra suscita no registro que é realmente deles. A meio caminho entre a vida consciente e a emoção crua, as metáforas desenham um universo que nada mais pode controlar.

O ardor de Diomedes recebe, assim, duas explicações. Ele é conduzido por Atenas, imbuído do valor divino que a deusa derrama nesse herói que já é divino por si mesmo (V, 124-128). Mas ele também é o leão ferido, na violência de sua própria natureza (136-143)¹⁴. É na confluência desses três reinos que reside a verdade do herói em sua fúria. O que a epopeia coloca é, antes de tudo, o mundo dessa fusão, o caos do universo primeiro no qual nada é distinto, no qual os fenômenos reinam sem limites de uma ponta a outra da cadeia do universo. A desordem que o texto trabalha para enquadrar é a desordem suprema em que cada um se transforma sem cessar. Fantasma do guerreiro (*eidôlon*) ou o próprio guerreiro, seria difícil dizer; o herói é alternadamente um rio, um javali ou um leão e até um deus mascarado. Sem mais reparos: na verdade, se está muito mais próximo do que se espera das batalhas “à Tolstoi”, ou de Fabrice em Waterloo.

13 Estudos realizados entre as guerras têm demonstrado a consistente relevância das descrições animais. Parece que tudo o que é descrito sobre os hábitos dos leões, em particular, é perfeitamente preciso e bem observado. Isso é importante, porque a qualidade da referência nos permite mergulhar nesse universo e assim ter um modelo real para a compreensão (obscura, é claro) do mundo humano.

14 V, 124, Atena a Diomedes: “Podes, com todo o teu brio, lutar contra os Troianos, Diomedes, pois no imo peito de faço nascer a indomável coragem”. Logo em seguida, em V, 136-43: “Um leão parecia, a que o pastor, que se encontra de guarda às lanzudas ovelhas, fere, ao querer escalar o curral, sem, contudo, prostrá-lo, só conseguindo espertar-lhe a coragem. Sem ter mais defesa, corre o pastor a esconder-se no estáb’lo, largando o rebanho; apavoradas, comprimem-se a um canto as balantes ovelhas. A fera, entanto, furiosa, o redil abandona, de um salto”. A imagem não se justifica de forma direta e concreta: Diomedes não se machuca de forma alguma. Mas a metáfora do leão ferido é a única coisa que torna possível dar conta do ardor absoluto e cego que prevalece então.

CAPÍTULO 3

ACEITAR A INDISTINÇÃO

Da mesma forma como a realidade das lutas cotidianas, ao dar a vitória indiferentemente a quem quer que seja, nega a hierarquia anunciada, também a progressão geral acaba negando a distinção que se mostra tão clara entre os dois campos no início. No começo do poema, o viés pró-Aqueu é, de fato, claro; contudo, à medida que o texto avança, os Troianos assumem a estatura de heróis tão perfeitos quanto seus adversários. O texto insiste cada vez mais no equilíbrio de forças e na impossibilidade de distingui-los pela guerra. É um retorno da confusão, uma vez que já que se saiu de uma apresentação clara – em que alguém pode, sem pensar duas vezes, favorecer o lado que detém a razão –, por um quadro emaranhado em que cada um vale tanto quanto o outro, e os campos não conseguem se distinguir uns dos outros. Isso merece redobrada atenção. Primeiro, porque há, desse modo, uma verdadeira grandeza em reconhecer a magnitude do adversário. Mas também porque esse olhar que se afasta da polaridade é a verdadeira maneira de fazer com que as opções realmente se confrontem. É somente concordando em não mais favorecer um dos beligerantes que finalmente a *Iliada* será capaz de enfrentar realmente o problema que está em jogo: lançar luz sobre as opções disponíveis para o ouvinte nesse extremo do “período sombrio”. Somente uma apresentação em que os valores não devem ser decididos *a priori* pode permitir que eles joguem uns contra os outros. A distinção que então surgirá será bem fundada e profunda: a escolha será o *resultado* de um trabalho real do texto e não de um dado preliminar que se pretende ilustrar.

I. Ovelhas e homens: uma parcialidade exposta

No início, as coisas são claras: o texto é abertamente pró-Aqueu – isso já foi apontado com frequência¹.

Os Gregos têm direito a isso. Em geral: Páris é o único responsável pela guerra². E também de forma particular: é um Troiano, Pândaro, que rompe a trégua que havia sido decidida para que se organizasse o duelo que deveria acabar com a guerra. Atena é explicitamente enviada por Zeus ao campo de batalha para, possuindo Pândaro, assumir a responsabilidade pela retomada da carnificina pelos Troianos³. De modo que os Aqueus poderão reclamar os direitos daqueles que sofreram perjúrio.

1 Os críticos insistem muito nesse viés favorável aos Aqueus; não obstante, dificilmente falamos sobre o que me parece muito mais importante: a maneira como o texto gradualmente emergirá dele. Simone Weil, é claro, é muito sensível a isso; ela fala com força da “extraordinária justiça que inspira a *Iliada*”, uma justiça que “não teve imitadores” (“*L’Iliade ou le poème de la force*”, p. 549). Porém, é no plano existencial que ela se coloca: a grandeza excepcional da obra é ter mostrado que “a força é o que faz de quem está sujeito a ela uma coisa” (p. 529). O gênio épico é “não acreditar em nada a salvo do destino, nunca admirar a força, não odiar os inimigos e não desprezar os infelizes” (Ibidem). Coloco-me num plano diferente, o da demonstração desenvolvida pela *Iliada*: o extraordinário sucesso que é a “equidade” entre dois campos não é um dado, mas, pelo contrário, uma construção. O resultado, o efeito metafísico, é o que Simone Weil descreve. No entanto, parece-me que mesmo esse efeito é um *meio* para a epopeia e não apenas um fim. A igualdade entre os campos permitirá uma reflexão que é impossível sem ela – ao mesmo tempo que fala diretamente a nós, os modernos.

2 Ver no Canto III, 156-160, a famosa cena em que Helena sobe na muralha para ver o duelo entre Menelau e Páris. Os velhos a igualam a uma deusa e implicitamente reconhecem que é a sua presença – e, portanto, culpa de Páris – que é a causa da “praga” que se abateu sobre eles.

3 No início do Canto IV, após uma discussão entre Zeus e Hera. A grande preocupação na preparação para o duelo era obviamente prevenir essa possibilidade: apelo a Príamo para garantir o pacto (III, 105-107), invocação aos deuses infernais que “castigais nas moradas subterrâneas os homens perjuros” (III, 278-279), uma maldição invocada aos que seriam culpados desse sinal de deslealdade (III, 298-301). (Ver a resposta de Idomeneu a Agamémnone, o qual o exorta a lutar bem: “A morte a eles [os Teucros] todos espera, por terem sido os primeiros a os pactos violar sacrossantos”, IV, 270-271).

Como seria de se esperar nesse contexto, a descrição dos dois campos no início da *Iliada* é profundamente tendenciosa. O catálogo de navios apresenta e elogia o exército Aqueu em mais de trezentos versos (II, 494-779); apenas sessenta versos são dedicados à enumeração das tropas Troianas (II, 819-877), e o paralelo formal apenas sublinha a fragilidade da segunda parte. As coisas são ainda mais simples no Canto IV: quando a batalha começa, assistimos à revisão das tropas gregas por Agamémnone. Essa passagem, também muito longa (IV, 223-421), completa o catálogo que começou a ser feito mil versos atrás. Evidentemente, é um elogio de todos os chefes: depois da chamada para reunir as forças presentes no Canto II, um lembrete do valor extraordinário de cada um. Nada parecido com o acampamento Troiano. Nenhuma revisão, nenhuma genealogia, nenhuma menção às proezas ou habilidades maravilhosas dos heróis.

A passagem mais citada para mostrar esse viés é a primeira luta, no Canto IV. Sua introdução opõe explicitamente os dois exércitos. Os batalhões Dânaos, em primeiro lugar, são comparados às “ondas do mar” que “Tal como quando na praia do mar ressoante se elevam ondas frequentes, movidas da força impetuosa de Zéfiro: primeiramente, a distância elas se alçam; depois, impetuosas, com grande estrondo se quebram na praia, encurvando-se à volta dos promontórios, e espuma salgada nas margens atiram” (IV, 422-426). Imagem de um poder imbatível, mas também de ordem e de regularidade. Os Aqueus são “mudos e dóceis aos governantes temidos”, “para os combatentes, sem pausa, guiados, cada um, por um chefe, que ordens transmite; os guerreiros, calados, os seguem; difícil fora saberdes se aquilo era exército de homens em marcha” (IV, 428-430): é um prodígio de disciplina, que fala de homens pensantes, conscientes do desígnio de seus chefes. “Os picadeiros Troianos [ao contrário, verso 433], da mesma maneira que ovelhas, balam, sem pausa, no estábulo de homens de muitos haveres, quando ordenhadas vão ser, ao ouvirem a voz dos cordeiros: por todo o exército de Ílio a chamada os guerreiros repetem.” (IV, 433-436). Gado que pode ser dominado e usado, mas não educado para os desígnios

do mestre, os Troianos nem sequer estão realmente presentes na ação guerreira: as ovelhas balem ao chamado dos seus filhotes, seu grito nem mesmo se orienta para a ação presente⁴.

A causa é ouvida: os Troianos são inferiores aos seus adversários em tudo o que se relaciona aos valores essenciais. Insistimos constantemente na “opulência” de Troia, na fertilidade Troiana “nutridora de cavalos”; entretanto, levará muito tempo no texto para encontrar-se um verdadeiro elogio aos guerreiros Troianos como guerreiros. Nesse começo, eles são o número, a massa desorganizada, inorganizável: “Não era idêntico o acento; a palavra, também diferia; línguas diversas falavam, pois vinham de troncos variados. Estimulava a uns, Atena; a outros, Ares, o deus poderoso” (IV, 437-439)⁵.

Nessa fase, tem-se um texto tendencioso, que privilegia um campo sobre o outro.

Observe-se, contudo, que, mesmo nessas condições, a batalha os mostra iguais. “[em redor ainda mais se incrementa a batalha], entre os guerreiros Troianos e os fortes Aqueus; como lobos uns contra os outros se atiram, travando-se a luta corpórea” (IV, 471-472). Apesar de os Troianos recuarem por um momento (IV, 505), logo em seguida

4 As comparações homéricas são sempre justificadas e é como se estivessem constantemente ajustadas ao contexto que as emprega. A mistura injustificada de gêneros que temos aqui é um fato extremamente raro. O descrédito assim lançado sobre os “asiáticos” parece-nos explicar essa exceção. O Canto III já havia oposto do mesmo modo o silêncio dos Gregos aos gritos dos Troianos: “põem-se em marcha os Troianos, com grita atroante, quais pássaros, do mesmo modo que a bulha dos grous ao Céu alto se eleva, no tempo em que, por fugirem do inverno e da chuva incessante, voam, com grita estridente, por cima do curso do oceano, à geração dos Pigmeus conduzindo ao extermínio e a desgraça. [...] Silenciosos, furor respirando, os Aquivos avançam, no coração desejosos de auxílio uns aos outros prestarem” (III, 2-9).

5 O que é bastante paradoxal num texto em que os invasores, vindos da distante Grécia, falam a mesma língua e oram aos mesmos deuses dos Troianos!

Sobre a oposição entre os povos da Ásia – uma massa indistinta com discursos diversos, uma multidão feminina, quase bestializada – e seus oponentes ocidentais – viris, disciplinados, conscientes de si e de um propósito superior – ver o belo capítulo de David Quint sobre o escudo de Eneias em *Epic and Empire* [Epopéia e Império].

a invectiva de Apolo os traz de volta ao combate, e Atena então, por sua vez, imediatamente sente a necessidade de ir “excitar” os Aqueus: ela segue “[incitando] para o combate os Acaios que via indecisos ou fracos” (IV, 516). No entanto, esse pode ser um valor puramente “estrutural”: provocado pela própria estrutura da narrativa. Os Aqueus, ali há nove anos, não conseguiram tomar Troia, seus adversários devem ser poderosos. O texto não tira daí consequências éticas: são poderosos, mas não reconhecemos o seu valor heroico: presume-se parcialidade. Da mesma forma, quando no Canto V Diomedes indica que um deus está sempre ao lado de Heitor, é paradoxalmente uma forma de rebaixá-lo como guerreiro. O próprio grande Diomedes recua ao ver Ares, “ora passando na frente de Heitor, ora vindo após ele” (V, 594-95). Dirigindo-se a suas tropas, ele ordena que cedam terreno: “Caros amigos, realmente, espantado me sinto ante o modo de o grande Heitor manejar a hasta longa e avançar impetuoso. Sempre ao seu lado se encontra algum deus, que dos golpes o livra, Ares agora, que o vulto assumiu de um mortal, o defende. Por tudo isso recuemos, sem dar aos Troianos as costas; não é prudente querer contra os deuses usar de violência” (V, 601-606). Ou seja: a luta não é justa, uma vez que, como guerreiros de valor, devemos enfrentar um deus. Má-fé radical para aquele que toma Atena como cocheiro!

II. A lenta conquista do equilíbrio

O duelo entre Ajax e Heitor no Canto VII mudará sutilmente as coisas. Em primeiro lugar, dessa vez, a comparação descritiva traça um paralelo entre os dois campos, em vez de os colocar em oposição. Heitor ergue a espada para pôr fim à luta e os homens, sentando-se, “em densas fileiras pararam, completamente eriçadas de escudos e lanças pontudas. Como se dá quando Zéfiro se alça e provoca arrepios na superfície do mar, que se torna, de pronto, anegrado: da mesma forma ondulavam Troianos e Acaios valentes pela planície” (VII, 61-66). O paralelo é traduzido de forma física: os dois campos estão sentados frente a frente em filas idênticas. O desafio lançado por Heitor

permanece sem resposta por um momento, o que é uma homenagem ao campeão Troiano. Enquanto Menelau respondeu imediata e alegremente ao desafio de Páris, o desafio de Heitor é recebido com um grande silêncio: “Isso disse ele; os presentes calados e quedos ficaram. De recusar, tinham pejo: porém de anuir, muito medo” (VII, 92-93). Menelau levanta-se, mas é desafiado por Agamémnone: “Enlouqueceste, discíp’lo de Zeus?” (VII, 109). Já não se trata aqui de enfrentar Páris, e Menelau não é um adversário do tamanho do Troiano que “assusta a todos”. E continuando: “O próprio Aquiles, que muito te excede em virtude guerreira, mostra receio de vir encontrá-lo no prélio homicida” (VII, 112-114). Nesse momento, Agamémnone exprime para Menelau o que todos os outros parecem pensar por si próprios, e é necessário que Nestor se indigne e relembre as façanhas da própria juventude, para que os nove grandes heróis Aqueus avancem. A prece das tropas no momento do sorteio registra a evolução: “Que seja *Ajax* Telamônio, Zeus pai, o sorteado, ou Diomedes, ou fazê a escolha cair no monarca da rica Micenas!” (VII, 80).

Claro, ainda se está dentro da estrutura da superioridade dos Aqueus. O desenrolar da luta é prova disso. Não há coincidência nas batalhas da *Iliada*, cada guerreiro dá os golpes que o seu valor lhe permite. O golpe de Heitor perfura o escudo de bronze de Ajax, mas é detido pela última das sete peles, no instante em que ele próprio é ferido no flanco pela lança do Grego. Novamente, a lança de Heitor é detida pelo escudo do inimigo, no mesmo passo em que a de Ajax rasga o seu pescoço. A pedra, que o herói Troiano então agarra e joga no adversário, bate violentamente em seu escudo, mas é menor do que a arremessada por Ajax, que “em torno espiava; e se algum dos imigos, no meio da chusma, [era atingido]” (VIII, 269) e acaba caindo em Heitor.

Contudo, o resultado da luta mostra que estamos mudando os horizontes: os dois heróis não saberão mais como desempatá-la. A comparação implícita com a vitória de Menelau contra Páris é a prova disso. Páris deve sua salvação apenas à intervenção de Afrodite, a qual o roubou da luta para levá-lo de volta à cama dele. Aqui, Heitor ocasional-

mente recebe a ajuda de Apolo, que o levanta (VII, 272), porém o herói Troiano imediatamente corre para atacar novamente, com a espada: a ajuda do deus é apenas uma extensão de sua própria coragem. A narração fala dessa igualdade dos combatentes: na ausência de superioridade de um ou de outro, somente a chegada da noite poderá deter o combate. Dois sábios arautos, um para cada acampamento, vêm salientar que “Já veio a Noite; será conveniente mostrar-lhe obediência” (VII, 282).

A consequência – lógica no mundo “Aqueu” que se descreve – é importante. Incapazes de decidir entre si, Heitor e Ajax reconhecem mutuamente seu valor e seguem caminhos separados como bons amigos. Um duelo codificado pela sociedade, resultado socializado. Heitor e Ajax trocam presentes, criando um vínculo de amizade entre eles: “Mas, antes disso, façamos permuta de belos presentes, para que possam dizer os Troianos e os fortes Aqueus: ‘como inimigos de morte lutaram, com sanha terrível; mas, pós haverem trocado presentes, em paz se apartaram’” (VII, 299-302). A própria improbabilidade desse resultado rápido é outro sinal. O duelo durou apenas alguns momentos, uma vez que se informa sobre dois lances de espadas e o lançamento de uma pedra; é improvável que Heitor tenha lançado seu desafio tão perto do anoitecer. Por isso, é importante para o narrador que o duelo termine dessa forma natural (a chegada da noite) e que os combatentes possam se separar na amizade e na estima recíproca.

E, de fato, o texto nota imediatamente o paralelo que iguala os combatentes. Uma frase apresenta-os simetricamente: “Por toda a noite, em festins, os Acaios de soltos cabelos se banquetevavam e, assim, na cidade, os Troianos e aliados” (VII, 476-477). Segue-se a descrição da refeição dos Aqueus. A descrição da refeição dos Troianos não é desenvolvida: o paralelo não é total, porquanto não é mais necessário recordar a situação idêntica dos Troianos. E isso fica ainda mais claro um pouco antes, quando, por sua vez, dois versos antes, uma fórmula idêntica os caracterizou: “Aprontaram-se todos, depressa: uns, para a lenha acervar; para os corpos trazer, outros tantos. Parte também, dos Agivos, deixando os navios, cuidava de recolher os cadáveres; parte, com a lenha se ocupa” (VII, 417-420).

Para concluir este ponto, pode-se voltar a um detalhe que mostra como funciona a epopeia. Nesse momento crucial do duelo entre Heitor e Ajax, o texto se contradiz. O Aqueu ainda é qualificado como “incomensurável” como seu adversário, mesmo que a luta não possa mais desempatar o resultado do combate final entre eles. Quando eles jogam pedras um no outro, de fato, viu-se que a que Heitor agarra é menor do que a que Ajax empunha. O texto vai mais longe: insiste no fato de que os dois adversários são incomparáveis – quando a realidade da passagem mostra, ao contrário, que eles se tornaram exatamente comparáveis. Esse é o significado do termo “*apelethron*”: Ajax atira a pedra “adicionando o peso de seu vigor ilimitado” e a faz cair em Heitor. A palavra *apelethron* é formada por *p(e)lethron*, “pletro” (unidade de medida). A velocidade com que a pedra é arremessada sobre o herói Troiano vai diminuindo “com a distância”, mas aqui há um forte senso do vigor que as unidades de cálculo humanas não podem medir.

A coisa é interessante. Acompanha-se a epopeia no contexto de um pensamento “pouco claro”, em que as representações são elaboradas na própria carne do texto. A contradição vem do fato de não se lidar com conceitos que se organizariam de acordo com uma lei racional. Aos poucos, o texto vai emergindo dos prejulgamentos iniciais até caminhar a passos firmes rumo ao reconhecimento de uma igualdade essencial entre os dois campos. Mas a coisa é difícil e demorada, e as representações antigas continuam a influenciar palavras como adjetivos e advérbios. A narrativa mostra a igualdade em ação, com a impossibilidade de tomar partido em relação a algum dos adversários e seu “pacto de amizade”, ela mimetiza a igualdade, enquanto esta vai sendo criada ao longo do texto. Todavia, ela não homogeneiza cada um dos elementos empregados durante seu andamento. No final da *Ilíada*, não haverá mais esse tipo de diferença, como se verá. O viés pró-Aqueu volta a revelar-se explicitamente antes de ser novamente flagrado nas pressuposições de um epíteto ou de um advérbio. Não é que eles sejam escolhidos ao acaso; a forma, como se viu, é rica o suficiente para permitir qualquer nuance e os termos são geralmente apropriados. Trata-se de um atraso do pensamento em certos pontos. Como um pintor não al-

tera todos os elementos de uma tela ao mesmo tempo que a transforma, o texto épico não “corrige” imediatamente as representações em todas as suas manifestações. É a narrativa que define o ritmo e cria as implicações. O pensamento é desenvolvido por toques e gradualmente é assegurado.

III. “O Grande Dia da Batalha”: o “ponto flácido” da *Iliada*

Estamos, portanto, a ponto de reconhecer o paralelo entre os dois campos, contra um pano de fundo favorável a um deles. O resto do trabalho ampliará o movimento e reforçará constantemente a simetria até o final. Um primeiro equilíbrio de forças é estabelecido através da longa descrição do que os críticos americanos chamam de “O Grande Dia da Batalha”. Esses sete cantos no meio da *Iliada* configuram uma espécie de “ponto flácido” no âmbito da diegese – em que a ação não avança, e os dias parecem ser apenas um longo dia – com uma sucessão ininterrupta de avanços e retrocessos para cada lado, o que torna tangível a incapacidade de cada um de superar o outro. Há aqui um verdadeiro balançar do pêndulo, com a vitória passando constantemente de um lado para o outro em uma sucessão de reversões⁶.

O público, abstratamente, sabe disso: a guerra já dura nove anos, os Troianos têm resistido à investida dos Aqueus há nove anos e os Aqueus não podem ser desalojados ou tomar o lugar. O “Grande Dia da Batalha” apresentará essa realidade diante de nossos olhos, tornará esse mundo desorientado fisicamente perceptível, um mundo no qual não se pode mais favorecer serenamente um ou outro, homens íntegros contra ovelhas balindo. O “Grande Dia” fará por todo o exército o que o duelo

6 Início do Canto XIII (com uma metáfora que expressa esta instabilidade: a da pedra que desce da montanha esmagando tudo em seu caminho, mas que eventualmente vai parar na planície e não poderá fazer mais nada: XIII, 140); XV, 218; XV, 306; XV, 592; XVI, 364, XVI, 569; XVII, 319; XVIII, 148. No final do Canto XVII, se vê uma aceleração do movimento, em torno do verso 600: a vitória voa de um acampamento para o outro, não trata mais de separá-los.

Ajax-Heitor havia feito por este último. Os Troianos serão doravante adversários em pé de igualdade com os Gregos: “Por sua vez, na cidade, os Troianos também se aprontaram, em número menor, é certo, mas todos sequiosos de lutas (...)” (VIII, 55-56)⁷. O paralelo que surgiu em conexão com os preparativos para as piras funerárias é aqui retomado e amplificado: as exortações de Heitor aos Troianos e as de Ajax aos Aqueus são dadas como um díptico, uma e a mesma ação realizada simetricamente nos dois campos ao mesmo tempo (XV, 484-499 e 500-514).

Nesse ponto, vemos até as imagens usadas no início para dizer a superioridade dos Aqueus viradas de cabeça para baixo. Os Aqueus são caracterizados assim: “Tal como quando, de súbito, surgem, no meio da noite, quando está ausente o pastor, duas feras que em fuga dispersam grande manada de bois ou rebanho de gordas ovelhas” (XV, 322-324). Simetricamente, é para os Troianos que se aplica a imagem do exército como uma poderosa e ordenada sucessão de ondas que se precipitam para frente.

A confusão está então no auge. Temos prova textual pelo súbito aparecimento de imagens contando sobre o corpo a corpo da guerra, a carnificina sem nome. Nestor diz isso explicitamente em: “Ao lado, agora, dos nossos navios a luta prossegue. Ainda que muito esguardasses, saber te seria impossível para que banda os Aqueus, destroçados, em fuga se foram, tão baralhada é a peleja, atingindo o alarido o céu alto” (XIV, 57-60). Somente nesta passagem, o texto se detém na confusão da batalha, em vez de reduzir tudo a combates singulares bem ordenados. O corpo a corpo se desenvolveu em algumas linhas: XI, 148-152 (após a menção de “Equilibrava-se a pugna” em XI, 72); XIV 384-401 e

7 Há algumas notações estranhas em relação aos números. Ambos os lados afirmam que seus guerreiros são “menos numerosos” do que os do inimigo. Busquemos uma explicação “realista”: os Troianos encerrados em sua cidade são menos numerosos do que a imensa coalizão dos Aqueus. Mas quando as tropas aliadas se reúnem, tornam-se mais numerosas. O essencial, entretanto, parece-me estar na própria contradição. Os números são um elemento decisivo do poder e, simultaneamente, a inferioridade numérica glorifica ainda mais as vitórias: dizer de cada exército, por sua vez, que é menos numeroso, mas igualmente eficaz, é dizer que é impossível distingui-los.

412-422, XV, 312-317; XV, 707-715; XVI, 373-380, e, especialmente, na época da luta pelo corpo de Pátroclo, ponto máximo de indistinção, em XVII, 360-364, seguida da metaforização pela “nuvem” que Zeus acumula sobre essa parte da batalha (e somente sobre ela), quando os combatentes não veem mais nada (366-77). O sentido é claro: nesse ponto, em que não podemos mais distinguir entre “ovelhas” e “homens justos”, não é mais possível mostrar o confronto como a dança estilizada de pares isolados. Estamos afundando em uma realidade resistente a toda organização intelectual⁸.

O duelo Pátroclo-Heitor

No “Grande Dia da Batalha”, devemos nos concentrar no duelo entre Heitor e Pátroclo no Canto XVI, que marca uma etapa decisiva no processo que nos interessa aqui. Dessa vez, é o equilíbrio quase perfeito, o penúltimo passo para a indistinção. Temos aqui uma vitória clara para o Troiano, que vai além do quadro de um confronto entre dois guerreiros. É claro que o viés pró-aqueano ainda “resiste”: eles se colocam em três para derrotar Pátroclo – Apolo toca suas costas, depois Euforbo intervém, e finalmente Heitor acaba com ele. Mas o significado do episódio é claro: o assassinato de Pátroclo sinaliza o fracasso da última ofensiva possível dos Gregos. A importância desse fato só pode ser plenamente apreciada se considerarmos a extensão da esperança e da expectativa que precedeu o confronto. Esse duelo está

8 Vamos especificar, porque é emblemático do duplo movimento que tento destacar nestes dois capítulos. O texto não renuncia completamente à organização do caos (assim como não procurou esconder a crueldade e a variedade dos combates, como se viu no Capítulo 1). No entanto, o tumulto em si está sujeito à organização. Este é o papel do “Mas...”, constantemente repetido em sua descrição. Cada aparição de um “mas” equivale a uma mudança de vento durante uma tempestade. Mostra-se a rajada de vento, mas, ao mesmo tempo, organiza-se a apresentação: o retorno da absoluta desordem, que, novamente, ainda nos permite ter um mínimo de controle sobre ela. As ferramentas que descrevemos no primeiro capítulo ainda estão em funcionamento, mas o texto reconhece sua insuficiência, pode-se até mesmo dizer que o proclama. O Canto X, em conjunto, é um bom exemplo disso.

em preparação desde o Canto XI, no qual Nestor, deixando o exército derrotado, encontra Pátroclo e exorta-o a convencer Aquiles a voltar à batalha; e, se Aquiles persistir em sua recusa, que o deixe, ao menos, destacá-lo à frente das tropas de Mirmidões. Essas tropas estão perfeitamente frescas: inativas desde o início da cólera de Aquiles, elas podem, agora, fazer a diferença, esmagar os Troianos exaustos de sua longa ofensiva. Pátroclo, de fato, obterá a anuência de Aquiles e partirá com suas mesmas armas. Mas serão necessários cinco cantos para que a situação tome forma, cinco cantos que usam todo o tempo para retratar longamente os Gregos encurralados no desastre. Pátroclo acenou com a cabeça muito rapidamente, mas no caminho encontrou Eurípilo, ferido, que lhe implorou que o trouxesse de volta ao quartel e cuidasse dele (XI, 809). É apenas no Canto XV que o herói, que “permanecia na tenda de Eurípilo, herói prestantíssimo, a distraí-lo, em colóquio amistoso” (XV, 392-393), pede desculpas por ter que deixar o homem ferido para realizar sua missão. Então, o desastre está muito próximo. Os Gregos estão sem fôlego⁹. O fogo vai ser ateado nos navios, Apolo acaba de destruir o muro que, supostamente, protegeria o acampamento, dando assim acesso aos Troianos: “Apolo, na frente, a égide sempre a vibrar, derrubava o alto muro dos Dânaos. Como criança que, estando a brincar pela praia arenosa e em pueril inocência construído tivesse um castelo, para depois derrubá-lo com as mãos ou com os pés, por brinquedo: tão facilmente, frecheiro infalível, o muro destruíste dos esforçados Aquivos e em fuga inditosa os lançaste” (XV, 362-366).

9 Isso é dito diversas vezes, por Nestor, por exemplo: “Os mais distinguidos guerreiros, ou por espada ou por setas feridos, às naus se acolheram. Asseteado se encontra o Tidida valente, Diomedes; jaz Odisseu vulnerado por lança, assim como Agamémnone; na coxa Eurípilo foi por um dardo, também, vulnerado” (XI, 658-662). Eurípilo o repete a Pátroclo no momento em que pede sua ajuda (reforçando, desse modo, a tensão que vem do atraso da embaixada de Pátroclo, que sozinha ainda pode salvar os Aqueus): “Pátroclo, aluno de Zeus, já não há esperança; os Aquivos todos terão de morrer junto as naves de casco anegrado” (XI, 823-824). A causa lhe parece tão clara que ele sequer considera que a presença de Pátroclo perto de Aquiles possa mudar alguma coisa: “Salva-me, entanto, conduz-me para o meu navio negro”... (XI, 828).

A igualdade dos campos é tematizada: “Os Aquivos aguardam firmes o embate dos Teucros, conquanto impossível lhes seja, ainda que numerosos, das côncavas naus repeli-los”; “Tal como fica bem teso o cordel, pela mão aplicado de carpinteiro sagaz que conhece os preceitos de Atena, quando nivela uma prancha para uso de negro navio” (XV, 405-414). Não pode haver mais clareza: o paralelo das linhas dispostas face a face para permitir o duelo entre Heitor e Ajax vai muito mais longe: *o front* é nivelado em linha, a oposição entre os dois campos é pura e simples simetria, não há mais parcialidade, não há mais acampamento privilegiado.

O plano de Nestor, entretanto, é bem-sucedido. Os Mirmidões que Aquiles confiou a seu amigo empurraram os Troianos de volta para sua cidade. Pátroclo, vestido com as armas de Aquiles, desmoraliza o oponente exausto que havia acabado de lutar por tanto tempo. Pátroclo acredita na vitória e persegue Heitor pela glória de matá-lo. O velho equilíbrio de poder parece estar restaurado: uma pequena tropa de Gregos supera a ofensiva de todos os Troianos. Mas o duelo consagra a grandeza de Heitor. Vitorioso sobre o substituto de Aquiles, ele restabelece o equilíbrio entre os campos. No final, esse desequilíbrio desencadeia a luta entre os deuses que ocupa todo o início do Canto XX. Zeus autoriza a participação de todos os deuses na batalha: o alistamento dos Imortais sublinha ainda mais a incapacidade de se distinguirem os dois campos.

Aquiles, com seu único grito...

A indistinção prossegue dessa forma até que se estabeleça, como se viu, um equilíbrio absoluto entre os dois campos. O movimento, entretanto, não é completo, porque esse equilíbrio iguala os campos ...na ausência de Aquiles. Aqueus e Troianos são incapazes de decidirem o embate, e, mais importante ainda, recebem um tratamento narrativo cada vez mais equilibrado. Mas isso se dá na ausência do campeão que poderia, sozinho, virar o jogo. O Canto XVIII mostrará mais uma vez

a superioridade dos Aqueus, antes que o final da obra colapse essa diferença final.

A magnífica passagem na qual Aquiles, com seu único grito, promove a desordem entre os Troianos revela a realidade das forças em ação naquele momento. A morte de Pátroclo devolve a ofensiva aos Troianos. A deusa Íris, enviada por Hera, visita Aquiles, esmagado pela dor. Ele perdeu suas armas, retiradas por Heitor do corpo de Pátroclo: ele não pode sequer vingar seu amigo até que sua mãe lhe traga as armas que Hefesto está forjando para ele. Heitor está no encalço dos Aqueus que conseguiram recuperar o corpo de Pátroclo. Nada pode contê-lo: “Como pastores em ronda noturna, não podem da presa a um fulvo leão repelir, pela fome imperiosa acossado: do mesmo modo, impossível aos dois arnesados Ajaxes era fazer que do corpo de Pátroclo Heitor se afastasse. E, porventura, o arrastara, colhendo, com isso, alta glória, se Íris, de pés mais velozes que o vento do Olimpo, não viesse” (XVIII, 161-166). Como ele não pode dispor de nenhuma outra arma além daquelas que sua mãe preparou para ele, Íris diz a Aquiles que se retire, sozinho, sem armas, somente se mostrando aos Troianos. E Aquiles, assim, se retira, desarmado, e apenas emite um grito assustador que abala a rotina do exército troiano: “por três vezes os Troianos e os fidos aliados recuaram com tal balbúrdia, que doze guerreiros distintos morreram por suas lanças feridos ou sob seus carros” (XVIII, 229-231).

O equilíbrio de poder, pela última vez, torna-se claro, pois o grito de Aquiles, com o halo de Atena envolvendo sua cabeça, é suficiente para destruir o equilíbrio entre os campos.

III. Os rivais indistinguíveis

O interesse essencial dessa conquista da indistinção é não permitir a simplificação. Mas ela também tem outro papel: tornar Aquiles e Heitor absolutamente iguais. A partir disso, seu confronto pode fazer sentido – ser o local do duelo de valores.

Foge um notável guerreiro; um mais forte no encaço lhe segue (XXII, 158).

O duelo, de fato, igualará os dois heróis, e será necessário que os deuses intervenham para dar a vitória a Aquiles. Sejam claros: inicialmente, Aquiles vence a todos. Príamo, tentando convencer Heitor a voltar à cidade, diz-lhe: “Ele é muito mais forte” (XXII, 39). Isso é óbvio, assim como foi quando, no Canto VII, Menelau nem poderia nem deveria enfrentar Heitor. Mas a própria forma como o duelo é narrado reconhece, paulatinamente, e cada vez mais, uma igualdade muito profunda. As etapas da luta são bem conhecidas. Primeiro, Heitor foge. Após longa deliberação, decide enfrentar e lutar, mas Heitor, no entanto, é tomado pela aparência de Aquiles, uma estrela flamejante de brilho inigualável¹⁰. Lembremos que a fuga não é de forma alguma um sinal de covardia na *Iliada*. E ele aparece aqui duas vezes seguidas, em uma corrida durante os jogos: “sempre velozes, mas não se contendam por vítimas inerte, ou belo couro de boi, das carreiras o prêmio consueto: em jogo estava a existência de Heitor domador de cavalos” (XXII, 158-161); depois, “Como ginetes de sólidos cascos disparam velozes em longa pista, em disputa de prêmios de grande valia” (XXII, 163-164). É um feito que Heitor não possa ser ultrapassado por Aquiles, cujo valor insuperável na corrida foi corretamente lembrado no início do Canto XXII¹¹. Assim, não há paradoxo em afirmar: “Foge um notável guerreiro; um mais forte no encaço lhe segue” (XXII, 158).

O resultado de toda a escalada em direção à indistinção está aqui: eles são igualmente corajosos, e não se pode antecipar o resultado da batalha. As múltiplas epifanias de heróis bem demonstraram isso: mais elevado do que Aquiles por sua fúria, não é impossível que Heitor ga-

10 Recorde-se o início do Canto XXII, quando Príamo vê Aquiles: “Logo avistaram os olhos de Príamo, o velho monarca, quando ele o plaino cortava, brilhando-lhe as armas como o astro que se distingue” (XXII, 25-28).

11 “partiu agilmente, como o corcel habituado a ganhar latos prêmios, que o carro pela planície arrebatava galhardo, em carreira veloce: os pés, os joelhos, assim, alternava, a correr, o Peleu” (XXII, 121-124)

nhe – visto que ele resistiu tão bem nas três voltas em torno da cidade. De fato, ultrapassamos aqui a superioridade inacessível de Aquiles, derrotando o exército troiano com o seu grito.

Deuses que trapaceiam

Finalmente, o que afirma, com força, a perfeição do equilíbrio entre Aquiles e um herói que supostamente é cem vezes inferior a ele é a intervenção de Atena, que trapaceia no combate para permitir a vitória de seu protegido. É de fato significativo que, no combate final, Aquiles deva sua vitória a uma dupla trapaça. Ao contrário de muitas lutas anteriores, cada um deles carrega apenas uma arma de arremesso. Aquiles porta somente sua famosa lança, que ele pode usar à distância – como todos os lutadores fazem na primeira fase do combate – ou mais de perto. Heitor tem apenas uma pequena espada. A simetria, a imparcialidade da luta, seria mantida se Atena não trapaceasse. Heitor evitou a lança; como um guerreiro atento: “Vendo-a, o impecável Heitor, abaixando-se, ao golpe se esquiva, passa-lhe a lança de bronze por sobre a cabeça, indo ao longe” (XXII, 274-275). Ele, por isso, pode zombar de seu tão autoconfiante oponente: Heitor está na posição do segundo a disparar em duelos de pistolas do século XIX; se o primeiro tiro falha, o segundo se vê armado diante de um oponente desarmado. Mas Atena trapaceia: “Palas Atena, tomando-a às escondidas do herói, foi de novo entregá-la ao Pelida” (XXII, 276-277). Aquiles terá, assim, sua extraordinária lança nas mãos para o próximo “round”, quando Heitor salta em sua direção com sua espada. Lança contra espada, fora do combate corpo a corpo, o resultado não deixará dúvidas, e a Aquiles resta apenas escolher “o tenro colo, a garganta, onde o ataque é funesto para a alma. Quando contra ele avançava, O Pelida, aí, lhe enterra a hasta longa, atravessando-lhe a ponta de bronze o pescoço macio” (XXII, 325-327). Depois de tantos duelos “regulares”, em que a vitória fora um sinal do maior valor daquele que triunfara, a morte de Heitor tem algo estranho. Veremos mais tarde as conclusões que dela tiraram os modernos. Por enquanto,

o que me interessa é a extraordinária ampliação da figura de Heitor que se segue. Aquiles, que derrotou o Xanto, Aquiles, o incomparável, só conseguiu derrotar o Troiano por meio de um truque baixo.

É ainda mais impressionante que esse seja apenas o segundo dos truques de Atena para garantir seu sucesso. Após três rodadas de corrida em torno de Troia, no início da quarta, quando não há nada que separe os antagonistas, Atena monta a mais terrível armadilha para Heitor, aquela que melhor poderia desmoralizar o herói deixado sozinho fora das muralhas para lutar por sua cidade. Ela toma a aparência de um irmão de Heitor, Deífobo, que teria vindo para auxiliá-lo naquela batalha assustadora. Em vez de continuar a corrida, Heitor é, por isso, levado a mudar o rumo e a lutar. Com dois guerreiros contra Aquiles, a superioridade está do seu lado, sem que a intervenção seja proibida. Quando Aquiles levanta sua lança pela segunda vez, Heitor pede a Deífobo que lhe forneça uma. Nada! Deífobo desapareceu! Atena, como fiel ajudante, está com Aquiles. Heitor não se engana nem por um momento, entende que foi trapaceado por um deus e que seu destino está selado.

A imagem final desse duelo é, assim, uma passagem para a fronteira. A luta que está prestes a acontecer é inédita, pois coloca face a face, duas vezes, o mesmo guerreiro. Pátroclo havia substituído a seu amigo para lutar contra Heitor no Canto XVI. Ele havia se vestido com as armas de Aquiles, as mesmas que Heitor tirou de seu corpo e que usava neste confronto. Diante de Aquiles, então, surge uma outra imagem dele mesmo que luta, em um confronto no qual o outro é apenas o mesmo, como se estivesse diante de um espelho. Não se pode afirmar mais profundamente, mais totalmente, a radical indistinção.

Conclusão: A *Iliada*, uma disputa de fronteiras

Devemos então restaurar o sentido pleno das metáforas que foram repetidas desde o Canto XII para expressar sua equivalência. No

Canto XII, logo que se deu o “Grande Dia da Batalha”, vimos aparecer a imagem da linha e da demarcação de fronteiras. Foi perto do muro que os Aqueus construíram para proteger suas naves, e já o texto postulava a igualdade:

“A essas palavras pungentes, os Lícios, tomados de pejo, estimulados se agruparam em torno do insigne guerreiro. Dentro do muro, também, reforçavam as suas falanges os combatentes Aquivos; muito árduo trabalho os premia. Nem conseguiram os Lícios preclaros o muro dos Dânaos desmantelar e franquear para as naves, a todos, o passo, nem os lanceiros Argivos podiam forçar aos da Lícia a que largassem o muro, uma vez o lugar conquistado. Do mesmo modo que dois camponeses altercam sem pausa, com a medida da mão, quando em campo comum põem dividas e em faixa estreita discutem, iguais pretensões defendendo...” (XII, 413-423).

A Grande Batalha temida por todos, quando os Troianos conseguiram se aproximar da muralha, compara-se a uma disputa de fronteira por uma muralha comum aos inimigos! As metáforas são frequentemente remotas, como já vimos, mas são sempre uma fusão entre comparante e comparado. Assim como Aquiles é o leão que devasta, como Apolo descendo de Ida é “semelhante ao gavião que persegue as fracas pombas e a que nenhuma ave no voo ultrapassa” (XV, 237-238), de igual maneira os Troianos e os Aqueus lutando por Troia não são mais que vizinhos aquecendo em torno de uma “muralha comum”. E esse é o significado de toda a rivalidade exacerbada, e ainda assim irrisória para aqueles que a contemplam sem dela participar. Vê-se o próprio símbolo de todas as relações tensas e minúsculas, nas quais todas as diferenças desapareceram, cada qual com os mesmos direitos e as mesmas responsabilidades. Podemos medir a distância já percorrida desde a fase em que o texto opunha “ovelhas” e “homens”. Aqui, o importante é a afirmação de que cada qual luta “por seu direito”, um direito equivalente, cuja verdade reside na conquista essencial dessa ascensão à indistinção.

O texto insiste: a imagem dos instrumentos de medição será retomada, dez versos mais tarde, em um momento de tumulto sangren-

to. No Canto XII, versos 433 a 438, toda a batalha, em sua indecisão, exige a comparação: “Tal como honesta fiandeira que, no alto segura a balança, e num dos pratos a lâ, noutro o peso devido coloca, para o mesquinho salário ganhar, com que os filhos sustente: os contendores, desta arte, indecisa a batalha deixavam, antes de haver Zeus ao filho de Príamo, Heitor, concedido a glória excelsa de ser o primeiro a saltar o muro”. Mais uma vez, vê-se o meticuloso equilíbrio associado a alusões não heroicas. O “mesquinho salário” que vem para pagar o trabalho do trabalhador está no mesmo campo familiar e inglorio, mesquinho até, com que se registram querelas entre vizinhos.

É claro que, como vimos, a indistinção radical não será alcançada até o Canto XXII, mas é impressionante perceber que, no meio do texto, essas imagens já estão lá, esperando, definindo, desde o princípio, o resultado final.

Encontramos então, sob outra luz, um dos fatos essenciais do texto. Na superfície, a *Iliada* é o confronto de dois povos estrangeiros um para o outro. A coalizão dos Aqueus veio a uma terra estrangeira para reclamar o que é devido a povos distantes. Tradições concorrentes relatam as dificuldades de se chegar a Troia (*Ifigênia em Aulis*) e depois retornar a casa (o *nostoi*, na *Odisseia* e outras tradições). A insistência na variedade dos aliados de Troia, com seus diversos dialetos, em sua massa bárbara, fala de um mundo diferente, à margem do mundo Aqueu.

Na verdade, como sabemos, o mundo de Troia é uma cópia a carbono daquele dos adversários. Os mesmos rituais, os mesmos deuses – o grande templo de Troia é dedicado a uma Atena que é dada explicitamente para aquele que favorece os Aqueus – e na verdade a mesma linguagem: sempre os combatentes se entendem sem dificuldade, em nenhum lugar a mínima menção a um intérprete. Em lugar de uma cópia em carbono, devemos falar de um mundo único, aos pés da Ida, onde se encontram os deuses olímpicos.

A coisa se resume por aqueles guerreiros que, como Glauco, detêm, por suas origens, ambos os campos ao mesmo tempo. Glauco

é neto de Belerofonte, herói de Corinto e da princesa da Lícia¹². Da mesma forma, Sarpédone, lutando do lado de Troia, é filho de Zeus e Laodamia, filha de Belerofonte, que é Aqueu. Isso reforça ainda mais a profunda sensação de que o confronto é um “assunto interno”. Aqueles que se chocam sob Troia são membros de uma comunidade.

Como consequência, todas as “causas” históricas perdem importância, sejam as imaginadas pelo texto ou trazidas à luz pelos historiadores. Fazendo com que o mesmo e o igual se encarem com transparência – seja na luta das duas imagens de Aquiles ou nas origens de um Glauco ou de um Sarpédone – a epopeia assinala que não é uma narrativa histórica, e que não tenta se passar por tal. É a história de um confronto indecível entre heróis. Em uma sociedade na qual o parentesco é essencial, o texto mostra – em duas longas páginas, como no caso de Glauco – que os oponentes são da mesma origem. Isso significa que devemos procurar a chave para seu confronto em outro lugar. Não mais na história antiga de dois povos opostos, mas naquilo que o texto constrói *hic et nunc* ao redor de cada lado. O confronto é aquilo a que o texto dá substância. Devemos, portanto, olhar para as questões internas do texto, para as oposições que são apresentadas. O fato de que os dois “povos” possuem os mesmos ritos e a mesma civilização não significa que sejam intercambiáveis do ponto de vista do texto: simplesmente o cerne do debate está em outro lugar, naquele que os distingue diante de nossos olhos. Veremos na próxima parte que essas diferenças existem e que nos permitem articular um verdadeiro duelo de valores – que finalmente definiremos na Parte III.

O papel dessa simetria sempre reforçada é, assim, paradoxal. Nenhum dos lados deve vencer, o resultado da guerra deve ser indecível para que o grande confronto de valores possa ter lugar. Esse confronto

12 “Belerofonte, o impecável, a todos privou da existência. Reconhecendo, afinal, que um dos deuses o tinha gerado, soube retê-lo no reino, fazendo-o casar com a filha e dividindo com ela a honraria e o poder da realeza. Deram-lhe os Lícios, também, um pedaço excelente de terra, própria, igualmente, para uso do arado e cultivo de frutas” (VI, 190-195). Belerofonte se estabelece em Lícia. Glauco é, portanto, tanto Aqueu, por seu avô coríntio, quanto Troiano, por sua mãe Lícia.

tomará a forma do duelo entre Heitor e Aquiles, que é a única maneira de romper o empate e terminar a ação. O que se revela nitidamente é que a morte de Heitor cria um desequilíbrio narrativo suficiente para que a ação seja concluída, e que tudo mais, ou quase tudo, decorre dela. Heitor igual a Aquiles, no final desse imenso movimento de indistinção, significa que seu duelo pode resolver a questão entre Gregos e Troianos, que sua oposição concentra suficientemente as apostas do texto para acabar com ele. Uma vez morto Heitor, o texto parará, porque o confronto deles veio a significar o confronto de dois mundos.

CONCLUSÃO

RECUSAR SOLUÇÕES FALSAS: DUELOS ABORTADOS

Para concluir esta parte, podemos nos deter no grande fracasso da simples ofensiva em direção à ordem. A partir do enquadramento rígido que vimos na obra, a *Iliada* tentará buscará resolver a crise que narra por um meio que ordene e simplifique. Ela tentará reduzir a carnificina a um confronto de cúpula. Buscando parar a guerra, o texto, com efeito, evoca duas vezes a possibilidade de um duelo que nomearíamos “judiciário”: deixar os dois campeões se confrontarem, e o partido do vencedor terá ganhado a guerra.

Essa é a continuação lógica do que descrevemos no início: em vez de uma guerra longa e tumultuada, reduzir a narrativa ao confronto único, e decidir – uma decisão de ordem judicial – que “valerá como” um derramamento de sangue. Esse é de fato um movimento de simplificação, que consiste em reduzir um problema a seus elementos, em concentrar em lugar de permitir que a desordem se instale. No entanto, nos dois casos, nos Cantos III e VII, a tentativa falha.

Essas falhas são instrutivas e nos permitem concluir sobre a “ordem” que a epopeia busca.

O primeiro duelo, no Canto III, parece, à primeira vista, lógico e racional. Páris se levanta para resolver a querela que o rapto de Helena começou. Menelau, a parte ofendida, aceita imediatamente o desafio. Páris, após alguma hesitação devido ao valor de Menelau, aceita esse combate como “natural”. No entanto, a tentativa falha. A guerra não terminará aí.

Esse duelo, acompanhado de todo um aparato, está no tom de todos os procedimentos que analisamos no primeiro capítulo. Trégua, acordo em boa e devida forma – para o qual os Aqueus exigem que o velho Príamo seja buscado –, sacrifícios solenes, silêncio da multidão:

estamos nos antípodas do tumulto, no final da lógica que fará com que, em toda a obra, os confrontos singulares tenham sistematicamente precedência sobre as batalhas de tropas.

Mas os deuses, nos diz o texto, não querem a paz. Hera obtém de Zeus que a trégua seja rompida. Atena desce do Olimpo e induz o troiano Pândaro a atirar em Menelau: os Aqueus, chorando o perjúrio, retomam a luta para o deleite das duas deusas. As razões que os deuses têm para se oporem a tal encaminhamento do conflito são claras. Para Zeus, esse duelo é inaceitável, pois significaria o fim da guerra na ausência de Aquiles, contra a promessa que ele fez a Tétis. Para Hera, porque isso significaria que Troia ainda estaria de pé no final da guerra, contra os juramentos solenes que ela fez a si mesma. Traduzindo em termos narrativos: esse duelo não resolveria a situação colocada no Canto III: o ódio de Hera, mas também a cólera de Aquiles, a promessa de Zeus: de fato, estamos agora bem longe da querela pelo sequestro de Helena. Mesmo admitindo que o ouvinte do século VI a.C. aceitaria esse sequestro como causa da guerra, todo o início da *Iliada* impede que ele apareça como o cerne do problema. Aqui encontramos a importância dos “primeiros nove anos” da guerra, que são pouco falados, mas jamais esquecidos. Uma guerra com tanto tempo de duração significa que as duas comunidades foram varridas em algo que vai muito além de qualquer disputa individual, quaisquer “causas” da guerra. Todo o início do texto consolidou uma expectativa de que o combate entre os dois protagonistas históricos não poderia mais ser preenchido. Novamente, em termos narrativos: os campeões desse duelo não concentram em si mesmos as apostas da história. Opor a Menelau a Páris é seguir a lógica comum: que aqueles que são partes envolvidas no rapto de Helena parem essa guerra confrontando-se diretamente. Mas a *Iliada* não fala do ponto de vista da lógica comum, ela requer outro duelo muito diferente, o de Aquiles e Heitor, que virão para encarnar tanto suas respectivas comunidades quanto as questões profundas da crise.

Podemos fazer a mesma análise para o duelo organizado entre Ajax e Heitor no Canto VII. Dessa vez, o problema está no desequilíbrio. Heitor já é, nessa fase, o representante de sua comunidade, não Ajax. Quando se trata de escolher um adversário para Heitor, transcorre muito tempo até que alguém enfrente o desafio, como já vimos. E depois há a arbitrariedade: cada um dos nove heróis que se levantaram após o discurso de Nestor jogam sua “sorte”, um símbolo marcado com seu signo, em um capacete do qual se retirará um. A tradição subsequente tem interpretado essa forma de sorteio como uma verdadeira manipulação. Lá onde a *Iliada* diz que “uma delas [as sortes] salta do capacete – aquela mesma que eles querem, a de *Ajax*”, textos posteriores entenderam que os Aqueus haviam trapaceado para designar Ajax. Tudo como ruptura da trégua por Atena, ou seja, um modo de mostrar que o texto não encontrou os adversários que convinham. Heitor, filho de Príamo, atuando como rei em toda a *Iliada*, é um representante “natural” dos Troianos – e é ele quem estará presente no duelo decisivo contra Aquiles. Mas no acampamento dos Aqueus, tal como se descreve nesse momento, o representante não poderia ser outro se não Agamémnone – ou Aquiles. Se houver trapaça, pode ser para evitar enviar Agamémnone para um duelo que, se bem-sucedido, forçaria os Aqueus a se retirarem sem terem obtido a “recompensa” que viram buscar. Mas isso é permanecer na superfície do texto e aceitar de novo as “causas” que ele dá à guerra. Pode-se se traduzir novamente em termos narrativos: da mesma forma que no Canto III, é claro que isso deixaria de lado o que se tornou o foco central do texto – a cólera de Aquiles e a oposição entre dois campos, duas maneiras de conceber o mundo. O que o resto do texto e nossa análise nos dirão é que o adversário decisivo só pode ser Aquiles.

Em suma, o fracasso dessas tentativas mostra o que poderia ter sido o fracasso do texto em si. Não basta querer a ordem para produzi-la. Esses duelos são uma tentativa de “distinguir” imediatamente os dois campos, evitando a lenta escalada em direção à indistinção, prova

da confusão absoluta¹. Todavia, não é suficiente querer criar uma diferença entre eles para conseguir tirá-los dos meandros indistintos em que foram jogados durante “nove anos”. O texto apresenta essas tentativas, mostra seu fracasso e extrai as consequências: esses duelos são “falsas janelas”, falsas portas de saída. Certamente, pode-se sempre afirmar que se está reduzindo a desordem. Muitos textos o fazem, colocando em cena as falsas janelas. A grandeza da epopeia é recusar-se a isso. Nenhum dos grandes textos que consideraremos neste livro² trapaceia os meios. Todos dão espaço ao indeciso, ao confuso, em resumo, ao caos. O que veremos agora são as ferramentas intelectuais que a *Iliada* coloca em prática para sair da crise. Elas vão muito além do enquadramento por uma ordem externa que esta seção descreveu. Elas trabalham com o texto, usam narrativa e discurso – o único meio disponível – para colocar em jogo concepções e valores, para construir uma nova apreensão do real.

1 III, 97-110, discurso de Menelau antes do duelo: “Concordo que Teucros e Aquivos devem pôr fim à discórdia” (“*diakrinthèmenai*”, v. 98). (...) Que morra logo o que está pelo negro Destino fadado a perecer; conciliem-se os outros, sem mais perder tempo” (“*diakrintheite*”, v. 102).

2 N.T.: Goyet se refere às três epopeias estudadas em *Penser sans concepts*.

SEGUNDA PARTE

ELUCIDAR, DESIGNAR OS DESAFIOS: O PARALELO-HOMOLOGIA

O que vimos até agora da relação entre deuses e homens é uma mistura confusa das duas ordens contribuindo para a desestabilização do mundo. Isso não deve obscurecer um fato muito mais enfatizado classicamente, que é o paralelo entre as atividades dos deuses e as dos homens. Ao longo do texto, assistimos à duplicação do mundo: discussões, brigas, interesses são os mesmos no Olimpo e em Troia. O que tentarei mostrar aqui é que esse paralelo constante tem uma função hermenêutica. O redobramento das situações é uma homologia real, que permite sentir o seu significado essencial, por trás do contingente do acontecimento bruto. O paralelo-homologia alerta o ouvinte, permite-lhe ir além dos detalhes dos acontecimentos narrados, para compreender como funcionam. Sem ele, atribuiríamos aos eventos um significado puramente psicológico ou anedótico: é ele que nos permite interpretar plenamente as situações, ler os confrontos em termos políticos. Precisaremos de dois capítulos para descrever como ele funciona e mostrar suas consequências.

A duplicação do mundo, entretanto, não é o único recurso que desempenha esse papel: as narrativas secundárias participam desse pensamento eficaz, ainda que obscuro. À margem da ação e redobrando-a, elas também constroem homologias que lhes permitem distanciar-se da narração principal. Em um texto tão constantemente recitado, tão intimamente conhecido por todos como foi a *Iliada*, todo o material narrativo pode ser usado dessa forma para colocar em pers-

pectiva, para trazer à tona o significado mais profundo dos episódios. O terceiro capítulo mostrará o fenômeno em todas as alusões a Hércules, o qual desempenha um papel particularmente poderoso.

CAPÍTULO 1

MUNDO DOS HOMENS, MUNDO DOS DEUSES

Veremos a homologia em ação em uma de suas demonstrações mais importantes, no Canto I, que extrai todo o seu significado dela. Esse início da *Iliada* fica mais claro em sua profundidade se, para colocar em perspectiva o que acontece com os homens, usarmos o que acontece com os deuses. Na verdade, vemos, antes de tudo, uma crise no interior do mundo humano: o confronto entre Aquiles e Agamémnone; assim, por uma duplicação da narrativa, testemunhamos o que é de fato a mesma crise no mundo divino. Entre os dois, liderada por Odisseu, a narrativa de uma expedição expiatória que traça o horizonte de estabilidade a que esses mundos aspiram.

Em primeiro lugar, mostraremos como o acampamento Aqueu entrou em crise. O equilíbrio que reinou até então será minado por uma série de rupturas e transgressões que devem ser analisadas. Desse modo, chegamos a uma situação de confronto que às vezes tendemos a ler em termos psicológicos e anedóticos: a briga entre Aquiles e Agamémnone.

Em segundo lugar, veremos que o resto da história, margeando o mundo dos deuses, proíbe essa leitura psicológica e nos obriga a discernir questões importantes: Aquiles com Hera estão lutando contra a soberania absoluta que Agamémnone e Zeus buscavam estabelecer.

O capítulo seguinte permitirá traçar as últimas consequências, colocando nesse contexto alguns fatos que, de outra forma, permanecem obscuros: a intervenção de Tersites no Canto II, e a invectiva de Posido a uma série de guerreiros Argivos no Canto XIII.

Entretanto, para terminar esse primeiro capítulo, devemos primeiro parar por um momento em uma passagem que parece muito estática, aquela que desenvolve longamente o sacrifício oferecido a Apolo.

I. Rupturas e crises humanas

O problema em mostrar a força do paralelo é que, para tanto, a fim de revelar sua relação estrutural, torna-se necessário desenvolver cada um dos pólos. O que a narrativa faz com uma economia radical de meios – colocando, em conformidade com a progressão das coisas, os elementos que um conhecimento íntimo do texto permite ao público reconciliar confusamente – somos obrigados a fazê-lo de forma demorada, porque aqui se trata de percorrer os conceitos, de decifrar, de desenvolver isso que o texto “complica” – o que envolve uma construção em espiral. Vamos, portanto, dedicar um tempo, nesse primeiro ponto, para mostrar como se desenvolve o Canto I. Não pode ser uma perda de tempo: a memória viva desse Canto é essencial para entender tudo o que teremos para ver a partir de agora.

Um novo acordo

A quebra narrativa que está na origem do relato da *Iliada* cobre uma dupla transgressão. Entrar na história é, como sempre, o resultado de um desequilíbrio narrativo, porém aqui se trata de uma mudança de mundo.

Primeiramente, quebra-se a ordem da narrativa. O primeiro evento narrado marca o surgimento de algo novo. Até então, reinava um modo de operação nada heroico, conquanto certamente vantajoso. Os “primeiros nove anos” do cerco não são contados, embora os vejamos aparecer em segundo plano. Pelas muitas alusões espalhadas ao longo do texto, vemos que havia ocorrido uma rotina de guerra, feita de escaramuças contra os defensores de Troia, mas também e acima de tudo de ataques lançados contra as cidades das costas próximas. Nessa rotina, os guerreiros enriqueciam com bens e escravos sequestrados à força, além dos resgates pagos pelos parentes ricos dos cativos. Às vezes temos até a impressão de que o resgate é o objetivo final do ataque, aparecendo como ainda mais valioso do que o trabalho dos próprios escravos¹.

1 Ver o Canto XXI, 34-48: Aquiles vendeu Licáone por “cem bois”, e sua captura de cidades permitiu-lhe um comércio próspero, “A muitos, vivos, preendi, comprando-me, após, em vendê-los” (XXI, 102)...

Todavia, logo no início da *Iliada*, Agamémnone recusa o resgate que lhe é oferecido por um sacerdote de Apolo, Crises, o qual o faz pela filha, Criseide. A partir daí, foi dada a partida na engrenagem que produzirá os eventos para toda a obra. Ainda que ocorrendo *in medias res*, no meio do nono ano, o Canto I é um começo. É o início do fim da guerra de Troia, mas, principalmente, o início de uma nova era, na qual nada é como antes, e há cada vez mais exemplos de guerreiros desistindo do que fizeram até agora².

Esses fatos encobrem uma quebra na ordem dos valores. Ao recusar o resgate de Crises, Agamémnone comete uma dupla transgressão, um duplo ato de “húbris” (*hybris*)³⁴. Agamémnone dispensou o ancião

2 Nós matamos em vez de fazer prisioneiros: Agamémnone, falando “sabiamente” com Menelau, o qual começava a se sensibilizar com as palavras de Adrasto, no Canto VI: “‘Ó Menelau compassivo, por que para os homens te mostras tão sem vigor? Belas coisas, de fato, em tua casa fizeram esses Troianos! Por isso 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 Ílio destruída, sem túmulo algum, nem memória, deixarem’. Essas palavras do herói, de fatais e prudentes conceitos, fazem que o peito mudasse do irmão, [...]” (VI, 55-62) – “sábios conselhos” que, no entanto, nunca foram dados... De suas muralhas os Troianos não se contentam mais em lutar, eles vão para o campo. Estão organizando a primeira vigília noturna (após quase nove anos de guerra!). Idem, os Aqueus constroem um muro para proteger seu acampamento! Príamo tem os principais heróis Aqueus indicados por Helena (Canto III). Afrodite resume isso observando que a natureza da luta mudou: “Não se restringe aos Troianos e Aquivos a guerra, somente; té contra os deuses eternos os Dânaos, agora, se atrevem” (V, 379-380).

3 Ver o capítulo introdutório de C. del Grande em seu livro *Hybris*... A húbris não é apenas o que nós, modernos, entendemos por essa palavra: uma transgressão embriagada das condições da natureza humana. É, tecnicamente, a transgressão de qualquer lei, humana ou divina. Há húbris quando não damos a todos o que lhes devemos. Isso, é claro, inclui a ideia de transgredir as leis da natureza: há húbris em ir além dos limites da natureza humana, mas é porque isso significa transgredir a ordem do mundo, as leis impostas pelos deuses. Porém, a mesma palavra também pode significar a transgressão de uma lei perfeitamente humana, quando se viola a ordem da sociedade. Esse é o termo usado por Atena para descrever as ações de Agamémnone no Canto I (I, 214; Redfield, *Nature And Culture*, define-o bem como “uma injustiça definitiva”).

4 Ver *contra*, por exemplo, Paul Demont.

de forma grosseira, ameaçando-o com violência se viesse a encontrá-lo perto das naves. Ora, Crises viera suplicar: as leis sagradas proibiam Agamémnone de tratá-lo dessa maneira. Além disso, Crises veio com a insígnia do deus Apolo. As faixas que ele usa são “*stemma theio*”, enfaticamente traduzido como “as insígnias do deus” (I, 28). A expressão deve ser entendida literalmente: ao usá-las, Crises participa do mundo do deus. Apolo irá se unir à sua causa e desencadear uma epidemia contra os Aqueus, seus ofensores.

A essa primeira transgressão que ele deve aos deuses, Agamémnone, redobrando a *húbris*⁵, em seguida adiciona uma segunda – que ele deve aos homens. Ele arroga-se o direito de mudar a divisão do espólio. Para conter a epidemia desencadeada por Apolo no acampamento, ele devolve Criseide; contudo, para compensar sua perda, ele captura Briseide, uma prisioneira de Aquiles. Ora, as leis relativas ao espólio estão entre as mais sagradas. Compartilhar é uma operação longa e complexa, por meio da qual o chefe mostra seu saber não fazendo mal a ninguém, ou seja, dando a cada um a honra que lhe é devida, estando ganho e honra intimamente ligados⁶. Uma vez realizado e aceito por todos, o compartilhamento não pode ser questionado, essa é uma das leis que não podem ser transgredidas. Ao capturar Briseide, Agamémnone

5 N.T.: O termo “*húbris*”, diversas vezes utilizado nesta tradução, contempla, com maior fidelidade, o sentido de “*hybris*”, no texto original, a saber, comportamento que envolve arrogância, insolência, ultraje, no sentido da transgressão às leis. Sobre tudo isso, ver *La Vengeance*, G. Courtois ed.

6 Ver Mc Intyre, em *What Justice? What Rationality? A ruptura fundamental, talvez, seja que, na *Iliada*, Agamémnone é considerado *agathos* mesmo quando fere Aquiles – isto é, ele vai contra a *dikè*. E isso ainda que seja dever dos reis preservar a *dikè* (tanto a justiça cósmica quanto a reivindicação de cada um daquilo que lhe é devido, de forma muito concreta). A coisa é ainda mais surpreendente porque, para Mc Intyre, não há, na realidade, nenhuma deliberação real em Homero. Os personagens se perguntam e hesitam, mas na realidade Odisseu, que “hesita” em ficar ou ir embora, não pode decidir ir embora – seria contra sua definição da guerra. Meu palpite é que Odisseu aqui representa o funcionamento normal; contudo a epopeia não lida realmente com situações normais. Trata-se de uma crise em que, justamente, o rei não faz mais o que se espera dele (não é mais o *agathos*) e onde, no entanto, não há retribuição social por essa violação das regras.*

cria uma nova ruptura, porquanto ele busca transformar a relação entre guerreiros. Diante de Aquiles, o qual se lhe opõe em relação ao fato julgado, a divisão irreversivelmente feita, Agamémnone de fato reivindica a preeminência do chefe da expedição.

Uma quebra de contrato

Na verdade, o que está em jogo é a relação entre os “reis” Aqueus e o líder da expedição; relação que é semelhante à que une um suserano a seus vassallos. Em todas as epopeias, veremos a mecânica sutil dessas relações. Por toda parte, o que será enfatizado será o equilíbrio de poder: a preeminência de um líder nunca se confunde com o exercício de seu bel prazer. A sobrevivência da sociedade depende da sustentabilidade da estrutura social; aqui, como nos textos que se referem a civilizações explicitamente feudais⁷, isso depende do respeito ao contrato. O vínculo entre Agamémnone e os reis Gregos é de fato mais complexo do que parece.

Os heróis chegaram a Troia, proclama o texto, para levar de volta Helena, a qual fora sequestrada por Páris, ou mais exatamente, para levar de volta Helena e seus tesouros, e proporcionar a Menelau e a Agamémnone uma “recompensa decente”. A aliança vem para ajudar Menelau a obter a reparação da afronta, do mal que lhe foi feito⁸. Essa coligação muito elaborada foi, sem dúvida, formada em virtude de um sistema de relações entre as pessoas e entre reinos no nível de toda a Península e foi baseada em doação e contra-doação. Micenas domina a Península Grega pelo seu poder, econômico (que vem da rica planície

7 Ao concluir o trabalho sobre a *Iliada*, voltarei ao livro de Pierre Carlier, *La Royauté en Grèce...*, e à sua rejeição da ideia de feudalismo nessa epopeia.

8 Aquiles a Agamémnone: “Deles, nenhum das manadas um boi me roubou, nem cavalos, nem no terreno de Ftia, nutriz de guerreiros, tampouco, minhas colheitas destruíram, pois grandes montanhas escuras e o vasto mar sonoro entre nós de permeio se estendem. Para teu gáudio, grandíssimo despuadorado, seguimos-te, cão sem nenhum descortino, a vingar-te do ultraje dos Troas e a Menelau. Mas sequer te perturbas, nem cuidas de nada” (I, 154-160).

que domina) e militar (inexpugnável, comanda as estradas de Corinto e de Esparta). Seus reis não são apenas os chefes que trouxeram o maior contingente para Troia; no mundo Aqueu, eles são aqueles com os quais quase todos são obrigados a fazer a aliança. Uma vez que toda relação acordada cria expectativa e retribuição, tais chefes apelavam a todos aqueles com quem tinham estabelecido esses vínculos. Agamémnone é, portanto, o líder “natural” da coalizão e encontra a seu redor todos aqueles que, na Grécia, tinham se aliado a ele e, por isso, lhe deviam obrigações.

Porém, os heróis o apoiam como “reis” autônomos e poderosos, e a operação do exército durante os “primeiros nove anos” leva isso em consideração. Claro está que o símbolo e o meio dessa dupla realidade de poderes é a Assembleia, na qual se delibera qualquer decisão importante, em que cada um exprime a sua opinião perante todos⁹. Cada um, por sua vez, fala enquanto tem na mão o cetro de orador, o qual garante respeito a quem o segura. Que esse cetro seja distinto do que Agamémnone porta diz tudo: esse cetro compete, pois, com o de Agamémnone – ou mais exatamente: até que a Assembleia decida cumprir as exigências daquele que o está segurando, o cetro de Agamémnone é impotente. Há em Troia uma competição das forças Aqueias, comandadas pelo rei de Micenas, e não uma única direção de soldados e oficiais sob seu comando.

O Canto I, desse modo, amarra o nó da narrativa com muita naturalidade. Ao tirar Briseide de Aquiles, Agamémnone rompe esse contrato inicial para se afirmar como “rei dos reis”, superior a todos e diferente: não deve sofrer com o desaparecimento de parte do seu butim de guerra. A ruptura na narrativa e nos valores leva, assim, a uma mudança de lógica: Agamémnone exige uma indenização por sua perda, apesar de ser ele o único responsável por ela. Na verdade, se ele tivesse aceitado imediatamente o resgate que Crises viera oferecer por sua filha, ele não teria perdido nada. Além disso, foi ele quem iniciou a epi-

9 Existem até duas assembleias diferentes: o Conselho, no qual os líderes – os “reis” – concordam, e a Assembleia propriamente dita, da qual todos os soldados participam, não apenas os reis.

demia, destratando um suplicante, um representante do deus. Como se vê, Agamémnone procura estabelecer sua vontade como a lei, de forma autoritária. Seus atos individuais serão considerados de alcance geral: ele não será responsável por suas ações como um guerreiro qualquer que perde seu espólio. Ele se apresenta como a personificação de um grupo no qual somente ele é digno de honra. Desse modo, ele se coloca acima do exército: o que lhe pertence não deve ser tocado, ele pode agir como bem entender e responsabilizar o exército¹⁰ por suas ações.

Fatos psicológicos e anedóticos?

Nesse ponto da narrativa, duas tentações. Por um lado, a de tomar esse confronto como um fato individual; as traduções, como veremos, tendem a fazer isso. Por outro lado, a de concluir que esse confronto surge *hic et nunc* entre os dois homens, por causa das ações presentes de Agamémnone, injustas, mas anedóticas. Vários sinais mostram a falsidade dessas duas interpretações; mas só a continuação da narrativa, com seu desvio iluminando uma crise idêntica ocorrendo entre os deu-

10 O argumento de Agamémnone parece basear-se em sua devolução de Criseide para salvar o exército da epidemia. Sacrificando sua prisioneira pelo bem comum, ele afirma merecer uma compensação. Não obstante, o texto teve o cuidado de observar que a Assembleia era de opinião favorável ao pedido de Crises: “Os heróis todos Aquivos, então, logo ali concordaram em que se o velho acatasse, aceitando os presentes magníficos. Somente ao peito do Atrida Agamémnone o alvitre desproveu, que o repeliu com dureza, assacando-lhe insultos pesados: [...]” (I, 22-25). Agamémnone ignorou a decisão da Assembleia, em função de seu prazer pessoal (explicado mais adiante em I, 111-113): “[...] pelo motivo de eu ter recusado o resgate magnífico da bela filha de Crises, em vista de ser do meu gosto junto mantê-la de mim, que a antepunha, sem dúvida alguma, a Clitemnestra, legítima esposa, [...]”. Isso é muito importante: o que se segue é uma consequência dessa recusa de natureza pessoal. Notemos de passagem que Agamémnone reagiu violentamente, como sempre ocorre quando um líder deseja anular uma recomendação ou uma decisão que está sendo tomada (ver, por exemplo, Heitor a Polidamante sobre os presságios no momento do assalto aos navios; um geralmente chama o outro de louco: é a única possibilidade que parece haver de não se obedecer – quer seja a um conselho individual, quer seja à vontade expressa pela Assembleia).

ses, realmente nos permitirá separar-nos dela e, em última instância, ver esses sinais.

No momento, de fato, essa crise é muito confusa. Pode ser tomada como uma oposição entre pessoas, especialmente porque os principais estudiosos do assunto parecem interpretá-la em termos psicológicos. Na verdade, as acusações referem-se à personalidade do oponente e não à situação que ele enfrenta.

Assim, Aquiles não poupa os epítetos ofensivos, os quais ele faz de forma individual: “Alma despida de pejo, que só de interesse se ocupa!” (I, 149), “cão sem nenhum descortino” (I, 159), ou, mais adiante, quando ele se dirige a Atena, que vem para impedi-lo de matar Agamémnone: “Vai a existência custar-lhe essa grande arrogância de agora”; idem no discurso em que ele “refreia a cólera”: “Bêbedo, que tens a vista do cão e a coragem de veado” (I, 225). Simetricamente, quando Aquiles anuncia sua intenção de retornar à sua terra natal, Agamémnone finge interpretar a atitude do guerreiro como covardia: “Foge, se o teu coração te compele” (I, 73): as recriminações de Aquiles não seriam uma reclamação legal, mas um pretexto para mascarar um desejo pessoal de escapar da guerra, voltando para casa. Da mesma forma, quando Aquiles lhe afirma que é impossível encontrar uma compensação para a partida de Crises, Agamémnone recusa-se a raciocinar em termos de espólio – de direito coletivo. Aquiles fala em termos de instituição: assinala que isso supõe a existência de um “tesouro de guerra”: bens não partilhados dos quais se pode retirar sem ter que “devolver tudo às massas”, e propõe, ainda em termos de instituição, que Agamémnone seja indenizado na próxima captura de cidade. Agamémnone, por sua vez, desconsiderando a oposição que Aquiles lhe faz, interpreta a proposta do Pelida como uma tentativa de enganá-lo: “não penses que poderás enganar-me com teus subterfúgios e manhas”. Agamémnone então considera servir-se do espólio de um dos heróis: de Aquiles, ou de Ajax, ou de Odisseu. Ele fala da “fúria” (“*kekholôsetai*”, I, 139) daquele cujo espólio será tomado como um fato psicológico individual.

O texto grego imediatamente marca os limites de tal interpretação. Em primeiro lugar, é claro, os epítetos são, na maioria das vezes, injustos. Para se perceber isso, basta reler o Canto XI, o “Canto de Agamémnone”, o qual desenvolve suas façanhas como fez o Canto V, em relação a Diomedes. Acima de tudo, a principal queixa de Aquiles é ser “*atimos*” (“permanecer ultrajado”, I, 171), termo que expressa o lugar de alguém na comunidade e não um sentimento subjetivo. Entretanto, o efeito do todo é poderoso o suficiente para que as traduções, na maioria das vezes, optem por desenvolver esse aspecto psicológico. Mazon, traduzindo “*atimos*” como “humilhado”, mostra que o todo pode ser interpretado como uma briga pessoal. Da mesma forma, o constante retorno do termo “*húbris*” mostra claramente o que está em jogo: Agamémnone transgride as leis divinas e humanas que fundamentam a sociedade. Contudo, novamente, as traduções reduzem a situação a termos psicológicos. Atena restringe Aquiles, dizendo-lhe: “Prêmios três vezes mais belos virás a alcançar muito em breve por esse insulto de agora” (I, 213-214), “insulto” que Mazon traduz como “insolência”¹¹.

11 Meunier, por sua vez, traduz por “afronta”, que lhe parece ter um significado social. No entanto, ele permanece no registro individual, como ocorre em relação ao vocábulo “*atimos*”, o qual ele traduz como “sem compensação”. O vocabulário das traduções geralmente apaga os traços que, de início, distanciam o texto grego do psicológico. Além dos insultos, o texto grego mostra que há uma oposição de lógicas e não de pessoas. Ver, por exemplo, o primeiro confronto entre Aquiles e Agamémnone. Ambos, a 7 versos de distância, usam a mesma palavra “*epeiōike*”: “está certo”, porquanto a discussão não é sobre o que cada um deseja, senão sobre o “certo” e o “injusto”, as relações e as hierarquias refletidas na partilha dos despojos. Agamémnone considera que não é justo (“*epei oude eoike*”, I, 119) permanecer sem a parte de honra (“*geras*”, v. 120) que havia sido concedida a ele na partição do espólio. Aquiles responde que tocar na distribuição seria “injusto” porque violaria a lei essencial, segundo a qual qualquer divisão aceita é definitiva. Sem aprofundar, Meunier traduz por “indecente”, por “não ser apropriado”. Mazon, por sua vez, o faz por “isso seria impróprio”; e por “é novamente apropriado àquelas pessoas...”. Fagles, por outro lado, não captou em “*epeiōike*”, a noção de “o que as regras dizem, o que é certo”, mas insiste fortemente no essencial: a relação entre os dois guerreiros. De fato, ele sublinha isso usando o mesmo termo: I, 119, “*That would be a disgrace*” [Isso seria uma desgraça]; I, 126, “*That (sublinhado por ele) would be a disgrace*”. N.T.: Comentários de Goyet sobre aspectos relacionados às traduções para o francês e para o inglês.

O mesmo vale para o aspecto anedótico do confronto entre Aquiles e Agamémnone. A apresentação feita nesse início do Canto I mostra uma alteração que surgiu no instante, e parece ser uma coincidência que o oponente de Agamémnone seja Aquiles. Justamente porque coloca a maioria dos fatos em termos psicológicos, a narração mostra uma engrenagem fortuita. Se Agamémnone finalmente fixa sua escolha na prisioneira de Aquiles – e não na de Ajax ou na de Odisseu – é, ao que parece, pelo fato de ser Aquiles quem tenta impedi-lo, aqui e agora. Recordemos a sucessão: Agamémnone despediu Crises com violência; Crises implora a Apolo que o vingue. Apolo ouve a oração e lança a epidemia no acampamento grego. Ao cabo de nove dias, Aquiles, inspirado por Hera, convoca a Assembleia e pede ao adivinho Calcante que diga qual é a causa da fúria do deus. Calcante tem a garantia de quem o convocou de que o defenderá contra todos, mesmo contra os mais poderosos – a quem ele agora acusará. Aquiles promete solenemente que, enquanto ele estiver vivo, ninguém vai tocá-lo. Calcante explica que o que iniciou a praga foi a falta de respeito que Agamémnone demonstrou para com um suplicante – um sacerdote, aliás. Furioso, Agamémnone acusa Calcante de nunca dar senão previsões que lhe são pessoalmente desfavoráveis. Ainda que a contragosto: o rei de Micenas aquiesce e devolve Criseide para salvar o exército, mas com a condição de ser indenizado por sua perda. Aquiles o insulta, chamando-o de ganancioso e mostrando que, no momento, nada lhe pode ser dado. Agamémnone anuncia sua intenção de fazer as pazes levando a prisioneira de outro herói. Depois de mais alguns insultos, ele fixa sua escolha em Aquiles.

Se resumi longamente, é porque o desenrolar dos fatos impõe com força o seu imediatismo, não premeditado: toda a *Iliada* parece derivar do fato de que um pai inadvertidamente veio resgatar a filha num momento desfavorável.

A consequência é muito importante: nesse ponto do texto, o confronto com Agamémnone é mostrado como sendo imposto a Aquiles de fora e criado pelo acontecimento. Sem que o filho de Tétis tivesse sofrido nenhum dano. O texto tem o cuidado de evitar dizer, por exemplo, que a intervenção de Calcante tivesse sido

uma ofensiva preparada secretamente pelos dois. Em vez disso, ele insiste na inocência de Aquiles nesse primeiro caso. Ao convocar a Assembleia para questionar o adivinho, o Pelida apenas obedece a Hera, cujo conselho ele acatara, restringindo seu desejo de matar Agamémnone. Há uma completa ausência de húbriis aqui por parte do herói, o que é bastante notável. Na verdade, ele enuncia os três componentes de seus valores heroicos contra Agamémnone, em um discurso que é central para todo o estabelecimento do texto (I, 149-171). Aquiles fica indignado com a reivindicação de Agamémnone em tirar dele sua prisioneira Briseide. Depois de lembrar sua posição como um aliado autônomo e poderoso, que veio ajudar os Atreus a obterem reparação (I, 152-160), ele articula seus argumentos em três pontos: 1) A prisioneira é a “parte de honra (*“geras”*) concedida a ele pelos filhos dos Aqueus” (*“dosan de moi uies Achaiôn”*, I, 162): é o resultado de uma distribuição adequada do espólio (I, 161-162); 2) Se ela lhe foi dada, é porque ele mereceu *“hō epi poll’ emogēsa”*, “por prêmio de grandes trabalhos” (I, 162): é uma retribuição justa – e não um favor injustificado; 3) Além disso, essa parte é “mesquinha” (*“oligon”* I, 167) quando a de Agamémnone é “mais valiosa” (*“polu meizon”*, I, 167), na proporção inversa à participação de cada um na batalha: “É bem verdade que a parte mais dura dos prélis sangrentos a estes meus braços compete; mas quando se passa à partilha, sempre o quinhão mais valioso te cabe” (I, 165-167). “Nunca meu prêmio se iguala ao que obténs” (*“Ou men soi pote ison ekhō geras”* I, 163).

Devemos concluir que Aquiles está acima de qualquer suspeita. Ele tem servido à justiça até agora, sem reivindicar a parte que lhe deveria caber (a melhor) por causa de sua ação na guerra. É porque Agamémnone se excede que o Pelida fala sobre sua superioridade. O desenrolar dos acontecimentos sugere que, se Agamémnone não tivesse reivindicado mais do que o previsto no contrato original, Aquiles não teria se levantado contra ele. É o rei de Micenas quem multiplica as faltas, as quais se resumem na expressão “por vontade

própria”¹². Enquanto Aquiles faz escrupulosamente o que precisa ser feito, Agamémnone age “em seu próprio nome”, como um indivíduo, sem se referir à Assembleia, sem levar em conta o equilíbrio sutil das relações entre ele e os reis Gregos. Ele quer afirmar sua primazia sobre todos, especialmente sobre Aquiles, que o enfrenta em público¹³.

12 I, 161: “E, para cúmulo, ameaças de vires a escrava arrancar-me” [“*autos aphairesthai apeileis*”]. Continuamente repetido depois disso para contar o que acabou de acontecer: Aquiles para Tétis (I, 356), Tétis para Zeus (I, 507), Tersites para Agamémnone (II, 240). Idem, quando Agamémnone faz as pazes, no Canto XIX, e resume seu “erro maluco” com algumas palavras: “Uma cegueira feroz me ensinaram tais deuses no peito, a qual me fez no conselho, ao Pelida privar do alto prêmio” (“*geras*”). Isso resume tudo. Esse é de fato o ponto central: Agamémnone não ouviu a Assembleia quando esta expressou a opinião de que o pedido do sacerdote deveria ser atendido (I, 22-23; retomado por Aquiles em seu relato a Tétis I, 376-377). Da mesma forma, é obviamente sem consultar a Assembleia que Agamémnone decide tomar o prêmio de outros guerreiros. Essa é uma falha grave; o líder não deve decidir nada sem pedir conselho. Isso é o que lhe será censurado pelo exército (ver II, 222-223, Tersites a Agamémnone) porque é o próprio sinal de que o rei de Micenas quer – a seu “bel prazer” – negar as instituições. É o que explica a presença desse mesmo “*autos*” posto na boca de Agamémnone, quando anuncia que, caso lhe seja recusada a indenização pela perda, levará o prêmio de Ajax, de Aquiles ou de Odisseu. (I, 137-139): “*Egô de ken autos [...] geras [...] helôn*”: literalmente “Caso a mo dar se recusem, pretendo em pessoa ir buscá-lo, quer seja o prêmio de *Ajax*, ou o do grande Odisseu, ou até mesmo o que tiveste por sorte”; Mazon traduz por: “*c’est moi qui irai alors prendre la tienne...*” [Eu irei então pegar o seu...]. O termo é obviamente muito comum e, em I, 324, a expressão terá o significado de “Há de entregar-ma, que em caso contrário, hei de eu próprio ir buscá-la”. Mas aqui, em I, 137, devemos dar-lhe todo o seu significado. Benveniste (I, p. 90-91) comenta o duplo sentido de “*autos*” – “si mesmo”, contudo também “o mestre”, observando que a passagem de um para o outro “lança luz sobre a formação de um conceito de instituição”. E ele acrescenta: “Para que um adjetivo que significa ‘si mesmo’ seja ampliado para o significado de ‘mestre’, uma condição é necessária: que um círculo fechado de pessoas esteja subordinado a uma figura central, a qual assume a personalidade, a identidade completa do grupo, a ponto de resumi-lo em si mesmo, incorporando-o em si mesmo”.

13 I, 186-187: Mazon traduz por: “*et que tout autre à l’avenir hésite à me parler comme on parle à un pair et à s’égaliser à moi devant moi*” [e que no futuro hesitem em falar comigo como se falassem com um colega e em igualar-se a mim na minha frente], “*Homoiôthêménai antèn*” pode significar de fato: fazer-se passar por igual, igualar-se, no sentido de “com hostilidade”; mas “*antèn*” muitas vezes significa “em

Esse é um ato propriamente arrogante, inaceitável, que justifica todas as reações que veremos a seguir. Desde logo Hera faz a Aquiles a promessa de que ele receberá “três vezes mais”: uma indenização decente por tal “húbris” (I, 214).

Uma coisa é clara: mesmo nesse estágio em que ainda estamos em contexto anedótico – em que os fatos são dados como devidos em parte ao acaso – já devemos concluir que Agamémnone agiu transformando as regras do poder. O que se segue mostrará que o confronto é muito mais estrutural do que o texto sugere e que a oposição a Aquiles talvez não seja tão fortuita quanto parece. Confirmará, por homologia, o que por ora é apenas uma vaga impressão: que o que está em jogo é, de fato, o poder solitário de Agamémnone¹⁴.

público, na frente de todos” (cf. *Od.*, VI, 221: “*antèn loessomai*: É-me impossível banhar-me na vossa presença”). Parece-me que esse é o significado aqui: a afronta pública obviamente tem muito mais importância e um peso muito diferente. Aquiles insultar Agamémnone em particular não representaria o risco de criar-se um incidente político, envolvendo todo o exército. Outro caso em que as traduções – aqui Mazon e Fagles – tendem para o psicológico (Meunier traduz por: “*se comparer ouvertement à moi*” [comparar-se abertamente comigo]).

14 O jurista James Boyd White (*When Words Lose Their Meaning*) também vê nesse confronto um fato que nada deve à psicologia. Para ele, a raiva e o afastamento de Aquiles, após o insulto de Agamémnone, são os meios de colocar o herói à margem do mundo e, assim, permitir que o texto desenvolva uma “consciência e crítica social” – uma percepção da realidade social como tal, e uma crítica da sociedade. É assim que o poeta resolve uma aporia: como pode ele criticar o mundo heroico com uma linguagem feita para celebrá-lo e cujo aspecto formal parece impedir qualquer reflexão sobre si mesmo? Aquiles, à margem da sociedade Aqueia, permite que essa sociedade seja vista “de longe”. Desde logo cumpre notar que estou indo na mesma direção que White, no sentido em que ele vê a *Iliada* como essencialmente problemática – para ele, um texto é feito para revelar os “buracos na linguagem”, e não, como toda uma tradição quer ver, para dizer com transparência um mundo sem discórdias. Entretanto, não concordo com White, quando ele afirma que a contradição original, que é criada no Canto I, está na existência de duas obrigações mutuamente excludentes: não poderíamos ao mesmo tempo levar a prisioneira e garantir que cada um tenha sua cota de honra. White, é claro, aponta o ponto essencial; mas, em última análise, ele também o trata em termos metafísicos. Ele esquece dois elementos que criam o ponto de partida para uma reflexão propriamente política: 1) Até a decisão de Agamémnone de expulsar Crises, o mundo estava equilibrado e estável.

II. O equilíbrio de poder entre os deuses

Quando a narrativa se move para o mundo divino, a imagem, de fato, é a mesma. A sociedade humana que acabamos de ver, não só nos gestos (banquetes, brigas), mas também nas questões fundamentais é reproduzida naquilo que acontece com os deuses. É a repetição que permitirá visualizar essas questões.

Sentindo-se desprezado, Aquiles voltou-se para sua mãe, a nereida Tétis. Ele pediu-lhe que fizesse com que Zeus mostrasse o brilho da superioridade dele sobre todos: que, por sua ausência, os Aqueus morressem em massa (I, 242-243). No entanto, o texto parece nesse momento marcar uma longa pausa. Todo o final do Canto I é dedicado ao conflito que essa decisão de Zeus produz entre ele e sua esposa, Hera.

No poder ou na ação: situações homólogas

O paralelo das situações está completo. Zeus, na presença de todos os deuses do Olimpo, afirma seu poder soberano diante de uma das mais importantes divindades, que questiona sua decisão. Da mesma forma que o líder da coligação, no contexto da Assembleia, havia afirmado o seu poder soberano perante um rei “vassalo”, que contestou a sua decisão de ser indenizado pela perda. Em ambos os casos, quem se levanta contra o soberano é poderoso: Aquiles é “o amparo dos povos Aqueus contra os males da guerra” (I, 283-284), é o “melhor dos Aqueus”; Hera é esposa, mas é igualmente irmã de Zeus. Seu poder não deriva apenas dele, uma vez que também é filha de Cronos, tendo, pois, a mesma origem que Zeus. Por sua clarividência, ela prova seu poder ao mesmo tempo em que também se torna uma

O resgate era o meio institucional de conciliar as duas obrigações; 2) O resultado da ação de Agamémnone é muito claro. Sua atitude é uma tentativa de estabelecer novas regras. Ele não está de forma alguma marcado, ainda, por aquela “duplicidade” que parece a White a marca do universo da *Iliada* – a tensão muito forte entre dois planos. No entanto, White nunca percebe essa tensão.

candidata a se pôr em igualdade com o chefe dos deuses. De fato ela o questiona a fim de descobrir o que aconteceu, embora imediatamente em seguida ela própria descreva a cena, com muita exatidão¹⁵. Mais à frente, no Canto XIV, ela poderá enganar o Hábil e Enganador por excelência: com a boa intenção de seduzi-lo a fazer amor com ela a fim de adormecer melhor, ela conseguirá desviar sua raiva, enquanto Posido ajuda os Aqueus.

Fortalecida por essa posição brilhante, Hera, como Aquiles, pede que lhes honremos. Nós vimos isso em relação ao Pelida. Agora vemos Hera mostrando que Zeus lhe deve respeito, a ponto de compartilhar seu poder com ela. Isso é exatamente o que significa a primeira reprovação que ela dirige a ele: “Sempre do agrado te foi entreter clandestinas conversas, quando acontece eu achar-me distante” (I, 541-542).

Da mesma forma que Agamémnone teme Aquiles, Zeus teme Hera, sempre capaz de incitar uma revolta contra ele. O deus gostaria de mantê-la em uma posição de brilho secundário, pois o desejo do soberano do Olimpo é que ela seja simplesmente “a primeira *inter pares*” entre os outros deuses. É desejo de Zeus distingui-la dos outros: “Hera, não penses que podes saber quanto na alma concebo, pois, apesar de me seres esposa, ser-te-ia difícil. Antes de ti, ninguém vem a saber o que é lícito ouvir-se, nem entre os deuses eternos do Olimpo nem mesmo entre os homens” (I, 545-548). Porém, ele está dentro de um quadro estrito, no qual reconhece sua supremacia: “Mas do que à parte resolvo ocultar, sem que os deuses o saibam, averiguar não presumas, nem fa-

15 Ela o questiona no verso 540: “Qual dentre as deusas, doloso, contigo tramou novos planos?”. Quinze versos depois, ela mesma responde à pergunta: “Mas tenho muito receio que te haja vencido, alfim, Tétis de pés de prata, a donzela donosa do velho marinho. Em névoa envolta, sentou-se ao teu lado e tocou-te os joelhos. Ora suspeito de que hajas anuído a que Aquiles se torne cheio de glória e que muitos Acaios nas naves pereçam”. Não podemos dizer melhor. O “medo” de Hera não se relaciona com o fato de Zeus ter dado seu consentimento a Tétis: ela sabe que ele disse sim, pois a carranca do “potentíssimo deus” faz o vasto Olimpo “se abalar” (I, 529-530). O medo está no futuro que isso reserva para os Aqueus.

ças perguntas inúteis” (549-550)¹⁶. Quando Hera mostra que seu poder lhe permite saber sem questionar, o tom se endurece, não se trata mais de lutas de poder, de obediência: “Alma danada, hás de sempre sondar-me com tuas suspeitas! Mas coisa alguma consegues com isso, senão afastar-te cada vez mais do meu peito, o que muito mais grave há de ser-te. Se, como dizes, tudo isso se der, é que quis assim mesmo. Senta-te, agora; sossega e reflete bem nisso que digo” (I, 562-563; 565). Zeus aqui reafirma seu poder incomparável: “Nem mesmo todos os deuses do Olimpo valer-te puderam, se minhas mãos invencíveis em ti suceder que se abatam” (I, 566-567). A afirmação é eficaz: Hera “a magnífica, de olhos bovinos, ficou temerosa e foi sentar-se calada, refreando o rancor do imo peito” (I, 568-569).

O que Zeus, explicitamente, apresenta aqui é a ideia de que ele governa de acordo com seu “bel prazer”, “*emoi philos*”: “o que me agrada”. Ele está muito acima dos outros deuses, sendo “cem vezes mais forte” do que todos eles, e age como quer, em nome de sua própria sabedoria. Isso também é o que, como vimos, Agamémnone procura estabelecer.

A partir disso, as diferenças se tornam extremamente instrutivas. Elas configuram a distinção entre o potencial e o real. O equilíbrio de poder entre os deuses mostra o horizonte da tentativa de Agamémnone: é, em ato, o que está em potencial na tentativa de Agamémnone.

16 É característico que ele nunca a chame de outra coisa senão de sua esposa, ao passo que ela constantemente insiste que também é sua irmã: a intenção de Zeus é passar a ideia de que o poder de Hera vem dele, o que ela busca constantemente negar. Que é a irmã-esposa do soberano do Olimpo quem está dizendo a verdade é bastante claro, conforme veremos. Zeus o reconhece implicitamente no Canto XV: “Hera, magnífica, de olhos bovinos, se acaso, ao meu lado, com pensamentos iguais, no concílio dos deuses sentasses, em pouco tempo Posido, conquanto o contrário deseje, de orientação mudaria, adaptando-se aos nossos desígnios” (XV, 49-52). Entre os dois, não há qualquer temor de que haja revolta contra o poder de Zeus. O que obviamente não seria o caso se o filho de Cronos estivesse sem Hera!

O jogo que acontece, nesse momento, entre Agamémnone e Aquiles, também ocorrera no Olimpo. Aliás, o confronto, uma revolta dos outros deuses contra o governante, se deu várias vezes antes. Zeus lembra aqui que o resultado sempre foi o fracasso dos rebeldes. Dois episódios dessa natureza são lembrados em diferentes momentos. No primeiro, Atena, Hera e Posido tentaram acorrentar Zeus. Foi Tétis quem o salvou ao trazer o gigante Briareu. No segundo, Hera acabou amarrada no meio do ar por uma corrente que a suspendeu. Hefesto recordará o que lhe custou defendê-la: o coxear que o caracteriza – inseparável de seu nome – vem de uma queda através do éter, durante um dia inteiro, resultado da punição pelo apoio à deusa (I, 590-593).

O resultado é um universo bem diferente daquele que temos visto entre os homens. Não mais uma Assembleia de senhores poderosos e autônomos, mas uma massa indistinta, sujeita ao bel prazer de um. É uma subordinação completa: “Os mais deuses, entanto, dos tronos se levantaram, saindo ao encontro do pai. Nenhum deles indiferença mostrou e a saudá-lo, em conjunto, avançaram. No trono, entanto, assentou-se” (I, 533-536). Ao contrário de Agamémnone, então, Zeus teve sucesso em sua tomada de poder. Quando ele a chama de volta ao seu dever de obediência a ele, Hera se assusta e se senta, muda. Ela demonstra, como os outros deuses, admiração pelo governante. O sinal essencial desse outro estado de “sociedade” é que não há mais instituições. Os limites de poder dos protagonistas não são fixados por uma organização social codificada (como foi o caso de Agamémnone e Aquiles). Hera só goza das prerrogativas que Zeus lhe concede por sua livre vontade, de sua própria vontade. Zeus exige dela obediência pessoal, não contratual. Portanto, não há negociação, não há chamada à razão possível, já que não há instituições em nome das quais se impeça Zeus. Daí as tentativas de revolta, a única possibilidade de mudar as coisas.

Naturalmente, há um equilíbrio de poder. O quadro não é estático, ainda existem tensões dentro do mundo dos deuses. A multiplicidade de tentativas para derrubar Zeus mostra isso o suficiente. No próprio texto, temos um sinal claro disto dentro do Canto I: Zeus não acatou imediatamente o pedido de Tétis, isto é, porque ele prevê a oposição de

Hera. Primeiro, ele permaneceu “quedo e silente ficou” (I, 512). Então, quando foi obrigado a atendê-lo, deixou explodir a raiva que concebeu: “Coisa mui grave me pedes, que vai contra mim chamar o ódio de Hera” (I, 518-519)¹⁷.

O que pode soar como um mero detalhe realmente marca o limite do poder de Zeus de duas maneiras. Por um lado, ele teme Hera, a ponto de não concordar a princípio. Por outro lado, se ele é finalmente obrigado a se render ao pedido de Tétis, é porque ela tem direitos sobre ele; mas esses direitos foram conquistados precisamente num confronto com os outros deuses, no qual o soberano foi quase despojado de seu poder ... Assim, a *Iliada* também pode ser lida como a história da luta entre os deuses. Hera se submete aqui por enquanto, mas logo ela tentará recuperar sua autonomia. Com Atena, ela busca ajudar os Gregos, apesar das ordens de Zeus (VIII, 352-356). Ela, então, passará a considerar a luta frontal novamente, tentando encontrar aliados contra ele. Zeus deverá lutar constantemente para reestabelecer sua soberania – o que também é consequência da ausência de uma instituição.

Podemos notar que, ao contrário do que se descreve em outras tradições, o poder de Zeus na *Iliada* não é sereno e não foi assegurado pela distribuição judiciosa do poder entre os deuses¹⁸. É um poder em tensão, em que Zeus afirma, a cada passo, que ele é “o mais forte”, e um poder pelo qual deve lutar para garantir sua supremacia.

Para garantir esse poder, o veremos recorrer a vários meios ao longo do texto: ameaçar, governar por má-fé, incitar inimizades entre deuses. Esta última, uma divisão-para-reinar muito clássica, encontra sua expressão final no Canto XXI. Depois de proibir formalmente a intervenção dos deuses no campo de batalha no início do texto, Zeus repentinamente

17 Ele não pôde evitá-lo, porque os direitos de Tétis a seu reconhecimento são impossíveis de serem negados: ele deve a ela ter mantido seu poder. Note-se de passagem que não se trata de uma instituição: é o reconhecimento privado de Zeus àquela que o ajudou; há apenas uma codificação mínima, a de dar e receber.

18 Em contraste, então, com a descrição clássica de Détienné e Vernant, *Les Ruses de l'intelligence...*

abandona seu desejo de lutar. Um ponto me parece importante nesse canto caótico: sozinho no Olimpo, Zeus *ri* do espetáculo dos deuses que se confrontam: “Com grande estrépito ali se travaram; ressoa a ampla terra; soa por tudo o alto céu, como grande trombeta, o que logo foi percebido por Zeus, de onde estava, no Olimpo, alegrando-se-lhe o coração ante a luta iminente dos deuses eternos” (XXI, 387-390). De um artilheiro tão simples, Zeus desfruta de um efeito muito poderoso. Os conflitos entre os deuses às vezes pareciam um pouco ridículos e, em outras, soavam como pastiches. De fato, eles são muito importantes, pois são a melhor garantia do poder de Zeus. Enquanto os deuses não estiverem efetivamente unidos, esse poder não corre risco: o dia em que ele quase foi derrotado se deu quando Atena, Hera e Posídon uniram forças. Muito significativa é, então, a atitude de Apolo. Todos os outros liberam seus ódios. Ele recusa a luta para a qual Posídon o chama. Ele entendeu muito bem o que realmente estava em jogo: “Abalador, julgar-me-ias, por certo, privado de senso, se eu contendesse contigo por causa dos homens, apenas, que semelhantes às folhas das árvores, ora se expandem cheios de viço e louções, pelos frutos da terra nutridos, ora da vida privados, sem brilho nenhum emurchecem. Da dura guerra abstenhamo-nos; que eles, apenas, combatam”. Tendo assim dito, afastou-se, porque no ímo peito sentia acanhamento de vir a travar-se com o tio paterno” (XXI, 461-469).

A homologia é significativa tanto no âmbito geral quanto nos detalhes. No nível dos detalhes, podemos ver que o primeiro movimento de Aquiles, desprezado, assume outra ressonância: ao querer matar Agamémnon, ele reencena a tentativa dos deuses de aprisionar Zeus. Em nível geral, o horizonte que a sociedade divina traça não é uma realidade harmoniosa, na qual todos aceitariam a subordinação em nome do bem público e da ordem frutífera. O que o poder absoluto buscado por Agamémnon promete é um mundo de rebelião, no qual a autoridade se impõe em surtos: a tirania.

Os discursos de apaziguamento

A homologia é condensada pelo paralelo entre os dois discursos de Nestor e Hefesto, que procuram ambos acalmar a briga. O pequeno curso de política aplicada que Hefesto dá a sua mãe (I, 573-594) é obviamente para ser comparado com o que Nestor tinha desenvolvido no meio da Assembleia, quando ele tinha tentado reconciliar Aquiles e Agamemnéne, trezentos versos antes (I, 254-284). Devemos considerá-los em paralelo para compreender as profundas questões em jogo.

Nestor se levanta para parar a altercação. O texto insiste que ele está perfeitamente qualificado para intervir. Por um lado, como se desenvolve em um preâmbulo muito longo, ele é aquele a quem todos os heróis do passado escutaram – aqueles que eram muito maiores do que os de hoje. Por outro lado, a “didascália” dada pelo texto indica que ele fala “sabidamente” [*“eu phroneôn agorêsato”*, I, 253]; ele é “o orador delicioso dos Pílios” (I, 248) [*“ligus Puliôn agorètès”*, “*ligus*”], “melodioso”, “de cuja boca fluíam, mais doces que o mel, as palavras” (I, 249), capaz de acalmar conflitos. Em resumo, somente a raiva dos adversários os impede de se renderem a esse argumento imparável.

Em seu discurso, Nestor articula três pontos essenciais: unidade diante do inimigo, respeito à lei e respeito aos direitos adquiridos. Depois de ter lembrado que a coalizão só poderia sofrer com dissensões internas (1), Nestor discorre longamente sobre a recusa da hùbris (2). Para Agamémnone em particular, ele nos lembra em substância o que desenvolvi no primeiro ponto: que a coalizão se baseia no respeito aos códigos aceitos por todos e que eles não podem ser extrapolados sem pôr em perigo a unidade tão necessária. Ele recorda Agamémnone do funcionamento – intocável – da instituição: Briseide é uma “parte de honra” (“*geras*”), que não pode ser espoliada de Aquiles. Mas, para Aquiles, ele então insiste no respeito pela hierarquia admitida no início (3): o reconhecimento da

superioridade de fato de Micenas¹⁹. O poder do herói como indivíduo contra o poder do rei como representante de uma comunidade: talvez Aquiles tivesse motivos para reivindicar o primeiro lugar no plano individual, mas Agamémnone prevalece como rei. Entretanto, há aqui uma confirmação de que o peso da culpa recai sobre Agamémnone: *sub multa*, Nestor apela novamente a Agamémnone, para respeitar Aquiles, “o amparo dos povos Aqueus contra os males da guerra” (I, 284-285); “respeito” gera “*lissomai*” (v. 283).

O discurso de Hefesto é dirigido somente a Hera. Hefesto não pode se dirigir a Zeus. Como não há um funcionamento codificado, não há autoridade superior em cujo nome exigir que Zeus respeite Hera – Nestor, por sua vez, poderia apelar para a noção de “parte de honra” para fazer com que Agamémnone respeite Aquiles. A ordem das coisas é o poder de um, estabelecido pela força; enquanto o soberano não pode ser derrotado pela força, só se pode curvar, “resignar-se”, “submeter-se ao julgamento”²⁰.

19 “Nem tu, Pelida, presumas que podes, assim, antepor-te ao soberano, porque sempre toca por sorte mais honras ao rei que o cetro detém, a quem Zeus conferiu glória imensa. Se és, em verdade, robusto, e uma deusa por mãe te enaltece, este é bem mais poderoso, porque sobre muitos domina” (I, 276-281). A palavra “rei”, obviamente, é ambígua: o *basileus* é usado indiferentemente para cada um dos heróis que vieram a Troia (os “vassallos”) e para o líder da expedição como chefe, acima dos outros, precisamente. Veremos que a ambiguidade é um meio de trabalhar a epopeia. Os termos essenciais, aqueles sobre os quais as apostas se baseiam, são geralmente ambíguos. É o próprio resultado da epopeia tornar necessário distinguir dois termos, em que a época anterior se acomodou muito bem a um, porque o peso da instituição não estava sobre ele.

20 “Mãe, tem paciência e acomoda-te, embora ofendida te encontres” [“*Tetlasthi, mètèr emè (...)*”] (I, 586). Essas são também as palavras de Dione para sua filha Afrodite, ferida por Diomedes (V, 382): contra a força libertada só se pode submeter e esperar que aquele que maltratar um dia encontre seu mestre. Dione, sobre Diomedes, V, 406-415: “Néscio mostrou ser o filho do grande Tideu, em verdade, por ignorar que não têm vida longa os que lutam com os deuses. Nunca os filhinhos ‘papai’ lhes dirão, nos joelhos sentados, quando dos prélios terríveis, alfim, para casa tornarem. Ora reflita o Tidida, conquanto mui forte ele seja, não aconteça antepor-se-lhe um deus do que tu bem mais forte, pois, neste caso, a prudente Egialeia, nascida de Adrasto, com seus lamentos o sono turvara de toda a família, quando chorar a condigna consorte do grande Diomedes a triste sorte do herói mais galhardo do exército Aquivo”.

Nada, portanto, que corresponda a “devolver-lhe seu cativo, sua parte de honra”, nada que corresponda a “respeitar a muralha dos Aqueus”. Hera é chamada por seu filho para obedecer, para procurar “agradar” (*philô*, I, 578) Zeus. O objetivo de Hefesto não é apenas que sua mãe não seja desrespeitada. É a paz de tudo o que ele busca. Ele sabe que não pode obtê-la a não ser por uma rendição completa. O risco envolvido no confronto entre Hera e Zeus – como entre Agamémnone e Aquiles – é o infortúnio de todos. A harmonia social, a sobrevivência do grupo, requer a reconciliação – como entre os homens. Hera, convencida por seu filho, “sorriu” (I, 595), aceitou o cálice que ele lhe entregou, de fato, fazendo uma *vénia* a Zeus.

O horizonte dos deuses é apenas o “banquete” (I, 575; I, 602), que ocupa, nessa mesa, o lugar estrutural da Assembleia Humana. Pode-se ver claramente a lacuna entre os dois mundos – aquele que os Aqueus apreciam e o que Agamémnone prepara para eles. O banquete é, de fato, uma negação da Assembleia. É puramente recreativo e não tem implicações políticas. O “apelo à unidade” no discurso de Nestor é assim retomado em tom de brincadeira. Hefesto implora à sua mãe que vá apaziguar Zeus para que o banquete não seja ofuscado pela raiva de Zeus. “Desagradável, realmente, e de forma nenhuma aceitável (...). Dos gratos banquetes há de cessar a alegria se as coisas ruins prevalecem” (I, 573; 575-576).

Dos três pontos abordados por Nestor, tudo o que resta é o respeito pelas situações já reconhecidas. No clássico paralelo entre deuses e homens, vemos que a maturidade política não está onde poderíamos imaginar que estaria. O que é *húbris* nos homens – a transgressão de Agamémnone em relação ao que ele deve a seus aliados – configura-se como a base da ordem estabelecida entre os deuses. A família divina reunida para beber a ambrosia une-se apenas no riso desencadeado pelo coxear de Hefesto: comunidade mínima da tribo, sobre a qual paira o olhar desconfiado de um Zeus autocrático.

O interesse dessa duplicação narrativa é óbvio. Por apresentar os mesmos fatos em ambos os níveis, divino e humano, em perfeita homologia, a epopeia dá clareza sobre um assunto por excelência confuso. Por trás das anedotas com tendências psicológicas, vemos as li-

nhas de força de um mundo político em crise; o presente dos deuses é um futuro possível para os homens se eles aceitarem a “boa vontade” de Agamémnone. O paralelo não mostra meramente a verdade do propósito de Agamémnone. Como uma gigantesca metáfora, ele descreve, inteiramente, o mundo que se criaria. Ele descreve a subjugação com todas as suas consequências: os temores dos deuses aqui expressos por Hefesto, mas também os temores do autocrata sempre ameaçado por um golpe de força.

Conclusão: “Tendo assim, pois, a vontade da fome e da sede saciado” ou o horizonte da harmonia

Colocada centralmente entre as duas brigas, a expedição expiatória ao templo de Apolo em Crisa é um modelo positivo. Contra o pano de fundo da disfunção social – a alteração entre Aquiles e Agamémnone – mostra, pelo contrário, um rito que funciona normalmente, descrevendo uma sociedade harmoniosa. Como tal, ela tem um papel importante na elucidação das questões em jogo: ela é a outra possibilidade, o inverso daquela que a narrativa do mundo dos deuses desenvolverá logo depois.

Calcante, o adivinho, identificou a causa da peste que assola o acampamento Aqueu (I, 93-100): foi por mandar o sacerdote de Apolo embora que Agamémnone atraiu a vingança do deus sobre todos eles. A cativa deve, portanto, ser devolvida, sem resgate, oferecendo-se, ao invés disso, o maior dos sacrifícios, uma matança – uma centena de animais. Agamémnone finalmente nomeia Odisseu para liderar a expedição expiatória, e o texto gasta sessenta versos descrevendo em detalhes os feitos da pequena tropa enviada à ilha (I, 428-487). Isso ocorre porque ele, desse modo, coloca em antítese o que o funcionamento social deveria ser. Essa longa passagem é necessária para nos imbuir dessa normalidade, para vermos um grupo harmonioso e unido, operando em plena capacidade, flagrado em uma ação comum. Isso não é ridículo, nem é anedótico. Diante do golpe que a ação de Agamémnone acaba de dar à ordem, é bom desdobrar o horizonte de harmonia em extensão. Sabemos que o maior perigo para uma sociedade arcaica é a desordem.

Etnólogos nos dizem que nunca vimos uma comunidade desaparecer por causa de calamidades naturais – epidemia, fome ou seca. Mas através de anais de etnologia recentes, sabemos de duas tribos às quais a violência interétnica devastou a ponto de varrê-las completamente da face da Terra²¹. Contra essa violência, o ritual é o grande meio de ordem, pois, marcando a rotina da vida normal na sociedade, refunda a comunidade e evita crises. É disso que se trata essa narrativa calma e ordenada.

O que esses sessenta versos nos apresentam, de fato, é uma das inúmeras cenas de sacrifício, que sempre terminam com as palavras “ficando cada um com a porção respectiva” (I, 468). A nós se apresenta uma longa série de gestos perfeitamente esperados, em ordem e refletindo o lugar de cada um na sociedade. O velho oficializa, os “jovens” esperam, com garfos de cinco pontas na mão. A carne é preparada de acordo com uma cerimônia imutável, a comida é degustada, os espetos são comidos juntos, a sede e a fome são satisfeitas, mas acima de tudo, todos agem juntos, em ordem absoluta²². Passamos o dia cantando para

21 Ver o trabalho coletivo sobre *La Vengeance*, G. Courtois (ed.).

22 O texto insiste constantemente nisto: ver por exemplo v. 447-448 “em ordem” (“*xzeiès*”). Isso é dito com força na fórmula consagrada “ficando cada um com a porção respectiva” [“*dainunt'oude ti thumos edeuetto daitos eîsès*”]. Nada menos do que três palavras insistem na ideia de compartilhar, de igualdade. *Dainumi* significa “dar, oferecer uma refeição” (especialmente um banquete), mas a ideia essencial é que cada um “tome sua parte” e a palavra originalmente até significa o ato essencial de “realizar as ações” para essa refeição – sempre compartilhando, provando a maestria e não fazendo mal a ninguém. Pois o que cada um recebe, nessa fórmula tão cheia de significado, é *eîsos* (*isos*), a palavra que muitas vezes se encontra no sentido de “igual” e que também significa “parte igual”, com toda a ideia de correção, proporção, harmonia finalmente (é o termo para dizer o navio bem proporcionado, os cavaleiros “exatamente do mesmo tamanho”, o escudo redondo...). Finalmente, o verbo *edeuetto* é a negação do *deuô*, “falhar, faltar”, portanto, na forma do meio do verbo, “faltar, ser privado de”, ou seja, “não ter o que é esperado, normal”. Em suma, temos aqui uma fórmula extremamente redundante: “as ações são dadas (ou: “eles tomam suas ações”), e a ninguém lhe falta no coração que sua parte é igualmente fornecida (proporcional)”. A redundância enfatiza a importância da questão. Como com os despojos, é uma questão de colocar todos em seus lugares.

a Apolo²³. Depois, dormimos juntos na praia. Os guerreiros que retornam formam mais uma vez uma comunidade soldada, afastada da fúria dos antagonismos: cada um está em seu lugar, recebeu o que lhe era devido. A expedição fala, assim, de uma sociedade feliz, em contraste com o mundo que ela deixou – as pretensões de Agamémnone, a cólera de Aquiles – e com o mundo que a narrativa vai, então, descrever: conflitos no Olimpo.

No final do Canto I, o mundo dos deuses também alcançará a harmonia. Encontramos a mesma fórmula em “ficando cada um com a porção respectiva”. Mas, obviamente, esse paralelo condensado apenas sublinha aquele que foi traçado até agora: a harmonia é aparentemente a mesma, dita pela mesma fórmula; mas foi conquistada à custa da humilhação de Hera. A paz social é salva, mas é à custa das instituições. Zeus triunfou, ele reina sozinho, Hera não pôde impedir que Aquiles fosse homenageado de uma forma inédita. Essa harmonia custará milhares de vidas na *Iliada*.

Entre os homens, pelo contrário, a negociação finalmente se imporá a Agamémnone. Ele enviará Ajax e Odisseu em uma embaixada para Aquiles, primeiro para oferecer presentes luxuosos para seu retorno – sem mencionar a ofensa que ele lhe causou (Canto IX). Mas Aquiles se recusa, e com razão: a verdadeira questão não é a cativa, mas o reconhecimento de sua posição. A consequência mais adiante estará no Canto XIX: a oferta de Agamémnone de arrependimento incondicional.

23 Talvez não seja irrelevante que o deus que preside esse início seja Apolo. Aqui ele não intervém como o defensor de Troia – como faz em todos os outros pontos da narrativa. Ele intervém como o deus “com o arco de prata”, lançando a peste que tantas vezes simboliza a violência intraétnica. Ele é também o deus da música, da harmonia: aquilo que reina quando a raiva do “Preservador” terminou e a epidemia cessou.

CAPÍTULO 2

UM DISCURSO OCULTO

Acabamos de ver como o desvio pelo mundo dos deuses tornou possível colocar as ações humanas em perspectiva. Aqui, tentaremos trazer à tona as últimas consequências deste paralelo. Primeiro, dentro do próprio Canto I. Veremos sinais espalhados pelo texto, termos que, mesmo não sendo notados em uma primeira leitura, podem ser interpretados assim que o quadro geral for configurado pela homologia essencial entre homens e deuses. Em uma segunda etapa, tomaremos como corpus o Canto II, analisando o episódio de Tersites à luz do que foi criado até agora. Todos esses fatos têm em comum o fato de constituírem vestígios de um segundo discurso, oculto, cujo sentido é muito diferente do que se afirma superficialmente.

I. Retroleitura do Canto I

Uma vez estabelecido o paralelo, podemos restaurar o significado de certo número de termos que, desde o início, designaram as verdadeiras questões *mezza voce*. Eles não seriam suficientes para designar as verdadeiras questões em jogo: a prova disso é a tendência tradicional de atrair o texto para o psicológico e o anedótico. Mas após esse desvio, através da mesma narrativa no mundo divino, o ouvinte pode se tornar sensível às características desses detalhes espalhados no início do Canto I.

Para colocar em termos modernos, existe o “retrocesso” – no sentido de Riffaterre. Isso pressupõe uma releitura – e uma releitura cuidadosa geralmente leva a isso. Agora, sabemos que a *Iliada*, como a *Odisseia*, é um daqueles textos constantemente repetidos, do qual todos sabiam grandes trechos de cor e conheciam os restantes

muito bem¹. Para nós, moderados, os termos do confronto estão mais ou menos escondidos de nós, por duas razões. Primeiramente, temos conceitos claros – de direito, de suserania, de justiça² – com a ajuda dos quais lemos, deciframos e interpretamos, sem dificuldades, as relações sociais ao nosso redor. Por outro lado, a crise do século VII a.C. já terminou, e seus sinais são de pouca importância para nós. Não precisamos mais desses sinais, nem mesmo os detectamos, e as traduções os apagam.

Eles estão lá, no entanto, espalhados pelo texto para expressar a dimensão puramente social e política do confronto. Vou dar alguns exemplos importantes.

Dois termos, primeiro, respondem um ao outro nas duas extremidades do primeiro episódio: “*diastètèn*”, “opor-se, distinguir”, e “*ho-moiôthèmenai*”, “tornar-se semelhante a”.

Nos primeiros versos, na invocação à Musa, o assunto da *Iliada* é definido como a cólera de Aquiles. O resultado é a morte de milhares de homens, e o efeito de “distinguir” os adversários³. Nunes⁴ traduz: “Canta-me a Cólera — ó deusa! — funesta de Aquiles Pelida, [...] desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram cindidos, o de Atreu filho, senhor de guerreiros, e Aquiles divino” (I, 1-7). Em grego é “*diastètèn erisante*” (I, 6). Literalmente: como Aquiles e Agamémnone “em discórdia, ficaram cindidos”. *Diistèmi* se refere a todo um vocabulário de separação, de distinção. Não se trata apenas de discordância, mas de “distinguir um do outro”. A disputa fará a diferença entre os dois líde-

1 Sem sequer mencionar o ateniense que se gaba de conhecer os dois textos integralmente de cor, há uma familiaridade que achamos difícil de imaginar. É essa familiaridade que permite que, em recitações parciais, ninguém “se perca”.

2 Ver A. McIntyre, *op. cit.*, p. 1.

3 “Canta-me a Cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida, causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados e como pasto das aves. Cumriu-se de Zeus o designio desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram cindidos, o de Atreu filho, senhor de guerreiros, e Aquiles divino”. N.T.: Citação completa.

4 N.T.: Na versão original, Goyet cita a tradução de Mazon.

res, criará entre eles essa distinção que vimos ser buscada sem que se pudesse criá-la por meios simples e externos. Colocar nesses primeiros versos programáticos um termo formado sobre “*dia-*”, é afirmar que o próprio fundamento do texto é criar a diferença entre os chefes, na situação confusa por excelência que, imediatamente depois, a epidemia fica encarregada de simbolizar.

Ao final da altercação, Agamémnone anuncia que tomará a cativa de Aquiles: “que, alfim, possas ver por esse ato de força, que te sou superior [“*ison emoi phasthai*”] e, também, para que outros se corram de se igualarem comigo e quererem de frente ameaçar-me” (I, 185-187). Ser igual é “*homoiôthèmenai*”, “fazer-se como” (eu). O que está em questão, mais uma vez, é a diferença essencial entre Aquiles e Agamémnone, decidindo de fato “quem é mais forte”. Para Agamémnone, trata-se de mostrar que ele não tem pares (“*ison*”), em total conformidade com o que descrevemos sobre sua tentativa: o que ele recusa aqui é ser apenas o “primeiro *inter pares*”, ele quer a soberania absoluta, na modalidade de Zeus. Pode-se, então, ocultar as questões políticas por trás de termos psicológicos, mas o paralelo nos permite apreendê-los.

De igual modo, os termos *geras* e *timè* proíbem antecipadamente uma interpretação psicológica. Esse é o papel óbvio do constante retorno do termo *geras*, “parte de honra”: ele diz explicitamente que o confronto em torno de uma cativa é tão violento somente porque a atribuição do saque honra aquele que o recebe, marca seu lugar eminente no exército. *Timè* é o outro termo essencial presente em todo o confronto, aquele que coloca sob verdadeira luz os argumentos de cada um. Fala de honra, que designa o lugar de cada um na sociedade. Assim, mesmo que Agamémnone finja interpretar o anúncio da partida de Aquiles como uma fuga (“Foge, se o teu coração te compele”, I, 173), na verdade, ele segue, imediatamente, com outra coisa... muito mais apropriada à situação: “que não te suplico, por minha causa ficares [“*me timèsousi*”]. Muita honra, me vem, em verdade, de outros guerreiros, mas, principalmente, de Zeus prudentíssimo” (I, 173-175). Ao se opor a ele, Aquiles o desrespeita – falha em honrá-lo. A ideia será explicitada um pouco mais tarde. Quando está prestes a rejeitar o argumento

de Nestor de que deveria desistir de suas reivindicações, Agamémnone coloca a questão em termos próprios: “Este indivíduo, porém, sempre quer sobrepor-se a nós todos, e leis ditar incontestemente, o que muitos, suponho, lhe negam” (I, 287-289). É a política que está em jogo, imediatamente, e se trata da política mais essencial, aquela que define as hierarquias de poder de forma estável, em momentos de crise, quando a feliz rotina da sociedade pré-jurídica não funciona mais.

Daí o constante retorno do termo. Tétis, quando se dirige a Zeus, dá uma versão condensada dos fatos que é inteiramente marcada pelo selo da política. Esse breve discurso é uma obra-prima de eficiência. Em oito versos, Tétis expõe tanto os fatos, como seu pedido e as razões pelas quais Zeus não pode recusá-lo. Nesses poucos versos, nos quais cada palavra é pesada, observamos o retorno obsessivo de palavras formadas em *timè*. Nada menos do que cinco termos falam dessa “honra” – devida, negada e devolvida. Aqui, não há mais psicologia, mesmo aparente, mas, apenas, a mecânica das relações sociais.

“Se já algum dia, Zeus pai, te fui grata entre os deuses eternos, seja por meio de ações ou palavras, atende-me agora: honra [“*geras*”] concede a meu filho [“*timèson moi uion*”], fadado a tão curta existência, a quem o Atrida Agamémnone, rei poderoso, de ultraje inominável cobriu [“*ètimèsen*”, “privou-o de honra”]: de seu prêmio, ora, ufano, se goza. Compensação lhe concede, por isso, Zeus sábio e potente; presta aos Troianos o máximo apoio, até quando os Acaios a distingui-lo [“*timè*”] retornem e de honras condignas [“*tisòsin*”] o cerquem” (I, 503-510).

A tradução por “fama”, sem dúvida, procura variar os termos franceses⁵, daquilo que o grego insiste incansavelmente como essencial: posição na sociedade. Não é “*kleos*”, na verdade, que encontramos

5 N.T.: O comentário da autora trata de uma questão relacionada às variantes na tradução do termo para o francês. Não entramos, aqui, no mesmo mérito em relação à língua portuguesa. Na tradução de Nunes, não há a palavra “fama”, mas a ideia de “distinção”.

aqui, embora seja o termo clássico na *Iliada* como na *Odisseia*, para dizer renome, fama. É novamente “*timè*” que conduz e reforça o sentido.

O que todos esses sinais dizem é que a questão essencial é “distinguir” Aquiles e Agamémnone. O que os diferencia, em última análise, pode muito bem ser uma rivalidade total – apesar das negações do texto. A estatura de Aquiles primeiro fala em armas, sua intervenção para convocar a Assembleia, a alusão à “pequenez” de Agamémnone, quando usa no conflito “opulência e fortuna”, todos esses elementos então vêm à mente. E fazem pensar que seu objetivo talvez não fosse apenas obter de volta a parte que lhe coube por direito. Se perseguirmos a ideia, para ver como ela se relaciona com o resto do texto, ficamos surpresos ao ver que ela esclarece vários pontos.

II. Mas o que Tersites quer? (Canto II)

De fato, somos tentados a ir mais longe. O fio cujo fim nós compreendemos pode ser seguido de longe a partir do trabalho épico, que ilumina no processo uma série de fatos até então obscuros. Ao perseguir nossa hipótese até o final, temos a sensação de que estamos cavando do pó algo profundamente enterrado, mas do qual o texto deixou vestígios, como se, em filigrana, estivesse apontando para uma verdade que, de outra forma, parece se esforçar para negar.

Vamos rever os fatos. Zeus, a fim de cumprir o que prometeu a Tétis, prepara-se para esmagar os Aqueus enquanto dura a ausência de Aquiles. Para fazer isso, ele envia o “Sonho Pernicioso”, um sonho mentiroso que promete a Agamémnone a captura de Troia no mesmo dia. Agamémnone convoca os chefes ao Conselho; lhes conta o sonho e consegue convencê-los de sua veracidade.

Segue-se um estranho episódio, mesmo na *Iliada*, em que a má fé é um modo de governo de pleno direito: Agamémnone anuncia que vai colocar seus guerreiros à prova. Ele convocará a Assembleia dos soldados e, em vez de contar-lhes sobre o Sonho que teve, lhes dirá que Zeus, ao contrário, lhe recusa a captura de Troia, e que eles de-

vem voltar. Ele espera, dessa maneira, despertar o ardor dos guerreiros: eles devem contradizê-lo, recusando-se categoricamente a retornar, em nome de ideais heroicos. Mas não é isso que acontece. Os soldados, longe de nobremente se recusarem a voltar, apressam-se a retornar a seus navios. Disso resulta um longo período de intensa confusão, em que os líderes têm grande dificuldade para reter seus homens. É necessária a intervenção de Hera, despachando Atena, ela própria inspiradora de Odisseu, que finalmente controla a situação (II, 200-210). Ele passa pelos grupos de soldados ansiosos demais para sair e os traz de volta à Assembleia. Os soldados estão prestes a serem levados à razão: Odisseu os ameaça, dizendo-lhes, em síntese, que têm que esperar as ordens do chefe e não decidir voltar depois do que é apenas uma pergunta retórica de Agamémnone, e não um verdadeiro convite para que zarpem novamente. Na Assembleia, que finalmente é levada à ordem, um simples soldado, Tersites, deixa Agamémnone de fora. Odisseu novamente o coloca na linha.

Na superfície, estamos vertiginosamente distantes de Aquiles, “esquecido” enquanto se prepara a rotina do exército que vai marcar seu triunfo. O foco parece ser o exército marchando em direção a seu Destino – ou melhor, os esforços de Agamémnone e seus tenentes para restaurar a ordem na batalha. No entanto, inesperadamente, Aquiles toma o centro das atenções na intervenção de Tersites.

Na verdade, nessa Assembleia finalmente reinstalada, o que será discutido, em primeiro lugar, é novamente o conflito Aquiles-Agamémnone – e não todas as vantagens comparativas de retornar ou prosseguir com o cerco⁶.

O que identificamos até agora nos permitirá prestar contas de todas essas esquisitices: a fala de Tersites; mais adiante, a alusão de Posido (e Agamémnone) a uma recusa das tropas em lutar, e o cenário dos “testes” das tropas.

6 A questão é importante, porém, e uma vez restaurada a calma, Odisseu trabalhará para convencer os soldados, o que faz com a ajuda do presságio dos oito gansinhos e de sua mãe. Mas, apesar dessa importância, o assunto está como que esquecido aqui, quando o conflito entre os dois chefes assume o centro das atenções. O que o episódio Tersites mostra é que a decisão de partir é, de fato, uma consequência desse conflito.

A festa de Aquiles

Tersites é apresentado como um homem comum, o único em toda a *Iliada* que desempenha um papel ativo sem ser um “rei”. É claro que, no decurso do combate, as patentes são nomeadas e, às vezes, no decorrer de um duelo, seu parentesco é informado, trazendo um detalhe de sua vida. Mas Tersites é o único a intervir de forma pessoal para desempenhar um papel decisivo

Ele tem um status particular. Eddie Lowry⁷ mostrou que o termo “*aiskhistos*” não significa “o mais feio”, como geralmente é traduzido, mas “o mais vergonhoso” – algo como “o homem de aparência vergonhosa”. O termo se refere a toda uma tradição de deformidade e ao riso que ela provoca em uma “cultura da vergonha” (*shame culture*). Lowry mostra que a intervenção de Tersites corresponde a um funcionamento tradicional da Assembleia, na qual ele desempenha o papel de bobo do rei. Sua enfermidade faz dele um indivíduo especial e marcado; como tal, suas palavras não têm o alcance que teriam na boca de um homem comum, um membro pleno da comunidade. Ele pode, portanto, dizer coisas “vergonhosas” em voz alta, sem que isso importe⁸. Porém, ja-

7 *Thersites, A Study in Comic Shame*. New York: Garland Publishing, 1991.

8 “(In order to allow for a point of view that is socially beneficial but perhaps critical of prominent persons, an individual who is shame-causing in appearance may deliver a shame-causing speech, whereupon the shamed target of the speech would have grounds in his critic’s appearance to reciprocate by directing his own words of shame against the deformer or asymmetrical shame-causer” [N.T.: “A fim de permitir um ponto de vista que fosse socialmente benéfico, mas talvez crítico em relação a pessoas importantes, um indivíduo que é causador de vergonha na aparência pode proferir um discurso causador de vergonha, e assim o alvo vergonhoso do discurso teria motivos na aparência de seu crítico para retribuir dirigindo suas próprias palavras de vergonha contra o causador de vergonha deformado ou assimétrico”] (E. Lowry, *op. cit.*, p. 288). Vou partir da interpretação de Lowry de “*koiranos*” (líder) que caracteriza Odisseu nessa passagem. Para ele, o termo não se refere a uma “teoria política”, mas apenas ao papel de Odisseu como “portador de injúrias” aqui (ver o capítulo X, páginas 271-277). Concordo que esse é o significado visível, mas me parece uma das telas “psicologizantes” que descrevi acima. Ele achata o significado do texto – exatamente da mesma maneira que colocar o discurso de revolta na boca do excluído Tersites.

mais é desse modo que ele é interpretado, e as palavras do homem com o olhar torpe e o crânio pontiagudo deixam um mal-estar óbvio, tanto entre os críticos como... no exército Aqueu⁹.

O que diz a passagem? Primeiro, que Tersites é o único que não se cala, quando Odisseu traz os homens de volta à Assembleia – esse é o papel funcional que Lowry identificou. Então nos lembramos de que “tinha sempre o bestuntono repleto de frases ineptas, que contra os reis costumava atirar, sem propósito ou regra, contanto que provocasse dos nobres Argivos o riso” (II, 213-216). Normalmente, ele fala sem pausa com Aquiles e Odisseu, “Mas ora insultava Agamémnone com voz de timbre estridente” (II, 220-222). Aqui novamente, a interpretação psicológica está rapidamente pronta. Tersites seria o corcunda sem lei – e então se confia nas injúrias de Odisseu contra ele, esquecendo-se de que essas são uma linguagem codificada.

O texto, entretanto, proíbe essa interpretação psicológica, acrescentando imediatamente: “com quem [Agamémnone] os guerreiros Acaios aborrecidos estavam e muito agastados no espírito” (II, 224). “Aborrecidos” deturpa o significado de “*nemessèthen*”, aoristo de “*nemessaō*”, obviamente formado sobre *nemesis* – que se refere à deusa “*justicière implacable de toute hybris*” (Bailly) [justiceira implacável de toda a húbri]. O “aborrecimento” dos Aqueus não é um sentimento individual em relação a seu líder. A *nemesis* é o equivalente da *indignatio* latina: é o papel do acusador público, como será sublinhado, por exemplo, no capítulo da *Retórica* de Aristóteles (*Retórica*, II, 9). É a expressão da força social que se levanta contra qualquer húbri que tente quebrar a ordem. No momento, como já vimos, a húbri está do lado de Agamémnone. Aquiles, ainda que tenha provocado objetivamente o líder da coalizão, não é a causa dos males que a húbri traz (peste e dis-

9 Ver a introdução de Lowry: “Cara a cara com o Tersites de Homero, os estudiosos não têm sido menos irritados do que os Aqueus. A tarefa de todos, seja nas fileiras de Troia ou na academia, seria mais fácil se Tersites nunca tivesse aberto a boca” (*op. cit.*, p. 3).

córdia). Sem sequer mencionar a ofensa de Agamémnone contra Apolo – da qual o exército talvez não deva ser o juiz – os soldados podem muito bem guardar um “rancor” (“*kotos*”: ressentimento, animosidade, ódio) contra ele: ele propôs voltar atrás na partilha do saque, queria receber uma nova parte, necessariamente retirada dos outros.

Em resumo, e isto é o que expressa o texto, como acabamos de ver, Tersites diz, em voz alta, o que os outros pensam em silêncio: esse é o papel habitual do bobo.

O notável é que ele repete, ponto por ponto, os argumentos de Aquiles, dos quais ele se faz mais do que um eco: é o porta-voz entre as tropas. Primeiramente, ele repete a acusação de ganância, depois as palavras usadas por Aquiles para sua mãe Tétis, que falam da húbri de Agamémnone e de seu bel prazer. Retomando todo o argumento, Tersites expõe, mais uma vez, as queixas manifestadas no dia anterior por Aquiles. Ele deixa Agamémnone de fora, em frente ao exército, a fim de conseguir que o exército dê novo rumo à situação. De fato, ele está convocando o exército a assumir a causa de Aquiles contra Agamémnone, convidando-os a tentar uma tomada de poder inversa da que Agamémnone havia tentado no dia anterior. Ele tenta fazer com que o exército se indigne com a redistribuição dos despojos proposta e retire Agamémnone de sua posição de líder, aclamando o próprio Aquiles em seu lugar.

Desenvolvemos mais. Tersites começa, como o próprio Aquiles, com a acusação de ganância, que podemos acreditar ser psicológica. “Por que resmungas, Atrida, e que mais, ainda, julgas faltar-te? As tuas tendas transbordam de bronze e de lindas escravas, todas a dedo escolhidas” (II, 225-227): a passagem retoma e desenvolve as palavras de Aquiles: “Filho notável de Atreu, mais que todos os homens avaro, por que maneira os Aqueus poderão novo prêmio ofertar-te?” (I, 122-123). Mas, se permanecemos no registro psicológico, a conclusão desse primeiro desenvolvimento é incompreensível. Tersites leva diretamente a uma conclusão inesperada: “Não fica decente a um monarca, que o mando exerce, lançar os Acaios em tantas desgraças” (II, 233-234). Ele parece, desse modo, saltar de um sujeito ao outro, sem que haja uma

relação: da ganância de Agamémnone à indignidade de um líder que perde seu povo. Na verdade, a lógica do raciocínio é impecável, mas o elo que falta deve ser reconstruído. Os versos: “Não fica decente a um monarca, que o mando exerce, lançar os Acaios em tantas desgraças” (II, 233-34) não se referem à morte no campo de batalha – tal morte nunca é considerada uma “desgraça”. É ao estado interno do campo que ele se refere. O que é uma verdadeira desgraça para uma sociedade é que as leis, escritas ou não, são quebradas e, com isso, a ordem desaparece: aqui, a partilha dos despojos se torna reversível e ninguém tem mais a certeza de receber a “partilha de honra” que justifica sua presença no campo de batalha.

É perfeitamente lógico, nesse caso, que é *nesse momento* que Tersites vilipendia o exército, chamando-os de “aquivas”: “Bando covarde e imprestável de aquivas, não digo de Aquivos!” (II, 235). Dessa vez, portanto, não se trata de envergonhar as tropas por sua falta de valor em combate, com a finalidade de trazê-las de volta a ele com um novo ardor¹⁰. Trata-se da atitude deles na Assembleia do dia anterior, na qual deixaram Agamémnone desprezar Aquiles. É o que mostra a sequência: “Sim, para casa voguemos, deixando-o nos plainos de Troia” (II, 236). O retorno aos navios assume um significado muito preciso. Aplica o princípio de todas as greves: fazer saber que, sem a base, o líder nada pode fazer – o líder, ou, em geral, aqueles que se beneficiam indevidamente das vantagens de uma situação sem devidamente compensar sua base. Não poderia ser mais claro, especialmente porque Tersites afirma imediatamente: “Que sintam de vantagem lhe somos, ou não, nos perigos da guerra, já que o divino Pelida, que tão superior lhe é em tudo, muito ofendeu: sua escrava tomou e dela, ora, se goza” (II, 237-240).

Nessa passagem, a “greve” não procura obter novas vantagens: o exército não exige uma nova partilha do saque, em que Agamémnone abdicaria de parte do que lhe havia sido dado, para que pudesse ser redistribuído às tropas. A questão me parece diferente e muito mais

10 A expressão é de fato encontrada em várias ocasiões nessa estrutura muito mais clássica de invectiva.

radical. O objetivo é mudar o líder, para que a ordem seja restaurada, para que o comando não seja assegurado por um guerreiro inferior a ninguém (“tão superior lhe é em tudo”) nem que aja para seu próprio bem pessoal. O resto do discurso deixa isso quase claro: Tersites, que continua a retomar o discurso de Aquiles ponto por ponto, continua a falar sobre a húbris de Agamémnone: “muito ofendeu: sua escrava tomou e dela, ora, se goza” (II, 240). Sua fala condensa a disfunção que vem ocorrendo desde o início do Canto I. E conclui com o que deveria ter acontecido: Aquiles deveria ter matado Agamémnone – ou seja: e as tropas o teriam tomado como seu líder supremo.

Tersites articula aqui duas ideias que o texto separou cuidadosamente, mas que estão ligadas em profundidade: os Aqueus correndo para seus navios e Aquiles acusando Agamémnone de húbris. O que ele revela no fundo é que as tropas que presenciaram o conflito entre Aquiles e Agamémnone tomaram partido. Nestor não se enganou em lamentar a briga, sobre o tema do enfraquecimento dos Aqueus (“Deuses! que dor indizível se abate nos povos da Acaia! Príamo grande alegria, por certo, há de ter e seus filhos, todos os outros Troianos, também, ficarão muito alegres”, I, 254-55). Os dois chefes “em discórdia, ficaram cindidos” (“*diastètèn erisante*”, I, 6): eles se rivalizam. Cada um não estava lá como um indivíduo, mas à frente de suas tropas, procurando afirmar sua preeminência. Em suma, o texto ocultava as discussões reais, assim como havia ocultado a dimensão política do confronto em termos psicológicos. Ele mascarou a cena da multidão – que essas premissas necessariamente exigem – por um puro mascaramento. Um raciocínio manifesto por Agamémnone sobre a desvantagem numérica dos Troianos e sobre o fato de Zeus não cumprir suas promessas (II, 110-141) toma o lugar da discussão acalorada que o desentendimento do dia anterior entre Aquiles e Agamémnone não pode deixar de ter suscitado.

Aqui novamente, o texto deixa sinais que podemos decifrar assim que tenhamos identificado as verdadeiras questões em pauta. O mais óbvio é a metáfora, que é duplicada: para descrever a Assembleia, o texto usa duas metáforas em rápida sucessão, o que é incomum e marca

sempre um momento de extrema intensidade. A metáfora do mar “com ondas furiosas”, “A ágora, então, se agitou, como o fazem as ondas furiosas no Ponto Icário, que são percutidas por Euro e por Noto, quando das nuvens irrompem, mandados por Zeus poderoso” (II, 144-146) é imediatamente redobrada pela colheita sacudida pelo “impetuoso” sopro de Zéfiro (II, 147-149). Eles são encarregados de dizer como a Assembleia está: “O coração no imo peito ficou sobremodo abalado de toda a turba” (II, 143-144): a tropa está perturbada com os acontecimentos do acampamento¹¹. O confronto do dia anterior ocorreu *coram populo*, durante a Assembleia onde Calcante veio para falar, e não no Conselho que reúne apenas os líderes. É um escândalo público, ao qual os soldados respondem com um movimento de massa.

As palavras anteriores de Odisseu, quando ele estava colocando ordem no acampamento (II, 207) apontam na mesma direção. O foco se centra nos termos “comandante” e “rei”. Ele assedia Tersites explicando que “Não aconteça, colérico, males causar aos Argivos. Sempre é violento o rancor do monarca de Zeus descendente. A majestade e o poder ele [Agamémnone] os herda de Zeus poderoso” (II, 195-197). “Honra” é “*timè*”, claro: ainda estamos no mesmo quadro. Em seguida, afirma que “Não vales nada na guerra, ou, sequer, nas reuniões dos Argivos. Reis não queiramos ser todos que, aqui, nos achamos reunidos. É mau que muitos comandem; um, só, tenha o posto supremo; um, seja o rei, justamente a quem Zeus, descendente de Crono” (II, 203-207)¹².

11 Idem, em II, 95-96, no momento em que Agamémnone os chama em Assembleia para “testá-los”: “A ágora tumultuava; rimbomba o chão duro ao sentarem-se tantos guerreiros; por tudo é algazarra” [“*Tetrèkhei d’ agorè...*”]. Compare-se com a calma na qual as tropas marcharão para a batalha (Canto III, analisada acima em I, 2). Idem, sem menção de barulho e confusão quando as tropas se sentam para permitir duelos, o de Páris e Agamémnone “manda que os Teucros parassem” (em III, 78 e VII, 56) [“*toi d’ hidrunthèsan hapantes*”].

12 Referência às palavras de Nestor no Canto I, que distingue Aquiles de Agamémnone e fundamenta o respeito devido a este último: enquanto Aquiles tem a força do guerreiro “individual”, Agamémnone tem o poder sobre o número de homens, que vem de Zeus. Ver a “interpolação”, não traduzida por Mazon: (“deu cetro e leis, para o mando”, II, 206; ver I, 238; IX, 99; XVI, 387). A expressão voltará no Canto IX.

Certamente, o texto diminui o alcance polêmico dessas palavras. É para um “homem do povo” que Odisseu fala desse modo: “Nêscio Tersites, conquanto orador de palavra fluente, cala essa boca, não queiras sozinho com reis abarbar-te. És o mais vil e insolente de quantos guerreiros vieram para lutar sob os muros de Troia, seguindo os Atridas. Não queiras vir concionar tendo o nome de rei nessa boca, nem cumulá-lo de insultos, cuidando somente da fuga. Ainda ignoramos, ao certo, que fim há de ter isso tudo, se para os homens Acaios a volta será vantajosa” (II, 246-253). A afirmação de Odisseu também aponta para o fato de que o único líder é Agamémnone, e que não haverá outro rei além dele. Podemos entender que “tampouco Aquiles”.

Finalmente, a situação geral que se tornou aparente desde o início do Canto I nos faz recordar um evento romano: a aclamação de um novo Imperador pelas tropas. O anacronismo não deve nos impedir de ver, de fato, que é a um verdadeiro golpe de força que Tersites chama, dizendo em voz alta o que os outros pensam em silêncio. Ele coroa, dessa maneira, as ações do próprio Aquiles, afirmando-o perante Agamémnone como um campeão da ordem que este último procura destruir, e um candidato para sua reintegração.

A partir desse ponto, devemos esperar uma divisão do exército. E é a isso que se referem as alusões de Posido e Agamémnone, que permanecerão obscuras se não imaginarmos que possa haver, sob a superfície lisa do texto acabado, o vestígio de embates muito mais violentos do que os argumentos destacados sugerem. No Canto XIII, Posido encontra alguns soldados que, diz o texto, acabam de chegar para descansar, exaustos da dura batalha travada até ali. Posido os exorta a voltar à batalha, como qualquer líder deve fazer quando encontra sol-

É uma questão de governar como um bom rei: tanto pelo cetro como pelas leis – diríamos respeitando a Constituição; aqui está respeitando os costumes, e restituindo a cada um o que lhe é devido. Benveniste (II, p. 103) mostrou que não se pode aceitar a tradução de Bailly para os *themistas* neste verso: “*les prérogatives d’un chef*” [as prerrogativas de um chefe] (os impostos devidos a ele) (*themis*, II, 2). N.T.: Observações de Goyet acerca da tradução de Bailly.

dados descansando, qualquer que seja o motivo (XIII, 83-124). Em sua exortação-inectiva, ele alude ao conflito entre Aquiles e Agamémnone como a causa provável de sua inação: “Aqui estão eles [os troianos] hoje, lutando longe de sua cidade e em frente de nossos navios ociosos, isto por culpa de um líder, e pelo abandono de seus homens, que, para contrariá-lo, agora se recusam a defender nossos navios velozes e se deixam abater no meio deles”! (XIII, 107-110). Assim que ouvem sua voz, os chefes estão prontos para voltar à batalha, e parece haver pouca discussão sobre o conteúdo preciso do discurso. Mas a coisa é retomada no Canto XV, do próprio Agamémnone: “Pobre de mim, pois bem vejo que, assim, como Aquiles, magoados se acham agora comigo os Acaios de grevas bem-feitas, pois já não querem lutar junto às popas das naves escuras” (XIV, 49-51). Nestor responde sobre o tema do destino, e nega implicitamente a hipótese de Agamémnone (“Ao lado, agora, dos nossos navios a luta prossegue”, XIV, 57). Mas a negação não impede que a coisa tenha sido dita – e sabemos que na *Iliada* acontece frequentemente que a verdade é dita sob a aparência de falsidade¹³. Essas alusões vão fundo na dimensão oculta do texto, na qual Aquiles de fato não procura apenas manter a bela Briseida, mas suplantar um herói menos dotado que ele, de modo que o exército seja liderado pelo “melhor dos Aqueus”, ele mesmo.

A multidão retorna

Contra essa tentativa, dois homens intervêm. Em primeiro lugar, no Canto I, Nestor, que havia descartado as reivindicações de Aquiles, pedindo a ele que respeitasse as situações estabelecidas, como vimos. Então, aqui, diante da maré humana que se agita na Assembleia, Odisseu repreende severamente Tersites e o envia de volta a seu lugar¹⁴.

13 Nem que seja na cena em que Agamémnone conta com astúcia o reverso do Sonho Pernicioso e, por esse meio, fala do desastre que, de fato, vai acontecer.

14 Depois dessa importante passagem, Tersites nem mesmo é nomeado na *Iliada*.

Nestor e Odisseu se recusam a ficar do lado de Aquiles, porque eles diferenciam a força do guerreiro individual e a do líder. Eles defendem a supremacia de Micenas, cujo poder e importância no mundo Aqueu nada têm a ver com os de Ftia, “alimentadores de cavalos”, é certo, mas bem fora de qualquer possibilidade de comparação.

Naquilo que Nestor não pôde fazer com toda sua eloquência, Odisseu terá sucesso por meio de um discurso muito breve (II, 246-64). Ele ganhará sua causa a partir desse momento, virando o exército, colocando-o do seu lado contra Tersites. Mais tarde, ele pode desenvolver as vantagens de ficar com Agamémnone – usando o presságio de Áulide em particular –, mas a causa já aparece em: “Ao dizer isso, golpeou-o com o cetro nas costas e espáduas, o que o obrigou a encurvar-se, nadando-lhe os olhos em lágrimas. Incha-lhe, logo, nas costas sanguíneo vergão da pancada do cetro de ouro. Sentar-se foi ele a tremer, temeroso, apatetado, a enxugar, dolorido, dos olhos as lágrimas. Riram-se todos do mísero, embora enfadados se achassem” (II, 265-270). E cada um então diz, olhando para seu próximo: “Que maravilha! Odisseu já se orgulha de inúmeros feitos, quer como bom conselheiro, quer quando os combates dirige. Mas esta ação, por sem dúvida, a todas as outras supera, pois obrigou a calar-se de vez esse vil maldizente. O coração temerário não mais quererá, com certeza, sobre a pessoa do rei atirar insultuosas palavras” (II, 273-277).

Entretanto, Odisseu não fez uso de nenhum argumento novo¹⁵. Sua ação está em outro lugar: ele consegue destruir a legitimidade de Tersites como arauto dos Aqueus, ao colocar as tropas do seu lado contra ele. Isso é feito por uma vituperação muito clássica: “És o mais vil e insolente de quantos guerreiros vieram para lutar sob os muros de Troia ... Somente a ti coube insultá-lo”¹⁶. Odisseu realmente não tem resposta real para as

15 Ele provavelmente não precisa repetir o argumento desenvolvido apenas cerca de cinquenta versos antes: “Não aconteça, colérico [Agamémnone], males causar aos Argivos” (II, 195). Ele só dá uma versão positiva do que manterá os Aqueus sob Troia e sob as ordens do líder supremo: “pois desconheces em todo o seu âmbito os planos do Atrida” (II, 192).

16 N.T.: Citação completa na página 142.

acusações de Tersites (e de Aquiles) contra Agamémnone. Ele desloca o problema fazendo uma demonstração de força, ameaçando-o com represálias e espancando-o, *hic et nunc*: “Vou revelar-te com toda a clareza o que vai realizar-se. Ao te encontrar novamente dizendo impérios como esses não mais nos ombros de herói Odisseu continue a cabeça, nem mais me orgulhe de ser designado por pai de Telêmaco, se sobre ti não puser logo as mãos, arrancando-te as vestes, o manto e a própria camisa e o que mais as vergonhas encobre, para enviar-te, depois, a chorar, para as rápidas naves, das reuniões expulsando-te com boa dose de açoites” (II, 257-264). Tersites, a quem ele ataca com o cetro de Agamémnone, chora e... o exército ri. A festa da revolta é esmagada, num paralelo marcante com o fim do Canto I, quando os deuses reunidos riram de Hefesto e de sua enfermidade. A comunidade se reúne na ausência de Aquiles.

Podemos, a partir disso, compreender a estranha cena em que Agamémnone finge ter recebido de Zeus a garantia de que não ganhará a guerra – quando ele foi visitado pelo Sonho que lhe diz que Troia seria tomada naquele dia.

A prova à qual Agamémnone submete suas tropas é uma ação dada como rotineira: “Procurarei com palavras, primeiro, como é mais factível” (II, 72) e, de fato, o falso [mais factível] é muitas vezes pregado para que o verdadeiro aconteça. Mas aqui esse maquiavélico é difícil de articular. Como pode ser taticamente útil para Agamémnone fazer os homens acreditarem que voltarão? Diz-se, é claro, que ele espera que os soldados vaiarão a proposta de voltar para casa¹⁷¹⁸. Agamémnone não age

17 Isso é realmente o que acontece no Canto XIV, quando Agamémnone se propõe novamente a voltar. Mas é somente aos chefes que ele o propõe, e Odisseu faz então um pequeno discurso que define soberbamente os heróis guerreiros – em um momento muito preciso da obra, quando o assunto é justamente a oposição entre guerreiros “puros” (a “segunda função” de Dumézil), e guerreiros Troianos que lutam por sua cidade.

18 O termo “sentir”, empregado por Agamémnone e Odisseu, diz mais do que parece. “Para testá-los” é “*nun homens peirataĩ*”, em *peiraô*, verbo ao qual Bailly atribui o sentido de: “ensaiar, tentar, se esforçar”, mas que quase sempre tem na *Iliada* o significado de “fazer o teste de”. É, por exemplo, muito frequentemente, “testar a força

aqui por rotina, ao contrário do que a expressão “como é normal” parece indicar. Se colocarmos a cena no quadro que descrevemos, entendemos que Agamémnone não pode fazer o contrário: ele não está pondo à prova o heroísmo deles por causa disso, ele está garantindo o apoio do exército em um momento em que ele pode muito bem carecer dele, porque ele está correndo o perigo de o exército seguir Aquiles contra ele.

Em suma, recorremos a uma interpretação política do Sonho Pernicioso. Agamémnone, por duas vezes, mostrou húbri em relação ao sacerdote de Apolo e a Aquiles. No dia seguinte, ele mostra sua loucura ao acreditar ser capaz de, na ausência de Aquiles, tomar imediatamente a cidade, que é inexpugnável há oito anos. É a contrapartida da exigência de Aquiles de que nada seja feito sem ele, que todos morram em batalha em sua ausência. Aqui, Agamémnone se apressa para tomar Troia no mesmo dia, sem Aquiles. Isso seria obviamente uma bofetada no rosto que reverteria para sempre a pretensão de Aquiles à supremacia. Nessas circunstâncias, é obviamente essencial assegurar o apoio do exército antes de ir para a batalha¹⁹. A batalha em si mesma é uma tática clássica de reagrupar o acampamento dividido, lançando-o com força

de alguém contra um guerreiro”: um “teste” (“*peirèsasth*”), para saber como ele vai reagir, se ele vai deixá-lo vencer ou derrotá-lo. Este é também o termo usado por Zeus quando ele propõe aos outros deuses testar suas forças contra ele no famoso: “Por esse modo há de ver quanto sou, mais que todos, potente. Caso queirais pôr à prova o que digo, será proveitoso: por uma ponta amarrar no Céu vasto áurea e grande cadeia, e, da outra ponta, reunidos, ó deuses e deusas, forçai-a. Por mais esforço que nisso apliqueis, impossível a todos vos há de se arrastar a Zeus grande, o senhor incontestado” (VIII, 18-22). É sempre uma questão de pura relação de poder – e mais uma vez a questão é distinguir, saber quem é o mais forte. N.T.: Na versão de Nunes, em lugar de “testar”, aparece “pôr à prova”, que tem o mesmo sentido.

19 Como em um dos relatos de Nestor de uma aventura de sua juventude, XI, 715-717: “Palas Atena, de noite, que vinha do Olimpo a dizer-nos que nos armássemos. Nada remissos [*oud' aekonta*], os Pílios encontra, sim, desejosos de entrar em combate”. “*Akôn*” (“*a-ekôn*”): que age apesar de si mesmo, “*ekôn*” significa “por vontade própria, “*sua sponte*”. A possibilidade de rebelião existe, e é isso que vemos realizado no Canto II. Uma guerra não pode ser ganha sem a participação ativa das tropas, sem uma adesão total.

contra o inimigo. A recusa em marchar, a correria para os navios é, na verdade, o resultado de uma crise de confiança no líder – e não de uma nostalgia repentina da pátria.

CAPÍTULO 3

O PARADIGMA DE HÉRACLES

A figura de Hércules fornece uma chave adicional para a compreensão das questões em jogo na *Iliada*, ao duplicar novamente a narrativa principal. Como o paralelo entre o mundo dos deuses e o dos homens, ele nos permite ir além da leitura psicológica para compreender os desafios políticos, sublinhando outra relação essencial, aquela entre Hera e Aquiles. Essa é a mais importante das “narrativas paralelas” que abundam na *Iliada*. É sempre uma questão de duplicar os termos do problema, para articulá-los incessantemente em todos os níveis possíveis – como as narrativas da juventude de Nestor, por exemplo (veremos uma mais tarde), ou aquela que recorda o destino da Belerofonte, a quem me referirei aqui.

Veremos o ódio de Hera por Aquiles, que resulta em um constante confronto entre a deusa e Zeus. Então constataremos que esse ódio é a contrapartida daquele que uma vez colocou Hera contra Hércules. As múltiplas alusões ao filho adúltero de Zeus finalmente servem para construir o “paradigma” do herói transgressor e nos permitem compreender seu significado puramente político.

Contudo, antes de chegarmos a Hércules na *Iliada*, permitiremos um excursão aparente em... Clitemnestra na *Odisseia*.

I. O paradigma de Clitemnestra

Em seu belo livro *Penélope's Renown*, Marilyn Katz descreveu uma ferramenta do mesmo tipo das que estou tentando revelar. Ela destaca o papel desempenhado na *Odisseia* pelo que ela chama de “paradigma Clitemnestra”, cuja figura, segundo ela, está presente em toda a obra como repulsiva, mas também como uma possível Penélope. A

história do acolhimento profano de Agamémnone por sua esposa é o tema de toda uma série de alusões que apontam para outro possível resultado da busca de Odisseu. O número de alusões e sua localização estratégica na narrativa fazem delas uma presença obsessiva, que toda a narrativa tenta negar, mas que persiste como uma possibilidade, como um modelo alternativo de retorno, de *nostos*. Os efeitos do significado são numerosos e importantes, forçando-nos a reler a *Odisseia* de uma forma muito mais problemática.

A história de Clitemnestra forma um paradigma com a história de Odisseu que está sendo contada. É uma história “substituta”, “sobressalente”, para a qual a aventura de Odisseu pode se desviar a qualquer momento. Penélope pode acabar sendo uma nova Clitemnestra. Em qualquer caso, isso é repetido com insistência em toda uma série de padrões e mil detalhes. Esse é, por exemplo, o teor do discurso de Agamémnone a Odisseu no submundo, mesmo que Agamémnone seja rápido em negá-lo. O caráter de Penélope, portanto, é problemático, e a *Odisseia* atua como um campo de teste para o jogo intelectual em torno da noção essencial de *kleos* – assim como em torno do problema da responsabilidade do chefe de família, através da *xenia*, hospitalidade.

Marylin Katz não formaliza sua descoberta, pois seu propósito é mergulhar na carne do texto da *Odisseia* e não construir o conceito de epopeia. Mas podemos ver o interesse para nós. Essa não é uma forma pós-moderna de esvaziar a noção de “personagem”¹. O que ela descreve, de fato, é uma das formas que o paralelo-homologia assume dentro do gênero épico. Katz está descrevendo uma ferramenta intelectual, que funciona em conjunto com a construção da narrativa, ferramenta que faz uso da narrativa para dar ao ouvinte uma pista intelectual. A história de Clitemnestra permite que o ouvinte “raciocine” constantemente em dois níveis. A figura de Penélope é diversas vezes sobreposta à da mulher desonesta e assassina, que desenha uma possível narrativa de Odis-

1 Para resumir o mal-estar com o trabalho de Katz de um crítico como Richard Martin (no colóquio *Hommage à Milman Parry*, F. Létoublon, ed.).

seu. Não se trata de esvaziar o caráter de Penélope de seu significado, mas sim de permitir uma espécie de estereoscopia.

A presença do “paradigma” de um herói conhecido colocado em segundo plano é, portanto, uma forma de articular possibilidades narrativas. Essas são duas opções que o leitor verá no trabalho épico ao mesmo tempo, e cujas implicações ele poderá seguir. Essa é uma das formas por meio das quais a epopeia, como eu proponho vê-la, pode desempenhar o papel de uma verdadeira ferramenta intelectual, para se “pensar sem conceitos”. A figura de Hércules desempenha um papel estruturalmente semelhante na *Iliada*. Ele também é uma filigrana no trabalho, mesmo que em uma modalidade diferente. A história de Clitemnestra era a única maneira de falar de uma Penélope vilã. Só se podia falar de forma oblíqua, porque o significado era inaceitável. A presença de Hércules não é uma coisa reprimida da mesma ordem. Mas, na abundância da história, ela também pode ser tomada como um detalhe, enquanto é esclarecedora o suficiente para merecer toda a nossa reflexão.

II. O ódio de Hera por Aquiles

No Canto I, como vimos, Aquiles passa por uma grande transformação. No início, ele luta contra a húbris de Agamémnone, contra sua tentativa de estabelecer um governo tirânico. Nesse ponto, Aquiles, cujo comportamento livre da húbris, como temos enfatizado, é protegido por Hera. É ela quem o faz convocar a Assembleia (I, 55); é ela quem o mantém fora do caminho do assassinato (I, 195); é ela quem o faz prometer uma compensação pela húbris de Agamémnone (I, 213-214).

É nessa passagem que as coisas mudam e que o ódio vai substituir o “amor” que Hera tinha por ele.

Hera, de fato, faz com que Aquiles prometa uma reparação institucional. Um dia, a ele seria dado “três vezes mais”, em compensação pela afronta que sofreu: “Enquanto no coração e no espírito assim refletia, e a grande espada de bronze arrancava, do Céu baixou prestes Palas Atena, mandada por Hera” [...] “Para acalmar-te o furor, tão somente,

ora vim do alto Olimpo; caso me atendas, enviada por Hera, de braços muito alvos que, por igual, a ambos preza e dos dois, cuidadosa, se ocupa. Vamos, refreia tua cólera, deixa em repouso essa espada. Mas, quanto o queiras, com termos violentos o cobre de injúrias. Ora te digo com toda a clareza o que vai realizar-se: Prêmios três vezes mais belos virás a alcançar muito em breve, por esse insulto de agora. Contém-te, portanto, e obedece” (I, 207-214).

O que Hera promete é o funcionamento normal de uma sociedade arcaica. Sabemos que, nas sociedades pré-jurídicas, os delitos são julgados por um órgão social, geralmente um conselho de anciãos, e dão origem a uma verdadeira contabilidade². O famoso “preço de sangue” é o mais conhecido: qualquer quebra no equilíbrio das forças sociais deve ser reparada, e a vítima é obrigada a aceitar a reparação que foi considerada aceitável pela sociedade, mesmo pela morte de um parente. A família dos mortos deve abandonar qualquer ideia de vingança: a “*vendetta*”³ é a exceção que mostra que a regra é indispensável, e quase sempre presente e respeitada. A vingança, tal como a partilha dos despojos, é assim um dos pontos cruciais do funcionamento social. Não se trata de deixar isso ao critério de cada indivíduo, de deixar a vítima decidir sobre a reparação que pode apaziguá-la. A intervenção de Atena dá substância e voz ao procedimento normal: Agamémnone está errado – todo o início do texto é claro quanto a isso – e assim ele terá que pagar por sua ofensa, e a harmonia social será restabelecida. O termo contábil está até presente: tal ofensa requer uma tripla reparação: “Prêmios três vezes mais belos virás a alcançar muito em breve” (I, 213).

Esse é o cenário no qual Hera “ama e protege” Aquiles; um cenário no qual ela pode “amar e proteger igualmente” ambos os heróis:

2 Sobre tudo isso, ver *La Vengeance*, G. Courtois, ed.

3 N.T.: Para essa tradução, a autora esclarece: “A vingança é um costume da Córsega, pelo qual os membros de duas famílias inimigas perseguem de geração em geração uma vingança recíproca – cada vingança sendo vingada por sua vez pelo clã adversário, que não a reconhece como retribuição (ou ‘punição’ ou ‘reação a’) do crime anterior, mas como uma nova ofensa, pedindo vingança. Prosper Mérimée deu a conhecer a todo o público francês em um texto muito famoso: *Colomba* (1839)”.

dentro da hierarquia e do *status quo*. Aqui ela desempenha seu papel como protetora da instituição, intervindo em um momento fatídico para evitar o surto de violência. Essa violência deve ser detida: deve ser substituída pelo procedimento social que se aplica em tais casos, pela instituição por excelência, aquela que dá a cada um o que lhe é devido e sem a qual não pode haver paz.

Mas Aquiles quer algo radicalmente diferente. Certamente, ele retorna a espada à sua bainha, por enquanto. Ele insulta Agamémnone como Atena lhe permite; escuta Nestor – o Ancião que procura trazer a paz – ; e até aparentemente retorna à obediência devida ao chefe: ele anuncia que vai devolver Briseida, e só fala de luta se Agamémnone quiser repetir a ofensa⁴. Mas a questão não está encerrada. Assim que os soldados levam Briseida, Aquiles implora a sua mãe, pedindo a ela para obter de Zeus uma reparação que é a antítese da que Hera lhe prometeu. Ele responde à *húbris* com *húbris*: não para receber presentes honrosos que o compensem, mas para parecer diferente de todos os outros, de longe superior a Agamémnone – o herói cuja ausência é equivalente à morte de milhares de homens, o Insubstituível, condição que nenhuma sociedade pode admitir de ninguém além de seu líder. Vimos as implicações ocultas de tal gesto. Aqui, devemos medir seu alcance nas relações com a deusa que luta constantemente contra Zeus nesse terreno. Ridicularizada por esse pedido, que equivale ao desaparecimento de todo o funcionamento social, Hera, a garantidora do funcionamento normal das instituições, passa automaticamente para o campo oposto. O “amor” equilibrado que ela tinha por Aquiles é substituído pelo ódio, e isso com tal obviedade que nenhuma articulação se faz necessária. O texto não coloca um julgamento de Aquiles na boca de Hera – é Zeus que ela acusa ao saber de sua promessa a Tétis. Mas isso equivale à mesma coisa que uma acusação direta de Aquiles, porque a rejeição

4 “Ora outra coisa te vou revelar, fixa-a bem no imo peito: Por causa, certo, da escrava, não hei de lutar nem contigo nem com ninguém; que ma vens retomar pós ma haveres cedido. Mas, das riquezas que tenho no barco veloz de cor negra, não levarás parte alguma, jamais, contra minha vontade” (I, 298-303).

de Aquiles à húbris é baseada nos próprios princípios que se opõem a Zeus – aqueles princípios que vimos desenvolvidos em profundidade na paralelo-homologia do Canto I. Suas primeiras palavras, sua primeira acusação a Zeus são a expressão disto: Hera diz que ela tem “muito receio que te haja vencido, alfim, Tétis de pés de prata, a donzela donosa do Velho Marinho” (I, 555-556) visto que Zeus prometeu atender ao pedido de Tétis “presta aos Troianos o máximo apoio, até quando os Acaios a distingui-lo retornem e de honras condignas o cerquem” (I, 509-510). Todo o peso está sobre um novo significado de “honra”: “honrar a um pela morte dos outros”; isso está muito longe da honra equilibrada prometida pela tripla compensação.

Toda a sequência mostrará o mesmo em ação: a partir do momento em que Aquiles pede e obtém essa “homenagem” de Zeus que o coloca fora das instituições, Hera trabalhará constantemente e com força contra ele, sempre tentando desfazer os planos de Zeus em seu favor. Não é apenas pelo desejo de ajudar os Aqueus, de fato, que ela desobedece a Zeus. Se sua intervenção é constante, é porque ela procura frustrar a tentativa de fazer de Aquiles um guerreiro excepcional, cuja única ação decidiria a salvação ou o desastre de um povo. Sua oposição frontal a Zeus não vem, como ele às vezes alega, do fato de que ela está “sempre” contra ele; mas sim do fato de que ela defende o funcionamento normal da sociedade contra ele. A decisão foi tomada por Tétis pela força: mesmo para Zeus, é difícil admitir; para Hera, é uma húbris inaceitável. Isso é o que o paralelo com Hércules nos faz, forçosamente, lembrar.

III. *Hércules*, a “Glória de Hera”

O papel de Hera raramente é enfatizado e sua ação na *Iliada* tem às vezes feito as pessoas sorrirem. Vemos prontamente nela as recriminações de uma mulher negligenciada, vemos nela, na maioria das vezes, uma simples deusa do casamento, e se não sorrimos sobre isso também não prestamos muita atenção à sua ação. Mais uma vez, afastados da crise das instituições que abalaram o final da Era das Sombras, somos

rápidos em reduzir os elementos da narrativa à psicologia e à anedota. Como no caso do confronto entre Agamémnone e Aquiles, o texto luta para evitar este mal-entendido. A presença da figura de Hércules, ao especificar claramente o terreno de ação de Hera, deve nos alertar e nos ajudar a identificar as verdadeiras questões em jogo.

De todos os heróis mitológicos, Hércules é o único a ser citado frequentemente na *Iliada*, e com uma profusão que é surpreendente no início: doze passagens, quase tantas quanto todas as alusões a outros heróis mitológicos combinadas⁵. Ainda mais surpreendente: entre as muitas lendas sobre o filho de Júpiter e Alcmena atestadas pelo período arcaico, a *Iliada* utiliza apenas dois elementos, sempre os mesmos: o conflito com Hera, o conflito com Laomedonte⁶. Nenhuma descrição dos doze trabalhos, nada sobre as conquistas civilizatórias, nada sobre

5 Cerca de quinze heróis mitológicos são mencionados na *Iliada*. Nenhum deles tem mais de duas menções, exceto Chiron, o centauro (quatro menções), mas Chiron está diretamente ligado à ação (tutor de Aquiles e Pátroclo, ele deu os remédios que podem curar Eurípilo).

Aqui estão as referências das alusões a Hércules. Elas incluem 9 histórias desenvolvidas, e 3 alusões simples.

Narrativas: V, 381-415 (Dione para sua filha Afrodite); VIII, 358-374 (Atena reclama que seu pai Zeus está pagando mal pelas dores que ela tomou para ajudar Hércules – veja abaixo); XI, 687-695 (Nestor lembra-lhe que seus onze irmãos foram mortos por Hércules – pode-se notar: como os irmãos de Andrômaca pereceram por Aquiles); XIV, 243-262 (Sono, inicialmente recusando-se a ajudar Hera a colocar Zeus para dormir, lembra-lhe que ele já o fez para permitir que ela combatesse Hércules como ela agora quer combater Aquiles – e a infeliz conclusão deste episódio); XV, 14-33 e 49-52 (Zeus, acordando, para Hera, alude novamente ao sequestro de Hércules na cidade de Cos); XVIII, 115-121 (Aquiles a Tétis anunciando sua morte, faz a analogia com Hércules que morreu “pela ira cruel de Hera”); XIX, 97-133 (Agamémnone conta o nascimento de Hércules e sua subjugação a Euristeu – ver abaixo); V, 630-632 e XX, 144-150 (ambos sobre a luta contra Laomedonte).

Alusões simples: II, 653-670: devastação de uma cidade por Hércules; XIV, 323-324: o desejo de Júpiter pela mãe de Hércules; XV, 639-640: o mensageiro que carregava as ordens de Euristeu.

6 Uma exceção: Atena menciona a busca de Cérbero, mas é apenas para dizer que ela não deveria ter permitido que Hércules se levantasse do Hades, uma vez que Zeus não é capaz de recompensá-la adequadamente pelos serviços que ela lhe prestou, ajudando seu filho.

os “pecados” do herói, nenhuma alusão a seus numerosos descendentes – e é na *Odisseia* que se encontra a famosa passagem que atesta o conhecimento das lendas que fazem dele o conquistador da morte⁷.

Esse conjunto de micronarrativas, muito concentradas e muito abundantes, está muito claramente organizado em torno da ambivalência de Hércules. Sabemos que essa ambivalência é essencial para o mito. Hércules é tanto o civilizador – criando canais que fertilizam a terra, destruindo monstros – quanto o flagelo – o homem do saque que arruína o Peloponeso. Tanto o descobridor que viaja e organiza o mundo, quanto o próprio símbolo da húbri, em todos os sentidos da palavra – devastando o Peloponeso, mas também forçando o destino e os portões do Hades.

A *Iliada* usará essa ambivalência, que ela encena através da relação com Hera. O ponto fundamental, não resta dúvida, é que essa contradição é dinâmica: no início, Hércules é um grande perigo para a ordem do mundo, pois Zeus quer fazer dele o mestre dos Argolidas, contra todas as leis; no final, Hércules pode ser admitido na apoteose, no respeito à ordem do mundo. A *Iliada* usará esta dinâmica de progresso para traçar um horizonte para seus próprios problemas. Hércules é o Transgressor que a ação de Hera no tempo consegue dominar, para canalizar dentro dos limites da civilização e de suas instituições. Como tal, ele fornece um horizonte bem-vindo para o texto, uma possibilidade narrativa contra a qual comparar os portadores de húbri do próprio texto – todas as transgressões, não apenas as de excesso.

O Transgressor

Inicialmente, Hércules é o Transgressor por excelência. A primeira alusão na *Iliada* é um forte lembrete disto. Essa alusão ocorre no Canto V, quando a confusão invade a epopeia; ela vai muito além

7 Sobre tudo isso ver, entre outros: Georges Dumézil, *Heurs et malheurs du guerrier (Les péchés)*; Colette Jourdain-Annequin, *Héraclès aux portes de la nuit*; Pierre Chuvin, *Mythologie grecque, du premier homme à l'apothéose d'Héraclès*.

de um mero ornamento – uma simples amplificação em um pequeno discurso circunstancial. Ela define o campo fundamental do confronto que preenche a epopeia, assim que entramos no “coração da questão”.

Diomedes violou as leis da natureza ao agredir e ferir Afrodite, antes de atacar Ares. Afrodite foi levada de volta ao Olimpo e foi tratada por sua mãe Dione. Enquanto a enfaixava, ela fazia um pequeno discurso, pedindo-lhe que se resignasse. O que aconteceu com ela foi uma transgressão da hierarquia fundamental entre deuses e homens, mas não é inédito: já acontecera no passado. E para citar os Imortais que, como ela, foram feridos por humanos: Ares (trancado em um frasco por Otos e Efialtes, o Forte); Hera, ferida no ombro por uma flecha de Hércules; Hades, deus dos mortos, também ferido por Hércules.

Dione encerra sua fala com um julgamento sobre Hércules, cujos termos devem nos deter:

“Ímpio e malvado [*“skhetlios”*; *“obrimoergos”*] que não se corria de feitos tão graves, indo até o ponto de flechas lançar nos que morram no Olimpo [*“hos toxoisin ekède theous, hoi Olumpon ekhousi”*]” (V, 403-404).

Dois versos, com catorze palavras [em grego], não é muito. Porém, essas catorze palavras são retomadas e reforçadas para fazer de Hércules a encarnação da força da desordem que permeia o texto e contra a qual os simples procedimentos de imposição de ordem são ineficazes.

O “malvado” é *obrimoergos* “que age com força ou violência; forte, ousado, terrível” – o termo é formado em *briaros*, como o gigante Briareu. A ação de Hércules foi aterrorizante, como podem ser as tentativas de gigantes: Hércules, como eles, é uma ameaça suficiente para “preocupar” os deuses, porque ele não está “assustado” com os erros. Esta última expressão não se refere a uma noção psicológica. Em outra parte do texto, Mazon o traduzirá como alguém que “não tem escrúpulos de”, falando ou agindo como ele faz. Esse é o significado: o medo que Hércules deve sentir é um medo sagrado, que marca a natureza transcendente dos deuses. “Não ter medo” da má ação de atacar um deus não é o mesmo que não ter medo da hidra de Lerna ou do trabalho dos estábulos de Aúguas. É desconsiderar os *deinos*, o ter-

ror sagrado que todo ser humano deve sentir diante do divino. É uma grande transgressão. Quanto aos *skhetlios*⁸, se analisarmos as cerca de quinze ocorrências na *Ilíada* e na *Odisseia*, vemos que é um termo que também reflete a recusa da ordem mundial. Zeus não se sente obrigado pelos juramentos que possa ter feito (VIII, 358), Odisseu é capaz de descer ao Submundo e voltar (*Od.* XIV, 83), e o Ciclope ou Hércules não respeitam as leis da hospitalidade (*Od.* IX, 351; *Od.* XXI, 28), tudo é sempre uma questão de infringir as leis do mundo. A ação de Hércules é, assim, definida com precisão, no limiar da ação, como a transgressão das leis mais sagradas.

A aculturação de um gigante: civilizar, enquadrar o flagelo

Todos sabem, entretanto, que a figura de Hércules não se limita a isso, que, pelo contrário, se há um movimento no mito, é aquele que leva da oposição absoluta entre Hércules e Hera ao reencontro deles – a mão de Hebe dada como presente por Hera no curso de uma deificação que ela aceitou. No centro mesmo desse início, na incerteza e no furacão das primeiras batalhas, invocar Hércules significa, portanto, tanto ter consciência do caos, quanto, no coração desse caos, apontar para um horizonte diferente.

Se Hércules fosse “usado” apenas uma vez, obviamente não se poderia chegar a esse tipo de conclusão. Mas o retorno desse herói e o conjunto coerente de usos do mito nos permitem ver nele uma forma de reiterar o confronto fundamental entre a hierarquia e o desejo de poder bruto.

A passagem mais longa dedicada a Hércules refere-se, portanto, a seu nascimento, e é encontrada no Canto XIX (versos 97-133), no qual Agamémnone conta como o próprio Zeus foi o brinquedo da deusa Erro. Isso ocorre no momento em que Agamémnone, finalmente reconhecendo todos os seus erros, se reconcilia com Aquiles, e a narrativa é dada como desculpa: uma maneira de se livrar de seus próprios erros,

8 Veja a nota sobre essa palavra no apêndice deste capítulo. N.T.: Goyet se refere à parte intitulada “Nota sobre o termo de Dione para sua filha Afrodite: *skhetlios*”

mostrando que mesmo quem [Zeus] era maior do que ele [Agamémnone] estava sujeito a errar.

Mais uma vez, o excursus não é “necessário” para a diegese. Estaria mesmo em desacordo com ela. Se Agamémnone realmente tivesse que contar uma história – embora o tempo fosse curto – esperaríamos uma história cujos fatos seriam paralelos aos seus: em que Zeus teria agido mal, como fez, porque o erro o teria cegado, impedindo-o de julgar uma situação de forma sólida, forçando-o a cometer um erro, como fez Agamémnone, ao se recusar a honrar Aquiles (dessa vez, Agamémnone reconhece explicitamente esse erro). Entretanto, na história do nascimento de Hércules, ocorre, de fato, um puro e simples engano, no qual Zeus é o bobo da história. Não há nenhuma relação direta com a situação de Agamémnone no início da *Iliada*. O fato muito interessante é a profunda homologia que conduz o uso do mito, e não há necessidade de uma justificativa “factual”. Já vimos e continuaremos a ver tais exemplos de passagens “inúteis” e, ainda assim, preservadas até o momento da fixação do texto, pois elas têm uma utilidade muito profunda em outro nível que não o da economia da narrativa.

Conhecemos a história: Zeus proclamou diante de todos os deuses que sua descendência, para nascer naquele dia, seria a mais forte e reinaria sobre toda a Argólida – isto é, para os Aqueus, sobre o mundo inteiro. Hera, furiosa com essa preeminência prometida a uma criança bastarda, dá à luz prematuramente a outro descendente de Zeus, este legítimo, Euristeu, descendente de Perseu. Ele será o mestre de toda a Argólida e imporá a Hércules os doze trabalhos, marcando, assim, sua superioridade sobre o filho do adultério.

O que essa passagem, a mais longa dedicada ao herói, articula com força, mais uma vez, são problemas de soberania e dominação. Tendo lido o Canto I, podemos ver que o confronto entre Hera e Zeus sobre esse assunto é constante e gera grande violência. Zeus estava realmente procurando estabelecer seu bel prazer, mais uma vez: impor o filho de seu amor particular como mestre da Argólida é derrubar a hierarquia natural – humana e, por sua vez, divina e cósmica. Hércules governaria no lugar dos reis, em nome do bel prazer de Zeus, e *porque* ele era o

fruto desse prazer. Hera intervém, como sempre, na *Iliada*, quando Zeus pretende derrubar a ordem estabelecida. Contrariamente ao que às vezes tem sido o sentimento dos leitores, não há nada de ridículo, ou mesmo particularmente “feminino”: essa não é uma luta contra o machismo. É um confronto político, o mesmo que vimos estabelecido com tanta força no Canto I: respeito pelas instituições contra o “bel prazer” do tirano. Os “trabalhos” mostram-no bem: a ação da deusa não se limita a atrasar o dia do nascimento do filho de Zeus. A partir daí ela cuida para que o herói permaneça em seu “devido lugar”, agindo constantemente como um bom vassalo de Euristeu. A glória de Hera⁹ é talvez que Hércules, finalmente, se submeta sem restrições à deusa. Ele nunca se levantará contra o mestre pálido que é Euristeu, nunca usará sua força para derrubar a hierarquia salva por Hera no nascimento deles. Em contraste com Clitemnestra que é uma versão poderosamente negativa de Penélope, Hércules inscreve no texto, desse modo, um horizonte positivo para a figura de Aquiles.

Três outras passagens esclarecem o alcance real dessa luta. Ainda é uma questão de evitar que Zeus trapaceie e que Hércules receba dele ajuda indevida – o que o tiraria novamente da estrutura institucional que Hera estabeleceu¹⁰. Tudo isso não implica uma rejeição total. Hera

9 Essa é a etimologia aceita do nome: Hera-Kleos (*kleos*, “fama, glória”).

10 No Canto XIV, Hera pede a ajuda de Sono para enganar Zeus e assim poder ajudar os Aqueus, apesar de suas ordens. Sono, primeiramente, recusa (ele aceitará quando ela lhe prometer uma recompensa que realmente lhe interessa: a ninfa cujo marido ele sonha em ser). Ele lembra a ela que já havia intervindo para colocar Zeus para dormir. Ela tinha então conseguido colocar para fora toda a sua raiva contra Hércules, arrastando-o para a cidade de Cos, onde ninguém podia vir em seu auxílio.

A próxima passagem, no início do Canto XV, está na boca de Zeus, e repete a mesma história. Furioso por ter sido enganado, Zeus conta a Hera que ela teve que se arrepender, no passado, por ter infligido a ele um insulto semelhante ao de hoje: e contar novamente a história da corda dourada à qual ele a havia amarrado (ver Canto I). Foi para a mesma história do sequestro de Hércules. Em Cos, ninguém poderia ajudá-lo, mas Zeus o trouxe de volta e o ajudou a triunfar sobre o trabalho.

A terceira é mais indireta – mas a situação é tão conhecida que não é necessário lembrar que foi Hera quem a impôs. Atena, no Canto VIII, nos lembra que Zeus lhe deve muito (e, portanto, deve conceder-lhe o que ela pede): foi ela quem permitiu que seu filho realizasse o trabalho.

não nutre contra Hércules um sentimento de ódio, ela observa nele que sua força pode, a qualquer momento, derrubar a frágil ordem que ela cuidadosamente restaurou. A aparente contradição é então explicada: Hera não busca em momento algum a morte de Hércules¹¹; de fato, ela pode finalmente admitir sua apoteose. Os doze trabalhos são um compromisso, um “teste de qualificação”, no qual ele prova seu respeito pela hierarquia do mundo. Não há, portanto, contradição em ver a luta de Hera contra ele durante toda a provação, para, em seguida, reconhecê-lo por sua “glória”, admitindo-o entre os deuses. A *Iliada* não fala de deificação; mas a ideia não está em contradição com o uso feito do mito – e o próprio termo, “Glória de Hera”, está lá para lembrar o lado positivo da relação entre eles. Hércules nunca desistiu, ele se purificou de seus pecados nas regras, ele serviu perfeitamente àquilo que ela lhe impôs para servir. No processo, ele civilizou uma parte do mundo, “mapeou” outra, conferindo limites estáveis ao mundo inteiro. Ele é, de fato, a figura da perfeição, aquela que mais tarde será proposta como modelo para os imperadores romanos e príncipes cristãos¹². O problema não era suprimi-lo, mas canalizar sua energia, inscrevê-lo em um lugar determinado na sociedade, proibindo-o de qualquer húbri¹³.

O sucesso é comprovado pelas duas passagens que evocam a relação de Hércules com Laomedonte, o rei mentiroso que fez construir as muralhas de Troia. O mais interessante dessas passagens é que dessa vez colocam Hércules “do lado bom”, o da instituição. Ele é aquele que sofreu de Laomedonte um ato de húbri (o não pagamento da re-

11 Quando ela o apreende, é para mandá-lo para um lugar distante, onde ele não pode fazer mal (a cidade de Cos), mas ela não aproveita para matá-lo.

12 Ver Francis Goyet, “*D’Hercule à Pantagruel* (...)”.

13 No sentido técnico de transgredir as leis divinas e humanas, sempre (ver Del Grande, *op. cit.*). Hércules é, naturalmente, o próprio exemplo de húbri no senso comum, mas ele é mantido estritamente dentro de seu dever social. Quando ele sai dela (matando seu anfitrião, por exemplo), ele realiza as purificações necessárias para voltar (ele aceita a servidão a Ônfale; do mesmo modo, após o assassinato de seus filhos, ele deixa Tebas onde deveria ter sido rei).

compensa prometida como benefício) e que vencerá porque tem direito a isso¹⁴. *Iliada* apresenta assim as duas faces de Hércules, sugerindo a possibilidade de um avanço na civilização através desta imagem de aculturação de um gigante.

Uma vez alertado sobre o significado estrutural dos episódios, não se pode deixar de ficar impressionado com a justaposição de outra história auxiliar, que faz o mesmo ponto ao contrário: logo após o primeiro desenvolvimento sobre Hércules no Canto V, o texto faz uso de cerca de cinquenta versos (VI, 152-205) para desenvolver uma viagem ao contrário, a de Belerofonte. Suas aventuras fazem lembrar muito as do próprio Hércules: ele é submetido pelo rei de Lícia a uma série de provas do tipo “trabalhos” – explicitamente pensadas como obras inatingíveis, que devem levar à morte do herói. Como ele sempre emerge vitorioso, o rei conclui que ele é protegido pelos deuses e lhe dá sua filha. A história insiste primeiro na dimensão da coragem com sabedoria (Belerofonte recusa-se a se unir à esposa do rei de seu benfeitor – ele recusa a transgressão social); depois na proteção que os deuses concedem a um herói que os respeita absolutamente (“Em companhia dos deuses, se pôs a caminho o guerreiro”, VI, 171). É graças a isso que ele conseguirá matar a Quimera – divina (“Certo do amparo dos deuses, sozinho, ele o monstro aniquila”, VI, 183).

Ao contrário, contudo, de Hércules, que continuou nesse caminho até a apoteose final, Belerofonte acabou transgredindo a ordem mundial. Fora da *Iliada*, as tradições dizem que, montado em Pégaso, ele procura chegar ao Olimpo. A *Iliada* simplesmente observa, num ata-

14 A batalha coloca frente a frente Clepolemos, filho de Hércules, e Sarpédone, filho de Zeus (V, 628-654). Clepolemos: “Bem diferente, por certo, é o que de Hércules forte se conta, meu audacíssimo pai, de coragem leonina dotado, que já aqui esteve, uma vez, por motivo dos fortes cavalos de Laomedonte, em seis naves somente e com bem pouca gente, quando destruiu a cidade, deixando as estradas desertas” [...] Ílio sagrada, Tlepólemo, foi destruída por Hércules em consequência da própria estultícia do herói Laomedonte, que benefícios daquele pagou com palavras violentas, com recusar-lhe os cavalos que viera buscar de tão longe”.

lho que enfatiza o ponto, que “quando, alfim, se tornara também, pelos deuses, odiado” (VI, 200), ele cavalga para o infortúnio. Encontramos novamente a ambivalência fundamental do herói Hércules, mas aqui a dinâmica é invertida: em vez de passar da transgressão à submissão, Belerofonte vai da submissão à transgressão. E é por isso que ele não será perdoado.

Em resumo, são sempre os mesmos fatos que importam na *Iliada*: salários não pagos, honra não concedida, e aqui a retidão que torna possível devastar uma cidade inteira por si só. Não é por ser um herói imaculado que Hércules é finalmente admitido entre os deuses: seus “pecados” estão entre os mais terríveis (assassinato de seus filhos, de um anfitrião que o purificou de um crime). Isso se dá porque ele se submete absolutamente à instituição, obtendo, assim, a redenção.

Aquiles e Hércules

Assim, quando Aquiles se compara explicitamente com o Alcide [Hércules], ele resume uma verdade profunda, e a alusão nos lembra que devemos levar em conta, “pensando” em Aquiles, tudo o que o discurso disperso sobre Hércules diz sobre o herói.

No momento crucial em que sua mãe lembra a ele que, se ele decidir vingar Pátroclo, ele colocará em movimento a máquina de seu destino, Aquiles evoca de fato o exemplo de Hércules para aceitar a ideia de sua própria morte (XVIII, 114-121): “Ora a esse Heitor vou buscar, o assassino de cara cabeça [Pátroclo]. Quanto ao meu fim, estou pronto a acolher o momento funesto, logo que Zeus o quiser e as demais divindades eternas. A força de Hércules não conseguiu subtrair-se da Morte, em que mui caro ele fosse a Zeus grande, nascido de Crono; de hera a vingança terrível e a Moire, afinal, o alcançaram. Hei de baixar ao sepulcro, também, se o Destino igual sorte me reservou”.

Aqui, novamente, essas palavras são ainda mais interessantes porque são falsas: não é por causa de Hera que Aquiles morrerá, e ele nunca pediu a Zeus uma imortalidade que Hera lhe teria recusado. A

comparação não se dá entre dois heróis que seriam simplesmente enviados à morte pelo mesmo deus. Nas poucas palavras por meios das quais Aquiles se assimila a Hércules, deve-se, realmente, notar a ligação entre “destino” (“moira”) e Hera (XVIII, 119: “de Hera a vingança terrível e a Moira, afinal o alcançaram”). Não é à ira individual, de Hera, que os dois heróis devem sua derrota, mas a Hera colocando sua ira a serviço do destino.

A analogia aqui é como a metáfora – desenvolver no reino animal ou natural o que seria difícil de pensar no reino humano. Nessa alusão, Hércules torna possível dizer com força a própria lei do destino comum a ambos, a homologia de dois heróis que viram Hera se levantar contra eles para lutar contra sua húbris.

A figura de Hércules nos possibilita, desse modo, compreender a transformação das motivações de Hera. Até então, nos primeiros nove anos da guerra, ela lutou contra os Troianos, cuja derrota ela almejava por razões antigas – provavelmente por causa do julgamento de Páris¹⁵. Mas, desde o Canto I, esse ódio antigo é duplicado por um novo: ela joga a carta da vitória da tropa dos Aqueus na ausência de Aquiles. Os efeitos desse novo ódio vão na mesma direção – contra Troia; o que talvez explique por que, pelo menos que eu saiba, o ódio de Hera por Aquiles nunca é detectado e comentado. Mas essa transformação é importante. Ela reorienta as questões da *Iliada* em torno da húbris de Aquiles – e não mais de Agamémnone. Esse próprio texto permite que o mesmo problema, a própria luta de Hera, seja tratado em vários aspectos – construindo assim um verdadeiro paradigma de sua ação. Quer seja contra Zeus, Hércules ou Aquiles, Hera sempre se levanta para dizer o que é certo, para defender a instituição. Quando ela pode, trans-

15 A alusão a ela na *Iliada* pode ter sido tomada como uma interpolação. Mas Homero “conhecer” ou não a história do julgamento de Páris tem pouca importância. Se houve uma “interpolação”, ela foi ratificada pela tradição homérica. É porque é perfeitamente coerente com a problemática geral da *Iliada*: Páris, ao escolher Afrodite, escolheu por seu (bel) prazer, a lógica individual. Ele rejeitou Hera e Atena – a primeira e a segunda funções.

forma o objeto de sua ira e depois o adota: Hércules, tendo passado por todas as provas, é bem recebido por ela. Quando ela não pode, defende a lei, até o fim de suas forças: diante de Zeus, a quem ela reprime dentro de certos limites; diante de Aquiles, de quem ela procura tirar a glória que viria a ele como o único capaz de ser o “protetor de seu povo”.

Nesse caso, à primeira vista, parece que ela está falhando: Zeus conseguirá exaltar Aquiles além de qualquer norma. A única “ação” que permanece possível para Hera, no Canto XIX, consiste em uma admoestação que parece bastante ineficaz. Aquiles desatou lutas contra o rio Xanto¹⁶. Este é o resultado da promessa de Zeus – e o rio, impedido de fluir pela pilha de cadáveres que Aquiles jogou nela, faz-se uma imagem bastante bonita do indivíduo que bloqueia sua sociedade. Aquiles havia se recusado a comer antes de entrar em batalha, e ele havia sido encorajado por Zeus novamente, enviando Atena para lhe deitar “no peito agradável néctar e ambrosia, que livre se veja de forma imperiosa” (XIX, 347-348). Aquiles porta, assim, a marca de sua diferença, e sua glória é igual à que Zeus havia prometido. Hera é impotente para evitar tantos atos de excesso. Ela só se faz presente em um pequeno obstáculo para Aquiles. Como se em resposta, ao entrar em batalha, ele é admoestado por seu cavalo Xanto, a quem Hera “fez expressar-se” (XIX, 407). Xanto anuncia o “dia fatal”: “Hoje, impetuoso Pelida, serás por nós salvo, sem dúvida; mas já tens próximo o dia em que deves morrer” (...) “Mas é força que venham breve tirar-te a existência de um dos deuses e um homem” (XIX, 408-409; 416-417). Esse é o apelo de Hera à ordem. Certamente, nesse dia, Aquiles conseguirá desafiar a ordem do mundo, mas logo terá que se render à lei comum, realinhando-se. Aquiles responde violentamente que sabe que vai morrer em breve, mas que não se importa; pois a única coisa que conta é a luta a ser travada contra os Troianos. Note-se, contudo, que, no momento em que culmina a homenagem hubristica¹⁷ de Zeus, Aquiles reconhece e aceita o poder da instituição fora da qual ele tinha estado desde o final do Canto I.

16 N.T.: Esse rio também aparece com o nome de Escamandro.

17 N.T.: Adjetivo relacionado a húbriis.

Deve-se perceber, acima de tudo, que o resto do texto também se encaminhará para uma “segunda fase” da relação de Aquiles com Hera. A reconciliação com Agamémnone, no Canto XIX, levará a uma nova forma de estar no mundo. Aquiles renunciará explicitamente à húbri, e, a partir disso, voltará gradualmente para o mundo dos humanos. Como Hércules, ele poderá, então, ser novamente amado por Hera. O clímax, veremos, será alcançado nos jogos em homenagem a Pátroclo, no Canto XXIII, quando Aquiles assumirá a figura do rei perfeito. O “paradigma de Hércules” terá, desse modo, desempenhado seu papel dinâmico – depois de ter permitido que as duas posições se articulassem, de falar delas, ao longo de todo o texto.

Deuses “subqualificados”?

A luz dada pela homologia entre os dois heróis talvez permita entender um ponto estranho. Em diversas passagens da *Iliada*, os deuses que protegem os Aqueus (Hera, Atena, às vezes Posido) parecem agir inadequadamente em face do projeto geral de Zeus. Cada vez que eles auxiliam os Gregos a obter a vantagem contra os Troianos, eles apenas adiam a verdadeira vitória: a captura de Troia. De fato, Zeus prometeu glorificar Aquiles: em sua ausência, os Troianos devem chegar aos navios – passando da condição de sitiados à de atacantes, prontos para destruir o próprio acampamento de seus adversários. Somente nesse momento, que marcará uma rota absoluta, Aquiles retornará à batalha, tendo afirmado suficientemente seu lugar no exército. Aí então Troia pode ser tomada¹⁸. Assim, para ajudar efetivamente os Gregos – para que possam tomar a cidade o mais rápido possível e com o mínimo de perdas – parece que se deve acelerar a chegada desse momento fatídico. Se os navios devem queimar, que se quei-

18 O plano de Zeus é exposto várias vezes: no Canto XIII, 350; no Canto XIV, é bem percebido por Agamémnone, que fornece as articulações fiéis (XIV, 75); é exposto diretamente em XV, 60; XV, 230; XV, 600. E no Canto XV especialmente porque é justamente ali que se desenrola o confronto entre Zeus e a tríade Hera-Atenas-Posido.

mem, mas o mais rápido possível, para que a resposta seja imediata¹⁹. Apoiar os Gregos, antes desse momento, como fazem Hera e Atena, é agir contra seus interesses.

Nós, entretanto, ficamos encurralados. De fato, raciocinando dessa forma, estamos presos na visão de mundo de Zeus – a opção intelectual que Zeus encarna na *Iliada*²⁰. Aceitamos a premissa de que sua vontade deve ser cumprida, de que os deuses em seu entorno devem cooperar, sendo qualquer atraso uma ofensa não tanto propriamente a Zeus, mas à razão. Nutridos por toda a tradição grega e lendo Vernant, instintivamente atribuímos a Zeus o papel de garantidor da ordem. Na *Iliada*, contudo, o garantidor não é Zeus, mas Hera. Zeus é, ao contrário, o mais feroz opositor das instituições, ele procura impor um poder autocrático baseado em seu bel prazer. Somente Hera consegue enfrentá-lo (e, nem assim, frontalmente); os outros deuses são esmagados por sua superioridade²¹. É na própria *Iliada* que ocorre a transformação de Zeus de um autocrata tirânico em um governante respeitador das instituições e das prerrogativas de todos. A transformação é talvez o ponto essencial do Canto XXIV, como veremos, e essa transformação é impulsionada pela de Aquiles, brilhante durante

19 Explicitamente, Zeus no Canto VIII une os dois: “Nenhum dos deuses, nem mesmo nenhuma das deusas se atreva a contestar meu discurso, mas, todos, concordes se mostrem, para que eu possa, sem perda de tempo, acabar esta empresa” (VIII, 7-8).

20 Na superfície, o texto muitas vezes parece abraçar essa visão informada por parte de Zeus. Por exemplo, XIII, 354-355: “Eram de origem idêntica, certo: um só pai ambos tinham; mas Zeus nascera primeiro e, por isso, sabia mais coisas”. Em profundidade, porém, a forma como a epopeia interpreta as concepções garante um pensamento verdadeiro da coisa, longe do partido pró-Zeus.

21 Posido às vezes tenta impor a velha ordem, na qual os três irmãos crônidas (Zeus, Posido e Hades) eram iguais. Ele só tem poder quando se alia a Hera. Somente porque ela desvia a atenção de Zeus no Canto XIV, Posido pode reunir os Aqueus e conduzi-los efetivamente à batalha. Veremos a importância dessa passagem, na qual a ajuda mútua entre guerreiros se torna um “muro” mais intransitável que qualquer fortificação, em que a batalha dos hoplitas que caracterizará o mundo da Cidade se desdobra pela primeira vez. Hoplitas contra heróis individuais: estamos bem dentro da estrutura da luta de Hera pela instituição, contra Aquiles ou Hércules.

os jogos em homenagem a Pátroclo. Détienne e Vernant, em sua abordagem   *Iliada*, acertam a partir de Canto XXIII, quando Aquiles e Zeus se tornam reis preocupados com a dignidade de todos e com o equilíbrio de poder na sociedade.

Atena e Hera não são estrategistas suficientemente ruins para não ver as perdas que infligem a seus protegidos. Mas elas não buscam apenas o fim de Troia, para o que todos os meios seriam bons. A homologia com Héracles, que se soma   homologia entre deuses e homens no Canto I, nos lembra que, para Hera, a queda de Troia não pode ser um fim em si mesma, mas deve ser uma consequência dos princípios em cujo nome ela age. Mesmo que Homero não estivesse ciente do julgamento de Páris, Hera decretou a perda da cidade em nome de um ódio geral. Da mesma forma, aqui ela não luta para que os Gregos tenham a vitória, *sub specie aeternitatis*. Ela está lutando para impedir o reconhecimento do valor transcendente de um deles. Ela joga o grupo contra o indivíduo. Depois de ter prometido a Aquiles uma compensa o pela h bris de Agamémnone, ela se levanta contra ele porque seu pedido a Zeus é absolutamente arrogante. Portanto, essa não é uma batalha dos subqualificados contra o Habilidoso por excelência.  , uma vez mais, a resistência da institui o contra o bel prazer do líder. Zeus procura dar substância   h bris de Aquiles; Hera luta contra ela. Que Troia seja tomada por Aquiles ou pelo exército em sua ausência não é apenas detalhe, é o próprio cerne da questão.

Conclusão: Sobre os “pecados de Héracles” em Dumézil

Para concluir, podemos considerar as consequências do que precede em rela o a uma conclusão parcial do pensamento de Dumézil. No *Enjeu du jeu des dieux, un héros* [Aposta no jogo dos deuses, um herói], Dumézil mostra a convergência entre as três figuras de heróis que são Sisup la, da  ndia, Starkadr-Starcatherus, da Escandinávia, e Héracles, da Grécia. Em sua opinião, ainda há uma grande diferença entre a visão que se encarna na Grécia e nos outros dois países. A  ndia e a Escandinávia alcançariam uma forte afirma o da institui o real,  

qual os dois heróis se submetem deliberada e inteiramente. Para Dumézil, esse não é o caso de Hércules²².

O que acabamos de ver altera a perspectiva e mostra que a intuição de Dumézil de unir os três foi ainda mais longe. A diferença é que ele estava trabalhando a partir da versão de Diodoro, muito posterior. No texto homérico, as coisas são muito mais claras, pois, embora nunca se explicita, a relação essencial é com Hera, que conduz, através de Hércules, um episódio de sua constante luta contra Zeus.

A maior transformação entre as duas obras gregas diz respeito à Hera. Em Diodoro, há de fato, como Dumézil observou, a presença na Grécia de um deus “acima de Hera e Atena”: Zeus, cuja solicitude paternal frustrada, entretanto, acaba prevalecendo. Mas, na *Iliada*, Zeus (pelo menos até o Canto XXIV), não está “acima”. Ele é o verdadeiro adversário de Hera, cujas ações contra Hércules são apenas uma forma de se opor a ele, mais uma vez. E Zeus não age por “preocupação paternal”, mas para, mais uma vez, estabelecer seu bel prazer como lei. A vitória vai para Hera, e inteiramente, uma vez que a apoteose está subordinada à conclusão das provas – provas, mas também purificações. Essa é até mesmo a diferença em relação a histórias como a de Ganimedes, sequestrado por sua beleza sem a intervenção de Hera²³.

22 Na visão de Dumézil, a Índia e a Escandinávia conferem orgulho à ideologia real, insistindo na atitude dos dois heróis em relação à realeza, e emprestam-lhes declarações enfáticas sobre este assunto. A lenda grega esboça o tema no início (oposição de Eristeu e Hércules), mas não insiste nele.

23 E Dumézil é um dos que veem na ação da deusa apenas o eterno debate conjugal de Zeus inconstante e sua esposa não resignada. Ele ainda julga de acordo com uma tradição mais recente, que apagou o que a *Iliada* coloca em primeiro plano. Para a Grécia de Diodoro ou Apolodoro, a saída da “Era das Sombras” é questão indiscutível. A democracia veio e foi e, sobretudo, toda a armada teórica e conceitual (histórica, filosófica, política, retórica...) é forjada e bem forjada. Não há mais necessidade de recorrer a uma longa narrativa para pensar em problemas políticos. Como resultado, Hera toma um lugar secundário, ela é a “esposa de Zeus”, a deusa do casamento, e não muito mais. Certamente, Hera não é a avalista da instituição contra um Zeus autocrático: chegamos à *episteme* descrita por Vernant e Détéienne, em que esse é o papel do próprio Zeus. Mas não podemos rir destas disputas e chamá-las de “conjugais” quando elas eram centrais e puramente políticas na época homérica.

Portanto, devemos concluir que Dumézil tinha razão e, no que diz respeito à *Iliada*, razão em uma medida muito maior do que aquela que seu trabalho sobre o conjunto das tradições lhe permitiu ver. Há uma coerência absoluta das três figuras nos tempos antigos, como mostra a *Iliada*.²⁴

24 Dumézil observou (p. 129) que Zeus, mestre dos destinos, experimenta nesse grande caso o limite de seu controle. Ele experimenta o risco que existe na formulação de suas decisões; a fórmula se volta contra suas intenções. À luz do que vimos, não parece, entretanto, que estejamos lidando aqui com uma oposição entre o dito e o não dito. Exceto para sublinhar o significado político de tal formulação: uma coisa é agir a seu bel prazer, mas fazê-lo proclamando-o como lei é um escândalo muito maior contra a instituição. Nesse sentido, a proclamação de Zeus quanto a seus planos para Hércules é, de fato, parte do problema.

NOTA SOBRE O TERMO DE DIONE PARA SUA FILHA AFRODITE: “SKHETLIOS”

Estamos no Canto V. Diomedes feriu Afrodite. De volta ao Olimpo, ela é tratada por sua mãe Dione, que diz estas palavras sobre Hércules¹:

“Ímpio e malvado [“*skhetlios*”; “*obrimoergos*”] que não se corria de feitos tão graves, indo até o ponto de flechas lançar nos que moram no Olimpo [“*hos toxoisin ekède theous, hoi Olumpon ekhousi*”]” (V, 403-404).

O termo essencial é *skhetlios*, que Bailly geralmente traduz como “cruel”², descrito como “quem causa o mal, logo cruel, desastroso, pernicioso”. Mas, se analisarmos em contexto as cerca de quinze ocorrências que ele observa na *Iliada* e na *Odisseia*, vemos que a palavra tem um significado muito preciso nos textos homéricos, além das aparentes contradições que resultam de uma simples leitura da definição do dicionário. A ideia fundamental parece ser a de uma transgressão da ordem mundial.

Dois tipos de empregos, assim, se destacam.

– Quando se trata de deuses, ou de personagens cuja posição os coloca acima de outros ou acima das leis, diz-se que eles são *skhetlioi*, ou seja, eles agem arbitrariamente, de acordo com a superioridade que reivindicam. O exemplo mais claro é o de Atena falando de Zeus, no Canto VIII (v. 358). Atena reclama para Hera que seu pai é “malvado”

1 N.T.: A citação V, 403-404 já foi comentada na página 153, mas reaparece aqui porque outro enfoque será feito.

2 N.T.: Optamos aqui pela palavra “cruel”, tal como cita Goyet, ainda que, na tradução de Nunes a palavra tenha sido “malvado”. Como Goyet se refere a Bailly, mantivemos o termo “cruel” nessa referência.

(“*skhetlios*”) e “injusto” (“*alitos*”³) em relação a ela. O que fica explícito é que: ele não lhe concede o que ela pede (para ajudar os Aqueus), mesmo que os serviços que ela lhe prestou no passado façam com que ele tenha obrigações com ela – que sentisse obrigado, tanto para Atena como para Tétis, vinculado pelas leis do presente e do contra-presente. Zeus, em seu desejo de onipotência, se arrogou o direito de não fazer sua parte no grande equilíbrio entre presente e contra-presente; ele é, assim, *skhetlios* – e “malvado” capta bastante a ideia do exercício do bel prazer: ele se emancipa das leis mais sagradas⁴. A ideia é agora familiar para nós⁵.

– Aplicado a humanos simples, *skhetlios* também indica transgressão, mas obviamente em nível distinto. Em ambos os casos, é uma questão de se levantar contra a ordem do mundo, mas há aqueles que têm os meios políticos para fazer valer suas decisões (Zeus acima dos

-
- 3 *Alitos*: “culpado, criminoso”. Com a mesma ideia de transgressão do que é devido de acordo com as regras. Ver XXIII, 594-595: durante os jogos em homenagem a Pátroclo, Antíloco, que derrotou Menelau por truques, faz reparações e lhe dá o prêmio que recebeu, declarando que lhe dará mais se quiser, porque “prefiro a teu pedido ceder, caro aluno de Zeus, a saber-me de teu afeto banido e perjuro [*“alitos”*] ante os deuses eternos”.
- 4 Possíveis equivalentes: *huperphialos* (equivalente ao *superbus* latino). Veja-se na fala de Hera, a Têmis, XV, 94-95: “Têmis, nenhuma pergunta me façás; tu própria conheces qual o teu gênio, como ele arrogante [*“huperphialos”*] e inclemente [*“apènès”*] se mostra”. *Apènès*: “áspero, duro, cruel”, oposto de *prosènès*, “adequado, agradável”. A palavra é usada nas mesmas circunstâncias por Aquiles para caracterizar Agamémnone (I, 340).
- 5 É isso que nos permite compreender o significado da palavra no Canto IX, 19 quando Agamémnone a usa para qualificar Zeus que quer prejudicá-lo: Zeus, que havia prometido que seu exército tomaria Troia, agora se recusa a fazê-lo, em virtude de seu poder soberano e de seu bel prazer. Ele age como um *skhetlios*, libertando-se de seu juramento. Idem, no modo de simulação, no Canto II, 112 (na montagem após o Sonho Pernicioso). Idem, quando Apolo interpela os outros deuses no Canto XXIV (v. 33): “Sois todos cruéis, destrutores eternos!” [*“skhetlioi este, theoi, dêlêmones”*], de fato, eles deixaram Aquiles ultrajar o corpo de Heitor, contra todas as leis, já que Heitor, longe de ser um homem ímpio, sempre foi um modelo em suas relações com os deuses. Entre deuses e homens, é também o sistema de presente/contra-presente que supostamente deve prevalecer.

outros deuses e acima das leis) e os outros, meros humanos. As ocorrências homéricas relativas aos homens referem-se a momentos em que eles superam sua condição, seus direitos. Em alguns casos, é um equivalente puro e simples de húbriis – transgressão das leis divinas ou humanas⁶. Assim, no caso do ciclope, que será morto por não ter respeitado as leis da hospitalidade (*Od.*, IX, 351; IX, 478; IX, 295), ou, na *Odisseia* novamente, no caso de Hércules matar Ífito, seu anfitrião, também em transgressão da mesma lei sagrada (*Od.*, XXI, 28). Idem: Helena rebelando-se contra Afrodite (III, 414-415) é interpelada pela deusa: “Não me provoques, criatura infeliz, porque não aconteça que te abandone e te venha a odiar quanto agora te prezo” [“*Mè m’erethe, skhetliè, mè khosamenè se metheió...*”]. Quer dizer, aproximadamente: “não saia de seu lugar, que ele não lhe dá qualquer direito diante de mim⁷.”

O sentido fundamental é claramente visto na reprovação de Aquiles a Pátroclo morto. Pátroclo morreu porque violou as ordens de Aquiles para perseguir Heitor, a quem havia colocado em fuga por sua aparência. Pátroclo cometeu o que é uma grande falha na *Iliada*: ele superestimou sua força. Ele se achava um herói suficientemente grande para derrotar Heitor sozinho, quando só conseguia repeli-lo, fingindo ser Aquiles. “Provavelmente morreu o alto filho do grande Menécio. Louco! [*skhetlios*] Ordenei-lhe que para os baixéis regressasse, logo que o fogo extinguisse, sem vir com Heitor a bater-se” (XVIII, 12-14).

6 A palavra é explicitamente oposta ao *dikè* e *aisima erga* em *Od.*, XIV, 80-85. Eumeu para Odisseu: “Come, estrangeiro, este magro leitão, alimento dos servos, que aos pretendentes estão reservados os porcos mais gordos. Loucos! Não veem nada adiante dos olhos, nem sentem piedade. Aos deuses beatos, porém, não agradam as obras iníquas [*skhetlia erga*”], sim a justiça veneram e os atos corretos dos homens”. No Canto XXII, 413, ela é redobrada, lustrada, por *atasthalesin*: “loucura”. Mesmo que tenha havido uma “interpolação”, o fato de os dois terem sido colocados juntos é interessante.

7 Recordamos a afirmação de Apolo: “afasta-te; é um absurdo pensares que és como os deuses; em caso nenhum podem ser comparados os moradores do Olimpo com os homens que rojam na Terra” (V, 441-442). Esse não é um desejo piedoso, como vimos, porque todos os eventos da *Iliada* o contradizem.

Pátroclo excedeu o que seu lugar no grande tabuleiro de xadrez da sociedade heroica lhe permitia. Mazon traduz “cruel”, mas a palavra aqui não é apropriada. Pátroclo, como Zeus, colocou-se acima da lei. Mas o que foi “maldade”, um exercício de seu bel prazer, para um Zeus que pode fazer acontecer, é aqui a loucura de⁸ Pátroclo, que pagou com sua vida a superestimação de suas forças⁹.

O duplo significado também é claro nos dois usos sucessivos por Circe na *Odisseia*.

Circe, recebendo Odisseu e seus companheiros de volta do sub-mundo, cumprimenta-os com a exclamação: “*Skhetlioi!* Então, quando Odisseu pergunta se Cila não pode ser derrotada, ela o chama novamente de “*Skhetlie*”. O segundo caso é claro, pois ela comenta: “Ó temerário! ainda aqui fantasias com feitos guerreiros e outros trabalhos? Não queres ceder nem aos deuses eternos? Cila não é ser mortal, mas um monstro de muita maldade, duro e terrível selvagem, que nunca vencer se consegue; não há defesa possível; fugir ainda é o mais vantajoso” (XII, 416-420). É de fato porque procura transgredir a ordem do mundo que Odisseu é *skhetlios* nesse segundo caso. No primeiro caso, o significado é o mesmo, mas a transgressão, uma das maiores, é bem-sucedida

8 A palavra então une aqui o significado de *daimon*: “possuído”. Continua muito diferente dos *nepios*, “pobre tolo”, usada com sentido de tolice ou simples estupidez

9 O mesmo efeito em *Odisseia*, XXIII, 149-150: Odisseu fechou a sala após o massacre dos pretendentes e ordenou que seu povo cantasse alegremente, de modo que se acreditasse ser a festa do casamento de Penélope com um dos pretendentes, e não a morte deles. As pessoas que passam ao longo da parede da casa, ouvindo essas canções, acreditam de fato que Penélope decidiu se casar novamente, sem esperar mais pelo retorno de Odisseu. Eles gritam: “Oh! Certamente a rainha aceitou desposar um dos moços. Miserá! [*skhetliè*] Não teve força de a casa do esposo legítimo com mais constância guardar, té que viesse, afinal, de tornada”. Agora que temos a demonstração de M. Katz, entendemos melhor essa passagem. O que os transeuntes veem é que exatamente o que Agamémnone havia previsto – e imediatamente refutado – em sua conversa no Submundo com Odisseu aconteceu: Penélope também não pôde esperar pelo marido que estava retido. A conexão com Clitemnestra nos obriga a traduzir sua adjetivação, não como “a pobre”, como faz Berard, mas “a desnaturada”! N.T.: Goyet comenta a tradução francesa. No caso da tradução de Nunes, o adjetivo é “miserá”.

da: Odisseu pôde voltar do Hades, em uma *nekuia* que foi concedida, em toda a “história” do mundo, apenas a um punhado de heróis particularmente grandes.

A noção central, portanto, é sempre a mesma. É sempre uma transgressão das leis, no modo de embriaguez.

CONCLUSÃO

Na *Iliada*, como na *Odisseia*, às vezes pode parecer ao leitor apressado que todo o início é apenas um prolegômeno. Para quem espera a narrativa das andanças de Odisseu, os primeiros cantos, centrados em Telêmaco, podem, de início, parecer irrelevantes. Para quem espera o combate entre Troianos e Aqueus, pode igualmente soar estranho que o texto passe tanto tempo falando sobre o confisco de uma cativa e um conflito que parece menor, porque está dentro do acampamento Aqueu. Tentei mostrar aqui que, de fato, tudo nesse início contribui para o verdadeiro tema, que é colocar em jogo diferentes concepções políticas.

Essa parte inicial, que atrasa a narrativa principal, de fato, estabelece os próprios termos do problema, fazendo Aquiles e Agamémnone se confrontarem, mas também multiplica a narrativa para indicar os verdadeiros embates. A luta entre Hera e Zeus retoma e ilumina a luta entre Aquiles e Agamémnone, tal como o fazem as alusões a Hércules que acompanham o texto. A epopeia não é uma história feita para o bem da diegese. É uma ferramenta oferecida a um público que não possui as categorias intelectuais necessárias para pensar sobre a crise. Atrasos, repetições e replicações não são obstáculos, mas o lugar a partir do qual um entendimento pode ser desenvolvido. A replicação dos acontecimentos no mundo divino é importante, pois nos permite medir o alcance real do confronto com Agamémnone. A figura de Zeus mostra o horizonte das tentativas do líder supremo da coalizão: seu mundo é exatamente o que Agamémnone procura estabelecer. O resto do texto apresenta as consequências, e o episódio de Tersites nos mostra que Aquiles está com Agamémnone em uma verdadeira relação de rivalidade, longe de apenas procurar defender sua cativa, de forma anedótica. O desvio através de Hércules multi-

plica novamente a narrativa, desenvolvendo outra versão da oposição fundamental entre os poderes rivais.

Assim, incansavelmente, a *Iliada* fala das mesmas coisas: da recusa da húbris, da necessidade da instituição, e no horizonte, de uma nova forma de instituição, na qual o bem comum viria primeiro. O tema é retomado e tratado constantemente, de uma extremidade a outra do texto, com material narrativo muito limitado. Os personagens e tipos de ações são sempre os mesmos, e a narrativa modifica profunda, mas sutilmente, o lugar de cada um nas sucessivas configurações.

Essa parte também nos permitiu compreender a substituição essencial: no final do Canto I, Aquiles, que era desprovido de húbris no início, vem a encarnar a própria ideia de húbris – como um novo Hércules. Como resultado, é sobre ele que o texto “raciocina”: a figura de Agamémnone torna-se secundária – ou seja, deixa de ser essencial¹. A partir do final do Canto I, de fato, o texto vai construir um novo confronto, que é propriamente um confronto de valores e posturas políticas: o paralelo-diferença entre Aquiles e Heitor. É esse enfrentamento que se configurará como uma fonte de novidade, conforme veremos na seção seguinte.

1 Certamente, os erros de Agamémnone permanecem, e o texto continua a linha narrativa que o mostra obrigado a fazer reparações. Primeiro, com simples compensação material, no Canto IX, na famosa “embaixada para Aquiles”, em que Agamémnone não tem a intenção de reconhecer seu erro essencial: não ter dado a Aquiles a honra que lhe era devida. Então, pressionado pela necessidade, no Canto XIX, ele reconhecerá todos os seus erros. No fundo do texto, há, assim, um discurso coerente, uma lição de política aplicada que indica o caminho para um líder que cedeu às tentações da tirania. Mas a essência da questão logo desaparece.

TERCEIRA PARTE

O PARALELO-DIFERENÇA: O DUELO DE VALORES

No Canto XXII, o duelo entre Aquiles e Heitor é, de fato, o clímax do texto, o lugar em que duas posturas políticas essenciais se confrontam diante de nós. Os dois últimos cantos vão revelar as consequências, ao configurarem o quadro de um novo mundo, em que as relações políticas serão profundamente diferentes do que eram no Canto I.

O duelo pode desempenhar esse importante papel intelectual, porque, no decorrer do texto, as duas posturas desenvolvidas alcançam valor estrutural. Tanto Aquiles como Heitor acabarão por incorporar as opções possíveis. O texto faz uso da narrativa para apresentar o horizonte de cada um, mostrando aonde levam. Entretanto, o conjunto não é estático. Aquiles, no Canto XXIII, durante os jogos por ele organizados para homenagear Pátroclo morto, assumirá a posição de representante da posição que Heitor, anteriormente, havia encarnado. É um privilégio da narrativa poder mostrar que heróis se transformam. E essa demonstração não perde sua clareza, pois o texto nos faz visualizar as possibilidades políticas. O fato de os “lados” mudarem, de serem encarnados por um ou outro, não muda sua profunda coerência.

Nesta parte, veremos, em primeiro lugar e sucessivamente, as duas posturas. Iniciaremos com a de Heitor, que encarna uma nova concepção de rei, ao ser responsável por seu povo. O texto cria essa nova concepção por meio de uma série de paralelismos-diferenças – a *sunkri-sis* –, entre os quais o confronto com Aquiles é apenas o último elo: o primeiro capítulo revelará como, inicialmente, o texto o opõe a Diomedes e Páris, no Canto VI. Já a linha narrativa concernente a Aquiles possui a força simples de um esboço conciso. Ele desenvolve a espiral

descendente da lógica do herói cheio de húbris que ele se tornou no final do Canto I. O capítulo 2 mostrará como isso, afinal, projeta Aquiles para fora do mundo humano – depois de ter deixado o acampamento Aqueu, configurando, dessa maneira, o horizonte da postura individual que é tanto a de Zeus quanto a de Agamémnone.

A epopeia, porém, não se contenta em mostrar as duas posturas em um confronto definitivo e estático. Apesar da derrota de Heitor, o que o texto elabora é, na verdade, a vitória da opção encarnada por ele. Os cantos XXIII e XXIV mostram o encontro de Aquiles, mas também o de Agamémnone e Zeus com essa nova concepção de realeza representada por Heitor. A transformação de Aquiles é justificada pelos fatos que ocorrem no campo. Ela não é menos radical e espantosa. O capítulo 3 será dedicado à descrição do novo mundo que, a partir disso, se criou.

CAPÍTULO 1

A FIGURA DE HEITOR: A *SUNKRISIS* HEITOR-PÁRIS-DIOMEDES

Sunkrisis é o termo geral que designa o paralelismo que leva à distinção, o que, em latim, se chamará de *comparatio*. Até aqui, temos visto o paralelo-homologia, que constrói semelhanças. A segunda grande ferramenta da epopeia é o paralelo que diferencia, que des-crimina, de acordo com o sentido da *krisis* grega. Se Heitor se aproxima de Diomedes e Páris, desta vez, é para desenterrar suas diferenças, de modo que se torne possível distingui-las.

Heitor não tem uma grande estatura no início da *Iliada*. Ele é somente um Troiano, um ser inferior mais próximo das ovelhas que dos homens. Naturalmente, em nenhum momento há um julgamento negativo sobre ele¹. Mas o mínimo que podemos afirmar é que não há clareza quanto ao que ele incorpora, e que dificilmente poderíamos, nesse contexto inicial, fazer de Heitor uma alternativa a Aquiles e sua maneira de ser. Será o Canto VI que o tornará um eixo essencial da narrativa, a encarnação de uma visão do mundo. O texto se detém longamente sobre ele, em especial em seu retorno à cidade para realizar rituais propiciatórios. Mas, acima de tudo, ele realça suas características específicas, contrastando-o com dois heróis essencialmente diferentes. Na outra extremidade do texto, no Canto XXII, veremos as profundas implicações disso, na longa deliberação de Heitor e sua decisão de, em nome do que deve a seu povo, finalmente enfrentar Aquiles. Heitor, assim, transforma seu mundo, e o rei terá mudado seu rosto: ele passará a atuar como o responsável por seu povo – responsável por suas ações perante seu povo.

1 Exceto pela visão de que “sempre ao seu lado se encontra algum deus”, ponto de vista que Ajax, como vimos, usa no calor da ação para paradoxalmente diminuir o valor de Heitor como guerreiro (V, 603). Mas a reprovação não vai longe: ser “amado por um deus” é um sinal de eleição e força, aconteça o que acontecer.

O que confere ao Canto VI tom e significado particulares me parece ser, de fato, o paralelo traçado entre esses três heróis, uma vez que nos permite caracterizar claramente cada um em contraste com os outros dois. O cerne do Canto VI, como dita a tradição, reside na “conversa entre Heitor e Andrômaca”. Mas seu significado se origina na dupla justaposição com Diomedes e Páris. Os feitos de Diomedes e a postura de Páris foram longamente tratadas, respectivamente no Canto V e no Canto III; e são, agora, mais uma vez convocadas aqui para configurar o confronto: o Canto VI tem início com novos feitos de Diomedes; em seguida, Heitor entra na cidade em busca de Páris. Na sequência, o texto apresenta o encontro com Páris e Helena. Do ponto de vista da narrativa, todas essas repetições são praticamente inúteis. No começo do Canto VI, a presença de Diomedes dá a impressão de ser uma adição sem relevância para o Canto V: essas batalhas, agora entre guerreiros mortais, não “acrescentam” nada à glória de ele ter enfrentado Ares. Da mesma forma, visto Páris não ser o maior dos guerreiros troianos, a cena em que Heitor vai procurá-lo é “inútil”². No limite, é possível afirmar que o episódio do Canto III em que Afrodite obriga Helena a se juntar a ele é igualmente inútil. Bastaria, sem mais elaborações, dizer que Páris havia sido trazido de volta a seu quarto por Afrodite: dos muitos guerreiros raptados por um deus, ele é o único que é seguido dessa forma até o retiro que havia sido providenciado para ele.

A aproximação estrutural entre os três heróis justifica essas cenas: todas elas são, assim, perfeitamente necessárias, pois permitem o paralelo-diferença esclarecedor, a *sunkripsis*.

O Canto VI centra-se em Heitor, mas não é uma arístia clássica, como a de Diomedes no Canto V, ou como a Patroclia no Canto XVI³.

2 Ademais de não ser plausível: como Heitor sabia, antecipadamente, o lugar para onde Afrodite o havia levado? Em geral, é dentro de seus templos que os deuses roubam os guerreiros que pretendem remover da batalha. Inútil: Heitor não tem sequer tempo para se purificar e render sacrifícios a Zeus; parece, em termos narrativos, que ele não tem tempo a perder na busca por um guerreiro de quem nada se espera depois do duelo fracassado.

3 A divisão em cantos é tardia, é claro; mas muitas vezes os cantos têm uma coerência muito forte com o “trabalho épico” que descrevo.

Aqui se dá a primeira diferença entre Heitor e os demais heróis: para defini-lo, devemos mostrá-lo não no coração da batalha, mas no coração de sua sociedade, no universo puramente humano que lhe pertence. A pausa é tão significativa que o encontro com Andrômaca chegou a ser, às vezes, interpretado em termos individuais e íntimos. Veremos, entretanto, na primeira parte, qual é exatamente o sentido de sua ação.

Na segunda parte se considerará Páris, o filho caçula do rei. “Exposto” quando era menino, mas eleito como juiz por Zeus para definir a disputa entre três deusas, Páris não é o primeiro a vir. Ele está, de fato, profundamente ligado à riqueza de Troia, uma riqueza que, como vimos, é o traço característico da cidade. Sendo a reputação moderna do personagem o que é, precisaremos esclarecer este ponto. Páris é, na verdade, um representante da “terceira função” (Dumézil), mas difusa. Trataremos de seu lugar específico no universo da *Iliada*.

Na terceira parte, buscaremos entender o que Heitor representa aqui. Primeiro, através da *sunkrisis* com Páris: em que o paralelo exato traçado entre os casais Helena-Páris e Heitor-Andrômaca define sua inscrição no mundo de uma maneira diferencial. A *sunkrisis* com Diomedes completa o “retrato” do herói: nem segunda nem terceira função, Heitor é investido com as características e responsabilidades da primeira, e de uma forma que os diferencia de todos os “reis” que vieram sob Troia.

I. Um homem no coração de sua sociedade

Voltar para o humano

A tripla oposição a que nos referimos definirá especificamente os modos de ser humano, e a primeira característica marcante é um retorno brutal apenas à sociedade humana em si. Isso é o que a distingue do Canto V, que de outra forma é muito semelhante. O Canto VI se configura pela continuidade do combate relacionado ao primeiro confronto entre Aqueus e Troianos, é o mesmo momento da batalha. E, ainda assim, nada é o mesmo, porque os deuses são expulsos da história.

Esse momento é contemplado, agora, a partir de três pontos de vista contrastantes: no campo, com a continuidade dos feitos de Diomedes; no coração da cidade, com o encontro de Heitor e Páris; na muralha finalmente, onde se realiza o último encontro entre Heitor e sua esposa: o famoso “adeus de Heitor e Andrômaca” sobre o qual tantos estudantes do século XIX dissertaram ... A ruptura entre os dois cantos é que, agora, os deuses partiram⁴. Maltratados por Diomedes, Afrodite e Ares voltaram ao Olimpo. Atena e Hera se retiraram. Os feitos dos heróis são quase os mesmos, mas, de repente, a interpenetração entre o mundo dos deuses e o dos homens é suspensa. O fato é sublinhado com força. Depois de mostrar longamente, no Canto V, um Diomedes que poderia lutar “até mesmo com Zeus” (Afrodite, V, 362; Ares, V, 881-882), o texto agora proclama a inferioridade radical dos homens. Os Aqueus retrocedem porque “Imaginaram que algum dos eternos do Céu se atirara” – enquanto que essa é apenas uma consequência das arengas de Heitor (VI, 102-109). Diomedes leva, inclusive, tempo para perguntar a Glauco quem ele é, temendo que esse nunca antes visto guerreiro seja um deus: “Os que se medem comigo são filhos de pais sem ventura. Mas, se um dos deuses tu fores, que moram no Olimpo vastíssimo, sabe que contra os eternos não quero em combate medir-me. Nem mesmo o filho de Driante, Licurgo Valente, mui longa vida alcançou, por haver contra os deuses celestes lutado” (VI, 127-131)⁵.

Com o campo esvaziado de elementos sobrenaturais, os elementos puramente sociais passam a invadir o texto. Assim, a antiga relação de hospitalidade que une Diomedes e Glauco impede que eles se confrontem. Belerofonte, avô de Glauco, fora recebido e celebrado por Eneias, ancestral de Diomedes, durante vinte dias. Assim, por serem

4 O Canto VI tem início com: “*Trôôn d’ oiôthè kai Akhaiôn phulopis ainè*” [Ficam sozinhos na luta os Troianos e os Dânaos grevados].

5 A epopeia nunca teme contradizer-se a si mesma, porque suas apostas não têm nada a ver com verossimilhança. A contradição, aqui, é um sinal de que estamos entrando em outro momento. O importante não é mais mostrar, através da epifania de um herói, a vitória que Diomedes dá a Atena contra Ares (ver capítulo I, 1 acima), mas definir, opondo-se a eles, as três posturas heroicas possíveis no campo humano.

“anfitriões hereditários”, eles decidem não lutar. Melhor ainda: renovam um dos atos essenciais de hospitalidade, presenteando-se entre si. Como nenhum deles está na posição de dono da casa – a quem caberia oferecer um presente digno de seu anfitrião – eles decidem trocar armas.

Percebemos, portanto, que o tom é radicalmente distinto daquele presente nos trezentos versos anteriores do Canto V. Ali, não só as relações civis entre dois indivíduos não podiam ser consideradas, como o dever sagrado de respeitar os deuses era conscientemente desprezado.

“Aquele que governa a cidade”

É dentro dessa estrutura puramente humana que a atenção está voltada para Heitor, que pertence a esse mundo socializado. O quadro no qual ele deve ser colocado é o quadro social, a partir do qual toda uma rede de relacionamentos emerge de repente⁶. As características que o atrairiam para o lado do mundo dos deuses são, silenciosamente, ignoradas. Sua valentia, por exemplo, ainda que certamente não lhe falte, nunca é desenvolvida. É um dado adquirido, considerado como já conhecido, e, por isso, o texto não se volta mais para isso. Por outro lado, ele insistirá na riqueza de Troia, e depois na de Andrômaca.

Como resultado, pode-se pensar que se presenciava uma cena familiar comovente, e é assim que ela, frequentemente, tem sido apresentada. De fato, existem elementos que nos fazem pensar assim. Primeiro, o fato de que essa é a única passagem na *Iliada* que tem conotações “pessoais”. Recordamos prontamente o susto do menino Astianacte na frente do capacete com a pluma alta de seu pai, susto que faz seus pais rirem. O tom, isento da tensão das proezas, parece à primeira vista mais

6 Desde as primeiras palavras de sua chegada a Troia: “pelas esposas e filhas dos Teucros se viu circundado, que pelos seus perguntavam, ansiosas, por filhos e manos, primos e esposos” (VI, 238-240); pela primeira vez desde o início da obra, vemos o “outro lado” da batalha, a vida civil perturbada pela guerra. Heitor, contudo, não para para falar com eles, individualmente, e responde de um ponto de vista coletivo: “Heitor recomenda que aos deuses orassem, em procissão; mas a muitos já havia a desgraça atingido” (VI, 240-241).

íntimo. Aparentemente, Andrômaca saúda Heitor de forma apenas pessoal: “Tua coragem te perde, cruel! Não te apiadas, ao menos, de teu filhinho inocente, ou de minha desdita, ficando cedo viúva de ti quando os feros Aqueus te matarem?” (VI, 407-409). E Heitor: “É preferível que a terra fecunda meu corpo recubra, a ter de ouvir-te os lamentos, ao seres levada de rastos” (VI, 465-466). De repente estamos fora da batalha, e é forte o contraste com o mundo bélico das façanhas de Diomedes, do qual acabáramos de sair. Tudo isso poderia se interpretar como uma irrupção do indivíduo no mundo anteriormente marcado pelo selo do coletivo.

No entanto, o texto deixa muito claros os limites dessa interpretação: estamos em um ambiente humano, mas não no ambiente individual ao qual, instintivamente, procuramos reduzi-lo. As primeiras palavras de Heitor em resposta às preocupações da Andrômaca falam de “glória paterna” (“*kleos*”, v. 446), e “vergonha” (“*aideomai*”, v. 442⁷). Ele faz uma oração a Zeus, depois de baixar seu capacete para agarrar seu filho assustado com a pluma. A ideia desta passagem como uma tocante cena familiar dificilmente se mantém quando consideramos este trecho: que seu filho “que venha a ser o meu filho como eu, distinguido entre os Teucros” (VI, 478), que ele se distinga em batalha, “Possa a mãe veneranda à sua vista alegrar-se pós ter matado o inimigo, pesado de espólios cruentos!” (VI, 477; 480-481). Não mudamos nosso mundo, mas voltamos ao mundo não familiar para nós homens do século XXI, um mundo no qual as mulheres estão desesperadas para impedir que os homens lutem. Ainda estamos no mundo épico, no qual as mulheres troianas choram antecipadamente com Andrômaca a provável morte de

7 VI, 441-443: “Tudo isso, esposa, também me preocupa; mas quanta vergonha dos outros homens e, assim, das Troianas de peplos compridos, eu sentiria se, infame, fugisse às pelejas cruentas”. É “vergonha” diante dos outros, antes mesmo de acrescentar que “Isso meu peito proíbe, ensinando-me a ser valoroso e a combater sempre à frente dos fortes guerreiros de Troia, para mor lustre da glória paterna e de meu próprio nome. O coração claramente mo diz e a razão mo confirma” (444-447) – e aqui novamente, a glória que se ganha para o próprio pai vem antes do próprio. *Aidôs* é o termo constantemente utilizado para descrever a relação com os outros, típica da *cultura da vergonha*.

“*Heitoros androphonoio*” [“aquele que mata homens”], o “incontratável guerreiro” (VI, 498)... lamentado pela cidade *porque* ele é um grande assassino de inimigos.

Tudo isso deve ser interpretado em termos políticos. Heitor e Andrômaca não são marido e mulher, mas um rei e rainha, e Andrômaca não pede que Heitor desista de lutar para evitar morrer, mas que venha lutar contra as muralhas da cidade para preservá-la.

Ao fazer isso, Heitor se torna o representante da “primeira função”. Os paralelos com Páris e com Diomedes estão lá para nos fazer entender.

II. Páris, representante da terceira função

O que diferencia Páris de Heitor, de fato, não é que teríamos que lidar com um covarde, por um lado, e um herói, por outro. Mais uma vez, não se trata de indivíduos, mas de posturas.

A Páris não falta grandeza: os insultos de Heitor não devem nos enganar. Ele ficou sozinho entre as linhas em um desafio que deveria ter terminado a guerra. Ele certamente recuou diante aparecimento de Menelau, mas, após as primeiras palavras de insulto, Páris se recupera, reitera sua oferta de um duelo, e depois luta bem⁸. No final do Canto VI, após uma longa metáfora de Páris como um garanhão soberbo, Heitor reconhecerá explicitamente seu valor: “Páris, nenhuma pessoa de espírito justo pudera desconhecer teu valor nos combates, porque és

8 Na medida em que o texto trata do duelo – nesse início em que o pró-Aqueus *a priori* é tão forte – Páris não é ridicularizado, pelo contrário. Ele joga seu pique, que atinge o escudo (e volta para trás, como tantas vezes na *Iliada*: é um sinal de sua inferioridade, mas não é vergonhoso). Depois ele evita muito bem a Menelau. O texto então não se importa muito com Páris: mostra que Menelau desembainha sua espada, dirigindo sua prece a Zeus quando ela se quebra em vários pedaços. Então, Menelau agarra Páris pelo capacete, e Afrodite intervém. Em tudo isso, nada extraordinariamente heroico, mas também nada que mereça os insultos de Heitor: “Páris funesto, de belas feições, sedutor de mulheres!” (III, 39). Na verdade, o insulto é um gênero literário real, perfeitamente codificado, nunca devemos esquecer. Agamémnone não trata melhor Diomedes ou Odisseu (IV, 223).

corajoso” (VI, 521).

No entanto, há uma forte oposição. Durante toda a epopeia, Páris é odiado, e esse sentimento vai muito além: Heitor evoca os insultos dos troianos – e até mesmo a possibilidade de que eles o apedrejassem (III, 56-57). Em voz alta diante de Hécuba (mãe de ambos), ele deseja sua morte: “Se concedido me fosse assistir-lhe à descida para o Hades, esquecer-se-ia minha alma, por certo, dos males presentes” (VI, 284-285). Isso sem prejuízo dos adjetivos ultrajantes espalhados pelo texto. Como essa oposição não se reduz ao covarde contra o corajoso, é preciso lembrar quem é Páris para compreendê-lo. Se é tão profundo, é porque esse ódio percebe Páris como um ser à parte, à margem da sociedade em guerra à qual, geralmente, se reduz o texto.

Riqueza, fertilidade, voluptuosidade

De fato, Páris não é odiado como a causa da guerra, ou seja, por ter sequestrado Helena. Pelo contrário, em um mundo o qual a pilhagem é o modo essencial de aumentar a riqueza, o sequestro de uma mulher e sua riqueza é positivamente recebido.

Os comentários geralmente insistem sobre o perjúrio que acompanhou o sequestro. Observemos primeiro que a *Iliada* não diz nada sobre as condições desse sequestro. Julgamos de acordo com a tradição, que nos conta que Páris teve que partir de Troia por ter morto um homem acidentalmente. Para se purificar, ele havia pensado em Menelau, que havia estado em Troia como convidado, e na verdade, ele, Páris, havia sido muito bem recebido em Esparta. A tradição ainda nos conta que, enquanto o dono da casa se ausenta pela obrigação de assistir a um funeral em Creta, Páris parte, levando Helena, filha de Zeus, e todos os seus tesouros. Isso é, portanto, perjúrio, e o mais grave, para com um anfitrião que se encarregou de purificá-lo de um assassinato. Isso é o que aprendemos com ele. Digno descendente de Laomedonte, Páris arrastou Troia para a catástrofe, como seu antepassado despertara a terrível ira de Hércules. Esse fato resolve o assunto para nós: a violação dos deveres do anfitrião é suficiente para torná-lo odiado.

Na verdade, contudo, a *Iliada* apresenta o assunto sob uma luz completamente diferente. Ao sequestrar Helena e seus tesouros, Páris participou efetivamente do aumento da fabulosa riqueza de Troia. Isso se mostra, me parece, por um detalhe colocado no início do mesmo Canto VI. O véu que Hécuba coloca nos joelhos de Atena para tentar dobrá-la, é “o de mais fino lavor e que ao peito mais caro lhe seja” (VI, 90-91), foi trazido de volta por Páris na mesma viagem. E não trazido de volta como um objeto isolado, mas como parte dos “tecidos pelas mulheres Sidônias. O divo Alexandre os trouxera da populosa Sidão, justamente no tempo em que Helena, de nobilíssimo pai, por caminhos extensos raptara” (VI, 290-293). Ali, nenhuma condenação. Pelo contrário, estamos no contexto do elogio: o texto qualifica como extraordinário o objeto oferecido a Atena; aquele que deu a Troia os meios para possuí-lo é um homem-chave da cidade e de sua riqueza⁹.

Isso se confirma por meio de outras características. A *Iliada* não diz o que aprendemos de outros relatos: que Páris é o segundo filho de Príamo e Hécuba. Mas obviamente ele desfruta de uma posição especial em Troia. Sua casa, ao lado da do rei, não é o simples “apartamento” reservado para cada um dos cinquenta filhos do rei, mas um edifício completo – somente Heitor tem o equivalente. E nos dizem de Páris “que ele próprio construíra com a ajuda de artífices de fama excelsa, os melhores da terra abençoada de Troia” (VI, 314-315). A terceira função é outro sinal de sua presença. Na *Iliada*, de fato, há menção a “carpinheiros” em outro lugar, mas a referência envolve a construção de navios.

Páris é o único nesse texto a realizar as atividades de paz. Isso se enfatiza fortemente quando ele faz amor com Helena no Canto III.

9 Nós podemos igualmente interpretar desse modo a famosa cena dos homens velhos na muralha. A “beleza” de uma mulher é palavra que fala de seu valor. Páris não pode ser condenado por tê-la levado. Ronsard apontará na cena o valor individual, “ontológico”, de Helena, mas nunca devemos esquecer que quase toda menção a ela é seguida pela menção dos imensos tesouros tomados ao mesmo tempo por Páris. Finalmente, sobre a astúcia que mostrou, ver, é claro, Détéienne e Vernant *La mêtis des Grecs...* para evitar uma condenação moral que não teria lugar no universo homérico.

Afrodite o trouxe de volta a seu aposento quando Menelau ia estrangulá-lo pela tira do queixo do capacete, e temos uma cena bastante longa aqui, da qual o Canto VI depende muito. Esse aposento simboliza o mundo ao qual Páris pertence. Vemos Helena o insultando fortemente: ele mencionará as “doças palavras” que ela utilizou quando o aconselhou a voltar ao campo de batalha (VI, 337). Mas essas são as verdadeiras injúrias¹⁰. Ele responde com o tema do favor inconstante dos deuses: “Por esta vez Menelau me venceu com o auxílio de Atena, mas amanhã serei eu o vencedor, que outros deuses nos prezam” (VI, 439-441). Ele imediatamente prossegue com seu desejo por ela – com o qual ela concorda. No Canto VI, na continuação dessa cena, os dois cônjuges são mostrados a se dedicarem calmamente a seus enlevos à margem da guerra. Helena “num quarto da torre excelsa, rodeada por muitas mulheres Troianas” (III, 383-384). Páris, por outro lado, se encontra “atento no exame das armas de primorosa feitura, a apalpar o arco forte e brunido” (VI, 392-393)¹¹.

Páris, portanto, se não é vilipendiado como guerreiro, é fortemente caracterizado como o homem de riqueza, fertilidade e vida fluin-

10 “Como! voltaste da guerra? Prouvera que a Morte encontrasses sob as mãos fortes do herói valoroso que foi meu marido. Antes da guerra gabavas-te, sim, de que tinhas mais força que Menelau, mais arrojo e destreza no jogo da lança. Vai provocar, então, logo, o discípulo de Ares potente, para, outra vez, vos medirdes em duelo. Aliás, aconselho-te a que não faças tamanha tolice, pensando que podes com o louro herói Menelau contender numa luta corpórea, que em pouco tempo sua lança potente há de ao solo prostrar-te” (III, 428-436).

11 VI, 322: “*palper*” traduz “*haphoōntā*”, de *haphoō* (*haphaō*), “*toucher*”. Para esse exemplo, Bailly acrescenta “*d’où explorer, chercher*” [de onde explorar, buscar]. O significado seria que ele está preparando suas armas e procurando seu arco para voltar para a batalha. Já estaria no processo de realização do que ele diz a Heitor nos versos 337-338: “Neste momento, com doças palavras, a cara consorte me aconselhava a voltar para a luta”. Entretanto, as traduções em geral empurram a palavra para um significado mais distante de seu significado fundamental: tocar, exercer o sentido do tato (*haphè*, portanto “golpe, ferida”, mas também “toque com um instrumento”). Nessa tradução o importante é então o próprio ato de tocar, num gesto próximo a acariciar; daí a versão de Mazon e Meunier, “sentir”, e de Fagles: “*fondling his splendid battle-gear (...) turning over and over his long bow*” [acariciando

do inalterada em meio à carnificina: o representante da terceira função, indisponível na maioria das epopeias¹².

Tudo isso explica a improbabilidade que notamos no início: se Heitor vai direto para o aposento de Páris, enquanto todos no campo de batalha o procuram desesperadamente, é porque esse aposento é o próprio mundo de Páris. Como sempre, a improbabilidade não é retirada da superfície do texto: permanece estranho que Heitor saiba, e é o único a saber, onde está Páris. Mas a improbabilidade não impede o texto, porque o fato “traduz” uma verdade profunda. A improbabilidade narrativa não importa quando ela tem uma justificativa estrutural.

Paz na guerra

No entanto, a imagem está desfocada. Páris não é vilipendiado como um guerreiro, na verdade. Aquelas são armas que ele apalpa quando Heitor chega, e às vezes ele luta¹³. Mais do que isso: sua aparência ao sair do aposento dá origem a uma grande metáfora laudatória que devemos considerar por um momento, pois condensa o problema.

No final do Canto VI, quando Heitor volta para a batalha, ele é acompanhado por Páris. Páris é, nesse momento, comparado a um garanhão: “Como galopa um cavalo habituado no estábulo, quando pode do laço escapar e, feroso, a planície atravessa para ir banhar-se, im-

seu esplêndido arco de batalha (...) virando e sobre seu longo arco] (p. 206). Isso realmente se refere ao Canto III, na altura do verso 400, e alude às carícias para as quais ele então convidou Helena. Veja a antítese em III, 448-450: “Enquanto os dois, no belíssimo leito, do sono fruam, o louro filho de Atreu, Menelau, percorria as fileiras, como uma fera, à procura de Páris, de formas divinas”. N.T.: As observações de Goyet se referem às versões em francês (de Bailly, Mazon e Meunier) e em inglês (de Fagles). Em Nunes, o verbo utilizado é “apalpar”.

12 Com exceção, é claro, de *Mahâbhârata*, sobre a qual G. Dumézil fez uma de suas primeiras considerações – e das epopeias japonesas, como veremos. N.T.: Aqui Goyet alude à terceira parte do livro original, em que estuda as obras *Hôgen* et *Heiji monogatari*.

13 Os índices marcam seis guerreiros mortos ou feridos por ele, além de um cavalo de Nestor. Ele caminha para atacar a muralha no Canto XII como um bravo guerreiro.

paciente, na bela corrente do rio, cheio de orgulho, soleva a cabeça; por sobre as espáduas bate-lhe a crina, agitada; consciente da própria beleza, levam-no os pés para o prado, onde os outros cavalos se reúnem: Páris, o filho de Príamo, assim, desce do alto da Acrópole da sacra Pérgamo, envolto em couraça que a vista ofuscava” (VI, 506-514). A primeira coisa a notar é que esses versos são usados em outra passagem da *Iliada*, palavra por palavra, sobre... o próprio Heitor (XV, 264-268). Mesmo antes dos elogios de seu irmão, então, Páris é apresentado como um dos primeiros guerreiros do texto¹⁴. E a metáfora se estende por oito versos que desenvolvem plenamente o tema do guerreiro poderoso e belo, confiante e radiante quando entra em batalha.

A metáfora força até mesmo um exercício singular aqui: a transposição dos semas transforma os traços de “fecundidade” em traços bélicos. Aquilo sobre o que o guerreiro-padrão vai se lançar são os trabalhos de guerra, não as mulheres. Somos obrigados a traduzir: esse é o funcionamento normal de uma metáfora; e como resultado, tudo acontece como se, por ser o homem do desejo amoroso, Páris fosse *assim* qualificado como um herói.

Talvez a chave para o ódio esteja aí: nessa mistura de duas funções mutuamente exclusivas. Que um camponês não lute, que assim seja. Que as mulheres se restrinjam à roca e ao tear, e a dar ordens às empregadas, como de costume, é o que Heitor desejaria (VI, 490-493, ver *abaixo*). Mas Páris é um guerreiro, hábil em invasões, capaz de lutar e desafiar Menelau, o herói Aqueu “amado de Ares”. O ódio me parece ser uma reação à mistura de gêneros, à confusão que invadiu o mundo e da qual os personagens, como o ouvinte, buscam purificá-lo. Páris e Helena estão à margem, porque pertencem aos dois mundos, o mundo da guerra e o mundo “antes”, ao qual ninguém além deles tem acesso. Eles não estão envolvidos na guerra, pois ainda estão enraizados na terceira função quando tudo mais está nas garras da vertigem da carnificina.

14 Também não há grande diferença em relação ao modo como Aquiles é descrito no início do Canto XXII, v. 21-24: “Para a cidade, depois, com soberba, partiu agilmente, como o corcel habituado a ganhar altos prêmios”.

Que Páris encarne essa confusão é lógico. Basicamente, essa é a própria escolha do “julgamento de Páris”. Recusando-se a ser um rei (Hera) ou a ser um herói (Atena), o príncipe Páris escolheu a voluptuosidade e seus corolários: a opulência, o gozo, como a expressão última da vida civil. Ele continua sendo a encarnação dessa opção: fertilidade, desejo e satisfação pessoal, à qual os troianos já não têm acesso porque ela pressupõe a paz e fala da ordem do mundo.

III. Nem Páris nem Diomedes

Nem Páris...

A conversa entre Heitor e Andrômaca acontece imediatamente após a visita de Heitor a Páris e Helena, em um paralelo que é uma verdadeira *sunkrisis*: ele permite que os personagens sejam definidos de forma diferente.

Andrômaca, em antítese à Helena, não é uma mulher cujo destino a empurra para as margens da sociedade. Pelo contrário, como mãe do futuro rei, ela é um ponto focal daquele mundo. O texto elabora a figura dessa “mãe do rei” de uma forma um tanto incomum: Andrômaca tem um status muito especial, composto tanto de riqueza distinta quanto de nudez absoluta.

O texto insiste longamente na riqueza de Andrômaca, uma esposa bem dotada, rainha de uma cidade “bem construída”, chamada a governar em um palácio prodigioso – onde Príamo tinha construído cinquenta quartos para seus filhos e doze para suas filhas e genros. O poder do pai da rainha, irmãos e aliados também é lembrado em toda a *Iliada*. Na epopeia, longe de ser um indivíduo, cada herói é uma “soma”: cada um representa sua comunidade tanto e mais do que existe por si só.

O que é peculiar à Andrômaca é que, em meio a essa riqueza destacada, ela foi separada de tudo o que constituía seu poder pessoal e deixada em absoluta nudez, da qual somente Heitor a salva. Todos os seus parentes estão mortos. Essa perda é bastante excepcional na *Iliada*. Andrômaca perdeu seus pais durante os “primeiros nove anos”, que

vimos não foram marcados por carnificina, mas sim por uma gestão astuta e parcimoniosa de pequenas batalhas e ataques. Além disso, todos os irmãos de Andrômaca morreram nas mãos de Aquiles, e em um dia (VI, 420-424). Na verdade, a única coisa em que o texto insiste funciona como um anúncio do que virá a seguir. A epopeia jamais joga com o suspense: todos sempre sabem o que os espera. Mas aqui é algo um pouco diferente. O que irrompe no Canto VI é o mundo “depois”: como será quando a epopeia acabar, a cidade tomada, Troia destruída. Em antítese ao amor de Helena por Páris, o amor de Andrômaca por Heitor faz parte da estrutura do mundo Troiano. Heitor é o único que pode preservar o mundo que Andrômaca, como rainha e mãe de Astianacte, encarna.

Devemos dar aqui um significado quase literal para “encarnação”. A Andrômaca individual é um símbolo vivo de sua cidade. Protegê-la não é proteger um indivíduo, mas a linhagem, a própria Cidade. Daí uma passagem um pouco estranha, cujo significado só se torna claro se reconhecermos o papel-chave da Andrômaca na estrutura da cidade. Tendo deixado Helena e Páris, Heitor vai em busca de sua esposa. Ele a procura em casa, depois na cidade. A passagem é bastante longa (VI, 370-389). Heitor pergunta insistentemente por sua esposa aos que estão em sua casa: “Toda a verdade, donzelas, dissei-me, sem nada ocultar-me: para onde foi a senhora, se dentro de casa não se acha?” (VI, 376-377) e a despenseira também responde com mais profundidade do que a situação narrativa justifica: “A despenseira, solícita, disse-lhe, então, em resposta” (VI, 381) – como se o que ela estivesse prestes a dizer fosse dar uma notícia embaraçosa: “Já que me mandas, Heitor, informar-te de toda a verdade, nem em visita se encontra às cunhadas de peplos formosos, nem, com as outras Troianas, no templo de Palas Atena, onde procurem a deusa tremenda aplacar com pedidos. Foi, sim, à torre altanada, depois de saber que os Troianos cedem terreno ante a força maior dos guerreiros Acaios. Fora de si, para os muros correu, onde, agora, se encontra, como uma louca; o menino pela ama, também, foi levado” (VI, 386-389). Ao se deter nisso, a passagem traz o mundo como deve ser. Heitor procura sua esposa onde ela deveria estar, no meio das atividades que são a regra para uma princesa tão alta. Ela

deveria estar em sua casa, tecendo, “a dirigir os trabalhos que todas, cuidosas, faziam”¹⁵. Ela poderia estar com suas cunhadas. Acima de tudo, ela poderia estar com Hécuba, mãe de Heitor, que desempenha a função real por excelência: realizar os ritos que talvez recuperem os deuses outrora favoráveis a Troia. Esses são os papéis femininos, e Heitor, após sua reunião, enviará sua esposa de volta para eles¹⁶. Mas não é aí que ela está quando ele chega. Ele acaba encontrando-a em um lugar impensável: na muralha, observando a batalha com as pessoas reunidas. Essa anomalia só é enfatizada no texto porque é um sinal de que estamos em um mundo anormal; a confusão dos sexos é um sinal da confusão do mundo, e o caos até varre a rainha, que é uma espectadora como as outras¹⁷.

Helena, por sua vez, estava tecendo em sua casa, como de costume, ao lado de Páris. Contra eles, que não fazem parte da confusão, Andrômaca simboliza a cidade varrida pela guerra, e a entrevista procurará, portanto, definir o papel que um rei e sua esposa devem desempenhar agora.

Páris, herói da “terceira função”, começa, por contraste a definir o lugar de Heitor. Heitor não se refugia no espaço surdo aos sons do mundo que é o quarto. A única carícia que ele dá à Andrômaca é um gesto de mão leve, que nos faz lembrar mais um pacto do que um toque. Da mesma forma, levantar o filho nos braços é um gesto que poderia ser

15 *Odisseia*, passim; *Iliada*, VI, 324.

16 VI, 490-493: “Vamos, volte para sua casa, pense em seu trabalho, no tear, na escrivania, e dê ordens a suas empregadas para irem ao trabalho. Na batalha os homens vão assistir, todos aqueles – e eu, o primeiro – que nasceram em Ilion”. Veja também como Zeus envia Afrodite de volta às “obras doces do himeneu” enquanto Atena e Ares cuidarão dos trabalhos de guerra (V, 429-30).

17 O texto se refere a ela “como uma mulher furiosa” (VI, 389) [“*mainomenè eikuia*”]. Isso deixa claro que ela está fora do senso comum, fora do que se espera dela na vida normal. *Mainomenè* é um termo usado com frequência na *Iliada* para descrever a “fúria bélica” que caracteriza o herói. É o estado fora deste mundo que justifica absolutamente a fuga de adversários. É também a própria marca do mundo heróico e masculino (mas tão cedo quanto Homero, também se refere aos transportes bacanalianos ou à simples violência dos sentimentos).

chamado de “transitório”: a ternura paterna em que sempre se insiste é *imediatamente* transformada em uma oração.

O contraste entre as duas posturas é condensado no curto encontro com Hécuba (VI, 254-268). Hécuba não se engana quanto ao propósito de Heitor em retornar à cidade: ele veio como líder, para tentar dobrar os Imortais. Mas ela se propõe a aproveitar as libações que ele mesmo não deixará de fazer para beber, tendo o vinho que “aumentar muito seu ardor” (VI, 260). Heitor primeiro replica que não pode beber: “Eu temeria esquecer meu valor” – nenhum descanso individual para o líder que ele é. Além disso, ele não pode invocar Zeus, sendo manchado de sangue: a preocupação com o rito para quem conhece o preço, pois ele representa sua comunidade. Heitor é o bom rei, que sabe melhor do que ninguém o que ele deve a todos. O que ele encarna é o oposto da húbri: nunca perder de vista os ritos, em sua própria minúcia; saber que o espírito (agindo humildemente invocando Zeus, o Pai) não pode substituir a letra (os ritos pressupõem uma purificação que ele obviamente não tem tempo para realizar; ele, portanto, delega este cuidado a Hécuba). Páris, por sua vez, longe do horror da batalha, sente seu arco e, nas profundezas de seu quarto, desfruta Helena.

Podemos então retornar ao pedido da Andrômaca. Ao contrário do que é comumente lido, a Andrômaca não procura “impedir que Heitor volte à batalha”¹⁸. Ela pede que ele aja como rei, que assuma plenamente a primeira função protegendo a cidade, e não que venha e se aposente com ela até as profundezas de sua casa – como faz um Páris. Insistamos, pois toda uma tradição lê o texto neste sentido individual¹⁹. Esta opção “pessoal” – individual – está representada no casal Páris-Helena, que se opõe a Heitor e sua esposa. Sua presença deixa clara a diferença: para

18 Esta é uma concepção comum. Ver por exemplo J. de Romilly, *Heitor*.

19 É nesse sentido, é claro, que a tradição literária interpretou o texto, e obviamente não é minha intenção dizer que Racine fez um contra-senso ao colocar em primeiro plano a lealdade para com Heitor... Mas o que faz sentido no texto racineano (e para o qual Racine transformou muitos elementos da epopeia) corresponde a outro universo mental.

Andrômaca, não se trata de trazer Heitor de volta ao mundo protegido simbolizado pelo “aposeno de Páris”. Ela até fala como uma tática. O ponto onde ela quer que ele reúna os troianos é “a parede mais fácil de tomar”. “É lá que, por três vezes, seus melhores líderes vieram nos sentir fora, (...) ou porque alguém lhes disse, (...) ou porque seus próprios corações os incitam e os comandam” (VI, 435-439). Essa é a constatação de um observador cuidadoso da batalha, raciocinando muito bem sobre os imperativos do combate, e não o capricho de uma mulher que gostaria de desfrutar da presença de seu marido.

...nem Diomedes

O que Andrômaca, de fato, pede a Heitor é que ele coloque a salvação da cidade em primeiro lugar. Antes de tudo: isto é, antes mesmo de ações heróicas. Agir como um rei, não como um guerreiro; assumir a primeira função, não a segunda.

E isso subjaz todo o encontro: quando Andrômaca pede a Heitor que a proteja e a seu filho, é para salvar a continuidade da cidade através deles. Em função disso, não se permite que Heitor seja um Diomedes. Para salvar Troia, não é suficiente matar um grande número de inimigos – como faz Diomedes. É necessário preservar a vida da Rainha e de seu filho. A “despedida de Heitor e Andrômaca” articula assim o dilema essencial de Heitor: se ele morre para defender Troia, ele perde a cidade em seu futuro²⁰. O que ela lhe pede, então, é que ele atue como um rei: protegendo a cidade integralmente, tanto na dimensão do presente como na futura, apoiando-se nas muralhas. Isso significa precisamente renunciar ao heroísmo de um Diomedes, elogiado no Canto V, com continuação no Canto VI.

Entendemos então que o isolamento de Andrômaca é necessário para o texto. Tendo Aquiles matado todos os seus irmãos antecipada-

20 Este é o significado da expressão “*Oios gar erueto Ilion Hectôr*”: “o pai era o amparo dos muros de Troia” (VI, 403), que obviamente estaria errada se tomada literalmente, sendo os heróis Troianos numerosos e logo celebrados pelo texto.

mente, ela só pode contar com Heitor para proteger o menino e a esperança que ele simboliza para os Troianos²¹.

A antítese entre Heitor e Diomedes é, de fato, fundamental. Ela será retomada pela antítese Aquiles-Heitor, mas o fato de ser encenada no Canto VI é essencial para nossa compreensão inicial das questões. Diomedes é um rei, é claro, mas o termo não tem o mesmo significado que para Heitor. Diomedes é um rei como todos os heróis da *Iliada*, na medida em que trouxe consigo um contingente de Aqueus visando a lutar contra a cidade e tentar tomá-la. Ele é um rei, como todos os Aqueus, de uma forma “estrutural”: um dos heróis que lutam com valentia maravilhosa, e os termos *hèrôs*, “herói” ou *basileus* e “rei” são usados indiferentemente, tanto pelo texto como por nós. Em relação a Diomedes ou outros reis gregos, nunca há qualquer menção ao seu povo, exceto por alusão – da forma que evocamos, por exemplo, as ricas planícies de Acaia ou Ftia, para onde Aquiles ameaça retornar. Esse é um outro mundo, fora da epopeia. Não ha qualquer relação com a situação atual em Troia: os reis não agem de acordo com ela. Os heróis Gregos são como reis sem povo, que ficaram sob o jugo dos muros Troia como heróis. Eles deixaram suas famílias e seu papel de reis em Acaia. Como tal, eles tendem a ser pessoas individualizadas. Eles certamente são parte, e parte interessada, de uma comunidade de heróis que não pode ser esquecida. Mas eles nunca atuam como líderes de um pequeno povo da península grega. Eles obedecem às leis do heroísmo – inclusive aquelas que exigem que o herói fique rico²² – mas não precisam levar em conta outros imperativos.

21 Nas tragédias sobre a Andromaquia, seu filho é, de fato, temido pelos Gregos, como filho de Heitor, possível pilar de um renascimento de Troia.

22 A longo prazo, é claro que é importante para seu povo: na *Odisseia* vemos esses heróis Gregos retornando em segurança, carregados com a riqueza de Troia, e os navios que Odisseu perde na tempestade foram carregados de forma semelhante. Mas essa é apenas uma consequência indireta e distante, que não ocorre na *Iliada*.

A realeza de Heitor é outra coisa, e é revelada aqui mesmo, na *sunkrisis*. Diomedes, já vimos, caracteriza-se por seu ardor, por seu valor como herói individual. Ele percorre a planície “como um rio”, perturbando tudo em seu caminho:

“Não poderíeis dizer se o Tídida se achava do lado dos picadores de Troia ou dos nobres Aquivos guerreiros. Corta, furioso, através da planície, tal como corrente pelo degelo engrossado, que pontes arrasta, precipite; os próprios diques, construídos em fila, não podem retê-la, nem mesmo os valos à volta dos campos cobertos de flores, quando impetuosa extravasa no tempo em que Zeus manda as chuvas, a destruir as lavouras formosas dos homens industres: as densas turmas Troianas, assim, pelo forte Diomedes eram desfeitas; ainda que muitas, cediam-lhe ao ímpeto” (V, 84-94).

Isso é o que Heitor não pode fazer em hipótese alguma, porque sua realeza está enraizada na planície pela qual ele luta, buscando preservá-la, porque ele é o último responsável por seu povo e não pode ceder ao desejo de heroísmo que o lançaria à luz em campo aberto. Diomedes é o guerreiro fechado em sua própria força, e ninguém sabe de que lado ele está. Heitor encarna seu campo acima de tudo.

É isso que lhe diz Andrômaca na despedida. Nesse sentido, as lamentações de Andrômaca no final do Canto XXII e do Canto XXIV são partes integrantes da narrativa. O que ela descreve, em uma visão muito poderosa, é o mundo “depois” da queda, a destruição do mundo que era deles. A imagem do jovem Astianacte deixa isso claro: em vez de ser alimentado, como de costume, com “gordura macia de ovelhas”, ele será cativo e desprezado. Além do patético que afeta a nós, modernos, como uma das raras passagens que poderíamos ter escrito, há, de fato, a encenação da antítese radical, o desvelamento dos desafios da guerra para Heitor. Para ele, não é uma questão de ganhar ou perder honra. Nada é mais estranho para ele do que a escolha apresentada a Aquiles, entre uma vida curta e gloriosa e uma vida longa e desinteressante. Sua glória está na permanência de Troia. Uma vida curta e gloriosa seria sinônimo de vergonha para ele: a de abandonar a

cidade e a realeza aos vencedores que, inevitavelmente, viriam depois de sua morte²³.

Esse é o mesmo quadro que o rei Príamo pintará no Canto XXII, evocando sua morte após a captura da cidade. As imagens são tradicionais. O que lhes dá seu poder de horror – um horror, reenfaticamos, que é raro na epopeia – é que eles representam a ruína de um mundo em seus eixos essenciais. Eles fornecem outro e único vislumbre do mundo depois que a epopeia foi escrita, e também são as palavras de um rei que descrevem a vitória como uma devastação da vida civil, não como um feito. Talvez não haja melhor sinal concreto de que a *Iliada* é uma forma de pensar na ausência dos conceitos que, em princípio, consideraríamos necessários para fazê-lo. Duas vezes, o texto dá voz aos vencidos e descreve o mundo não na perspectiva heróica de vitória, mas como a calamidade da derrota (não se pode imaginar a história de Perseu escrita do ponto de vista da Medusa). O objetivo aqui não é glorificar os heróis semideuses, mas usá-los como representação de um problema complexo que o confronto entre eles ajuda a esclarecer.

Em resumo, a famosa passagem na qual Astianacte grita de medo diante do capacete de seu pai concentra todo um nó de significados. Heitor tira o enorme e aterrador capacete, feito para encher o campo de batalha com o terror de seu portador. Ele desiste de ser Diomedes ou Aquiles por causa do futuro “baluarte de Troia”.

Herói para fazer reparações ao seu povo

Considero já ter mostrado suficientemente que, no final da Parte II, no duelo derradeiro, Heitor é um herói equivalente a Aquiles, aquele que só pode ser derrotado pela trapaça dos deuses. Mas o motivo de sua ação, o modo de seu heroísmo, os distingue absolutamente.

23 Outra forma de dizer isso é que está inscrito no tempo: Troia deve viver e florescer sob seus reis. Enquanto Diomedes ou Aquiles são pontos de luz na eternidade. Não importa que as guerras em que venceram batalhas continuem após sua morte e perdidas ao seu lado.

Quando Heitor decide enfrentar Aquiles, ele não é um guerreiro que se levanta para matar um guerreiro proeminente. Em linha oposta à de Diomedes, ele não está nas garras da fúria da guerra. Pelo contrário: ele *decidirá* enfrentar Aquiles, após uma longa deliberação (XXI, 99-130). Em si mesmo, isso já é importante e indica uma primeira diferença entre eles – um sinal de que Heitor não é o “rio da inundação”, o fogo furioso, que caracteriza Aquiles e todos os heróis furiosos. Mas a razão de sua decisão é ainda mais importante, e o texto tem o cuidado de sublinhá-la – por outra *sunkrisis*, com outro guerreiro, desta vez de seu acampamento: Agenor.

No Canto XXI, de fato, quando Aquiles devastou a planície, um Troiano que estava fugindo como todos os outros retornou – já falamos sobre isso: Agenor, prestes a se abrigar, delibera dentro de si mesmo, e conclui que, visto que Aquiles é mortal, é possível pensar em derrotá-lo e ganhar a glória eterna²⁴. A decisão de Heitor segue o mesmo padrão. Ele também está pronto e quer para voltar à cidade, quando os gritos de seu pai (XXII, 38-76) e de sua mãe (XXII, 82-89) o chamam. Mas ele pára e decide contra-atacar.

Suas ações não têm, entretanto, o mesmo significado. Agenor, um bom guerreiro, pensa como um herói no perfil de Diomedes ou Aquiles. Ele procura se cobrir de glória. Heitor está sempre muito distante desse raciocínio, dessa natureza guerreira. Ele finalmente vai à luta porque considera que falhou com seu povo. Como guerreiro, no entanto, Heitor não falhou. Ele lutou bem. Mas ele sente como se tivesse falhado de forma tal que isso o proibisse de voltar. A razão dessa vergonha é bastante nova na *Iliada*: se ele é culpado, a ponto de não poder comparecer perante os Troianos, é porque, como rei, ele não tomou a decisão correta. No Canto XVIII, após uma das ofensivas do “Grande Dia da Batalha” que trouxe os Troianos de volta às nave dos Aqueus, Heitor tomou a decisão de continuar a ofensiva, apesar do conselho em contrário dado pelo guerreiro troiano Polidamante. A ideia de ficar,

24 É ele que Apolo “utiliza” para salvar Troia, substituindo-o para arrastar Aquiles em uma corrida inútil, no Canto XXI.

em si, era passível de defesa. O texto, contudo, insistiu em um traço que conhecemos bem: Heitor tomou sua decisão contra uma opinião constituída²⁵ (e também contra o presságio do Canto XII, expressa pelo mesmo Polidamante, que anunciava o fracasso de toda a ofensiva). Ele agiu como Agamémnon no Canto I, “*autos*”, confiando apenas em sua própria sabedoria. Ele governou contra o Conselho e contra as recomendações que os deuses lhe haviam enviado através dos presságios. Seu plano falhou; ele arrastou seu povo para o desastre: no dia seguinte Aquiles voltou para a batalha e levou todo o exército à fuga. A ofensiva assistiu à perda de todos os chefes Troianos.

“Pobre de mim! Se as muralhas e as portas entrar novamente Polidamante será o primeiro a cobrir-me de opróbrio, por me haver dado o conselho, na noite funesta em que Aquiles para os combates voltou, de levar para dentro os Troianos. Não me deixei persuadir, fora muito melhor que o fizesse! Ora que muitos morreram por causa de minha imprudência, quanta vergonha dos homens, das Teucas de peplos compridos eu sentiria, se alguém, por malícia, de mim afirmasse: ‘Fiado no próprio valor, foi a causa da ruína do exército’. Isso dirão, certamente. Será preferível, agora, ou retornar para o burgo, depois de matar o Pelida, ou, frente aos muros, a vida perder por maneira gloriosa” (XXII, 99-110).

Tendemos a pensar que Heitor teria cometido um erro – mas não uma falta. Seus argumentos, naquele momento, não eram ruins; a situação era, como sempre na guerra, ambígua e difícil. Vimos o que, em geral, se fez com os presságios; além disso, logo depois que Heitor se atirou contra o muro, em desafio ao primeiro conselho de Polidaman-

25 O texto tem enfatizado repetidamente o valor dos conselhos de Polidamante. Nesta passagem é dito que “Polidamante, o Pantoida prudente, dá início aos debates, conhecedor experiente do tempo passado e do futuro. Na mesma noite nascera que Heitor, a quem era afeiçoado; este, guerreiro mais hábil; aquele, orador primoroso” (XVIII, 249-252). Já no Canto XII, Polidamante salvara o exército de marchar para o desastre ao se aproximar do muro do topo de suas carruagens (XII, 61-79). O único que não obedeceu a este conselho, Ásio, é tido como “*nepios*” (tolo, estúpido), e sua ação fracassará. Por outro lado, seu conselho contra a ofensiva geral não foi seguido (é aí que se encontra a fórmula de Heitor: “O mais propício sinal é lutar em defesa de da pátria” (XII, 243).

te, Zeus enviou outro presságio favorável – e Zeus de fato concedeu a Heitor romper o muro. Mas isso apenas enfatiza mais contundemente o contraste com o outros heróis. O que Heitor fez lá é o que Andrômaca lhe tinha dito que não fizesse : agiu como um herói-Aquiles, arriscando suas tropas para lutar no campo aberto em vez de proteger a cidade²⁶. Ele cometeu um erro de status, esquecendo sua responsabilidade como rei. E isso, para ele, se configurou como uma falha, uma falha diante de seu povo. A realeza que ali é criada é exatamente aquela que o mundo grego conhecerá mais tarde: em Esparta, o rei que partir em campanha saberá que é responsável perante a Assembleia, que, após retornar, toda a sua ação será julgada, e que erros em decisões estratégicas errôneas lhe serão imputados como falha²⁷.

Heitor está tão convencido disso que a consciência de uma falha determina sua decisão. Ele enfrentará aquele Aquiles, que ele sabe lhe ser cem vezes superior, porque esse duelo lhe oferece uma chance de fazer reparações: ele ainda pode trazer a paz que deve a seu povo.

Conclusão

Para concluir, podemos voltar a um termo ambíguo: Astianacte. O filho de Heitor é na verdade chamado de “Escamândrio”. Mas ele nunca é chamado pelos Troianos senão “Astianacte”, “aquele que reina na cidade” e o texto especifica que Heitor “era o amparo dos muros de Troia” (VI, 403).

Temos aqui um fato da mesma ordem que faz de Heitor o “rei”, mesmo que seu pai Príamo ainda esteja vivo. No último caso, podemos ver ou uma metonímia ou uma distribuição de papéis dentro da primeira função, do tipo que Dumézil aponta várias vezes²⁸. Príamo seria a realeza estabelecida – no Canto III, vemos claramente que apenas ele

26 Polidamante retoma os argumentos da Andrômaca: devemos entrar novamente na cidade, proteger a muralha: garantir a cidade e não lutar na planície.

27 Ver Pierre Carlier, *La Royauté en Grèce...*

28 Ver Benveniste (livro 1, cap. 3) a distinção entre *basileus* e *anax*.

pode ser o garantidor dos tratados –, enquanto Heitor seria uma realeza em processo de transformação: o duelo com Aquiles mostrará que o que está em jogo é uma nova forma de relacionamento com seu povo. Contudo, se a vemos como uma metonímia ou uma distribuição de papéis, em qualquer caso, o efeito da reduplicação é enfatizar muito fortemente a ideia de linhagem. Na verdade, temos muito mais do que uma simples figura de linguagem: Heitor e seu pai são um e o mesmo para a cidade. Como Heitor e seu filho. Entre eles está a linhagem, na qual um Rei não morre enquanto a próxima geração não assumir o controle. Eles, em conjunto e individualmente, são a função real.

Os dois paralelos-diferença se encontram aqui. A cada vez, duas lógicas diferentes se confrontam. Do lado de Heitor, a salvação da cidade, a preocupação com a linhagem, a recusa da dimensão individual: diante de Diomedes e de Páris, ele encarna a opção “comunitária” contra a opção “individual” – quer esta busque os prazeres da paz ou os despojos da guerra. Essa é a especificidade absoluta de Heitor, e a inserção de uma nova concepção política. Nesse mundo no qual só a valentia pessoal conta, Heitor encarna uma dimensão de realeza, associada à função do rei em relação a seu povo.

A novidade que está sendo criada aqui é marcada pela ausência de uma palavra específica para designar esse novo tipo de rei. É na própria narrativa que se desenvolverá uma noção diferente, que implica uma responsabilidade eminente do rei para com seu povo. Podemos dizer, quase sem exagerar, que toda a aposta do texto está aí, nessa redefinição da palavra, na elaboração que o fim da Era das Sombras faz sobre um termo tão utilizado, mas que, no entanto, abrange coisas diferentes. Toda a *Iliada* “serve” para elucidar esse termo. A ausência de um pensamento jurídico, histórico ou filosófico no século VIII a.C. incide para que somente um trabalho deste tipo seja possível: lento, obscuro, por meio de narrativas que põem em jogo não conceitos mas o que Pascal chamou de “definições reais”, não as palavras distintas ou a serem distinguidas, mas as realidades que elas abrangem.

CAPÍTULO 2

UM HERÓI ABSOLUTO: A FIGURA DE AQUILES

Ao mesmo tempo em que constrói a imagem de Heitor, o texto aprofunda a de Aquiles. Isso já foi bem definido pelo paralelo-homologia com Hércules. Aquiles é o herói fora da instituição, um flagelo devastador, cuja honra exige a morte de milhares de homens. A epopeia descreverá sua “postura” completamente, seguindo-a até o final, insistindo, simultaneamente e com a mesma força, na lógica absoluta que preside os atos de Aquiles, e em seu horizonte inaceitável. O interesse da epopeia é justamente mostrar a necessidade interna de todos os atos e, ao mesmo tempo, revelar que eles conduzem diretamente ao impasse político: isto é, permitir que essa própria postura seja julgada, considerando suas consequências finais. A epopeia permite visualizar as posturas em suas articulações e em suas implicações finais, para questionar e problematizar atitudes que parecem muito – também – lógicas. Como resultado, a demonstração não vale apenas para Aquiles. Ao mostrar as consequências da escolha de Aquiles, o texto continua a traçar o horizonte da tentativa de Agamémnone no Canto I, e de Zeus em todos os lugares. O que se desenvolve diante de nós, no enredo relacionado aos antípodas¹ de Heitor, é a outra possível realeza. Devemos, portanto, insistir aqui nos dois elementos complementares. Devemos ver tanto a espiral vertiginosa que se instala assim que aceitamos as premissas do raciocínio de Aquiles – o melhor dos Aqueus deve ser honrado na proporção de sua grandeza, não importa o que aconteça – como a homologia que permanece viva entre as três figuras reais, Aquiles, Agamémnone e Zeus.

1 N.T.: No caso, Agamémnone, Aquiles e o próprio Zeus, como já se viu.

Constataremos, então, como, de uma maneira muito lógica, Aquiles é levado a recusar os presentes que Agamémnone lhe envia para trazê-lo de volta à batalha. Devemos, contudo, ver imediatamente que essa recusa o prende em uma postura – oposta à de Heitor – de herói sem responsabilidade. Faz-se necessário seguirmos, rapidamente, a narrativa, que mostra Aquiles se distanciando, vertiginosamente, de sua comunidade; e, de passagem, devemos recordar o significado dado pela homologia com Agamémnone e Zeus.

I. A recusa da instituição

A recusa dos presentes no Canto IX: perfeitamente lógica...

Na Canto VIII, como vimos, Zeus infligiu terríveis reveses às tropas dos Aqueus, e anunciou ainda mais agruras². O exército Aqueu está sob o domínio do “comparsa do Medo gelado”, “a dor os abate” (IX, 2-3). Nestor, então, intervém no Conselho para propor uma solução à situação, em um discurso que retoma e endurece seus termos do Canto I. Como fez no Canto I, ele tem o cuidado de proclamar a superioridade de Agamémnone³, que não mudou de ideia; apesar da rotina causada pela ausência de Aquiles, ele mantém as situações configuradas e o poder de Micenas contra a tomada de poder de Aquiles. Nestor, entretanto, repete explicitamente o aviso que havia dirigido a Agamémnone no Canto I, lembrando-lhe que ele agira “contra a opinião de nós todos [dos antigos]”, frustrando Aquiles (IX, 107). Ele acrescenta ainda: “Ao menos, no que me respeita, dissuadir-te tentei”. Como se vê, tínhamos razão em dar relevância a essa passagem.

2 “Hera magnífica, de olhos bovinos, verás logo cedo, caso o desejes, o filho de Crono, de força invencível, destroçar as fileiras dos fortes lanceiros Argivos” (VIII, 470-472).

3 “Para que nos guie” [“*su arkhe men*”], “por seres o chefe supremo” [“*su gar basileutatos essi*”] (IX, 69). “Ceia aos anciões oferece; isso te orna; não te é vergonhoso” [“*dainu daita gerousin. eoike toi, ou toi aeikes*”] (IX, 70).

O plano de Nestor é simples: a cólera de Aquiles deve ser apaziguada, e, para isso, ele propõe que Agamémnone ofereça “valiosos presentes” com “palavras afáveis” (IX, 113), todos carregados por “enviados escolhidos” (IX, 165). Agamémnone aprova isso sinceramente, reconhece seu erro perante o Conselho e enumera os presentes que oferecerá àquele que “Por muitos vale o guerreiro a quem Zeus poderoso dedica alto afeto” (IX, 116-117). A embaixada chega à tenda de Aquiles. Tudo corre de acordo com o planejado. Aquiles recebe os embaixadores com uma (nova) refeição, como deveria ser. Ele escuta a mensagem, como deveria. Mas, para surpresa dos embaixadores e dos críticos, ele recusa com “violência” [*mala (...) kraterôs apeipen*] (IX, 431), e desenvolve *a novo*, em cento e vinte versos, suas queixas contra Agamémnone.

Os críticos em geral não compreendem o porquê de Aquiles persistir em sua recusa⁴. Entretanto, se considerarmos que Aquiles nunca

4 Nem tudo, é claro. Veja-se uma série de julgamentos críticos no livro de James White *When Words Lose Their Meaning*, nota p. 294. James Redfield assim vê a razão mais profunda da recusa: “*To accept Agamemnon’s gifts would be (...) to admit that Agamemnon was right, since they would be given as the gifts of a superior to an inferior*” (p. 105) [Aceitar os presentes de Agamémnone seria (...) admitir que Agamémnone estava certo, já que eles seriam dados como presentes de um superior a um inferior]. Mas ele vê Aquiles como uma “*victime de sa propre morale héroïque*” (p. 106) [vítima de sua própria moral heroica], ele não pode aceitar e, portanto, entrar na comunidade porque seria negar a si mesmo como um herói. Para Redfield, ele está assim preso, o que o torna um “herói trágico”. Parece-me que as coisas são mais políticas. Como resultado, Redfield vê na reconciliação com Agamémnone no Canto XIX apenas como “*a few frigid words*” [algumas palavras frígidas]. Parece-me, pelo contrário, que a reconciliação é profunda e permite uma verdadeira transformação de Aquiles no livro XXIII – o que Redfield nega. Para ele, Aquiles “*achieves the perfection of the heroic consciousness*” [alcança a perfeição da consciência heroica], “*He sees the cultural world only to see through it, to see its insignificance, against the ground of nature*” (p. 108) [Ele vê o mundo cultural apenas para ver através dele, para ver sua insignificância, contra o solo da natureza]. Para mim, pelo contrário, Aquiles tem de um extremo ao outro, uma postura política. Ela evolui ao ponto da metamorfose, de apontar o caminho para uma nova maneira de ser rei. Ela permanece totalmente dentro da esfera do mundo (ibidem, Redfield diz que a reconciliação com Príamo é a única vez em que Aquiles se transforma, e que isso se dá apenas em um mundo à parte – quase sobrenatural).

lutou por Briseide, mas sim para receber de Agamémnone a honra que a ele, Aquiles, fora recusada, podemos facilmente entender que essa “reparação” não repara nada. O ponto central é que Agamémnone não reconhece seus erros em relação a Aquiles. É verdade, ele disse no Conselho que havia se equivocado⁵. Mas na longa mensagem que ele envia a Aquiles, não há nenhuma menção a isso⁶. Esse é o desgosto de Aquiles, e ele conclui dizendo “ainda que mais me ofertasse que a poeira ou que a areia das praias, nem mesmo assim poderia a vontade dobrar-me, Agamémnone, sem que, primeiro, té o fim, tal ofensa pesada [“lôbê”] me pague” (IX, 385-387).

Em termos de honra, Aquiles está certo. O que Agamémnone lhe oferece são os presentes de um senhor feudal a seu vassalo. Lindos e ricos presentes para um poderoso vassalo – mas Agamémnone não reconhece de modo algum que falhou com ele, nem, é claro, que Aquiles é seu igual. Mulheres, objetos preciosos, cidades e até mesmo uma sua filha em casamento: ele não deixa a estrita estrutura da relação de superior a inferior⁷. Tudo isso fica ainda mais evidente quanto ele o explicita no final de seu discurso, em uma parte que Odisseu não achou por bem repetir para Aquiles. Ele concluiu: “Tudo isso dele será, se quiser dominar sua cólera Deixe-se, pois, convencer que, por ser implacável e

5 “Nessa censura aos meus erros, ó velho! não vejo exagero! A minha falta foi grande, não posso negá-lo. Por muitos vale o guerreiro a quem Zeus poderoso dedica alto afeto, tal como agora o distingue, destruindo as fileiras Aquivas. Mas, se errei tanto, levado por meu pensamento funesto, quero aplacar o guerreiro com ricos e infindos presentes” (IX, 115-120).

6 Isso é ainda mais visível porque a mensagem, como sempre, é repetida palavra por palavra pelo mensageiro.

7 Ver, por exemplo, na *Odisseia*, a passagem em que Menelau explica a Telêmaco tudo o que ele gostaria de ter feito por seu pai. Também ali, as cidades teriam sido dadas. É muito claro, em ambos os casos, que Aquiles ou Odisseu governariam essas cidades em nome do “suserano”. Isso não é uma partilha da realeza, como a tradição às vezes nos diz.

Aquiles, ao responder, insistirá na riqueza de sua Ftia nativa (não é verdade, mas não importa: é um contrapeso às propostas de Agamémnone) e no fato de que seu pai se encarregará de encontrar uma esposa para ele: portanto, Aquiles não precisa da proteção de Agamémnone.

duro, Hades é o deus mais odiado por todos os homens terrenos. Ceda, submeta-se a mim [*“moi hupostêto”*], pois que sou mais potente do que ele [*“basileuteros”*], sobre orgulhar-me [*“progenesteros”*], também, da vantagem de ser mais idoso” (IX, 157-161)⁸.

Aquiles não precisa de Odisseu para recuperar a última parte da mensagem: ela está implícita no tom geral da embaixada. Mas ela está presente em todo caso e deve evitar o mal-entendido – para nós, que não temos mais necessariamente a aguda sensibilidade para as relações hierárquicas do mundo arcaico. Os bens materiais que nos impressionam estão lá, mas não o reconhecimento que Aquiles exigiria. É impensável que ele aceite a proposta nesses termos, já que ela apenas resolve o aparente problema – o sequestro de Briseide. Não resolve, contudo, de forma satisfatória para ele, o problema de suas relações com o exército e com Agamémnone.

Em suma, temos a continuação lógica do Canto I: Nestor tem exatamente os mesmos argumentos. O que mudou é que Agamémnone agora cede às suas razões; além disso, a situação explosiva do Canto I, em que tudo poderia acontecer, não existe mais. De fato, e foi isso que permitiu a Nestor ter esperança para a embaixada, a tomada de poder de Aquiles falhou. A maior parte do exército permaneceu leal a Agamémnone, os principais líderes também. Nós tomamos nota disto. Mais uma vez, Nestor e o Conselho afirmam a Aquiles a inadmissibilidade de sua atitude. A embaixada é apenas para dar ao rebelde uma chance de se

8 Odisseu abreviou essa fala, suprimindo as palavras que explicitam a submissão: “Tudo isso, disse, dar-te-á, se acalmares tua cólera grande” (IX, 299). Mas ele está bem ciente de que isso é apenas um remendo. Ele continua: “mas, se no peito só abrigas rancor contra o Atrida Agamémnone e seus presentes, apiada-te ao menos da grande abertura [N.T.: cansaço] de todo o exército. Qual um dos deuses serás venerado pelos Aqueus e há de glória infinita alcançar entre todos. Ora te fora possível prender esse Heitor, que funesta raiva conduz para perto de ti e se diz, jactancioso, muito mais forte que quantos Aqueus nossas naus conduziram” (IX, 300-306). Observemos de passagem que é de fato uma questão de honra, mas que Odisseu não tomou o partido de Aquiles contra Agamémnone. Ele fala de piedade e glória pessoal: ele põe em jogo todos os elementos que podem influenciar Aquiles dentro da estrita estrutura definida pelo Conselho: uma submissão à ordem pré-estabelecida.

juntar de novo à comunidade. Caso ele esteja disposto a se render após seu fracasso, isso lhe permitiria salvar sua honra. Esses presentes, de fato, são a encarnação da solução institucional prometida por Hera no Canto I. A Aquiles são oferecidos “ricos e infindos presentes” (IX, 120) três vezes e até mais. Mas é sempre com a mesma base de reconhecimento do *status quo*.

...e ainda condenado

A recusa de Aquiles é perfeitamente lógica. No entanto, vemos, no mesmo movimento, que sua postura é condenada.

Essa passagem é um primeiro passo para um caminho terrível. Ela contribui para isolar Aquiles em um mundo à parte. A retirada para a tenda é uma metáfora para um isolamento muito mais profundo, que acabará por esvaziar toda a eficácia da ação do personagem. Isso significa, por um lado, que Aquiles não “acompanha” os acontecimentos (que ele não está consciente do que está acontecendo, nem do estado de espírito das tropas) e, por outro lado, que sozinho no exército ele não evolui. Ele se apegua a suas armas (suas posições teóricas e éticas). A recusa do Canto IX continua, portanto, apostando nas mesmas condições, mas elas desapareceram: ele ainda espera que o exército expresse seu “humor”. Ele ainda acredita que o exército irá derrubar o líder e chamá-lo para o cargo mais alto. Mas sabemos bem, nós que os vemos lutando desde o Canto III, que o episódio está encerrado: em nenhum momento o exército como um todo voltou atrás na adesão ao partido de lealdade expresso por Odisseu quando ridicularizou Tersites⁹. Mais profundamente, Aquiles parece então fora de compasso, porque ao seu redor o mundo mudou. Sua recusa se concentra nas apostas do Canto I: em um mundo normal de *razzia*, “o melhor dos Aqueus” reivindica sua parte legítima – e além disso, talvez, procura substituir o líder da coalizão. Mas agora não estamos mais no Canto I. Aqui não há mais

9 Aquiles ainda tem adeptos; mas o exército não o aclamou como um novo líder, nem durante a assembleia no Canto II, nem durante a retirada de Aquiles.

mais uma vida simples de pilhagem e de lutas pelo poder dentro do grupo, em uma guerra que teve muitas características de paz em Acaia. É a derrota de um exército isolado de qualquer base da retaguarda, que luta pela sobrevivência contra oponentes liderados por um herói divino, Heitor, que tem uma “chama voraz” (XVII, 565, por exemplo). Aquiles sempre propõe como solução sua própria adesão ao poder. Em um esquema simples, ele afirma que seu poder como guerreiro individual será suficiente para libertá-los do adversário. Mas esse esquema é muito simples. É marcado pela concepção de que os Troianos, como adversários, seriam insignificantes, ovelhas mais do que homens. Aquiles não sabe o que sabemos: que os Troianos são agora adversários do tamanho dos Aqueus, que não nos livramos de Heitor como os irmãos de Andrômaca, às dúzias em um único dia. Ou, para dizê-lo em termos narrativos: Aquiles representa a visão do mundo antes da ruptura que a guerra produziu em sua ausência. Ele é o guerreiro individual, quando os outros, pouco a pouco, se tornam um exército unido por um só destino. O avanço de Heitor põe em questão a própria vida do exército; Aquiles, por sua vez, se firma em posições em que a ofensiva é apenas um pretexto para façanhas individuais.

Isso é o que nos diz, ainda no episódio da embaixada no Canto IX, o longo relato de Fenice e a conclusão de Ajax. Fenice, o tutor de Aquiles, intervém para tentar convencê-lo. Ele conta a história de um antigo rei, Meléagro, cuja cólera o impedira de proteger seu povo, e que finalmente se levantou apenas para enfrentar os inimigos que haviam chegado a seu próprio quarto. O resultado, lembra Fenice, é que ninguém agradeceu a Meléagro pela derrota dos inimigos: tendo lutado apenas por si mesmo, ele não recebeu nem honra nem recompensa. A homologia aqui é explícita: Aquiles é o rei mau, aquele que não reconhece seu dever como defensor dos seus. Isso é também o que diz o breve discurso do Ajax, que conclui a embaixada e retira lições dela. Ajax retoma a ideia. Muito significativamente, ele o chama de “*skhetlios*”: Aquiles quebrou o pacto implícito com seus pares e a tropa : “Homem cruel (“*skhetlios*”), que não preza a amizade dos fidos consócios, essa com que o distinguíamos, junto de nossos navios!” (IX, 630-31). O

melhor será honrado (“acima de todos os outros” ou “igual a um deus”, dependendo da passagem) na medida em que ele colocará seu talento como guerreiro a serviço da comunidade – ou como um bom conselheiro, se esse for seu papel. Como Fenice, Ajax vê a honra de Aquiles em relação com a comunidade. Aqui, recusar os presentes é colocar sua honra pessoal à frente do bem da comunidade. Em resumo, é a ideia de que ser “o melhor dos Aqueus” significa, antes de tudo, *ser* um Aqueu, *ser primus inter pares*.

Aquiles põe de lado o dever de um rei e a recompensa perdida: “Velho Fenice, nutrido por Zeus, de tais honras não curo; são dispensáveis [“*ou ti me tautès / chreô timès*”]. Confio, isso sim, nos favores do Crônida, que me farão demorar junto às naves recurvas” [“*phroneô de tetimèsthai Dios aisè*”] (IX, 608-609).

Honra social pela honra vinda de cima diretamente para celebrar os jarretes e o peito do herói; após a recusa de compensação institucional, a recusa de honra institucionalizada. Tudo isso caracteriza fortemente Aquiles, seguindo Agamémnone e Zeus no Canto I, como alguém que age somente de acordo com seu bel prazer, como um herói *absoluto*, desvinculado de qualquer dever. Como Agamémnone, Aquiles se preocupa principalmente com seu próprio bem pessoal, sua honra – em oposição ao bem público da coesão do exército no campo no caso de Agamémnone, e sua própria sobrevivência no caso de Aquiles.

escapando nós dois, tão somente...

O próximo passo é o modo como Aquiles, no Canto XVI, se deixa convencer a enviar Pátroclo para lutar em seu lugar, para salvar os Aqueus. No exato momento em que ele anuncia que está desistindo de sua cólera, Aquiles continua pensando, e mais ainda, em termos individuais. Ele explica a Pátroclo o objetivo (“*telos*” XVI, 83) da manobra: “Grava, porém, no imo peito o que passo, insistente, a dizer-te, para que junto dos Dânaos eu possa alcançar alta glória e honras sem-par” [“*moi timèn megalèn kai kudos arèai*”] (XVI, 84-85). O essencial aqui

é o “eu”, “para mim em particular”. Ele concentra a operação não na salvaguarda do exército – em nome da qual Pátroclo veio suplicar a ele – mas na glória pessoal, “*kudos*” aqui, pura glória militar. E a sequência se desenvolve: Pátroclo não deve perseguir Heitor, mesmo que pareça possível para ele, porque isso diminuiria a glória de Aquiles. Em certo momento, poderíamos pensar que Aquiles o faz intervir de forma pontual, novamente com o motivo oculto de salvar o exército para manter um público que pode julgar o valor de cada um. Mas isso também desmorona, no grande gesto que acaba com qualquer ideia de comunidade. A exortação a Pátroclo termina com uma oração que é assustadora em sua simplicidade: “Fosse do gosto de Zeus, e de Palas Atena, e de Apolo, que nenhum Teucro pudesse fugir da precipite Morte, nem os Acaios, tampouco, escapando nós dois, tão somente, para que as torres de Troia sagrada por terra jogássemos!” (XVI, 97-100).

A passagem está cheia de pequenas contradições: anunciar que se quer salvar os navios, e orar pela morte de todos; reivindicar o retorno da bela jovem e de numerosos presentes, quando justamente foram recusados durante a embaixada do Canto IX; procurar garantir o “doce retorno” e, de fato, vislumbrar uma apoteose na destruição, o que deixa pouco espaço para uma retomada da vida normal na Ftia. Essas contradições não são problemáticas, porque o essencial é o “giro” adicional que o texto dá ao personagem. Cada um desses elementos faz parte da postura que Aquiles personifica; a sua contradição não constitui problema, porque o ouvinte percebe o centro a partir do qual tudo flui, o nó de sentido de onde provém cada um: a exaltação de si mesmo, a noção de uma glória absoluta, desligada de tudo e de qualquer reconhecimento institucional.

No exato momento em que vai agir pelo bem comum, Aquiles o faz de tal forma que se isola ainda mais radicalmente da comunidade. Ele se apresenta como uma espécie de monstro que cresce além dos humanos.

Ironia épica

O texto, nesse momento, está marcado por um efeito de ironia, de mudança textual de tirar o fôlego, que condensa o tom épico como a ironia trágica condensa o tom trágico. Vimos acima que a embaixada de Pátroclo para convencer seu amigo é a última ação possível em uma situação radicalmente desesperada. Ao encontrar Pátroclo, Nestor aproveita ao máximo a oportunidade e faz sua última tentativa de deter a catástrofe: ele o exorta a intervir. Que ele convença Aquiles ou estarão todos condenados ao desaparecimento.

Depois há mais cinco cantos atrozes e fortes. Durante esses cinco cantos, o corpo a corpo tomou conta do campo de batalha e a salvação parece impossível; mas ao mesmo tempo, algo foi criado: nessa situação extrema, cada um age por conta própria dando seu melhor, com respeito ao outro que vale um “baluarte” – nas palavras do próprio Heitor e de Posido – voltaremos a isso longamente¹⁰. O exército então se tornou uma espécie de sociedade ideal, na qual todos lutam por todos e a comunidade vem à frente. Durante esses cinco cantos, o texto “esquece” Aquiles. Ele não entra em pauta.

Agora Pátroclo vem pleitear a causa de seus companheiros. Ele o faz com grande intensidade. Ele fez suas as palavras de Nestor, sem dar como uma mensagem que lhe foi pedida – o que é muito raro: ele interiorizou a situação e o escândalo da inação de Aquiles. Ele o diz em termos violentos: “inexorável” [“*ainaretè!* ”] (XVI, 31), “Jamais se

10 Heitor: “vamos, que muito mais tempo os Acaios não podem deter-me! Ainda que todos se agrupem qual torre de forte estrutura” (XIII, 151-152); Posido: “Falta sensível, porém, este Aqueu não fará, se estivermos todos alertas e dispostos a apoio prestar-nos recíproco” (XIV, 368-369). O mesmo tipo de preocupação com os demais e com a ajuda mútua dá origem à imagem “Cerram fileiras, depois de as palavras do rei escutarem. Tal como o obreiro, ao construir as paredes de um alto palácio, pedras miúdas dispõe, para a força do vento ampararem: elmos, assim, e abaulados paveses bem juntos se achavam, cascos e escudos unidos, guerreiros em filas compactas” (XVI, 210-215). Diz Aquiles: “A verdadeira proteção é minha autoestima (IX, 348-354), é o “Grande Dia da Batalha”, a nova relação que é criada entre os guerreiros, nessa batalha que é fundamentalmente uma batalha de hoplitas.

apodere de mim tão grande ira” (XVI, 30), “Metes-me medo. A quem podes, depois, ser de alguma vantagem” (XVI, 31). O papel de conselheiro que Menécio teria atribuído a seu filho a Aquiles é levado muito a sério – e de fato, de uma forma muito perigosa face a um amigo como Aquiles. A questão é que no momento da mensagem, temos diante de nossos olhos, *na praesentia*, a terrível situação dos Aqueus. A interpelação violenta nos lembra o infortúnio que invadiu gradualmente o campo de batalha e o coloca de volta diante de nossos olhos com força.

Aquiles, a tudo isso, responde... com as próprias palavras antes proferidas no Canto I: “O que me indigna, em verdade, e a tal ponto me pugna o imo peito, é ver a alguém abusar do poder e privar a um dos pares da recompensa que obteve, tomando-lhe o prêmio devido. Isso, de fato, me ofende, excruciando-me o peito deveras. A bela escrava que os fortes Aquivos por prêmio me deram, por minha lança adquirida ao destruir bem-murada cidade, o poderoso Agamémnone veio arrancar-me dos braços, como se eu fosse adventício de todo o valor destituído” (XVI, 52-59). Extensos oito versos para reclamar que ele não foi honrado, no meio do terrível massacre dos Aqueus. Longos oito versos centrados em um mundo que não existe mais desde o Canto V, desde que os Troianos se levantaram para aniquilar os Gregos.

No Canto IX, essas palavras inalteradas já estavam desfasadas em relação a uma situação profundamente diferente. Aqui, essa discrepância é levada ao ponto de uma estranheza radical. Quem é que pode dar vazão a queixas pessoais no meio de um desastre? Quem é o ser para quem a sombra de sua glória é tão essencial que conta sozinha? As palavras de Aquiles estão deslocadas, como uma mancha abominável na pintura que nós vemos se configurando, visto que os Troianos eram mais do que um inimigo fantoche.

Não é, entretanto, pelo prazer da mancha e da mudança que o texto confere essa dimensão monstruosa a Aquiles. Mas, é por fazer dele um poderoso pólo no paralelo-diferença, que nos permitirá pensar o mundo em gestação. A ironia épica resume toda a abordagem da epopeia. Ela pensa em oposições e homologias, contrastes e duplicação. A ironia justapõe, sem mediação, duas posições que conhecemos bem e

que acabamos de ver. Ela cria a distância que nos permite perceber os alicerces e o horizonte de cada um, nos permite pensar neles.

II. Dos ritos pessoais (Aquiles) ao riso em face do caos (Zeus): a figura do rei governante “*autos*”

Há um fascínio no texto por essa postura de Aquiles. Ele faz uso de muito tempo para descrever todas as etapas que levam o rei dos Mirmidões a não ser Sirius, a estrela aterrorizante, o devastador “cão celestial”, que é apenas a ruína. Continuaremos, aqui, a identificar as principais etapas dessa jornada, pois a questão em jogo na descrição de Aquiles é muito mais do que simplesmente descrever uma espiral de húbriis, o vertiginoso movimento pelo qual um guerreiro se exclui gradualmente de qualquer comunidade. A questão é sempre a mesma: descrever Aquiles é descrever como Agamémnone poderia ser. E a demonstração recebe novamente o apoio da outra homologia iluminadora que vemos desde o princípio: Zeus é mostrado em paralelo a Aquiles como esse mesmo horizonte de poder absoluto, livre de todos os deveres.

A superioridade da epopeia é ser capaz de construir, simultaneamente, todas as possibilidades. Feita a construção da imagem do rei absoluto, sustentada pelas figuras de Aquiles e Zeus, a narrativa pode começar, então, em movimento contrário, a dar a Agamémnone características bem diferentes. Dentro do acampamento grego, Agamémnone logo receberá características que o tornarão semelhante a Heitor – e o afastarão da postura perigosa de Aquiles. Veremos, no próximo capítulo, que, enquanto ainda se encontra no campo de batalha, ele se transforma na medida em que aumenta o perigo para seu povo – o exército. No Canto XIX, ele terá evoluído o suficiente para estar pronto para resolver a crise com um Aquiles que apenas a morte de Pátroclo pôde trazer de volta à instituição.

Em cada um dos momentos cruciais que se seguem, o texto primeiro aumenta a lacuna – constrói a *sunkrisis*. Inicialmente, quando a morte de Pátroclo é anunciada, Aquiles toma o oposto da atitude “nor-

mal” no campo de batalha. Em seguida, ele ocupará o lugar do grupo para definir o luto: ele sozinho decide o que só a comunidade tem o direito de estabelecer, inventando ritos pessoais para honrar Pátroclo. Este é um verdadeiro oxímoro, e a resposta não tardará: em um sonho, Pátroclo aparecerá diante dele para reprová-lo: “Dormes, Aquiles, o amigo esquecendo?” (XXIII, 69). Esse ponto extremo de individualismo também será o ponto de virada: obedecendo a seu amigo, Aquiles irá gradualmente reintegrar a comunidade. Veremos no próximo capítulo como, através dele, pouco a pouco, o mundo grego vai emergir da crise.

Horizontalidade e verticalidade: paz na guerra

Com a notícia da morte de Patróclo, Aquiles transforma espetacularmente o comportamento usual diante da morte. Sensível em razão da amizade, ele sentirá um tipo de tristeza que os outros não podem dimensionar. A morte de um herói muitas vezes provoca um movimento violento entre seus parentes ou seus líderes. Esse movimento, contudo, é uma dor “ativa” que precipita os sobreviventes sobre o inimigo, direcionando-lhes aquela fúria que a injúria também provoca. Nesse sentido, pouco antes de relatarmos a dor de Aquiles diante da morte de Pátroclo, lembramos:

“Isso disse ele; tomados de dor os Troianos ficaram, incomportável e imensa, que, embora estrangeiro, Sarpédone era o baluarte de Troia” (XVI, 548-552); “Cheios de dor os Argivos ficaram com essa jactância. Mais do que todos, Ajaz Telamônio sentiu conturbar-se-lhe a alma ardorosa, que o fiel Protoénor caíra ao seu lado. Sem perder tempo, de um salto, a hasta longa e brilhante arremessa” (XIV, 458-462). Ou seja, morte dos companheiros acelera o ritmo do combate, revive a máquina de guerra.

Aquiles, pelo contrário, ao tomar conhecimento da morte de Pátroclo, pára tudo por cento e quarenta versos: “Nuvem de dor envolveu a alma nobre do grande Pelida, que, tendo terra anegrada tomado nas mãos, a derrama pela cabeça, desta arte as graciosas feições afeando.

De cinza escura manchado também fica o manto nectáreo. Logo na poeira se estende, ocupando grande área no solo, e os ondulados cabelos com ambas as mãos arrepele. Vendo-o, as escravas que Aquiles e Pátroclo haviam presado, mestas, em altos lamentos prorrompem e, a tenda deixando, vieram cercar o prudente Pelida. A punhadas, os seios todas contundem, sentindo que a força dos joelhos lhes falta” (XVIII, 23-31).

Nunca os guerreiros marcaram seu luto desta forma, pois, assim, ele seria deslocado no campo de batalha. A antítese está concentrada no termo “*tanustheis*”, “se estende” (v. 26) – contra um “*akontise dourī*” (“atira a hasta longa e brilhante”, XVII, 347), ou um “*ithusen*” (“se dispôs a lutar”, XVII, 353)¹¹.

Na verdade, cinzas e lamentos são as respostas normais em tempos de paz: é assim que se age quando a notícia de uma morte chega a uma casa. A chegada de Tétis, a lamentação que o coro de Nereidas inicia a seu pedido, denotando os funerais no mundo normal da paz, e não há outro equivalente até o final do texto¹². Sua inserção aqui abre outro espaço no texto, separado daquele que vimos quase indefinidamente desde o início. Somente Páris e Helena cavaram no texto o outro lugar, o de sua vida inalterada. Aquiles espalhando as cinzas em sua cabeça está longe, distante da batalha e do mundo nela implicado. O que as passagens acima dizem é que a dor da morte de um companheiro deve ser “transitória”: ela deve se transformar imediatamente em um ato de vingança – de fato, é uma necessidade, a fim de poder defender o corpo e as armas. Durante muito tempo, a dor de Aquiles será apenas lamentação passiva.

Quando ele se levantar, será em nome de uma vingança pessoal e individualizada – enquanto que a vingança no campo de batalha nunca

11 O texto enfatiza o fato: “*autos d' en konièsi megas megalôsti tanustheis / keito*”: literalmente: “Logo na poeira se estende, ocupando grande área no solo, e os ondulados cabelos com ambas as mãos arrepele” (XVIII, 26-27).

12 “Enche-se a gruta luzente de ninfas, que, mestas, golpeavam os seios cândidos. Tétis dá logo princípio aos lamentos” (XVIII, 50-51).

o é¹³. Assim ele declarou a sua mãe no Canto XVIII: “Ora a esse Heitor vou buscar, o assassino da cara cabeça” (XVIII, 114). Aqui não há “transitividade”: é o assassino de seu amigo que Aquiles perseguirá, não a “chama” que tem assolado o acampamento de Aqueu por sete cantos.

Voltando com as armas forjadas por Hefesto, Tétis o encontra “abraçado ao cadáver de Pátroclo, em pranto esfeito, cercado por muitos dos fiéis companheiros” (XIX, 4-5). E o exército dos Mirmidões, ocioso como sempre, está chorando¹⁴. À vista das armas, certamente, a “cólera” dele aumenta. Entretanto, é, ainda, a mesma cólera: aquela que vem da dor da perda do amigo, e que procura evitar a corrupção de seu corpo – em uma preocupação que, mais uma vez, nunca tinha existido no texto até então. É a mesma lógica que o levará a ultrajar o corpo do inimigo morto, como o conhecemos. Arrastar um cadáver pelos tornozelos não possui, como se poderia pensar, uma ferocidade inédita. É uma tradição comprovada. Mas, nesse caso, novamente, atesta uma vingança particular. Quando se mata o assassino de um parente que não recebeu as honras, que não pagou o preço do sangue, seus tornozelos são amarrados dessa maneira e ele é arrastado ao redor do túmulo de sua vítima. Obviamente, a morte em um campo de batalha não é considerada uma assassinato, e a vingança não pode seguir essas formas civis.

Em todos os casos, Aquiles coloca o que ele deve a si mesmo em primeiro lugar, e a lógica do todo mostra que este é, verdadeiramente, o horizonte de suas escolhas iniciais. A recusa do enterro, que é o único tema que os dois inimigos, Aquiles e Heitor, abordam quando lutam, resume claramente o que está em jogo: conceder o enterro ao inimigo

13 O guerreiro se levanta e se apressa para matar um ou mais inimigos em reação à morte de um de seus próprios inimigos. Mas não escolhe deliberadamente um guerreiro. A guerra em si é considerada responsável pela morte do companheiro, não este ou aquele guerreiro em particular.

14 “*Polees d’amph’ auton hetairoi / muronth*”; literalmente: “Junto de Aquiles veloz toda a noite levantam lamentos em volta ao corpo de Pátroclo exímio os Mirmídones fortes” (XVIII, 354-355), com rejeição do verbo que significa “afundar, derramar, chorar”, a antítese de uma resposta guerreira.

morto significa reconhecer uma comunidade entre eles, significa colocar-se no plano de guerra e as formas que a instituição fabrica em torno das batalhas mais violentas. Aquiles rejeita violentamente qualquer ideia de tal comunidade, assim como rejeita desde o início qualquer ideia de uma instituição que lhe seja superior – não importa que se trate do preço da ofensa, da indenização que a sociedade impõe às custas da vingança pessoal, do enquadramento da dor pelo rito ou da deliberação do Conselho.

A mudança que organiza todas as atitudes de Aquiles desde o Canto IX finalmente receberá uma reviravolta final. Para homenagear Pátroclo, Aquiles chorou por um dia e uma noite (XVIII). Ele fez os Mirmidões, sua mãe e as Nereidas cantarem lamentações (XVII), seguidas pelos cativos (XIX). Ele buscou em todos os lugares o assassino do amigo; ele o matou e profanou seu corpo aos olhos dos Troianos (XXII)¹⁵. Ele renuncia a vencer a guerra (XXI) – voltaremos a isto –, e essa renúncia é como uma oferta adicional ao amigo, o sinal de que ele vem antes de todo o resto. É a retomada em outro tom da oração aos deuses pedindo que ambos sobrevivam sozinhos à morte de todos e, sozinhos, tomem a cidade (XVI, 97-100). Ele já anunciou uma transgressão: sozinho entre os homens, ele se lembraria mesmo no Hades¹⁶. Aqui ele realiza a vingança anunciada saindo para a carnificina (XXI, 26-32). Ele oferece, em nome de sua “ira”, doze jovens para serem abatidos na frente da pira, enquanto

15 “Poeira levanta o cadáver, de roxo no chão; os cabelos bastos e escuros se espalham; na terra, a cabeça que fora tão majestosa se afunda, que Zeus ao imigo a entregara, para que fosse ultrajada no próprio torrão de nascença” (XXII, 401-404).

16 “Mesmo que no Hades aos mortos faleça a memória das coisas, do companheiro querido, até ali, hei de sempre lembrar-me” (XXII, 389-390). Mazon traduz “*même au cas où dans l’Hadès on pourrait oublier ses morts*” [mesmo que no Hades se possa esquecer o morto], mas aqui há um forte significado. Meunier traduz “*et si chez Hadès les morts sont oubliés*” [“e se no Hades os mortos são esquecidos”] e Fagles “*Though the dead forget their dead in the House of Death, I will remember, even there, my dear companion*” [“embora os mortos esqueçam seus mortos na Casa da Morte, eu me lembrarei, mesmo lá, meu querido companheiro”]. Em qualquer caso, o Hades é precisamente o lugar onde se abandonam gradualmente as próprias características pessoais. N.T.: Aqui Goyet se centra nas versões dos três tradutores com que trabalhou. A primeira citação é nossa, de Nunes.

o corpo de Heitor é dilacerado por cães. Todos os seus gestos são elementos de uma mesma atitude: a recusa dos ritos.

O resultado é uma aparente contradição – uma a mais. À noite, Pátroclo lhe aparece, e o censura, com amargura: ... “Dormes, Aquiles, o amigo esquecendo? Zeloso eras antes, quando me achava com vida; ora, morto, de mim te descuidas”¹⁷! Enquanto, nos últimos quatro cantos, tudo gira em torno de Pátroclo, da vingança de sua morte que Aquiles pretende realizar, enquanto Aquiles desistiu de ganhar a guerra para poder chorar essa morte, Pátroclo reclama de ter sido esquecido.

De fato, não há contradição. Pátroclo reclama que ele é mantido entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Às portas do Hades, ele não pode entrar, porque Aquiles não realizou os ritos normais para ele. O excesso da dor de Aquiles e toda sua pompa não lhe servem de nada, pois não assumiram as formas institucionais. Pátroclo só pede funeral, porque só isso pode permitir que ele receba seu novo status. O fim do sonho, da mesma forma, é uma bela oração para que suas cinzas possam um dia estar lado a lado na mesma urna: no mundo normal para o qual Pátroclo pleiteia, também há espaço para relacionamentos individuais. Só nesse universo poderão gozar da ternura que os unia: não no universo que Aquiles desenha como demiurgo solitário, ainda que a intenção fosse favorecer esses laços. Essa oração de Pátroclo é o último elo que faltava no pedido de desculpas da instituição. Ela diz que, mesmo para viver como indivíduo, é preciso primeiro tomar o seu lugar no mundo social e socializar-se. Deve-se fazer parte do mundo, no qual reinam os ritos e rotinas, e no qual as decisões nunca são tomadas por ninguém, porque a tradição as impõe. Somente à sombra da sociedade, existe estrutura para uma vida privada.

17 Citação completa: “Dormes, Aquiles, o amigo esquecendo? Zeloso eras antes, quando me achava com vida; ora, morto, de mim te descuidas. Com toda a pressa sepulta-me, para que no Hades ingresse, pois as imagens cansadas dos vivos, as almas, me enxotam, não permitindo que o rio atravesse para a elas ajuntar-me. Por isso, vago defronte das portas amplíssimas do Hades.. (...)” (XXIII, 69-74.).

A partir daí, a instituição prevalecerá. Mas não imediatamente. Aquiles, se cumpre escrupulosamente as exigências de Pátroclo, as realiza conforme vêm dele. Ele ainda não entendeu que eram exigências sociais. Para que possa compreender, serão necessários os cantos XXIII e XXIV.

Um rei da segunda função

Duas dessas etapas, a recusa de comer e a recusa de tomar Troia, devem ser notadas porque dão origem a uma explicação sobre as posturas envolvidas.

Quando ele toma seu lugar à frente das tropas no Canto XIX, é para arrastá-las com ele em sua vingança pessoal, e não para retornar à comunidade. Assim que Agamémnone fizer reparações diante dele, ele irá para a batalha. Ele não se importa se eles lhe mostram os presentes que o honram. Ele quer que todos saiam, com ele, imediatamente – sem comer. O texto tematiza a coisa por tempo suficiente para que se entenda que, por baixo dessa enésima novidade, está uma aposta. Será Odisseu quem desenvolverá o tema das necessidades da vida humana. Decerto, ainda estamos na mesma estrutura: tendo saído primeiro do campo de batalha para se retirar para sua tenda, envolto em sua honra desprezada, Aquiles deixou gradualmente toda a comunidade, para não ser mais, finalmente, “comedor de pão”¹⁸ – vimos a importância do dom da ambrosia e do néctar por Zeus, e o que Hera comenta sobre isso através do cavalo de Aquiles, incapaz de se opor a ele.

Odisseu vai mais longe aqui. Quando desenvolve longamente o tema da necessidade de comer (XIX, 155-172 e 216-237), ele repete, de forma interessante para nós, a fórmula usada por Agamémnone no Canto I para barrar as pretensões de Aquiles de a ele se equiparar: “Por mais valente que sejas, Aquiles divino, é prudência não exortar

18 N.T.: Rever o trecho intitulado *Agamémnone e Aquiles*.

os Aqueus para a luta ante os muros de Troia” (XIX, 155-156)¹⁹. O que está em jogo aqui, como no Canto I, é bloquear o caminho para as novidades que Aquiles – diferente de todas elas – procura constantemente estabelecer como regras. Nesses dezoito versos, reaparece toda a condição humana. Com suas raízes no mundo físico (“Antes, ordena que junto das naus os Acaios se fartem de doce vinho e alimento, que a força e a coragem restauram” (XIX, 160-161), mas também a noção de tempo, ausente do universo mental de Aquiles (“pois certamente não há de durar pouco tempo o combate”, XIX, 157-158). Odisseu também insiste previsivelmente na necessidade de ritos sociais, regras e rotinas (“É necessário, com ânimo firme, levar para o túmulo os que tombaram, chorando-os apenas o espaço de um dia”, XIX, 228-229)²⁰. O que ele está afirmando nesse trecho, enfim, é o que vimos desenvolvido ao extremo no caráter de Heitor: a dimensão real do chefe, que deve garantir a subsistência e o bem-estar a seus homens. O que Aquiles está destruindo ao recusar a comunidade humana é fortemente lembrado aqui, tanto como condição necessária para todos (é o guerreiro previsto como homem e não mais como um rio inundado), mas também como responsabilidade do líder (é Aquiles como líder dos homens).

Isso significa que ainda estamos dentro da estrutura da Canto I. O governo “*autos*” de Aquiles, como o de Zeus ou Agamémnone no Canto I, acaba por isolar o rei de seu povo a ponto de colocá-lo contra eles. O esquecimento radical de sua comunidade, como acabamos de ver, faz de Aquiles um rei à margem, um puro herói de “segunda função”, para quem o bem-estar de seus soldados pouco importa. A pressa em se juntar aos navios, no Canto II, revelou que o exército não tinha motivos para permanecer sob Troia, uma vez que o saque fora questionado. Do mesmo modo, o riso de Zeus é, como vimos, uma

19 Eu, 131: “Não, não, não procure, valente como você é, Aquiles como os deuses, (para roubar seu pensamento de mim)”. Mazon traduz um pouco diferente, mas as linhas são idênticas: “*Mè d’outôs, agathos per eôn, theoeikel’ Achilleu, mh*”.

20 O mesmo discurso será repetido mais tarde, após a resposta de Aquiles (XIX, 216-237).

indicação da inexistência de uma relação profunda e equilibrada entre ele e os deuses, da necessidade de Zeus de provocar uma guerra para garantir seu poder pessoal. Mas vai além: é também o sinal de que sua retirada na tenda (ou no Ida) não é apenas uma ausência de comunidade (a do *primus inter pares* com seus pares), mas também leva, a longo prazo, a uma oposição. O governo “*autos*”, dando precedência às exigências do chefe sobre as do seu povo, leva a uma separação total e conflituosa entre eles. É a este Zeus, como a Aquiles, que podemos agora aplicar o que Tersites disse sobre Agamémnone; que sua ganância “Não fica decente a um monarca, que o mando exerce, lançar os Acaios em tantas desgraças” (II, 233-234). A divisão do exército em dois campos, prontos para matar um ao outro, é o horizonte das ações inauditas de Agamémnone, assim como a realidade do mundo dos deuses no Canto XXI e o exército dizimado por causa da ausência de Aquiles. Aquiles aqui, como Zeus no Canto XXI, mostra por meio das ações a consequência final do governo que ambos perseguem. No mundo em que os reis são absolutos, o governante se regozija *contra* seu povo²¹.

No Canto XXI, em que vemos a guerra entre os deuses, Aquiles parece ser, dessa vez, a figura extrema, o horizonte da postura dos outros dois. É nesse mesmo Canto que ele luta contra o rio Xanto. O

21 Talvez pudéssemos comparar essa risada com a de Agamémnone durante a disputa entre Aquiles e Odisseu relatada na *Odisseia* (VIII, 72-80). Essa passagem é o ponto de partida da reflexão de Gregory Nagy em *The Best of the Achaeans*. O Demódoco édico, chamado a cantar por Alcínoo, rei dos Feácios, começa com isto: sob Troia, uma discussão entre Aquiles e Odisseu, da qual Agamémnon ri. O que sustenta o interesse de Nagy é que esta disputa está ligada às ações em uma festa sacrificial e acrescenta uma dimensão ritual à relação entre heróis e deuses. Mas também podemos chamar a atenção para o fato de que, ritual ou não, esta disputa se deve ao que é sentido como uma injustiça na distribuição de ações. Talvez então possamos ir além da justificação que é dada (Agamémnone ri porque esta disputa lhe anuncia a longo prazo a tomada de Troia – sob os termos de um oráculo de Apolo). A *Odisseia* captura aqui com força a característica essencial do que está acontecendo sob Troia, e que o texto se desenvolve à vontade. Um líder se alegra com o que deveria ser seu desespero: o conflito entre os líderes.

Xanto se levantou contra ele, furioso porque a pilha de cadáveres acumulados por Aquiles o impede de fluir. Nesse ponto, desafiando todas as probabilidades, só podemos ver Aquiles sozinho, na longa planície, que estava repleta de tropas um momento antes. Ele corre com todas as suas forças para escapar do deus, e, após duas imagens do mundo divino bloqueado pelo conflito e do mundo natural onde os rios fluem de volta à sua nascente, temos, dessa vez, a imagem de um mundo esvaziado de todos os homens. A “família” olímpica parece ser dominada pela fúria, pela loucura, como se em resposta à nova cor que Aquiles dá à narrativa. Nesse mundo desumanizado por estar centrado em um único homem, todas as formas se desmoronam gradualmente. O rei – Aquiles ou Zeus – um, alimentado de ambrosia, segue sozinho, o outro, sentado no Ida na solitária auto-satisfação, testemunha o caos que lhe assegura o poder.

A outra etapa na qual se deve insistir, em que o vertiginoso movimento afasta Aquiles de sua comunidade, é a recusa em tomar Troia. A retirada do mundo social termina na rejeição dos objetivos sociais da guerra. Duas vezes Aquiles “esquece” ou se nega a tomar a cidade. Primeiro, nesse mesmo Canto XXI: obcecado em buscar Agenor, ele esquece totalmente o resto dos Troianos, o resto da guerra. Ele procura saciar sua sede de vingança, fazendo o máximo de carnificina possível, devastando o exército inimigo, mas sem ter visão estratégica ou tática. Ele é enganado por Apolo, que, tendo tomado o lugar de Agenor, o leva cada vez mais longe na planície. Enquanto isso, os Troianos estão mobilizando a reentrada na cidade. Movido apenas pela cólera motivada pela morte de um amigo, preso a uma visão estreita do campo de batalha que essa fúria puramente individual lhe dá, Aquiles perde a melhor oportunidade de tomar a cidade que os Aqueus haviam tido desde o início da guerra. Os portões estão abertos para os fugitivos, ele poderia alcançá-los, exterminá-los antes que voltassem para a cidade, e, inclusive, entrar ele mesmo. Zeus e Apolo expressaram medo de que naquele dia ele pudesse tomar Troia, contra os decretos do destino. Aquiles sequer o sabia. Melhor: quando Apolo o insulta sobre esse tema, toda

a sua resposta consiste em injuriá-lo, em reclamar que ele não pode “castigá-lo” (XXII, 8-22)²².

A segunda recusa é ainda mais interessante, pois mostra que Aquiles obedece a imperativos, mas que estes são de outra natureza. Logo após a morte de Heitor, ele levanta a possibilidade de perseguir os Troianos:

“Vós, conselheiros e guias dos povos Acaios, ouvi-me: Já que os eternos deixaram que a vida ao varão arrancasse que, só por si, mais trabalho nos deu do que todos os Teucros, vamos os muros altivos de Troia assaltar, bem-armados, para ficarmos sabendo do intento de seus moradores, se a fortaleza pretendem deixar, uma vez morto o chefe, ou se, apesar de privados de Heitor, resistência oferecem. Mas para que, coração, entregares-te a tais pensamentos? Acha-se o corpo de Pátroclo ao lado das naus, insepulto e não chorado. Jamais, quanto tempo eu ficar entre os vivos e agilidade nos joelhos tiver, poderei esquecê-lo”... (XXII, 378-388).

Se ele está apenas cumprindo sua vingança particular, não é que esteja fora de si, levado por muita dor. Ele considera isso como seu dever. Seu primeiro movimento é de fato “normal”, de acordo com o padrão: uma vez que o líder está morto, persegue-se o inimigo cuja resistência foi quebrada²³. Mas ele reconsidera imediatamente, para tomar o lado que lhe parece melhor. Ele usa a fórmula clássica da deliberação:

22 Zeus em XX, 29-30: “E ora que se acha irritado por causa da morte do amigo, temo que, contra o Destino, consiga expugnar a cidade”; Apolo em XXI, 516-517: “Muito cuidado lhe davam os muros bem-feitos, receoso de que, apesar do Destino, os Aqueus nesse dia os tomassem”. Por isso ele lançou Agenor (XXI, 544 ss. “E, porventura, os Acaios teriam o burgo escalado, se Febo Apolo ao divino Agenor não tivesse animado, filho do claro Antenor, vigoroso e de forma perfeita”) e o substituiu (“Logo depois, enganando o Pelida, o separa dos Teucros: sob as feições do divino Agenor, o frecheiro brilhante pôs-se na frente de Aquiles que, presto, contra ele se atira”, XXI, 599-601). Táticas contra a carnificina. A distância não é tanto material quanto ética.

23 Ver o relato de Nestor sobre a batalha contra os Eleios: a morte do líder é tão desestabilizadora que pode levar *ipso facto* à vitória (Canto XI, 740 ss.).

“Mas para que, coração, entregares-te a tais pensamentos?” [*Alla ti è moi tauta philos dielexato thumos, ajlla*] (XXII, 385), que sempre traz o herói deliberativo de volta ao caminho reto²⁴. Toda vez que temos deliberação na *Iliada*, *de fato*, o herói se deixa primeiro imaginar uma ação ditada por más razões – o medo em geral. Então, ele se corrige, voltando-se para o que ditam seus valores²⁵. A deliberação de Aquiles não é diferente. Ele apenas convoca valores que nada têm a ver com o código que conduz os demais. Seu dever é um “dever privado” – novamente um oxímoro: em uma sociedade arcaica, o dever só é cumprido se estiver de acordo com os códigos e ritos transmitidos pela tradição.

Basicamente, o que temos aqui é, levado ao extremo, fascinante, mas clássico, a definição da segunda função guerreira. Odisseu havia lembrado isso a Aquiles com veemência, no Canto XIV, quando Agamémnone propôs mais uma vez retornar à Acaia. Odisseu dissera, na ocasião:

“Filho de Atreu, que palavras soltaste do encerro dos dentes? Fora mais certo, infeliz, exerceres teu mando em covardes do que mandares em nós, a quem Zeus destinou desde os anos mais florescentes té a extrema velhice, té vir a extinguir-se a luz da vida, enfrentar os trabalhos terríveis da guerra. Pensas, então, seriamente, em deixar a cidade espaçosa desses Troianos, por causa da qual tantas dores sofremos?” (XIV, 83-87).

O rei-herói “no estilo de Diomedes”, que vimos longamente, é o guerreiro da segunda função, cuja vida se resume em batalhas que não têm objetivo fora de si, e a glória que podem trazer para aquele que se identifica com eles. Todos os guerreiros sob o comando de Troia, como vimos, são desse tipo, e isso não constitui um problema para o texto. Mas o caso de Aquiles é diferente. Como Agamémnone, ele é ou gostaria de ser um rei “mais rei superior aos outros”. Ele tende a ocupar no acampamento grego o lugar de um Heitor em Troia – um Agamémnone por enquanto no acampamento. Como tal, ele não é mais apenas um da-

24 Ver Odisseu, XI, 411 ff; Agenor, XXI, 562; Menelau sobre o corpo de Pátroclo, XVII, 97.

25 Ver McIntyre, *op. cit.*

queles heróis que lutam batalha após batalha até o último terminar sua vida; ele se torna a figura potencial do rei de todos os povos – sem desconsiderar as consequências. Assim como se poderia dizer que toda a *Iliada* “serve” à elaboração da palavra “*laos*”, desde o significado muito vago que ela tem ao longo do texto até o significado politicamente preciso que terá na era da Cidade, assim uma outra maneira de resumir a *Iliada* é dizer que ela elabora gradualmente a ideia da necessidade de uma separação de status: não se pode ser um rei enquanto se permanece um guerreiro individual como os outros.

Com efeito, a novidade é que a figura de Aquiles revela que as duas funções, de rei e guerreiro, são incompatíveis. Assim como o desconforto causado pelo caráter de Páris poderia ser definido pelo embaçamento da segunda e terceira funções, também o problema que o texto identifica aqui é o de um embaçamento da primeira e segunda funções. O individualismo fundamental do guerreiro foi, de fato, o de Zeus ou Agamémnone no Canto I; os “ritos pessoais” criados por Aquiles são equivalentes quando impõem seu bel prazer como única lei, decidindo sobrepor-se a todas as leis de retribuição (milhares de vidas para honrar uma) ou para reverter a divisão realizada (uma parte dos espólios que escaparia às leis normais). Isso é o que o mundo grego não admitirá mais na era da Cidade. O confronto entre Aquiles e Heitor põe, desse modo, frente a frente duas concepções antitéticas de poder, duas visões extremas e opostas, delineando claramente o campo das possibilidades políticas, entre um rei servindo seu povo e um rei sentado sozinho no topo de seu Olimpo.

CAPÍTULO 3

A VITÓRIA DO VENCIDO

Essas são as duas posições que o grande duelo do Canto XXII irá enfrentar. Em resumo, Heitor e Aquiles não se mostram diferentes porque são inimigos, mas inimigos porque são diferentes: a epopeia pensa sobre diferentes valores, e jogando uns contra os outros, ela confronta aqueles que os encarnam, construindo o duelo de valores.

Na narrativa, é claro, vemos a vitória de Aquiles. Entretanto, no que diz respeito ao duelo de valores, as coisas são muito menos previsíveis. Já vimos que a vitória de Aquiles não foi fácil: ele precisou de muito tempo e da ajuda astuta de Atena, para ter sucesso na vitória. No final de nosso estudo, podemos ir mais longe: se Aquiles mata Heitor, de fato é a postura deste último que prevalece. Primeiramente, por contágio: antes do Canto XXII, os reis e o exército Aqueu se transformam para se tornarem muito próximos do modelo heitoriano. Em seguida, por conversão: nos dois cantos seguintes vê-se a transformação de Aquiles como a de Zeus, e mesmo a de Menelau, como um duplo de Agamémnone. A partir do Canto XXIII, todo o texto irá seguir em uníssono com esses novos valores.

I. O contágio dos valores

A parede dos peitos

Desde a retirada de Aquiles em sua tenda, veremos mais e mais sinais de uma transformação do exército Aqueu. Quando o “Grande Dia da Batalha” acontecer, a ênfase estará na compactação das falanges dos Aqueus, ou seja, na *ligação* entre os heróis, em sua interdependência e solidariedade – os antípodas da batalha dos carros que enfrentou os reis como heróis individuais. Em várias ocasiões, um

deus – quase sempre Posido – insistirá no significado a ser dado a essa nova solidariedade.

Assim que a indistinção cresce, não é mais tanto o heroísmo individual que é colocado em primeiro plano, mas a luta em uma tropa compacta. “O abalador [Posido], desse modo, exortava e admoestava os Aquivos. Em torno aos fortes Ajazes, entanto, falanges se agrupam com tal denodo, que Atena e Ares, certo, se ali se encontrassem, francos aplausos para elas teriam. De Heitor a investida e dos Troianos os mais destemidos heróis aguardavam, lanças firmadas em lanças, pavês a pavês recobrando, elmos e escudos unidos, guerreiros em filas compactas. Tocam-se no alto os penachos de crina das cristas brilhantes, quando agitados, tão juntos se achavam os fortes guerreiros. Círculos traçam as lanças, por mãos valorosas vibradas. Todos os peitos incende o desejo de à pugna atirar-se” (XIII, 125-135)¹.

Há de fato algo novo aqui. Certamente, o primeiro confronto entre Aqueus e Troianos, na Canto IV, comparou os Aqueus com a ondulação do mar, com as ondas de pressão que se sucedem umas às outras. Mas a descrição real da luta, como vimos, mostrou apenas duelos – o heroísmo individual de Diomedes e de cada um dos outros. Aqui o quadro mudou. Agora mesmo, teremos a “falange” dos Aqueus em marcha, e o texto mostra sua eficácia superior. O resultado é realmente imediato: mesmo a “pedra” que é Heitor nesse momento, rolando pela montanha,

1 Idem, no canto XVI, 210-213: ao chamado de Aquiles, os Mirmidões que vão seguir Pátroclo, fechando suas fileiras. “Fez que a armadura magnífica ao corpo de Heitor se ajustasse. Ares Eniálio no herói se infundiu, invadindo-lhe os membros força e vigor. Dando gritos de júbilo, vai para o meio dos companheiros ilustres, aos olhos dos quais parecia na fulgurante armadura, o magnânimo Aquiles Peleio” (*idem* em XIII, 125-135). O fato de ser Aquiles que os reúne dessa forma não transforma o próprio guerreiro. Ao enviar Pátroclo, ele reentra na comunidade de uma forma mínima, mas certa: ele envia suas tropas para salvar o exército de um esmagamento de outra forma inevitável. A tropa de Mirmidões, arquiteta do sucesso, marcha para a batalha na ordem perfeita que os três cantos anteriores mostraram ser necessária e eficaz. Quando os historiadores mostraram recentemente que a luta hoplita, característica da *polis*, estava realmente presente na *Iliada*, eles o fizeram a partir dessas passagens.

deve parar quando ele chega na planície e encontra “falanges compactas” dos Aqueus (XIII, 145-46).

A chave para essa transformação é dada pela entrada em cena de uma palavra massiva altamente carregada de sentido: “*aidôs*”, “vergonha”. Posido, exortando as tropas dos Aqueus, faz dele um grito de guerra: “*Aidôs, Argeioi kouroi neoi!*” (“Envergonhai-vos, mancebos Argivos!”), XIII, 95). Como sempre em invectiva, a ideia não é que eles tenham feito mal, mas que eles devem fazer o certo para não se exporem à vergonha de falhar entre sua própria espécie. Quase todas as exortações do Canto XV se referem a esse elemento essencial da coesão social². Só a palavra resume a evolução que está ocorrendo. É a palavra-chave de uma civilização na qual todos estão sob o olhar de todos, e todo o edifício social é construído sobre o equilíbrio que o grupo impõe a si próprio. Esse é exatamente o oposto do Aquiles que acabamos de ver surgir da comunidade. O mundo desenhado pela organização perfeita do exército Aqueu é um mundo em que todos estão em seu lugar e fazem o que devem, à custa de um breve lembrete de seus deveres – a advertência.

No Canto XIV, encontramos até mesmo a expressão quase abstrata desse novo tipo de combate, no qual o grupo e a vitória de todos têm precedência sobre a realização pessoal. Para melhor derrotar o inimigo, os Aqueus formarão uma falange de elite, na qual cada um receberá as armas que correspondem ao seu valor. Novamente, é Posido que está na origem dessa abordagem. Assim que ele descobre que Zeus foi colocado para dormir por Hera, ele se apressa para encorajar os Aqueus. Ele propõe uma maneira real de compensar a ausência de Aquiles³. Isto significa a coesão infalível de seu exército: “É o que ele ameaça, jactando-se, até, que o fará, dê que Aquiles se recolheu aos navios bojudos, tomado de cólera. Falta sensível, porém, este Aqueu não fará, se estivermos todos alertas e dispostos a apoio prestar-nos recíproco. Ora

2 XV, 502; XV, 561; XV, 657; XV, 661; XVI, 422.

3 Ao contrário do muro que deveria defender o acampamento, o que não demove os Troianos quando insuflados pela ausência de Aquiles.

façamos conforme eu o disser; obedeçam-me todos. Os mais prestantes escudos, de mor amplitude, embracemos, e nas cabeças ponhamos os elmos de brilho mais forte. Isso acabado, empunhemos as lanças de sombra comprida e contra o imigo marchemos. Serei vosso guia; não creio que possa Heitor resistir-nos, conquanto guerreiro esforçado. Os que estiverem providos de escudos pequenos, por outros façam barganha com quem nos combates mais fracos se mostre” (XIV, 368-377).

É a suprema ajuda mútua, a hierarquia totalmente organizada: cada um está em seu lugar, o lugar marcado que o exército atribui a partir do valor de cada um. Abre-se mão dos próprios bens para colocá-los em mãos mais dignas. Tudo para todos, em uma sociedade ideal. Desde o início, Agamémnone e outros líderes insistiram no fato de que os homens deveriam envergonhar uns aos outros: dessa forma “São mais poupados na guerra os que sabem morrer bravamente” (XV, 563) Agora estamos muito mais longe: além da resistência ao desejo de fugir, é a parede viva dos peitos, o grupo unido – o que a falange hoplita será de fato, em que cada um protege o companheiro próximo com seu escudo, e não ele mesmo.

“Governar pelo cetro e pelas leis”

Esse “contágio” do modelo heitoriano do povo também se estende ao seu rei. Já assinalei que, uma vez que o caráter de Aquiles começou a encarnar a arrogância que era de Agamémnone em Canto I, Agamémnone deixa de representar esta postura. É a partir do Canto X que ele é mostrado como o bom líder, aquele que cuida de seu exército. Em antítese a Aquiles, cuja posição vimos julgada pelo que eu chamei de “ironia épica”, ele pensa apenas em garantir a sobrevivência de seu exército.

O Canto X inicia mostrando Agamémnone sozinho em vigília: “À noite dormiam os chefes do exército Aquivo, junto das naus, dominados, alfim, pelo plácido Sono. Somente o filho de Atreu, Agamémnone, rei poderoso, não repousava, que muitos cuidados lhe o peito agitavam. Tal como quando Zeus grande, marido da deusa cacheada, crebo lampeja, aprontando infinito aguaceiro, granizo, ou neve em flocos, que

os campos extensos e arados branquejam, ou quanto alhures as fauces monstruosas da guerra escancara: com tal frequência escapavam suspiros do peito do Atrida, dos penetras da alma grande, tremendo-lhe no imo as entranhas” (X, 1-10⁴). É o desastre previsível de seu exército que o tortura. Ele reage a isso recorrendo sucessivamente aos dois meios disponíveis para o líder da instituição: a princípio ele procura uma solução deliberando sozinho, depois recorre ao conselho de outros (Nestor e depois os líderes reunidos). Isso está muito distante dos *autos*, arbitrários e extra-conciliares que caracterizaram Agamémnone no Canto I. Se a epopeia abarcasse psicologias, alguém poderia se surpreender por Agamémnone mudar, dessa maneira, seu modo de governo. Contudo, trata-se de mostrar, precisamente, essas posturas, contra essas posturas contra Aquiles, neste ponto, para começar a desenhar os contornos de outra realeza. Junto com o irmão Menelau, ele atua aqui como deve ser em todos os aspectos, e, por isso, Nestor pode saudar sua excelência como chefe⁵. O mundo Aqueu não está preso a um funcionamento in-

4 Veja também, mais adiante, para Nestor: “Máxima glória dos povos Aquivos, Nestor de Gerena, em mim conhece Agamémnone a quem Zeus legou sofrimentos mais do que a todos os homens, e que hão de durar, até quando no peito alento sentir e puderem os joelhos mover-se-lhe. Vago errabundo, desta arte, que os olhos o sono agradável não me visita; preocupa-me a guerra e o penar dos Aquivos. Por causa deles, realmente, o receio de mim se apodera. Fico indeciso; parece que sinto do peito saltar-me o coração; tenho os membros robustos, agora, impotentes. Já que não dormes, também, se tiveres em mente algum plano, às sentinelas baixemos, então, pois convém que vejamos se elas não foram vencidas do mole cansaço, entregando-se ao Sono, assim, deslembadas, de todo, dos próprios deveres. O acampamento inimigo está perto, e ninguém saber pode se dele ataque jamais nos virá no período da noite” (X, 87-101). Em seguida, ele o treina para verificar os postos de sentinela.

5 Com uma fórmula que nos lembra de onde viemos...: “Ora hão de sempre os guerreiros, acordes, prestar-lhe obediência, quando lhes vier ordem dele ou por ele exortados se virem” (X, 129-130). Nestor acredita que Menelau está dormindo e que deixou Agamémnone vigiar sozinho. Agamémnone o tranquiliza: ao contrário, Menelau foi o primeiro a vir até ele. O que está em jogo aqui, é claro, é a legitimidade do poder dos Atridas. Eles estão consolidando esta legitimidade por serem os bons líderes, aqueles que fazem tudo o que se espera deles. No final, é a crise com Aquiles que poderá ser solucionada com base nisso. No horizonte, há o Canto XXIII e sua euforia política e social.

dividualista. Heitor personifica melhor o rei responsável, mas o acampamento também pode ser transformado em uma cidade. No final, no Canto XXIII, veremos que também os Gregos são capazes de construir a realeza ideal. Ela está sendo preparada a partir desse momento na nova atitude de Agamémnone, bem como na batalha contra os hoplitas.

No Canto XIX, Agamémnone será capaz de fazer uma verdadeira reconciliação com Aquiles. Ele, de fato, reconhecerá o erro de que foi acusado desde o Canto I, e o fará publicamente: “tão somente, Zeus grande, a fatal Moira e as Erínias que vagam nas trevas espessas. Uma cegueira feroz me ensejaram tais deuses no peito, a qual me fez no conselho, ao Pelida privar do alto prêmio” (XIX, 86-89) [*“Achillèos geras autos apèurôn”*]. Isso reproduz não apenas a ideia, mas os termos constantemente repetidos desde o Canto I⁶.

6 Por Aquiles (passim), Tétis (I, 507), Nestor (IX, 111: sem “*autos*”), e aparentemente uma boa parte do exército – ver Agamémnone: “Frequentemente inculpavam-me os fortes Argivos” (XIX, 85-86).

O discurso de Agamenóne começa com três versos que apontam para um problema: “Meus valorosos Aquivos, alunos do deus Ares forte, é decoroso em silêncio escutarde-me agora; até mesmo os oradores mais hábeis aparte importuno os perturba. Como é possível que em meio ao barulho falar alguém possa, ou ser ouvido, ainda mesmo dotado de voz retumbante?” (XIX, 78-81). O ponto principal me parece ser o uso da palavra “*eoiken*”, “adequado” (lat. *deceit*) logo no início do discurso (destacado no final do primeiro verso, em seguida ao título, XIX, 79). De fato, o termo também é extraído de Canto I. Agamenóne aqui reabre o debate interrompido nos mesmos termos que no Canto I: “o que deve ser feito”: lembramos que a discussão então dizia respeito exatamente a este ponto. Agamémnone afirmou que “não era adequado” que ele perdesse sua parte do espólio (“*oude eoike*”, I, 119); Aquiles que não era adequado (“*ouk epeoike*”, I, 126) para que o espólio fosse devolvido à massa. E a implicação política foi enorme.

Se tivermos esse contexto em mente, os seguintes versos também são claros: as assembleias dos Cantos I e II foram “tempestuosas”, tanto que pudemos ver nelas uma tentativa de golpe de força. Desde então, a grande mudança é que o exército se acalmou, recusando-se finalmente a seguir Aquiles contra Agamémnone, que pode, portanto, dar os passos para a reconciliação sem perder a imagem. Ele começa seu discurso reconhecendo que agiu erroneamente, mas repudia duplamente a responsabilidade por seu ato: por um lado, ele o coloca em “Zeus, destino, Erynis” e no erro da deusa (XIX, 87; XIX, 91) que, por conseguinte, o fez agir erroneamente. Por outro lado, ele se esclarece dizendo que não se pode raciocinar direito em tempos de

Através da história do nascimento de Hércules e sua submissão à Hera, Agamémnone conta sua renúncia ao exercício solitário do poder a maneira de Zeus. Tínhamos notado que a narrativa não seria adequada às circunstâncias se nos ativéssemos à semelhança dos fatos: essa não é uma história em que o próprio Erro teria enganado Zeus, como anuncia Agamémnone, e não há semelhança entre os elementos concretos da *diegese*. Em profundidade, entretanto, o problema tratado por essa narrativa é perfeitamente atual, como vimos: como Zeus, Agamémnone quis governar de acordo com seu próprio bel prazer – esmagando Aquiles com sua superioridade. Como Zeus, ele deve renunciar aqui – Aquiles resistiu a essa tentativa de estender seu poder, como Hera, ao de Zeus. Agamémnone se curva, volta para a instituição. Ele concorda em retornar ao programa que Nestor lembrou: Zeus lhe deu o cetro e as leis. Depois de ter tentado governar apenas pelo cetro, Agamémnone volta às leis.

Legalidade restaurada

Em toda a *sunkrisis* que se opõe a Heitor, Aquiles tinha sido mostrado como o representante da lógica individual. A espiral infernal de sua atitude o prende a esse ponto de tal modo que dificilmente pode ser imaginado de outra forma. E ainda assim, os dois últimos cantos apresentarão sua conversão. Enfim, no Canto XXIII, ele desempenhará o papel de um rei perfeito – aquele mesmo que o texto nos deu como horizonte a partir da postura de Heitor. É claro que essa conversão não é obra de Heitor: não é o que ele faz ou o que ele diz que transforma Aquiles. Como de costume, a epopeia faz uso do material que nos apresenta para construir uma visão global, e a constrói para nós ouvintes.

tumulto popular: “*comment, au milieu d'une foule ou d'un énorme tumulte, parler ou écouter ?*” [como, no meio de uma multidão ou de um enorme tumulto, se pode falar ou ouvir?] (Tradução em francês: Meunier). É isso mesmo que está em jogo: agora que a calma voltou (ao exército e para Aquiles, que acaba de renunciar à sua ira e às suas reivindicações), agora que o Erro já não governa mais sobre ele, Agamémnone poderá pôr um fim à briga e voltar à instituição: para saber o que “convém”.

A transformação geralmente não é vista pelos personagens, e muitas vezes nem sequer é justificada. Sua lógica, contudo, é clara; vamos rastrear seus passos.

O prolegômeno para essa conversão, o ponto de passagem obrigatório, é a reconciliação entre Aquiles e Agamémnone. Nós vimos a base sobre a qual Agamémnone vem a reconhecer, se não a posição que Aquiles reivindicou no Canto I, pelo menos sua própria *húbris*. Aquiles, por outro lado, ainda parecia distante de qualquer retorno à instituição: mesmo quando ele considerava voltar à batalha, era por razões inteiramente pessoais – ele via isso apenas como uma forma de expressar seu pesar pela morte de Pátroclo.

No entanto, o ponto de transformação está aí, no anúncio da morte de Pátroclo no Canto XVIII. A dor traz um verdadeiro começo de auto-reflexão: Aquiles deplora sua inação: “Ora que à pátria querida não devo voltar, 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, que importa na luta cruenta exceder venha, acaso, os valentes Aquivos de vestes brônzeas, conquanto outros possam brilhar nos concílios?” (XVIII, 102-107). A transformação ocorreu aqui, quase sem nosso conhecimento. Está presente no fato de ver-se como um “fardo vão”: é com isto que o reprovamos, de modo implícito, desde o Canto IX. Também está presente no uso de “*hetaroi si tois allois*” – (traduzido: “*les miens qui, par centaines, [sont tombés]*”)⁷ [traduzido: “mina que, às centenas, [caíram]”). Aqui já se trata de um reconhecimento de responsabilidade para com os outros. Pela primeira vez, Aquiles vê o resultado de sua ação não mais em termos de uma glória pessoal, mas como um elemento da vida de um grupo que o supera.

A partir daí, é apenas um passo para repudiar sua ira em si, um passo que ele dá no Canto XIX, numa passagem muito famosa: “Se se extinguisse a Discórdia entre os homens e os deuses eternos, e a irresistível Vingança, que aos próprios cordatos irrita e, mais suave que o

7 N.T.: Goyet aqui se refere à tradução francesa com a qual trabalha.

mel, quando escorre dos favos repletos, no peito do homem se expande, qual fumo que ameaça asfixiá-lo!...” (XVIII, 107-110). Os dois estão muito intimamente ligados. Desafiar a cólera é reconhecer que existe uma hierarquia de bens, que nenhuma razão justifica que falhemos com nossas obrigações. Ainda é a mesma definição de Aquiles: “o melhor dos Aqueus”. Até então, na euforia de uma solidão iluminada pela amizade, Aquiles só via os privilégios dessa posição. Ele exigiu o reconhecimento total da mesma e estava preparado para fazer o possível para obter a homenagem requerida por sua superioridade. Aqui ele vê o outro lado da questão: os deveres de sua grandeza e não mais seus privilégios. Não basta ser forte, é preciso ser *agathos*: agir da melhor forma possível, de acordo com o lugar de cada um. Por tudo isso, ele não desiste de sua acusação a Agamémnone. Ele continua a auto-reflexão com uma apresentação pública, mas o que ele diz ali é sua responsabilidade comum: “Esta reconciliação, Agamémnone, fora mais útil para nós dois, se levada a bom termo no dia em que fomos pela Discórdia vencidos, por causa, tão só, de uma escrava” (XIX, 56-58). É de fato o mesmo movimento, que coloca à força as hierarquias das quais ele tanto tentou escapar. De repente, o tema da “bela Briseide” aparece: após tantas cenas em que ficou claro que o cativo valia como “cota de honra”, Aquiles finge que o que está em jogo em sua briga é apenas uma garota entre muitas. Se considerarmos o interesse geral, e a sociedade como um todo, uma cativa não é, de fato, relevante. Ele coloca-se agora do ponto de vista que era, desde o início, o dos outros, de Nestor em particular: a honra de Aquiles é importante, deve ser poupada; mas não é a coisa mais importa. Ele está pronto para isso agora : o que se verá no fato de que ele coloca todas as formas necessárias para sua reconciliação com Agamémnone. Ele convoca a Assembleia, deixa-se persuadir a aceitar uma cerimônia de entrega de presentes, embora esteja ansioso por regressar à batalha, até concorda em deixar os guerreiros comerem antes do regresso ao combate. Ele mudou o mundo.

A figura de Aquiles é ambígua até o desfecho – até o Canto XXIV. Durante longo tempo ele misturou o privado e o público, age em nome

de vários imperativos ao mesmo tempo. Depois desse discurso que já diz tudo o que é essencial, ele voltará a obedecer, na realidade, a motivos puramente pessoais em sua vingança contra Pátroclo, como vimos. De igual modo, o Canto XXIII faz dele uma figura régia perfeita, não só voltando ao seio da instituição, mas organizando-a da melhor maneira possível; no entanto, o início do Canto XXIV o verá novamente fora da comunidade, com quem ele, mais uma vez, não compartilha nem mesmo comida e bebida. Isso não impede que esse discurso e os jogos ocorram, e de dizer o essencial⁸.

Em resumo, a crise foi resolvida enviando-os de volta à situação anterior: nem Agamémnone nem Aquiles conseguiram impor sua superioridade absoluta sobre o exército. A crise dentro do acampamento Aqueu se resolve marcando o triunfo da instituição pré-existente – o triunfo de Hera e Nestor.

Novidade do Canto XXIV: Zeus garante a ordem

Do nosso ponto de vista aqui, o Canto XXIV é especialmente relevante na medida em que assume o paralelo-homologia do início, para construir desse vez a figura de Zeus pela homologia à do “novo” Agamémnone. Em um movimento simétrico, a homologia é novamente encarregada de dizer o essencial. Eu me limitarei, a propósito desse canto, especificamente ao aspecto que nos concerne diretamente.

8 Uma das finalidades dos jogos é permitir que Aquiles emoldure sua própria dor, domá-la, permitir que ele volte à vida normal e à comunidade. Presos no desdobramento da diegese, acreditamos no final do Canto XXIII que isso é feito. Mas a *Iliada* não está sujeita à lógica da diegese, como já vimos muitas vezes. Aquiles no início do Canto XXIV, longe de ser o fiador da euforia social, é novamente o ser de fora da sociedade, que não come nem dorme, mas arrasta dia após dia o corpo de seu inimigo ao redor do monte do amigo. Isto, no entanto, não põe em questão as conquistas do texto. Será apenas necessário seguir o movimento por todo o caminho para obter a conversão completa

No Canto XXIV, vemos de repente uma figura de Zeus que não podíamos esperar. Uma vez que Agamémnone desistiu de governar à maneira de Zeus, os argumentos são os mesmos que levam Zeus a desistir da arbitrariedade também. No início do Canto XXIV, Hera recrimina Apolo por proteger Heitor. É Zeus quem a traz à razão. Dessa vez, ele é exatamente como Detienne e Vernant o descrevem: o deus que reina em paz por meio de uma distribuição habilidosa e duradoura de honras. *Metis* está sempre presente – na habilidade com que ele convida a todos de que tem o que lhe é devido. Entretanto, está a serviço de um projeto completamente diferente. Dessa vez é uma questão de evitar confrontos entre deuses que poderiam degenerar em guerra. É necessário insistir nessa ruptura: foi o próprio Zeus quem jogou os deuses uns contra os outros no Canto XX. Ele, então, estava rindo, e havíamos percebido o significado daquela risada: seu poder era mais assegurado pelas divisões internas dos deuses do que por qualquer ameaça. Aqui, a transformação está completa. Ele não apenas apela para Hera não reacender a guerra entre eles, mas estabelece a paz entre Apolo e ela pela visão de um mundo estável por excelência: o mundo hierárquico, no qual cada um recebe exatamente a honra que lhe é devida⁹. Não, Heitor não será exaltado no nível de Aquiles: Hera pode estar tranquila, a superioridade dos Aqueus está assegurada. Heitor, contudo, também deve receber o devido pagamento. Sua piedade, sua falta de hùbris fazem dele um campeão que todos devem reconhecer. Tem-se aqui novamente a homologia: no acampamento Aqueu, não se trata de esmagar Aquiles, mas de encontrar um modo de governo para Agamémnone que não prejudique ninguém – nem o exército na esperança de despojos, nem reis em seu desejo para ter sua honra reconhecida.

9 Talvez seja por isso que os críticos nunca notaram, que eu saiba, o papel incomum de Zeus na *Iliada*.

II. O rei perfeito: Os jogos em honra de Pátroclo

Aquiles e Agamémnone estão, portanto, em processo de conversão ao governo por instituição. O movimento encontra sua verdadeira conclusão no Canto XXIII, cuja maior parte está dedicada aos jogos fúnebres em homenagem a Pátroclo. Essa passagem é frequentemente considerada monótona. Talvez o seja. Mas é o tédio que vem das comunidades felizes. As comunidades felizes não têm uma narrativa, o que não significa que elas não gerem interesse. O texto dá uma enorme importância a esses jogos. Eles ocupam um lugar de escolha, no penúltimo Canto, e a narrativa se abre para eles, amplamente: eles se estendem por nada menos que 650 versos¹⁰. Eles fazem parte do rito fúnebre, estão imersos – como os jogos olímpicos – em uma atmosfera ritual. Parece-me que essa importância é perfeitamente justificada, pois é aí que está definido o papel do novo rei. Veremos que esses jogos, em uma grande homologia, permitem “jogar”, de fato, para mimetizar uma última vez todos os conflitos internos do campo, mas de forma simbólica, e mostrar em redução como eles podem e devem ser resolvidos. Nesse sentido, o Canto XXIII se configura como o clímax do trabalho épico.

O que encontramos ali? A mesma coisa que em todo o texto, mas de uma forma que, do ponto de vista da epopeia, é o formulário preenchido por excelência. Como em todos os outros lugares, há combates, rivalidades envolvendo a honra de cada pessoa (“*timè*”), mas na forma finalmente codificada de jogos fúnebres, nos quais as regras vêm em primeiro lugar. A carnificina é banida para dar lugar a um confronto quase abstrato. A luta, enfim, acabou, resta apenas a coreografia.

Na verdade, os combates são tão intensos quanto os que vimos até agora. Aquiles organiza oito provas, todas intimamente ligadas a atividades bélicas. Corrida de carruagem, pugilismo, luta livre, corrida,

10 Mais da metade do Cantos tem menos de 650 versos, portanto, essa é uma passagem importante. Os 250 versos que os precedem descrevem bem o rito da cremação de Pátroclo.

combate, lançamento de disco, arco e flecha, lançamento de dardo : os competidores mostrarão sua excelência em todos os campos importantes para que um guerreiro possa vencer no campo de batalha. Ao longo do texto, nós os veremos correndo, liderando habilmente carruagens e lutando corpo a corpo pela vitória. As competições apenas organizam e distinguem os vários elementos da batalha. Há certamente uma diferença importante: não é mais uma questão de morrer. Talvez seja por isso que os comentaristas tenham prestado pouca atenção a essas competições: como se a ausência do luta de morte tornasse o evento uma espécie de entretenimento. Ao contrário, parece-me que o que vemos acontecer aqui é uma sublimação: as lutas finalmente levam a essa ordem que a epopeia vem perseguindo desesperadamente desde o início. A morte dificilmente é uma ameaça na epopeia: muito mais do que a morte, os heróis temem a má fama que pode sobreviver a eles. E sabemos que o tema da *Iliada* não é a Guerra de Troia, mas “a cólera de Aquiles” desprezada por Agamémnone¹¹. Tudo gira constantemente em torno da noção de *timè* – em torno da necessidade de dar a todos a honra que lhes é devida. Luta-se muito pouco para fazer o acampamento triunfar. Menos ainda para voltar para casa carregado de riquezas. Luta-se por *kleos*, a fama. Os Gregos perseguirão os prêmios com ardor comparável àquele com que perseguem o inimigo, porque sabem que vão conseguir obter a glória. A solenidade do episódio, a certeza de que todos estarão com os olhos cravados nos competidores mais do que compensa os desafios mortais das batalhas. Triunfar ali, antes de Aquiles, é um verdadeiro triunfo.

Mas esses combates são absolutamente ordenados. A diferença básica entre combates reais e eventos de jogo é que, desta vez, há um

11 As primeiras palavras do texto (“Canta-me a Cólera — ó deusa! — funesta de Aquiles Pelida”), mas também o peso dos Cantos I e II inteiramente dedicados ao estabelecimento da vingança de Aquiles contra Agamémnone, culpado de ter quebrado as regras que regulam as relações entre os reis e seu líder supremo; e, claro, o próprio arco narrativo: a *Iliada* se abre com essa disputa e a cólera que ela provoca, e termina com o reconhecimento das regras divinas e o heroísmo de cumpri-las para com um inimigo (Príamo vindo em súplica) e não mais apenas alguém em seu acampamento.

ritual no sentido estrito do termo, em que vemos o triunfo da regra. Dentro dessa estrutura, os jogos “deslocam” os eventos da *Iliada*: eles “reproduzem” todos os pontos fundamentais do texto, dando-lhes, entretanto, um resultado radicalmente diferente.

O Rei garantindo a paz

A corrida de carruagens é o evento essencial (quase quatrocentos versos) e sua descrição dá origem a toda uma série de ecos com o resto do texto. Todos os elementos da situação explosiva do Canto I estão realmente presentes, mas eles são como que “distribuídos” entre os vários personagens. O texto apresenta dois confrontos: antes da chegada, entre Idomeneu e Ajax, que são espectadores; depois, entre os concorrentes Antíloco e Menelau.

A chegada causa uma perturbação entre os espectadores, que repete de forma similar o “tumulto” da multidão no Canto I e no II. É novamente uma questão de quem é o mais forte. Os Cretenses anunciam que é seu líder Diomedes, Ajax e seus seguidores acreditam que Eumelo ainda está na liderança. O caso pode acabar mal: Ajax e Idomeneu estão se insultando violentamente. Como no Canto II, a dissensão entre Aqueus está próxima, com as conseqüências desastrosas que viemos a conhecer. Em termos de diegese, mais uma vez, o pretexto para a briga foi tênue. Quando Idomeneu anuncia que é Diomedes quem está ganhando, este está ao alcance da voz dos outros Aqueus sentados perto da linha de chegada – a ambiguidade não pode “realmente” durar mais do que alguns segundos, em vista disso, as duas tropas não têm tempo para discutir. Mas o texto se estende dessa vez para alcançar seus propósitos. Ele “faz uma cena” nesse ponto, justamente porque a cena permite uma duplicação do episódio inicial, aquele que iniciou toda a ação – e mostra que pode-se dar um resultado oposto.

É Aquiles que trará de volta ordem e harmonia, em nome do que é certo: “Idomeneu, caro Ajax, é preciso pôr fim a esse diálogo. Não ficam bem tais palavras, nem mesmo entre gente sem classe” [*“epeí oude eoike”*] (XXIII, 492-93). Temos aqui, novamente, o termo essen-

cial *eoike* que tinha dominado o conflito no Canto I¹². Também encontramos o mesmo problema, conforme se confirma pelo uso de outro termo sobre *nemesis* no verso seguinte: “*kai d’ allô nemesaton*” – algo como: “e se fosse outro, você o impediria de cometer essa húbris”¹³. A diferença, é claro, é que, dessa vez, não há mais um confronto a longo prazo. Aquiles é o único a dizer isso, e os líderes, que lutariam pela própria honra, param. Aquiles desempenha aqui o papel que ninguém poderia desempenhar no Canto I: ele domina a massa de guerreiros e pode fazer reinar a paz.

Os dois chefes estão, de fato, reconciliados, silenciados pela autoridade superior de Aquiles: não teremos mais nenhuma menção a esse conflito, cortado pela raiz. Não se poderia descrever melhor quais seriam as circunstâncias necessárias para a paz intra-étnica. A autoridade de Aquiles aqui é admitida por todos e evita qualquer combate de chefes, impedindo-os de ir além dos limites prescritos e do que devem uns aos outros. Naturalmente, a autoridade de Aquiles aqui é apenas temporária: é como amigo de Pátroclo que ele é naturalmente o líder desta reunião¹⁴. O texto não resolve aqui o problema de quem, pelo resto do tempo, deve manter esse papel acima da luta. É, contudo, importante que esse mesmo papel fique claro, no que se poderia chamar de cenário “*in vitro*” das celebrações fúnebres: um cenário que seja, ao mesmo tempo, representativo de toda a sociedade e subtraído do tempo usual, na margem.

12 Agamémnone argumentou que “não convinha” para ele ficar sem uma parte dos despojos, Aquiles que “não convinha” para o exército trazer os despojos de volta à massa (ver nota acima).

13 Mazon traduz: “*Vous en voudriez à tout autre qui se conduirait comme vous*” [Você ficaria ressentido com qualquer outro que se comportasse como você], reduzindo novamente o verbo *nemessaô*. N.T.: Goyet comenta a tradução de Mazon. Em Nunes, temos: “Se outros assim procedessem, vós próprios censura faríeis” (XXIII, 494).

14 E Agamémnone se mantém perfeitamente silencioso. O funeral é um momento fora do tempo normal, em que todos obedecem ao parente, o organizador das cerimônias.

Renunciando à astúcia e arbitrariedade

Após esse primeiro *remake* do confronto essencial do Canto I, o texto coloca Antíloco contra Menelau.

Para entender melhor o que está em jogo nesses quatrocentos e cinquenta versos, é preciso entrar nos detalhes e olhar para a caracterização dos cinco competidores, que responde a um “programa narrativo” cuja estrutura é óbvia. O primeiro ensinamento é simples, e fala claramente da ordem do cosmos: o vencedor, Diomedes, é aquele que conduz os cavalos divinos – os deuses, dessa vez, estão em seu lugar em um mundo hierárquico, acima dos meros humanos. Nenhuma discussão deste lado: os amigos de Diomedes levam o primeiro prêmio assim que seu mestre chega, e ninguém levanta a mínima objeção; tudo está em ordem. Dois outros concorrentes também não representam um problema. Eumele domina a “arte de conduzir cavalos”: sendo forte na técnica. Ele teria merecido o segundo lugar, mas o perdeu por não conseguir se reconciliar Atena. Meríones não tem nada: “os seus cavalos de crinas vistosas, de fato, eram lerdos sobre ser ele pouco hábil em guiar a parelha na pista” (XXIII, 530-531). Também não há discussão. A discussão é apenas entre Menelau e Antíloco. Menelau lidera os cavalos de seu irmão; sendo o mais poderoso, ele tem os melhores cavalos. Antíloco tem para ele apenas sua *metis*. O ponto crítico, aquele que o teste deve elucidar, é “quem é o melhor”, o mais poderoso (quem tem os cavalos mais rápidos), ou o mais habilidoso (quem tem o maior valor). Aqui encontramos a questão original: os primeiros cantos visavam decidir quem deveria vencer, o melhor dos guerreiros ou o rei mais poderoso¹⁵.

Todo o início da *Iliada* mostrou, através das andanças de

15 Os ecos sublinham a homologia. Assim a repetição da expressão de Agamenón: “*Tèn d’ egô ou dôsô*”: “Não na liberto, está dito” – aqui na boca de Antíloco em conexão com o fugitivo que ele considera ter ganho por vir em segundo lugar (XXIII, 553 é uma repetição de I, 29, relatada por Mazon: “este” designado como Criseide lá). Antíloco, como Aquiles no início do texto, luta para “defender seu direito”: “*dikè èmeipsat’ anastas*” (XXIII, 542). Idem, a escolha dos antagonistas. Antíloco, amigo de Aquiles (XXIII, 556 “*hoti hoi philos èn hetairois*”), desempenha o papel deste último no Canto

Agamémnone, o que impedia a paz. Menelau reencena a passagem principal; mas, como bom líder, ele mostrará o “*sôphrosunê*”, a contenção, que havia faltado a seu irmão.

Esse aspecto merece ser considerado. Por um lado, porque o texto aqui condena uma noção essencial no mundo grego: a de *metis*. Por outro lado, porque rejeita a arbitrariedade, e coloca a ênfase na harmonia e na *philia*.

O que está em jogo aqui é o status da *metis*. Aqui, Antíloco renuncia à vantagem que essa excelência particular lhe teria dado. A astúcia, o uso artiloso da *metis*, é parte integrante da luta contra o inimigo¹⁶. No Canto X, Odisseu massacróu os Troianos, e alcançou a honra por ter enganado Dolão, que ele havia encontrado a caminho de seu acampamento¹⁷. Ninguém pensou em repreendê-lo por nada, pelo contrário, ele foi parabenizado. O mesmo se aplica a todas as emboscadas que a *Iliada* reconta de passagem¹⁸. É que a guerra é o lugar da ausência da lei, tudo é permitido. A observação é aparentemente bastante trivial. Mas a *Iliada* nos obriga a dar-lhe seu peso: o risco real da guerra é que ela tende a se espalhar. O distúrbio tende a se espalhar. A ausência de lei que ameaça o acampamento Aqueu é consequência de se viver muito tempo dentro quadro desordenado da guerra. Talvez este seja o significado mais profundo dos nove anos que os Gregos passaram em Troia: fala-se da familiaridade constante com a carnificina, do longo hábito de estar em uma situação excepcional, do apetite desencadeado em cada um – tendo apenas o direito do mais forte e do mais astuto como um limite.

I. A escolha da Menelau é ainda mais clara. Menelau é como “outro Agamémnone”, ele participa do poder de seu irmão. Os argumentos que se poderiam opor a ele são da mesma ordem: que ele triunfa por sua força e poder e não por direito. Nós o veremos.

16 Ver Détienne e Vernant, *Les Ruses de l'intelligence...*

17 Ele o tranquiliza, deixa-o acreditar que viverá, e assim obtém informações; então o mata, agradecendo a Atena – antes de aproveitar as informações para encontrar e matar um recém-chegado aliado troiano com magníficos cavalos.

18 Belerofonte esperou em uma armadilha (Canto V); Nestor esperando os Epeanos... Nunca há nenhuma condenação, os autores do artil não são banidos da sociedade, nem punidos pelos deuses: é a rotina normal da guerra.

No âmbito da corrida de carruagens do Canto XXIII, vê-se, ao contrário, uma espécie de código de boa conduta bastante incomum. O jovem filho de Nestor, Antíloco, vence Menelau com um truque qualificado como “*dolos*”; e Menelau vai rejeitar isso. A natureza da *metis* não pode ser questionada. Seu pai, o velho sábio, lhe ensinou uma lição antes da largada, e lhe explicara justamente a necessidade de usar não só a força (nesse caso, a velocidade de seus cavalos, que era inferior à dos competidores), mas também o espírito (“*metis*”)¹⁹. Deve-se salientar, entretanto, que a lição é inoportuna. Certamente, o sábio Nestor aproveita todas as oportunidades para treinar seu filho para a profissão de guerreiro, e Antíloco se beneficiará da lição em suas futuras batalhas. Mas aqui ela está em desacordo. Ao contrário do que aconteceria no campo de batalha “real”, Menelau protesta, e revela ao júri o arдил que permitiu que seu jovem oponente triunfasse sobre ele. Fingindo ter perdido o controle de seus cavalos, Antíloco se precipitou no momento em que a estrada foi reduzida por uma fenda; para não quebrar as carruagens, Menelau teve que reter seus cavalos. Antíloco, extraordinariamente, fará reparações, culpando sua inexperiência como jovem por ter feito uso desse arдил contra Menelau. Detienne e Vernant concluem que “*dans son désir de l’emporter, Antiloque a manqué de pondération. Tout à la ruse qu’il ourdissait, il n’a pas discerné, par-delà la victoire, les conséquences de sa fraude. Sa malice de jeunot n’a pas su voir plus loin que le bout de son nez. L’expérience du vieillard lui donne au contraire une vision plus étendue*” (p. 23) [em seu desejo de vencer, faltava equilíbrio a Antíloco. Em toda a astúcia de que se utilizou, ele não

19 XXIII, 306-349. O conselho de Nestor inclui dois tipos de observações: por um lado, a pura técnica de engate (“Mas quem dispõe de corcéis inferiores de tudo se vale: firme na meta, contorna-a de perto, sem nunca esquecer-se de, quando for necessário, afrouxar-lhes as rédeas de couro, mas de contínuo os domina, a olhar sempre os que vão na dianteira”, XXIII, 323-326); por outro lado, a inteligência, “*metis*” (o termo é repetido não menos de quatro vezes, incluindo três no início de versos: XXIII, 315, 316, 318). Ele insiste: nela se encontra a excelência de todos – cocheiro, piloto, lenhador... Veja a análise clássica dessa passagem por Detienne e Vernant. Abre o livro (*Ruses...* p. 17-31). Eu me inspiro nisso para as conclusões que tiro.

percebeu, além da vitória, as consequências de sua fraude. Sua malícia juvenil não viu além do fim de seu nariz. A experiência de um homem idoso lhe dá, ao contrário, uma visão mais ampla]. Daí a necessidade de reparação: Antíloco reconhecerá assim uma falha real, decorrente do fato de ele não dominar realmente a *metis*.

Détienne e Vernant, no entanto, se contradizem: no final do capítulo, os críticos reutilizam o exemplo... para explicar o conceito em profundidade – e de fato eles o consideram como uma característica típica da “boa” *metis*²⁰. E Antíloco agiu exatamente como Nestor havia recomendado. E ele mostrou grande maestria²¹. Na verdade, a diferença aqui não é entre o velho e o “jovem” – entre uma boa e uma má aplicação dos princípios da *metis*. A diferença está entre duas ocasiões. Dessa vez, naquele dia e local, a *metis* não tinha lugar. Antíloco tem que pedir desculpas por um ato que, sob outras circunstâncias, lhe teria trazido uma glória “à moda de Odisseu”²².

Quando a comunidade se fecha sobre si mesma para se unir na exibição do valor específico de cada pessoa (“*aretê*”²³), a *metis* não é mais apropriada; ela mesma se torna parte dessa desordem que foi perfeitamente reprimida. A cena, portanto, mostra os limites de uma visão de mundo. Em geral, Nestor fala “com sabedoria” – e para ser bom é preciso seguir seus conselhos. No entanto, a estrutura muito particular em que nos encontramos torna seus conselhos, nessa circunstância, prejudiciais: o estabelecimento de normas vence por uma vez o resultado. Em outras palavras, esses jogos são o coroamento de todo o movimento que descrevemos. Eles vêm para aperfeiçoar, enfim, a descrição do caos como ordem, ou melhor, buscar a ordem em meio ao caos.

20 *op. cit.* p. 30-31 para detalhes.

21 Ele seguiu bem todos os conselhos de seu pai, e o discurso para seus cavalos mostra o guerreiro perfeito. Ele os amaldiçoa gentilmente, mas não pede nada irracional: eles devem fazer sua parte na empresa, e ele mesmo assume o que lhe coube: explorou o terreno, e saberá aproveitar o momento favorável.

22 N.T. : Goyet alude ao fato de que, nesse caso, Antíloco seria glorificado por ter sido astuto como Odisseu.

Simetricamente, Menelau renuncia ao exercício arbitrário do poder. Seu discurso de acusação é um modelo de legalismo. Em contraste com a atitude de Agamémnone, que involuntariamente participou de uma assembleia que não havia convocado, Menelau nunca deixa de tomar os Aqueus como testemunhas e juízes: para constituir uma assembleia²³. Em dez versos (XXIII, 570-80), quatro elementos o comprovam. Menelau vai implorar (“na estrada os meus claros cavalos atrapalhave, passando com os teus, que lhe são inferiores”, XXIII, 571-72) – não para decidir de acordo com seu bel prazer, como, no Canto I, havia feito Agamémnone. Ele adere ao julgamento dos espectadores: “Vós, conselheiros e chefes dos fortes Aquivos, julgai-nos imparcialmente a questão, sem mostrar preferência nenhuma” (XXIII, 573-74). A razão é que ele não quer ser acusado de arbitrariedade, precisamente: “para que os fortes Acaios não possam dizer em futuro que Menelau por malícia tomou do Nestórida o prêmio, a égua vistosa, e que, embora possuísse corcéis menos ágeis, pôde vencer um guerreiro que em força e vigor o excedia” [“*aretè te biè te*”]. (XXIII, 574-78). Quando ele decide julgar a si mesmo (“*autos*”, XXIII, 579) – para prescindir finalmente da Assembleia – está de acordo com o espírito deste princípio: “Eu mesmo, aliás, vou julgar a questão, sem temer que me façam os fortes Dânaos qualquer objeção, pois presumo ser justo” (XXIII, 579-580, “*itheia*”, sobre *ithus*, equivalente a *dikè*). Estamos, realmente, distantes das aventuras de um Agamémnone que só queria seu próprio bel prazer. No verso seguinte, aparece o termo *themis*: “Vamos, Antíloco, aluno de Zeus, aproxima-te e faze como é de praxe [“*hè themis esti*”]: ante o carro e os cavalos te põe, segurando na mão direita o chicote flexível que há pouco vibravas, e, nos cavalos tocando, pelo alto Posido nos jura que involuntário e sem dolo aos corcéis me trancaste o caminho” (XXIII,

23 O termo empregado para a reunião dos homens nos jogos é ambíguo: “*agôn*”, mesmo antes de designar o local onde os jogos são realizados, designa principalmente o local de encontro, entre outros aquele dos deuses no Olimpo. Menelau se dirige a eles como uma assembleia, transformando a passiva contemplação das provas em uma atividade cívica. Vimos que o público estava pronto para participar: Ajax e Idomeneu estavam muito próximos de transformar os jogos em uma disputa social.

581-85). Esta é a essência do texto: Menelau é regido pela lei, mesmo quando em “*autos*”²⁴.

Menelau irá mais longe, desenhando, para além do legalismo, um horizonte de harmonia. Ele finalmente contará com a boa fê de Antíloco, e perdoará seu ato, considerando-o um erro juvenil. Em troca, Antíloco usará imediatamente as palavras que Aquiles nunca quis pronunciar: a Menelau ele diz “és mais velho do que eu e bem mais valoroso” [“*proteros kai areiôn*”] (XXIII, 587). Harmonia e não apenas a ordem do mundo. Pode-se tomar como símbolo a alusão ao fato de o coração exultar (“*thumos ianthè*” que se repete nos versos 597-98 e 600). A “cólera” que encheu seu coração quando ele se levantou contra Antíloco (XXIII, 567) foi capaz de se “moderar”, de aceitar o canal da instituição para se expressar. Ele tornou, desse modo, possível desvendar uma situação potencialmente tão perigosa quanto a do Canto I²⁵.

A recusa de *metis* e a recusa de arbitrariedade são duas faces da mesma moeda. A mesma atitude que a postura de Heitor anunciou. Muito além de uma simples homenagem ao guerreiro Pátroclo, os jogos desempenham assim um papel essencial: eles trazem todo o mundo Aqueu de volta à regra e à lei, a todas as noções civis. Eles reconstruíram uma sociedade que havia desaparecido no turbilhão da guerra: até mesmo a ponto dos gestos de cortesia, quando Aquiles honra Nestor com um prêmio, mesmo que sua idade o proibisse de participar das provas. Ou melhor, no contexto da narrativa, para a qual a guerra é apenas uma metáfora: eles constroem a sociedade sobre novos alicerces. Eles são as “pontes” entre dois mundos. A harmonia que então se estabelece em todo o Canto XXIII é sua conquista.

24 Ainda no Canto XXIII, a partir de 609, ele leva em conta como todos o julgam: “Cedo, por isso, à tua súplica; e, embora me outorgue o alto prêmio, a égua te cedo. Assim aqui ficarão conhecendo que coração implacável não tenho nem mesmo soberbo [“*ou pote thumos huperphialos kai apènès*”]” (XXIII, 609-611). “*Huperphialos*” foi um termo usado para Agamémnone.

25 É o papel da alteração inicial entre os cretenses e o povo de Ajax : nos fazer sentir que todos os ingredientes da luta fratricida estão presentes, incluindo a presença das partes.

O Grau

Esses jogos ritualizados estão ali para expressar o valor, o *arete*, de cada pessoa. Assumindo uma forma predeterminada e imutável em seu princípio, eles o dizem não no modo do acidental, do sujeito à contingência – como nas batalhas – mas no modo absoluto do valor em si mesmo de cada um. O próprio fundamento da atitude de Aquiles aqui é a ideia de uma *sub specie aeternitatis*.

Quando Eumelo chega por último, tendo sua carruagem sido quebrada na corrida, Aquiles está prestes a dar-lhe o segundo prêmio, porque é a coisa certa a fazer: “Como de toda justiça, convém dar-lhe o prêmio segundo” [“*hós epieikes*”] (XXIII, 537). Antíloco recrimina, mas está isolado nessa sua opinião: “À sugestão se mostraram concordes os chefes Aquivos” (XXIII, 539). A assembleia considera, como Aquiles, que ele deve obter o prêmio, visto que somente a contingência o impediu realmente de ter vencido. Aquiles resolverá a questão como um grande senhor: atendendo à proposta de Antíloco, ele oferecerá a Eumelo um prêmio tirado expressamente de seus navios. Evitar “nobrememente” a crise em gestação é importante²⁶. É um dos sinais da euforia social que se sustenta na riqueza e na generosidade de Aquiles.

Igualmente importante é a ideia de que o valor não é criado, mas apenas revelado por meio dos jogos. No final de tudo, poderia se dizer que tanto os jogos como a competição seriam inúteis, já que Aquiles pode afirmar: “Vede! o melhor dos aurigas por último e a pé vem chegando” (XXIII, 636) e se propor a inverter a ordem criada pela corrida. O objetivo aqui é mostrar, trazer à luz, um valor *pré-existente* e eterno, e não demonstrar isso. É uma pura epifania da *arete*.

26 Reconhecemos a solução à qual Aquiles fez alusão no Canto I. A fim de satisfazer Agamémnone, sem criar um grande distúrbio entre os Aqueus, teria sido necessário ter um tesouro comum em reserva, uma reserva da qual tal tesouro poderia ser retirado sem forçar o exército a trazer o saque de volta à massa. Contudo, Aquiles afirma: “Conhecimento não temos de espólio abundante ainda intacto” (I, 124).

Igual ocorre quando Aquiles, *sub multa*, dá a Agamémnone o prêmio do dardo de arremesso sem fazê-lo competir: “Todos sabemos, Atrida, quanto és superior a nós outros, em força bruta não só, mas também no arrojar a hasta longa. Fica, por isso, com esta lembrança e a teu barco retorna, que do valente Meríones há de ser a hasta de bronze se me aceitares a ideia; eu, de mim, simplesmente a sugiro” (XXIII, 890-94). Essa não é apenas uma forma econômica e elegante de revelar sua profunda reconciliação, e sua agora total aceitação da ordem Aquiva. É uma maneira de dizer que o valor existe independentemente do julgamento e não pode ser alterado por ele. Esses jogos são, portanto, inúteis ou, pior ainda, negados como jogos no sentido em que entendemos a palavra. No mini-conflito entre a Antíloco e Aquiles, estamos, por um momento, estamos absolutamente do lado de Antíloco. Para nós, como para ele, se os jogos devem ser codificados, eles também devem incluir um elemento de risco, de acaso ou, em qualquer caso, de contingência. Mas nem Antíloco nem nós temos seu real significado em mente. Os jogos que ocorrem na planície de Troia são muito sérios para serem dominados pela contingência. Eles são destinados a desenhar os contornos de um universo no qual cada pessoa é eternamente reconhecida – em essência – pelo que é e recebe honra na medida exata de seus méritos.

A consequência lógica é a profunda aceitação da hierarquia – o que Girard chama, depois de Shakespeare, de *Degree*, o Grau, a distinção. Isso é o que nos dizem as outras sete provas. Elas compõem um sistema para mostrar que é necessário que cada uma saiba exatamente qual é o seu lugar. Conhecer o seu lugar tanto significa saber que você é inferior para aqueles que são superiores a você, quanto aceitar ser igual a seus pares. Como sempre, quando descrevemos sistemas sociais estáveis, regras políticas “que funcionam”, caímos na tautologia. Isso ocorre porque a tautologia, como reduplicação de informação, é o próprio sinal da estabilidade de um mundo. É a conquista suprema de um universo que ultrapassou a problematização.

Assim, Ajax e Odisseu são iguais no teste da luta livre; e para a corrida, somente a intervenção de Atena os distingue. Nesse limite dos jogos, a igualdade é aceita; cada um leva a metade do prêmio, sem que nenhum argumento seja apresentado. No entanto, o tripé valia doze bois e a mulher apenas quatro; era necessário, portanto, que Aquiles os mudasse (“iguais prêmios por certo vou dar-vos”, XXIII, 736). Este não é o ponto importante, mas sim o que está no trecho anterior, ainda por Aquiles: “de ambos é a grande vitória” [*“nikè d’ amphoteroin”*], oxímoro, se há, que significa a renúncia de cada um à superioridade sobre o outro.

O pugilismo traz uma lição sutil. O evento é ganho por um certo Epeio. O pugilismo é sua única excelência, e o texto insiste nessa excelência e em seus limites: “pois não presumo que algum dos Aquivos pretenda levar-me o resistente animal, que no cesto a ninguém cedo a palma. Não é bastante dever confessar-me inferior nos combates? Fora impossível brilhar por igual nos variados certames. Ora pretendo dizer uma coisa que vai realizar-se: vou moer-lhe, fácil, os ossos, deixar-lhe pisados os membros; que os companheiros fiéis venham logo postar-se-lhe à volta, para levá-lo, depois que ficar por meu punho prostrado” (XXIII, 669-675). Nessas poucas palavras, uma visão da sociedade é colocada: aquela em que cada um tem sua própria importância, sua própria excelência, e não procura competir pela supremacia total em nome dessa excelência “particular”. O destino que ele inflige a seu adversário não deixa dúvidas sobre seu poder – e nos lembra, como se em eco, do valor guerreiro de Aquiles. Sua aceitação dos limites de seu poder delinea um universo no qual Aquiles pode se subordinar àqueles, por exemplo, que são melhores do que ele no Conselho.

O resultado dos outros eventos é, cada vez, mais claro. Ganhamos porque somos os melhores (lançamento do disco), perdemos porque não oramos como conzinha (arco). De toda maneira, nunca nos deixamos levar longe demais, e a luta, cuja violência enche de horror os espectadores, é interrompida (justamente) antes que os mais fracos sucumbam. Sempre a diferença com o campo de batalha.

O exército e a guerra não foram, entretanto, um campo tão ruim de demonstração para tal tese. Como Nestor lembra a Agamémnone, o exército é o lugar em que devemos encorajar a todos chamando-os por seus nomes, dando a cada um o sentimento íntimo e poderoso de que é necessário para o conjunto, quando sua participação tornará possível alcançar uma meta incrível e emocionante. Uma bela metáfora para se pensar a vida em sociedade. O conjunto desenha, assim, uma comunidade ideal, na qual se pode renunciar à raiva, na qual se perdoam as falhas pelas quais não se responsabiliza o adversário²⁷. Um traço, aparentemente psicológico, que diz tudo parece-me esta conquista maravilhosa: o sorriso com que Aquiles acolhe a proposta de Antíloco de dar um prêmio a Eumelo. A esfera social não é necessariamente o lugar da justiça aritmética, nem é o lugar onde alguns são esmagados para a exaltação de outros. O sorriso de Aquiles e a ternura de Menelau são obviamente o oposto exato do riso de Zeus quando ele assistia ao choque dos deuses. Eles definem algo que extrapola o sentido restrito de ordem: a ordem como graça.

27 Menelau a Antíloco: “De mui bom grado, Nestórida, apraz-me ceder-te, fazendo minha requista cessar, pois que nunca leviano ou assomado te revelaste; a razão te nublou hoje a idade, somente” (XXIII, 603-605).

CONCLUSÃO

O QUE SHAKESPEARE LEU NA *ILÍADA*

Para aqueles que descobrem *Troilo e Crésida*, depois de terem sido inflamados *Iliada*, a queda é difícil. Leu-se sobre grandezas e conquistas, um duelo problemático e uma vitória auxiliada pelos deuses. Shakespeare denuncia o engano e grita o assassinato em massa. Não foi Aquiles que matou Heitor, foi o exército de Mirmidões lançado contra ele. Em seu *Shakespeare ou les feux de l'envie* [*Shakespeare: teatro da Inveja*]¹, René Girard deixa claro o ponto, e reconstrói a máquina da crise mimética que leva diretamente a esse assassinato coletivo. O mais doloroso é encontrar todos os elementos da crise que, de nossa parte, tínhamos visto, e tudo isso é terrivelmente coerente.

No entanto, a epopeia não é o mito, e a ordem que ela finalmente constrói não é manchada com o engano. Ela não procura ocultar origens vergonhosas. Podemos, agora, tentar definir, por meio desse paralelo, a diferença específica da epopeia.

Não é uma questão de esconder-se da verdade. Sim, a teoria de Shakespeare e Girard é inescapável. Só ela é responsável por toda uma série de características dispersas ao longo do texto. Em particular, a estranha passagem em que os Mirmidões se aproximam do corpo de Heitor depois que Aquiles o matou: [Aquiles] diz e tira do homem morto seu pique de bronze, que ele deixa de lado, depois de seus ombros ele desata as armas ensanguentadas. Os filhos dos Aqueus de todos os lados vêm correndo. Eles admiram o tamanho e a invejável beleza de Heitor. Nenhum deles se aproxima sem dar um golpe: “Acorreram, então, numerosos Aquivos para admirar a imponência e a beleza do corpo

1 N.T.: Assim aparece o título dessa obra na edição em português pela Editora É Realizações (2010).

de Heitor, sem que nenhum de feri-lo deixasse, ao passar pelo corpo. Muitos entre eles falavam, virando-se para os mais próximos: ‘É, por sem dúvida, muito mais brando de ser apalrado, do que no dia em que fogo lançou nos navios recurvos’. Golpes seguidos lhe deram, trocando discursos como esse. Logo que Aquiles, de rápidos pés, o espoliou da armadura” (XXII, 369-377).

Sentimos que estamos tocando um ponto cego no texto. E não nos deixamos enganar por precauções oratórias: Aquiles repetindo com inveja que seu exército não deve ajudá-lo, que quer matar Heitor sozinho, em um combate único, que a vingança pessoal exige. Em qualquer caso, o assassinato coletivo não surpreenderia a ninguém sob Troia: foi assim que Andrômaca descreveu a Heitor a morte que ele teria: “quando os feros Aqueus te matarem” (VI, 409-410). Tomemos nota.

Por tudo isso, não acredito que a epopeia seja um texto “romântico” no sentido de Girard – um texto que obscurece a verdade do mimetismo ou assassinato para credenciar uma visão eufórica e falsa. O mito nega o assassinato coletivo para consolidar o equilíbrio da multidão finalmente reunida e apaziguada. É a “ascensão de Remo ao céu”, que estabelece a legitimidade de Rômulo em seu desaparecimento. É a divinização, que transforma em um deus benfeitor a vítima cuja morte trouxe alívio intenso à multidão – porque, graças a ela, escapou da crise que colocou todos uns contra os outros; com ele, finalmente acreditaram ter encontrado e eliminado um inimigo comum. A característica dos mitos fundadores desse tipo é que eles nos banham em uma luz que tem “*la pureté du petit matin d’après les typhons*” [a pureza da madrugada depois dos tufões] (Girard).

Tudo o que vimos aqui coloca a epopeia no outro extremo do espectro de possibilidades. Como vimos e revisamos ao longo da análise, a epopeia, acima de tudo, desconfia dessa simplicidade, dessa transparência enganosa. Sua característica mais profunda é que ela nunca pára de problematizar. Longe de celebrar um mundo em ordem, ela continua fazendo a análise de cada uma das posturas possíveis. Ela desmonta os meandros e as saídas. Isso é o oposto do mito que descreve o nasci-

mento virginal do mundo, como também o oposto da simples história heróica que descreve o *veni, vidi, vici* de um herói. Na *Iliada*, a postura de Aquiles será problematizada e superada – longe de ser confortada pela morte de Heitor. Sua forte presença no Canto XXIII é a opção oposta àquela que permite o assassinato coletivo. O assassinato está nas raízes da transformação das sociedades rumo à civilização, é o que funda o rito que Girard nos diz que simula a crise de forma estruturada para neutralizar as crises subsequentes. No Canto XXIII, estamos muito mais longe da civilização: é a instituição em toda a sua complexidade, a sociedade como um *artefato* deliberado. As festas e os rituais não são confiáveis para garantir a ordem, mas habilmente equilibramos as posições de cada um, em uma hierarquia que é da ordem do “posto” – do discutível e debatido – e não do “pressuposto”. O assassinato é a base de uma ordem primitiva que nunca o vê como tal; a instituição, por sua vez, ultrapassa essa ordem. Portanto, a origem certamente “*caïnique*” [relacionada a Caim] (Girard) que ela possui não a condena a permanecer assim.

Nesse sentido, o assassinato coletivo tem seu lugar, mas como um símbolo do velho mundo a ser superado. O assassinato é, verdadeiramente, o horizonte da postura de Aquiles. Isso não significa uma cumplicidade da epopeia. Pelo contrário, é o texto que incansavelmente elucida e aponta as implicações dos atos, a máquina política. A epopeia não nomeou o assassinato, mas desenhou toda a sua compleição; falou do homem saído do humano que sonha com vingança sangrenta e regas pessoais, e que gostaria de devorar a carne crua de seu inimigo. Ela pode muito bem esconder a “verdade” – a verdade essencial aos olhos do Girard, sempre preocupado em voltar para a origem. Mas o que ela constrói não cede a nenhuma saída fácil. Ela é do gênero que trabalha a realidade a ponto de o adversário, longe de ser um homem falho e perverso, tornar-se indistinguível de si mesmo. A partir daí, ela trabalha para articular valores, e, estranhamente, são os valores do perdedor que triunfam. E o que ela constrói é justamente um modo político de ser que permite ir além da estrutura tribal.

CONCLUSÃO

FINALMENTE, A CIDADE

Em suma, a *Iliada* desenha a cidade em seus eixos essenciais. Graças a todos os confrontos e paralelos que vimos, ela traça, de uma vez, os horizontes e os limites que não devem ser ultrapassados. Não é uma obra didática – “um romance de tese” que se esgota em demonstração. Ao contrário, uma das superioridades da epopeia como meio de pensamento é poder fazer ao mesmo tempo toda uma série de reflexões. Uma vez que raciocinamos na e através da narrativa, podemos multiplicar quase infinitamente os “raciocínios”, ampliando perspectivas, em um jogo de noções. Ao mesmo tempo, essa abundância é fortemente organizada por um propósito geral. E, não nos devemos enganar, esse é o seu papel fundamental. Para concluir, deve-se, portanto, reunir os fios, mostrando as implicações políticas no mundo da época. Traduzir em termos modernos essa elaboração não conceitual, mas muito articulada. Serei perdoada pelo esquematismo dessa tradução, bem como pelos anacronismos do vocabulário. Para entender o que está em jogo, é necessário, creio eu, identificar essa proposta e realizá-la em nossos próprios termos. Em um segundo momento, veremos que o resultado desse trabalho épico é de fato o que o mundo grego conhecerá posteriormente.

O trabalho da epopeia

Através do paralelo-diferença entre Agamémnone e Aquiles, a epopeia mostra a luta entre o poder central e os grandes. Ao acrescentar os paralelos-diferença que envolvem Heitor, ela constrói a figura de um novo tipo de rei.

Agamémnone e Aquiles

A oposição entre Agamémnone e Aquiles se constrói em dois sentidos: a empreitada de Agamémnone contra os direitos de Aquiles; a reação de Aquiles, que se levanta primeiro contra o líder da coalizão e depois contra todas as autoridades.

O primeiro sentido, portanto, se origina na tentativa de golpe de Agamémnone, em busca de estabelecer um governo tirânico (no sentido moderno do termo). O paralelo estabelecido com o mundo dos deuses é um lembrete sobre isso: a manobra de Agamémnone no Canto I objetiva nada menos que o governo de um, autocrático e baseado no seu “bel prazer”. Uma vez Zeus conseguiu o que Agamémnone está tentando hoje. O estado atual da Sociedade dos Deuses fala muito bem da degradação política resultante. Sem assembleia, sem autonomia: os deuses são reduzidos ao estado de menores, que somente conhecem a comunidade mínima da festa e do riso tribal. Para melhor se assegurar desse poder, o modo ainda mais eficaz é jogar os membros da comunidade uns contra os outros: é o “riso” de Zeus cujo “coração está em júbilo”, quando no Canto XXI ele observa os deuses se devorarem.

O assunto se torna mais grave na medida em que o próprio Aquiles se transforma de ofendido em ofensor. Ele segue integralmente a lógica do “Grande” que resiste ao poder que busca esmagá-lo. Ele então encarna o outro perigo capaz de destruir a sociedade que está sendo criada. Aquiles é o grande senhor. Autônomo e poderoso, seguro de sua própria força, ele tenta fazer valer seu poder até o fim. Vimos que o texto aponta para uma interpretação muito radical do assunto: no Canto II, parece que Aquiles está simplesmente tentando substituir Agamémnone como líder do exército. Posteriormente, muito raramente se falará sobre isso, mas a investida em qualquer caso demarca a espécie de “grande” que Aquiles é: um vassalo sem paz ou descanso, que procura constantemente afirmar sua grandeza.

Isolado de sua comunidade e retirado em sua tenda, ele é, de fato, a outra força centrífuga, aquela que recusa não apenas o poder de um, mas todo o poder central, toda a vida regulada. Contudo, como todos os senhores feudais sabem, a rivalidade sem fim entre chefes é ainda mais

séria do que o poder arbitrário de um deles. Outros textos narram essa luta estéril entre líderes – a luta entre Odisseu e Ajax pelas armas de Aquiles em Sófocles, por exemplo. A ausência de um rei é a garantia de que as reivindicações de todos estarão sujeitas a uma competição desenfreada. A *Iliada* desenvolve a ideia apenas por meio de Aquiles, mas a elabora minuciosamente. Aquiles é aquele que, erigindo seus direitos como absolutos, acaba recusando todas as formas comunitárias de instituição, inclusive as mais sagradas, aquelas que decidem sobre vingança e ritos mortuários. Em sua epifania de herói fora das normas, ele, de fato, renuncia a tudo que torna o homem social, como sublinha o desenvolvimento de Odisseu sobre a condição de “comedor de pão” no Canto XIX.

Heitor, Aquiles, Agamémnone e Zeus

A oposição com Heitor permite a articulação de valores novos. A antítese já havia sido preparada pelo paralelo-diferença com Diomedes no Canto VI. Já se havia sido dito ali que, face aos outros heróis, a especificidade de Heitor era seu enraizamento. O maior elogio que pode ser dado a Diomedes – ou a Glauco, ou a Aquiles – é que ele é como o “rio que transborda”, cuja passagem tudo assola. Heitor, por sua vez, reina sobre a planície e nela se enraíza. Por encarnar a planície, ele não tem o direito de ser rio inundado, pois a planície que governa pereceria com os distúrbios.

O essencial talvez seja o paralelo implícito com Agamémnone. Através das duas antíteses (Aquiles-Agamémnone e Aquiles-Heitor), uma terceira é finalmente estabelecida. De um extremo a outro da *Iliada*, as figuras de Agamémnone e Heitor respondem uma à outra, revelando duas concepções antitéticas de realeza, a antiga e a nova. Nessa outra dimensão, Aquiles é a pedra de toque, que revela de modo marcante o horizonte de poder de cada um.

Em outras palavras, a figura do rei é tão difícil de definir quanto a de Aquiles é evidente. É fácil pensar em Aquiles como o guerreiro de pura função secundária. Também é fácil pensar em sua “tradução” para o mundo civil: o Grande, imbuído de suas prerrogativas, que batalha

sem cessar para aumentá-las, e quem ainda e sempre resiste à própria ideia de poder central. Certamente, o Grande é projetado para longe dali, até um ponto fora da sociedade, mas sua figura nos é familiar. Bem mais difícil é articular as figuras desse poder central, mostrá-las em ação, com suas consequências.

A realeza de Agamémnone é tradicional: ele não é muito diferente do grande feudal lutando por sua própria grandeza. Ele se utiliza de sua posição superior para continuar a aumentar um poder do mesmo tipo do de Aquiles. Mas a realeza de Heitor é nova no mundo da Era das Sombras. É aquela que une indissolavelmente toda a comunidade e seu rei. Essa é a nova forma do ser político representado pela cidade que se cria.

Heitor é o rei para quem a realeza significa, acima de tudo, responsabilidade. Ele é aquele que sabe respeitar todos os ritos, e pôr em prática não apenas a lei, mas o próprio espírito que ela contém. Aquele que tem uma ideia tão elevada de seus deveres para com seu povo que se sente obrigado a reparar sua única falta para com ele. Se está esperando Aquiles do lado de fora dos portões, é porque tomou uma infeliz decisão: em vez de trazer seu exército de volta são e salvo, ele o lançou na planície para buscar uma vantagem provisória. Tendo, com isso, o dizimado, ele se sente compelido a derrotar o inimigo – ou morrer. Este é um gesto estranho a Agamémnone ou Aquiles. O fracasso, tanto para um como para o outro, seria um fracasso pessoal. O que eles perderiam são seus despojos e sua fama. Com Heitor, tem-se uma realeza centrada no povo, enquanto a realeza antiga era do tipo patriarcal¹.

1 Em um movimento semelhante, no final da *Odisseia*, o pai de Antinoos acusa violentamente Odisseu de arrastar para a morte todos os melhores de Ítaca. Mas a responsabilidade é rejeitada. Ela é uma parte subterrânea da “nova empreitada” representada pelo retorno de Odisseu ao trono. Mas ela não faz, precisamente, parte da figura do rei antes do fim. Zeus no início insiste na responsabilidade de cada um em seu destino (*Odisseia*, Canto I), e a cada perda de um barco, o texto insiste na responsabilidade própria dos companheiros (eles permanecem na praia após o saque da cidade dos Cicones; eles abrem o odre de Eólo; eles transgridem a ordem de respeitar a todo custo os rebanhos do Sol...).

Finalmente, Heitor é o vencido triunfante da *Iliada*. A derrota daquele que porta novos valores não tem, de fato, nenhuma importância. Ela é necessária para o tipo de trabalho que a epopeia propõe. A seus ouvintes, a epopeia não pode mostrar coisas radicalmente novas. É necessário trazer os temas antigos para um primeiro plano e, além disso, tornar perceptíveis os novos, no trabalho subterrâneo de um texto que é tão conhecido por todos e que tem um efeito profundo sobre seus ouvintes, quase sem seu conhecimento. Ele provavelmente precisa fazer Aquiles triunfar porque o mundo que “ela pensa” é, ainda, um mundo impregnado pela ideia patriarcal e individual de poder. Mas sabemos que a última palavra do texto é para Heitor (“Os funerais estes foram de Heitor, domador de cavalos”, Canto XXIV, 804 e último verso). E acima de tudo, mais profundamente, o mundo da *Iliada* se converte aos valores que são a essência mesma de Heitor. No Canto XXIV, que mostra a manifestação de Zeus, mas também no fracasso de Agamémnon que, reconhecendo e reparando seu erro, se submete à instituição no Canto XIX, e principalmente nos jogos do Canto XXIII, que revelará a comunidade harmoniosa. Lá, a competição, as energias centrífugas são canalizadas, institucionalizadas. É muito mais do que o retorno à ordem que foi perturbada no Canto I. O papel que Aquiles desempenha como mestre de cerimônias é o do rei perfeito, que sabe dar a todos seu lugar, respeitar e impor ordens e valores. Esse Aquiles é até mesmo capaz de resolver litígios que surgem, assegurando a cada instante que ninguém, mesmo que de leve, perca a identidade. Ele é capaz de dar um passo para o lado na frente de Agamémnone, não se agarrando ao poder que deteve por algum tempo. Não se esperaria tanta perfeição na conduta dos reis das primeiras cidades. Aqui, novamente, o texto está ultrapassando o limite, o que, assim, afirma a própria essência desse poder baseado no respeito à instituição.

Paralelamente à transformação de Aquiles, o texto nos permite testemunhar a de Agamémnone e a de Zeus.

O Agamémnone a quem Aquiles dá lugar também não é mais o do Canto I, e a *Iliada* pode ser lida como o movimento que parte da húbri de Agamémnone (Canto I) à sua aceitação do que chamaríamos

de contra-poderes, ou a Constituição (Canto XIX). A instituição é justamente o que garante que o líder não pode governar “*autos*” [autocraticamente]: sozinho e contra todos. A própria dificuldade em fazer com que Agamémnone desse a Aquiles sua “cota de honra” sublinha a magnitude do passo que ele finalmente dá no Canto XIX. A reconciliação é então fundada em bases sólidas e saudáveis, que vão muito além do problema da oposição entre dois homens para assinalar uma mudança no universo político.

A coisa fica ainda mais clara à medida que o mundo dos deuses sofre a mesma evolução, em um retorno da homologia dos dois mundos no Canto XXIV. É aqui que, pela primeira vez, vemos a figura de Zeus aparecendo na tradição subsequente; naquela que Detienne e Vernant, por exemplo, descreveram em seu *Metis*. Um Zeus acima das paixões, garantindo seu poder por meio do equilíbrio harmonioso entre os deuses, a quem ele reconheceu as prerrogativas correspondentes ao que eles eram. Estamos aqui no oposto ao Zeus que tropeça em todos os outros lugares da *Iliada*. O Zeus do Canto XXIV vive uma novidade de poder. A figura de Hera, que produziu e acompanhou o movimento, pode então desaparecer. Nunca mais, para o meu conhecimento, a deusa recuperará a importância essencial que tem em nosso texto. Isso porque a *Iliada* transformou Zeus de tal modo que ele assumiu o papel dela, tornando-se o mais sólido garantidor da instituição depois de ter sido o seu maior perigo. Uma transformação tão profunda do deus é, certamente, a melhor esperança da cidade, o fato que a instala em uma nova evidência: o respeito às prerrogativas individuais.

Certamente, essa não é a democracia ateniense; e ainda assim, o que a epopeia mostra claramente tem as características democráticas essenciais. As relações são fundamentalmente equilibradas. Ninguém pode exercer o poder solitário e arbitrário que era dado por garantido no mundo patriarcal da Grécia arcaica. Ninguém pode experimentar a vida social como uma competição sempre renovada entre guerreiros. O poder central é essencial; e ele se baseia na justiça. Ele se mostra aqui na forma de um rei: a evolução da cidade grega para a democracia conseguirá criar um poder central sem um rei, mas não irá mudá-lo

fundamentalmente. A cidade, é precisamente a forma política que pode ser simbolizada pelos hoplitas, que só são guerreiros *somente porque* são cidadãos, que são “a cidade sob as armas”. O objetivo não é mais se destacar em cada momento dos outros para ser o “melhor dos Aqueus” (ou Troianos), mas participar na empresa comum. Trata-se de vencer *para* a cidade, protegendo o próximo e não a si mesmo, em uma compactação de linhas que é a sua única, mas inexpugnável, força. O que a *Iliada* extrai do modelo heitoriano do rei é, de fato, esse universo político em que o poder central é apenas uma delegação, uma responsabilidade exercida para o bem de todos.

Uma ordem profunda

Vemos que estamos longe da imposição deliberada e artificial de uma ordem sobre o caos do mundo com o qual a epopeia começou. Essa descrição se opõe ao final de narrativas heroicas que se contentam em enquadrar a realidade para dar-lhe ordem e significado. Perseu é um conquistador com simplicidade, em um *veni, vidi, vici* sem sombras: não é um épico. A própria essência da epopeia é problematizar, colocar constantemente em jogo opções opostas ou relacionadas para distingui-las, para modelar o real.

Essa modelagem não significa, naturalmente, que o público tenha que “escolher” entre o individualismo ultrajante de Aquiles e a responsabilidade esmagadora de Heitor. A epopeia não é nem didática nem psicológica. Ela nos permite pensar em um mundo em suas linhas de força, e para isso empurra todas as lógicas divergentes até o fim. Ela desenha, através de Aquiles, o horizonte final da opção individual, como ela desenhou através de Zeus e da sociedade divina o horizonte do golpe de Agamémnone. Tanto em um caso como no outro, o trabalho se baseia em cores puras e sem realismo para nos fazer perceber questões muito reais, uma lógica que é a da realidade política. Através da história, a *Iliada* nos oferece a oportunidade de pensar sobre o que o mundo de amanhã, enquanto a cidade está sendo estabelecida no espaço grego.

A realeza na Grécia Antiga

Finalmente, podemos de fato ver que essa realeza é aquela que o mundo grego criará do zero na cidade. Uma realeza admiravelmente equilibrada, que – na opinião de Pierre Carlier, que estudou toda a sua história – é tão “democrática” quanto democracias como Atenas². Uma vez que o livro de Carlier é uma referência no assunto, me permito definir toda a minha proposta em relação a ele, esclarecendo, antes, uma ambiguidade que me parece profunda.

Pierre Carlier, de fato, rejeita a ideia de que haja um “feudalismo” na *Iliada*. Ele está literalmente certo, é claro. Não há cerimônia de homenagem, nem contrato vassalo em sentido estrito. Os chefes Gregos não estão sob Troia em virtude de um contrato específico que exigiria que eles fornecessem “ajuda e conselhos” a Agamémnone. Os *geras*, as “ações de honra”, nunca são dados aos heróis por Agamémnone, mas pelo “povo”. Aquiles pode ir embora, ele não tem obrigação que ficar, porque a relação que o vincula a Agamémnone é uma relação contratual que pode ser rescindida por uma das partes.

Carlier oferece outro paralelo para lançar luz sobre os fatos: a situação frequentemente encontrada na Grécia posterior – presença ao mesmo tempo de um *basileus* e vários *basileis*, que formam uma espécie de Conselho de Anciãos. Mas me parece que o paralelo é muito mais enganador do que o feudalismo: Agamémnone está, de fato, acima dos reis, muito mais do que no caso que ele descreve, em que coexistem um rei e “reis”. Carlier resume a situação na *Iliada* muito apropriadamente: “O povo escuta, os Anciãos propõem, Agamémnone dispõe”. Mas isso não é absolutamente o que temos na realeza posterior: ele mesmo aponta que, em tais casos, ao contrário, o *basileus* tem poucas prerrogativas. O poder superior de Agamémnone é muito mais parecido com o do rei definido por Aristóteles (que ele cita): aquele que reina de acordo com, e dentro da estrutura, de uma constituição.

2 CARLIER, Pierre. *La Royauté en Grèce avant Alexandre* (1984).

O que o poder de Agamémnone nos lembra em sua lógica, parece-me, é a vassalagem como Arthur a conhecia na tradição literária ou o Rei Don Fernand no *Cid* de Corneille. Em princípio, eles são acima de tudo, eles “dispõem”. Mas, entre esses “todos”, estão os Grandes, nobres e chefes, amparados por seu próprio poder, que, em princípio, aceitam a autoridade do rei, mas que exigem serem levados em consideração. A retirada de Aquiles é o equivalente à oposição do Conde no *Cid*: um grande evento que perturba o jogo político a ponto de derrotar a política do rei. A vassalagem é de fato essa construção ambígua, em que todos reconhecem em teoria a supremacia do suserano, mas, na prática, estão sempre prontos para questioná-la. Estamos nos antípodas tanto do poder absoluto, ao estilo de Luís XIV, quanto da oligarquia. A injustiça feita à sua família leva o Conde a se recusar a reconhecer a autoridade do rei. A húbri de Agamémnone, tentando se erguer acima das leis dos costumes (*themis*) leva Aquiles a recusar sua ajuda. Essa não é a relação entre *basileus* e *basileis*, porque os *basileis* nunca pensam em si mesmos individualmente (nas próprias descrições de Carlier). Eles são o Conselho. Juntos, eles agem como um contrapeso ao poder dos *basileus*: eles não são os Grandes agindo em nome de sua honra particular³. Certamente – e esta é a razão pela qual Carlier os relaciona com esses *basileis* posteriores – os reis da *Iliada* não são todos reis em seu país. Não é como representantes de suas respectivas tribos que eles estão em torno de Agamémnone. Mas o uso da estrutura política por Aquiles mostra que estamos no meio do estágio entre a oligarquia e o poder absoluto. Todos os problemas políticos apresentados pela *Iliada* parecem-me serem entendidos sob essa luz e abafados pelas outras descrições.

No entanto, a *Iliada* está bem inscrita na história geral da realeza na Grécia. Pode-se dizer que todo o seu propósito é promover como

3 Basicamente, a descrição de Carlier corresponde aos personagens de Nestor e Odisseu, que estão tentando trazer Aquiles de volta para esse grupo de pessoas poderosas subservientes, mas cuja própria presença equilibra o poder de Agamémnone. Eles pensam em termos de um grupo e uma hierarquia na qual todos têm um lugar. Mas a *Iliada* é a história da cólera de Aquiles: como Aquiles saiu deste grupo para reivindicar uma honra puramente individual.

forma de governo o que existirá a partir do século VI em todo o mundo grego: um poder real estritamente enquadrado pela instituição, na qual o impossível é precisamente o governo autoritário. O exemplo mais claro é, sem dúvida, a diarquia que reinou em Esparta desde o século VI. Realeza, sim, mas com asas cortadas. Dois reis escolhidos de duas linhagens diferentes, enquadrados pela Assembleia (a *Ecclesia*), que, sozinha, decide sobre a guerra e a paz e que deixa para os reis um verdadeiro governo apenas quando o exército está no campo. A Assembleia se reserva o direito de escolher qual dos dois reis partirá à frente das tropas, e chega a se imbuir de julgar suas ações após seu retorno.

Para descrever o poder de Agamémnone, Carlier se concentra na fórmula da *Iliada* de que ele recebeu o poder de Zeus, mas não o valor pessoal. Ele vê isso como a última palavra do texto sobre o poder de Agamémnone. Haveria um equilíbrio “natural”, que privaria políticos poderosos de poder pessoal. Uma separação de poderes pela separação de capacidades, em suma. Carlier percebe isso como uma espécie de “saber-doria”. Mas esta fórmula é um mito, como o dos dois potes, dos quais Zeus retira algo para definir a sorte de homens: pote da felicidade e pote da desgraça (no Canto XXIV: o próprio Carlier estabelece a conexão). Essa não é uma descrição dos fatos, muito menos a palavra final do texto sobre o significado a ser dado aos episódios. É, sim, uma forma (mais uma) de traduzir, em termos psicológicos, a realidade da mecânica de poder. Quando Agamémnone tenta afirmar o poder autocrático, Nestor repete incansavelmente que o poder que Zeus lhe deu deve contar com a ajuda e o conselho de outras pessoas. Que ele não é nada sem o braço de Aquiles e nada sem o conselho dos sábios. Isso não significa dizer que Agamémnone está incompleto psicologicamente, humanamente, mas serve para desenhar os contornos do poder político tal como existia antes da crise entre ele e Aquiles e tal como deve ser restaurado. Mais tarde, Nestor usará a expressão “governar pelo cetro e pelas leis” – e creio que devemos traduzir os *themis* aqui como “leis” e não apenas como “costumes”, porque nas sociedades antes da lei escrita, o costume tem força de lei – é precisamente essa lei que enquadra o poder pessoal

do líder. O que Agamémnone procura fazer no Canto I é justamente se libertar das leis, da instituição em geral. Para decidir, *autos* [autocraticamente] – “sem consultar ninguém” – que ele não sofrerá por recusar o resgate – por sua própria culpa. Decidir, autocraticamente, que ele terá a parte de honra de outra pessoa, e que esta outra será Aquiles

Basicamente, parece-me que o que Carlier expressa pelo termo “moderação” é aproximadamente o que quero dizer com feudalismo. Mas ele o vê como um ideal pessoal de Agamémnone no final do texto, enquanto me parece que essa é a ideia política fulcral da *Iliada*. Ela reproduz todas as concepções em jogo para alcançar a ideia de que qualquer realeza faz parte de uma estrutura institucional. A diferença é clara: Carlier descreve uma espécie de humanismo, no qual me parece que o principal é uma reflexão puramente política. A moderação, em última instância, depende da qualidade da alma do líder em particular; a instituição, ao contrário, é o que pode permitir, e de fato permitirá no curso da história, enquadrar qualquer rei, quaisquer que sejam suas próprias disposições. É o que diz o exemplo de Esparta, pois manteve uma realeza “verdadeira” até o século III, e soube proibir toda arbitrariedade sem ir contra a democracia. O fundamental é a realidade da limitação política, não o título do líder.

Na epopeia, Carlier destaca um povo que conseguiu viver em uma realeza perfeita: os feacianos. Ele insiste, com razão, que não se trata de uma utopia, “porque o modelo feaciano não tem nada de inatingível”. A concórdia feaciana requer apenas uma grande habilidade por parte do rei e uma grande cortesia por parte de todos. Do ponto de vista político, a Feácia corresponde ao funcionamento perfeitamente harmonioso das instituições habituais” (p. 205). Vimos que o Canto XXIII da *Iliada* estabelece tal harmonia, de uma forma ainda menos utópica, pois se baseia não na apresentação de um povo mítico, mas no funcionamento do mundo político da própria *Iliada*, com os mesmos atores que viveram e mantiveram a crise política desde o Canto I.

POSFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA: O CONCEITO DE “TRABALHO ÉPICO”

O livro que acabamos de ler é a primeira parte de um vasto trabalho comparativo no qual estudei paralelamente a *Iliada*, a *Canção de Rolando* e duas epopeias japonesas, o díptico *Hôgen* e *Heiji monogatari*) – juntos –, corpus ao qual se acrescentou, depois, a *Canção dos Nibelungos*. Foi a análise comparativa desse conjunto que me permitiu identificar as hipóteses aqui desenvolvidas apenas sobre a *Iliada*.

Eu gostaria, agora, de resumir em algumas páginas qual é o resultado teórico da minha reflexão sobre todas essas obras, a saber, a noção de “trabalho épico”¹. Em virtude de sua generalidade, essa noção pode, de fato, ser útil para a análise de outros gêneros que não os épicos. Nesse sentido, a crítica já se apoderou do conceito de “trabalho épico” para aplicá-lo não apenas a textos reconhecidos como “epopeias”, mas também a romances, teatro ou mesmo ensaios.

O que aqui vimos por meio do único exemplo da *Iliada* é que a epopeia é um texto que resolve uma crise política contemporânea, de outra forma insolúvel, confrontando valores antagônicos por intermédio dos personagens que constrói. O público vê “se jogarem” à sua frente os valores e as possibilidades políticas; o texto oferece ao público um controle intelectual sobre o presente caótico. Enfim, permite-lhe “julgar”: visualizar obscura, mas profundamente, que saída

1 Também peço a leitores e leitoras que relevem as numerosas referências a meus artigos sobre esses temas, considerando que eles estão disponíveis *online*.

encontrar na crise, a partir de linhas radicalmente novas para reconstruir a sociedade.

Em outras palavras, o trabalho épico tem duas características básicas: História e Estrutura. A epopeia se inscreve na História, da qual é um agente de pleno direito; e sua própria estrutura traz um traço profundo disso².

A epopeia na História

Duas características inesperadas emergiram de minhas análises comparativas: é sobre o presente que a epopeia busca pensar e as soluções que ela inventa são profundamente novas.

Está claro que o que a epopeia representa explicitamente é geralmente uma crise distante, fabulosamente antiga ou inventada³. Mas a velha crise é descrita com características do presente. Moses Finley já apontava na *Iliada* a presença muito forte de fatos e valores recentes mesclados com traços arcaicos⁴, e a chamada sociedade “carolíngia” da *Canção de Rolando* é, na realidade, organizada como aquela do século XI, assim como toda a *Canção dos Nibelungos* é a sociedade da virada do século XIII no mundo germânico. A epopeia, de fato, mostra a crise atual, mas de uma maneira diferente. Ela modela para pensar realmente sobre isso, quando as ferramentas conceituais disponíveis estão ausentes ou são insuficientes. A oposição entre Aquiles e Heitor, como vimos, mostra duas posições, que são duas políticas possíveis no grande período da transformação que é o fim da Era das Sombras. De igual modo, a *Canção de Rolando* mostra duas posturas através da oposição entre Rolando e Olivier. Rolando é um herói que sonha apenas com a glória individual, é a figura que domina historicamente, aquela que parece

2 Assim como outras manifestações literárias e artísticas que guardam afinidades com o gênero épico e a História e que, por isso, se prestam a uma leitura a partir do conceito de “trabalho épico”.

3 Exceto em casos muito raros, como *Cid* – ou, em meu corpus, as epopeias *Hôgen-Heiji monogatari*.

4 Em *Le Monde d’Ulysse*.

óbvia no século XI, quando todo e qualquer senhor desafia o mundo desde seu pequeno castelo. Olivier é um senhor radicalmente diferente, que coloca seu heroísmo a serviço do rei e submete sua glória àquela que é maior que a dele: o século XII vê o nascimento desse ator político e a construção do Estado na França seguirá essa linha. Na *Canção dos Nibelungos*, a distância é ainda maior: apelamos à dimensão mítica do personagem Siegfried para poder opô-lo, igual em poder, ao rei corteção. Isso porque a *Lied* [o canto], por trás dessa superfície mitológica, busca pensar a ascensão dos poderes de uma nova classe social e as convulsões que ela introduziu na sociedade germânica no final do século XII⁵. Em todos esses casos, evidenciar o conflito (violento) entre essas duas posturas em um passado distante permite que se raciocine “friamente” sobre o problema abstrato, sem o prejuízo que poderia ser trazido pelos vieses, preferências e preconceitos que o presente veicula, necessariamente, com ele.

O que interessa à epopeia na crise milenar que ela conta não são tanto os elementos superficiais (personagens, lutas), mas as relações que se estabelecem entre eles. O que realmente conta não é a ação de Agamémnone e Aquiles, ou de Rolando e Olivier, ou de Siegfried e Hagen, mas sim seu confronto e a elucidação de que esse confronto permite o fim do caminho. Isso explica por que a epopeia pode fazer uso explícito de todos os materiais que se apresentam para construir a complexa demonstração – que só lhe interessa: nem as improbabilidades nem as contradições incomodam, como vimos; e sequer a escandalosa caricatura que faz dos Troianos ou Sarracenos: o papel desses inimigos

5 Ver MÜLLER, Jan-Dirk. *Spielregeln für den Untergang, Die Welt des Nibeungenliedes*. Tübingen: Niemeyer, 1998. Existe uma tradução inglesa dessa obra: *Rules for The Endgame*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2007. Enquanto aguardo a publicação de meu próprio livro, gostaria de referir meus dois artigos sobre o assunto: *Le Nibelungenlied, épopee inachevée*. In: *Revue de littérature comparée*, 2009/1 (nº 329), p. 9-23 e *Der Widerspruch im Nibelungenlied: komparatistischer Ansatz und politische Lektüre* [A contradição na *Canção dos Nibelungos*. Estudo comparativo e leitura política; artigo original traduzido em alemão]. In: *Studi Comparatistici*, Torino, IV, 2 (2013 daté 2011), p. 415-446.

é muito limitado, e é, precisamente, estrutural. Para dar um exemplo: o papel principal da presença dos Sarracenos é alertar a cada momento para o perigo que o Cristianismo corre. É o pano de fundo que atribui seu terrível peso às escolhas que vão ser feitas. A traição de Ganelão, mas também a decisão de Rolando de não pedir ajuda, assumem um significado muito mais profundo porque o risco é imenso: é o da destruição do reino da França e mesmo do Cristianismo. Em suma, é um modo de intensificar as apostas.

Em outros termos, e logicamente nesse contexto, a guerra exterior é secundária. Dos três conflitos apontados por Jean-Marcel Paquette⁶ como constantes da epopeia, ela é a mais superficial, aquela que permite a constituição de outros dois conflitos: os enfrentamentos no interior de um dos povos e os dilemas dos personagens. Em suma, assim como as inúmeras variantes não obscurecem o mito, porque o mito é estrutura, construção, então essas improbabilidades, contradições e esquematizações não impedem o movimento da epopeia que constrói com eles e por meio deles uma elucidação do mundo que nada mais foi capaz de dar.

Porque a construção é magistral. Com esses materiais, a epopeia cria uma nova configuração e soluções verdadeiramente viáveis para os problemas do dia. O traço essencial da epopeia talvez esteja aí: na novidade e na eficácia da construção política que alcança. Bem longe de se inclinar com nostalgia do tempo que encena, a epopeia constrói o novo. Em cada uma das obras que configuram meu corpus, e este é um elemento notável, a solução política que se dá é aquela que, de fato, historicamente, tirará o país da crise até então sem saída. As conclusões de minhas outras análises são tão claras quanto as da *Iliada*. Vimos que a realeza equilibrada dos primórdios da Cidade grega foi estabelecida de acordo com os princípios que a *Iliada* acabou estabelecendo como bom governo, que é tão eficaz que, em Esparta, nunca foi substituído por uma demo-

6 Na Introdução de *Typologie...*: ver aqui a introdução geral.

cracia, visto que não causaria muita mudança⁷. Da mesma forma, os dois séculos e meio de paz que o Japão experimentará a partir de 1615, sob os xoguns Tokugawa, serão baseados nos valores que a *Hôgen-Heiji* prefigura⁸. Também do mesmo modo, a França do Oeste será reconstruída no século XII em torno de um rei a quem todas as lealdades remontam, em uma pirâmide que o século XI foi totalmente incapaz de imaginar, e cuja grandeza e necessidade a *Canção de Rolando* mostrou⁹.

A epopeia, não mais que o discurso científico, não pode dizer o absolutamente novo sem domesticá-lo, sem ancorá-lo firmemente no já conhecido¹⁰. A novidade na epopeia, portanto, nem sempre triunfa explicitamente. Na *Iliada*, é Heitor, primeiro, quem encarna a nova realeza, e ele é derrotado. Na *Canção de Rolando*, continuamos elogiando Rolando, ao passo que a postura que ele encarna é justamente aquela que o texto condena e ultrapassa. Os valores a partir dos quais outrora vivíamos em paz, na maioria das vezes, ainda são aqueles que proclamamos: a audiência está lá no campo do conhecimento e as aparências parecem exaltar o passado. Mas isso não impede que o absolutamente novo se desenvolva, ou melhor, que o novo seja criado ao longo do caminho diante dos olhos do público. Essa é uma das maiores superioridades da epopeia sobre o discurso conceitual: a epopeia tece narrativas e nunca, jamais, aparece como um texto de reflexão. Seguimos a narração pelo prazer de grandes feitos e grandes lutas, de bons discursos e do funcionamento harmônio-

7 Ver Carlier, *La Royauté en Grèce...*

8 O caso da *Canção dos Nibelungos* é mais complexo – só irei tratá-lo em meu próximo trabalho: *L'Épopée inachevée* [A Epopeia inacabada], em que mostro que às vezes esse milagre intelectual não é possível. No *Lied*, a obra épica acontece, mas permanece inacabada, e nenhuma nova solução para a imensa crise do final do reinado de Frédéric Barberousse consegue emergir. Também historicamente, nenhuma solução aparecerá por décadas.

9 Uma apresentação mais desenvolvida pode ser encontrada em meu artigo em inglês Narrative Structure and Political Construction: The Epic at work. In: *Oral tradition* (University of Missouri, John Foley ed.), 23/1 (2008), p. 15-27, <http://journal.oral-tradition.org/issues/23i/goyet>.

10 Ver Judith Schlanger, *L'Invention...*

so da sociedade¹¹. Ao longo do caminho, sem necessariamente pararmos por aí, vemos se articularem posições, se explicitarem e esclarecerem as questões – e a novidade naturalmente toma seu lugar no espírito de todos. Não importa que o “antigo” raramente seja condenado de forma ostensiva (no meu corpus, apenas no caso do *Hôgen-Heiji*). O essencial é que a própria lógica dos confrontos deu origem a posições diferentes, sobre as quais ninguém foi capaz de pensar abstratamente.

Pensando bem, é um grande milagre o que a literatura realiza ali. Todos os trabalhos sobre a invenção científica dizem isso: nada é mais difícil do que se libertar das grades do pensamento existente. A duração da epopeia, e sua aparente gratuidade, é de fato um atalho extraordinário. Pensar por personagens e não por conceitos é dar-se atitudes completas (enquanto os conceitos são necessariamente unívocos) e deixar-se “transbordar” pela lógica dessas atitudes e dos comportamentos que envolvem. As análises que realizamos, assim como as que foram feitas a partir do restante do corpus, continuaram a evidenciá-lo: o “trabalho épico” permite a articulação de possibilidades a prosseguir *ad infinitum*. O exemplo da *Canção de Rolando* fala por si: o texto nunca para de elogiar Rolando, mas o faz desaparecer na metade do texto. Claro, Rolando morre majestoso, e naquele momento a postura de Olivier estava longe de ser claramente designada como a melhor. Mas Rolando morre! E Carlos Magno o substituiu não por um herói que se assemelhasse a Rolando, mas por um exército formado por crianças e velhos, muito diferente da retaguarda que Rolando comandava, e que era unicamente formada por heróis. O que é descrito ali é uma França como Olivier a descreveu, em que servir ao rei é preeminente. A novidade está ali, e o julgamento finalmente dirá a conversão de todos a ela¹².

11 Sobre este “trabalho de prazer”, tomo a liberdade de me referir ao meu artigo online *La littérature comme travail du Plaisir*. In: *‘Littérature’: où allons-nous ?* [Actes du colloque organisé par l’équipe *Transitions*-Paris 3, et la Rutgers University School of Arts and Sciences, 3-5 octobre 2012].

12 Sobre esse processo e o advento do novo que ele permite, eu me permito sugerir a consulta a meu artigo online *Le procès dans la Chanson de Rolando*, homologue de la démarche épique. In: *Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge*, Philippe Haugeard et Muriel Ott (éds.), (Actes du Colloque de Mulhouse), Garnier, 2013, p. 21-38.

Seguramente, não há necessidade de que Rolando seja condenado.

Essa exaltação aparente do mundo antigo é a única nostalgia que a epopeia experimenta, me parece – e é bastante limitada: a epopeia guarda grandes imagens do passado, como memórias admiráveis. Mas isso não a impede de construir novidades. Na *Iliada*, Heitor é derrotado no campo de batalha; mas vimos a vitória deste vencido na conversão de Agamémnone, depois de Aquiles e, finalmente, de Zeus a esse novo governo. A novidade entra tão bem nos costumes que Détienne e Vernant podem nos descrever Zeus como se ele sempre tivesse sido o fiador das instituições – ao passo que até o princípio do Canto XXIV ele foi seu pior inimigo, governando autocraticamente como Agamémnone gostaria de fazer. Devemos então admirar o outro milagre: que a multidão votou a favor desses textos. São textos “auditivos”, moldados na e pela presença de um público, que impõe as suas exigências¹³. Tudo o que vimos mostra a altura dessas demandas. A multidão aqui não cede à tranquilidade de se apegar ao “antigo”, aos estereótipos e ao prazer do conhecido. As críticas que hoje em dia são feitas a obras e espetáculos “populares” ficariam completamente deslocadas aqui. O “trabalho épico” é feito tanto pelos ouvintes quanto pelos recitadores; o texto que eles forçam os contadores de histórias a desenvolver vai ao cerne da questão e não abre mão do problema até que esteja totalmente articulado. Os resultados são surpreendentes, a invenção inédita¹⁴.

13 Ver BETTELHEIM, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York : Vintage Books, 1976. Sobre o papel fundamental desta “auralidade”, ver os artigos recolhidos no volume online *Recueil Ouvert* 2017, Auralité: changer l’auditoire, changer l’épopée, (F. Goyet et Jean-Luc Lambert eds.), vol. 3.

14 Parece-me que, em nosso mundo moderno, às vezes observamos uma demanda da mesma ordem e da mesma intensidade em certas séries ou em algumas de suas temporadas. As primeiras temporadas de *Game of Thrones* articulam incansavelmente a questão do bom rei – de uma forma tipicamente épica. Quem deve governar? Qual é o modo de operação que poderia ser eficaz para garantir a paz mundial e eticamente sustentável? Os confrontos dos personagens principais e a ambiguidade do personagem de Jamie Lanister são verdadeiras ferramentas intelectuais, e as reações dos fãs (ou das próprias atrizes) têm sido capazes de criar uma auralidade real. Permito-me referir aqui ao artigo La epopeya refundadora: extensión y desplazamiento del concepto de epopeya In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 1-29.

A estrutura, resultado de um trabalho épico

A estrutura profunda da epopeia é o resultado desse trabalho épico. Ela corresponde às fases do processo. A epopeia caracteriza-se pela presença de duas camadas, ou melhor – porque é precisamente o traço que caracteriza esse trabalho épico – de dois movimentos complexos, em parte contraditórios. O primeiro movimento tenta negar a crise; o segundo a confronta realmente.

O primeiro movimento é uma tentativa de simplificação de ir além. Consiste em colocar uma ordem simples no caos do mundo: em dizer a ordem para que ela aconteça. A crise aqui é negada, o mundo reorganizado e ampliado pela palavra. É aqui que encontramos quase todos os traços tradicionalmente atribuídos à epopeia – mas vamos lembrar que esse é apenas um primeiro movimento (uma primeira tentação): a própria natureza da epopeia é superá-lo.

A *Iliada* e a *Canção de Rolando* procuram criar essa ordem sobretudo pela organização retórica do texto: pela *dispositio*. A crise é representada na forma de um espetáculo grandioso e satisfatório para o espírito. Entre as ferramentas que ali se utilizam, é claro, encontramos primeiro o formulário, que reduz a infinita, a assustadora variação da violência a um catálogo: pela imposição de nomes que não param de se repetir, o mundo se diz regular, previsível. Mesmo efeito resulta da estilização das lutas: inclusive na *Iliada*, onde são muito variadas, Bernard Fenik¹⁵ pôde mostrar a recorrência de uma “cena-tipo” quase tão organizada quanto a cena típica de sacrifício; todas as lutas são a atualização parcial do mesmo modelo, reassegurando o retorno reconfortante do mesmo na horrível carnificina. Na *Canção de Rolando*, a própria variedade de superfície quase desapareceu, restando apenas a coreografia: todas as lutas são quase idênticas. Acrescentemos outros efeitos: na *Iliada*, as narrativas que criam uma verdadeira genealogia do mundo, refazendo constantemente a origem dos objetos e a permanência dos costumes; na *Canção de Rolando*, a organização estrita e magnífica dos

15 Em *Typical Battle Scenes...*

exércitos; em *Hôgen-Heiji*, a cerimônica pomposa de saudações antes de uma luta; na *Canção dos Nibelungos*, as longas descrições da vida na Corte¹⁶. Toda uma série de elementos passa assim a organizar o caos, mesmo que seja apenas de fora. O mais revelador talvez seja a estilização pelo duelo, que é quase a única imagem de guerra que esses textos nos dão. Substituir o corpo a corpo sem nome pelo confronto limitado e individualizado é operar o esclarecimento supremo, equivale a negar a própria ideia de caos. A *Iliada* chega a descrever batalhas de carros, quando já era uma técnica guerreira absolutamente ultrapassada – e além disso, não as apresenta de forma coerente, como se costuma salientar. Parece-me que é porque os carros são o espetáculo hierático por excelência: obrigam a romper a confusão, a abrir as linhas para colocar em cena um par de guerreiros que se enfrentam sozinhos sob o olhar de todos. O movimento de estilização encontra aí a sua perfeição.

Outra característica de simplificação é comum aos textos que integram meu corpus: a polarização do mundo em dois campos muito claros. Em vez do desgosto implícito em uma crise que às vezes é uma guerra civil declarada, a epopeia apresenta inicialmente o espetáculo menos assustador de um confronto entre dois campos claramente antagônicos, que na maioria das vezes são dois povos estrangeiros. O mundo dos sarracenos é a dupla negativa da sociedade cristã, e a hierarquia entre os dois campos é tão clara que esses inimigos se referem a si próprios como “gente adversária”. No início da *Iliada*, os Troianos eram tidos como ovelhas balindo e uma multidão feminina, contra os Aqueus, tidos como homens de valor. *Hôgen* divide dois mundos muito distintos na própria sociedade: admiram-se os guerreiros que estão tomando o poder, seu valor e sua competência, e se zomba da aristocracia antiga, ridicularizando seu raciocínio e suas táticas. Parece que as escolhas são fáceis e a crise facilmente descartada.

16 Tão longos e bonitos que os críticos os chamaram de “*strophes de tailleur*” [estrofes de alfaiate] (*Schneiderstrophen*) para dizer que eles vêm para parar a ação na pura contemplação da riqueza e da ordem.

A epopeia, porém, nunca pára por aí. Não estamos, de fato, nas simples narrativas heróicas, do tipo Perseu entregando Andrômeda (*veni, vidi, vici*) ou do folhetim *Dallas*. O que distingue a epopeia é que ela sempre vai além dessa primeira tentação. Ela sempre acaba reconhecendo o fracasso do que é, obviamente, apenas uma prestidigitação intelectual¹⁷.

Eu dei um grande espaço às análises sobre esse “retorno da confusão”: é obviamente um elo essencial no trabalho épico. Deixar reaparecer o caos, admitir que o problema não está resolvido, esta é a primeira condição para poder então enfrentar este caos em toda a sua profundidade.

Vimos, assim, a *Iliada* destruir a partir do interior duas grandes simplificações que organizaram o mundo; nem a hierarquia entre homens e deuses, nem especialmente o partido pró-Aqueu do início podem subsistir. Sabemos que Simone Weil viu no tratamento igualitário dos dois campos a própria grandeza da *Iliada*. Deve-se ressaltar que é uma grandeza conquistada. Depois de todo um início no qual os Troianos são ridicularizados sem escrúpulos, de fato, o texto deixa reaparecer a confusão suprema, aquela em que os Aqueus finalmente reconhecem que seus inimigos, os Troianos, são seus iguais.

17 Ver o famoso *Homère et Dallas* de Florence Dupont. Em última análise, sua posição equivale a negar qualquer eficácia, e mesmo qualquer papel, à literatura. Estou feliz em acompanhá-la sobre o pouco que está acontecendo em *Dallas*. Mas isso me parece impossível de apoiar em Homero (e, além disso, em muitas séries contemporâneas). É preciso dizer também que F. Dupont simplifica a tarefa – e predetermina suas conclusões – ao se interessar praticamente apenas pelas andanças de Odiseu, que dificilmente representam mais de quatro cantos em vinte e quatro. Ver M. Katz, *Penelope's Renown*, para o que podemos dizer sobre a *Odisseia* como um texto problemático, nos antípodas da celebração cósmica que F. Dupont quer ver nela. Mas é obviamente uma posição crítica que está envolvida. Para F. Dupont, como sabemos, é o espetáculo enquanto tal, e a cerimônia, que são eficazes, e não os textos – que lhe parecem secundários. Típica dessa visão é a ênfase no banquete em *Homère et Dallas*.

A *Canção de Rolando* reconhece essa confusão de forma diferente, mas não menos profunda. Minhas análises, em primeiro lugar, me mostraram a importância das múltiplas contradições do texto. Um exemplo: logo no começo, a narrativa proclama que Carlos Magno venceu a guerra, mas todas as ações esperadas na hora de uma vitória estão ausentes e até mesmo contradizem a expectativa: em vez de tomar posse da cidade de Zaragoza, converter (ou matar) seus habitantes, para colocar ali uma guarnição muito forte – tão forte quanto a feroz resistência que a cidade teve – Carlos Magno se declara satisfeito com uma entrega simbólica das chaves, e se apressa em partir. Mesmo que o país esteja supostamente pacificado, ele ainda se preocupa em proteger o exército que parte com uma retaguarda que concentra toda a “flor de sua cavalaria”. Essas contradições, sublinhadas com prazer, são, sim, o “retorno da confusão”, responsável por criar um desconforto fecundo, um segundo discurso, “oculto”, que permite começar a problematizar os fatos dados. Na *Canção de Rolando*, porém, é sobretudo a impossibilidade de decidir quem, como na *Iliada*, prepara o trabalho épico. Não, as escolhas não são claras e a crise não é fácil de superar: mesmo entre Ganelão e Rolando, na verdade, não é fácil escolher. Ao contrário da tradição posterior, Ganelão não é aqui de forma alguma um traidor da comédia. Ao contrário, o texto deixa claro que representa a posição de todo o exército (com o apoio explícito dos maiores, como o duque Naismes). Contra sua visão de mundo, há na verdade apenas um punhado de “falcões” em torno de Rolando, guerreiros de pura “segunda função” (para usar a fórmula de Dumézil), que não têm outro horizonte além da luta. Longe da esquematização que proclama sobre os pontos que estão, em última análise, fora de sua demonstração, a *Canção de Rolando* constrói suas verdadeiras questões levando absolutamente em conta a confusão de valores. Aqui, como no confronto com Olivier, e como no julgamento final, o “caso” é simplesmente indecidível, e o texto acumula “embaralhamentos” que mostram a impossibilidade de se tomar partido. Nas epopeias japonesas, essa confusão é provavelmente o efeito de leitura mais massivo: embates indescritíveis, covardia dos líderes, inconsistência da cadeia de eventos, são sublinhados com

prazer: tudo é marcado aqui com o selo da confusão. A particularidade desse texto seria antes que ele realmente jamais permite que se instale a ordem que pretende proclamar – que a ordem artificial seja denunciada no próprio momento em que é afirmada.

Por todos esses meios, a epopeia se apressa em trazer pela janela a desordem que expulsou pela porta. Ela poderá então, em um segundo movimento, realmente enfrentar a crise que está tentando elucidar. É ainda a narração que lhe dará os meios, com a ferramenta muito simples do paralelo. Vou me limitar aqui a descrever brevemente os usos que ela faz dele.

Outro traço admirável da epopeia é, de fato, a extraordinária riqueza desses usos e sua fecundidade. O paralelo, uma ferramenta simples se houver, é suficiente para a *Iliada* e a *Canção de Rolando* elucidarem totalmente a crise sem saída. No entanto, elas dificilmente usam mais de duas formas: o paralelo-diferença e o paralelo-homologia. A *Hôgen-Heiji* forjará outros e também saberá como usar com maestria outra ferramenta muito simples – a justaposição. Nem uma nem as outras precisarão recorrer ao raciocínio conceitual.

Na *Iliada*, a homologia define as apostas e o paralelo-diferença permite a elucidação. A mesma crise que surge duas vezes no Canto I, no mundo dos homens e depois no mundo dos deuses, permite perceber o que está em jogo político no confronto de Agamémnone com Aquiles: trata-se de impor uma potência do tipo que Zeus desfruta em quase toda a *Iliada* – poder *autos*, autocrático, na rejeição de qualquer instituição. Da mesma forma, as múltiplas narrativas secundárias que apresentam Hércules constroem outra imagem de húbriis – e da luta de Hera contra ela. O paralelo-diferença é responsável por trazer à tona a figura do novo rei. É claro que leva toda a narração, e multiplicados paralelos-diferença: vimos o papel da *sunkrasis* de Heitor-Páris-Dio-medes.

A *Canção de Rolando* usa as mesmas ferramentas. Por um lado, ela também estabelece uma tripla diferença paralela entre Rolando, Ganelão e Olivier, que mostra o que está em jogo ao especificar qual é a

posição de Rolando. Ao contrário de Olivier (e como Ganelão), ele persegue objetivos individuais; ao contrário de Ganelão (e como Olivier), seu mundo é o combate, enquanto Ganelão é um senhor que se põe a lutar para cumprir, como tal, sua obrigação: não um guerreiro puro, mas um senhor cuja vida civil (a “terceira função”) não é estranha. A ferramenta da homologia passa então a construir a nova posição: a partir do meio do texto, na morte de Rolando, vemos Carlos Magno “substituindo” Rolando em seu papel de líder, um evento narrativo cujos efeitos são importantes.

A essas ferramentas que sempre voltam, e que ele também maneja, o *Hôgen-Heiji* adiciona diversas. Mencionarei apenas uma, que é sua estrutura em díptico. *Hôgen* e *Heiji* recapturam uma a outra com tanta exatidão que cada episódio de uma tem seu respondente na outra, ou quase. É isso que torna possível finalmente construir uma resposta à divisão fundamental entre lealdades concorrentes, equivalentes em direito, mas contraditórias. Esse desgosto é personificado em *Hôgen* pelo dilema do guerreiro Yoshitomo. Como qualquer bom súdito em um país confucionista, Yoshitomo deve obedecer absolutamente ao Imperador, que é para ele um equivalente do Pai e tão sagrado quanto ele. Mas, de repente, uma questão que atravessa o texto é: quando o Imperador ordena que ele faça isso, ele deve matar seu próprio Pai? O caso foi considerado absolutamente insolúvel em todo o *Hôgen*: toda uma série de argumentos invocados não resolveu o dilema. A epopeia responderá, porém, e até tornará possível reconstruir um mundo inteiro sobre valores livres de confusão. O primeiro elo dessa cadeia consistirá em reunir episódios estruturalmente equivalentes em *Hôgen* e *Heiji*. É colocando em correspondência duas consequências lógicas do parricídio que o texto se dá o meio de decidir. Tendo matado seu próprio pai, Yoshitomo se vê obrigado a massacrar (este é o termo no texto) seus irmãos que ainda são crianças; e ele mesmo será assassinado por um vassalo, que confia sem escrúpulos no precedente estabelecido pelo próprio Yoshitomo. O paralelo-diferença então se instala: diante do raciocínio casuístico de Yoshitomo, ele traça uma série de personagens que, em meio à crise e à guerra civil, inventam uma nova grandeza. A justaposição das

narrativas sobre eles cria o paradigma de um novo heroísmo, e, desta vez, é poderoso o suficiente para ser viável – é realmente muito próximo daquele em que o Japão viverá a partir do século XVII.

A epopeia, desse modo, oferece, paulatinamente, os meios para se julgarem a ação e as escolhas políticas. “Julgar” é o termo: a variedade de casos que surgem diante de nossos olhos nos induz a perceber a lei que presidiu todas as decisões, e vemos tanto os argumentos fortes a favor de cada política como também os seus limites, que condenam a lei quando ela raciocina a curto prazo e, em última análise, se revela míope.

Finalmente, podemos tentar precisar a especificidade da epopeia e a permanência do “trabalho épico” fora de sua forma genérica.

Em última análise, a especificidade da epopeia é tratar a matéria política de forma polifônica. A matéria é política, porque vem em resposta a uma crise histórica real e profunda – Madeleine Biardeau estabeleceu para o *Mahābhārata*, e, de minha parte, acredito tê-lo demonstrado nos três textos estudados em *Penser sans concepts* e em *A Canção dos Nibelungos*. Nesse sentido, a epopeia é um texto que engaja a própria vida da comunidade. Mas o principal talvez seja o fato de a abordagem ser polifônica: a epopeia é um texto absolutamente partidário. E ela não pode ser de outro modo, porque o que está em jogo é precisamente sair da crise que abala o mundo de todos, uma crise em que ninguém sabe “a que santo recorrer”: onde está o bem e onde está o mal. Quando a situação política nos obriga a decidir entre desrespeitar nosso dever essencial de obedecer ao Imperador ou cometer “o primeiro dos pecados capitais” matando o próprio pai, o que escolher? A solução para a crise não é trazer uma verdade preexistente, mas fazer surgir, lentamente, obscuramente, uma via de saída do caos. O meio para isso será a participação de todos: é um texto apoiado pelo seu público – é a sua “auralidade” fundamental. A duração do processo é, então, perfeitamente normal, como é normal a presença de múltiplos esboços. Pode-se até dizer que a epopeia é apenas um imenso esboço até que o problema, a crise, seja pensado por completo. O que a auralidade garante, nesses grandes textos, é justamente a polifonia, no sentido mais preciso que

Bakhtin deu a esse termo¹⁸. É fundamental que a epopeia seja capaz de desenvolver cada posição como se todas fossem absolutamente válidas, para que possamos ver as implicações profundas de cada uma e de todos, para que a necessária escolha entre valores não seja prejudicada. O sucesso depende da honestidade do processo que ela instrui sobre a situação. Mas ela possui um trunfo tremendo para isso: a narrativa, quando se segue cada linha narrativa até o fim, chega-se a essa direção. Não é necessário que esse apartidarismo esteja lá desde o começo. Nós vimos isso na *Iliada*: no início, partidos políticos e preconceitos estão fortemente presentes. Mas, aos poucos, na construção da narrativa, eles vão desaparecendo. A epopeia se define, me parece, no próprio movimento em que o texto renuncia a esse espírito partidário, por exemplo, para fazer de Heitor seu herói fundamental, a figura do porvir.

A epopeia funciona com as ferramentas de toda literatura – é o uso que faz delas em um assunto político que a define. De repente, não há razão *a priori*, nem que um único autor não possa escrever uma epopeia, nem que esse trabalho épico se limite a um único gênero. A condição para um autor poder escrever uma epopeia na ausência da “auralidade” é ser capaz de elaborar essa polifonia fundamental. É difícil perceber por que, *a priori* em todo caso, um autor genial não seria capaz de se abstrair de seus próprios preconceitos, de se desvencilhar de suas próprias convicções políticas, de desenvolver plenamente as posições representadas por seus personagens, deixando-se transbordar por eles. O que Bakhtin mostrou sobre Dostoievski é que é possível, mesmo que não seja comum, construir um mundo literário dessa forma, em que os personagens são libertados da tutela de seu autor. O trabalho que estou desenvolvendo no momento sobre a *Eneida* me parece, em uma primeira análise, ter que mostrar que Virgílio soube construir uma verdadeira epopeia, e forjar o mundo onde os inimigos da guerra civil pudessem inventar uma nova relação social. Simetricamente, também não há razão para que a questão política e a abordagem polifônica se-

18 Em *Problèmes de la poétique de Dostoievski*, aborda-se o sentido da polifonia de manter a convivência entre verdades opostas sem destruir qualquer uma delas.

jam privilégio exclusivo da epopeia. Vários outros gêneros literários também apresentam, de forma partidária, o futuro da comunidade. Romances como *Guerra e Paz*, bem como *Os miseráveis*, parecem realmente “épicas” a partir do sentido que defini¹⁹. No teatro, a presença física no palco de dois personagens em confronto permite a articulação intelectual de pensamentos e posturas. Penso na tragédia, é claro, mas talvez acima de tudo na grande comédia. Goldoni ou Lessing sabem criar o novo a partir do confronto entre discursos e valores. Talvez seja este o significado profundo da observação de Lessing de que, depois de uma guerra, devem-se escrever comédias. O “trabalho épico” que se passa em um texto como *Minna von Barnhelm* é, de fato, o que pode, efetivamente, reconstruir as relações entre saxões e prussianos, permitir que eles vivam juntos em um novo espaço e um novo tempo depois da Guerra dos Sete Anos.

Em suma, parece-me que a epopeia é, ao mesmo tempo, uma forma precisa, que agrupa certo número de textos historicamente importantes, e uma forte potencialidade da literatura, uma vez que a narrativa se torna um instrumento para o pensar; o que a torna superior a qualquer raciocínio conceitual.

19 Sobre o assunto, uma série de trabalhos recentes retomam as análises aqui apresentadas. Ver na Bibliografia o acréscimo à edição francesa de 2021, bem como os artigos teóricos (secção 1) do volume 2016 da *Recueil Ouvert* (“*Pensée épique*”) e o capítulo, a aparecer em breve em português, no volume *O gênero épico e a epopeia sul-americana*, Aracaju: Editora Criação, 2022.

BIBLIOGRAFIA

Complemento bibliográfico da 2ª edição (2021). A bibliografia a seguir é a da primeira edição, publicada em 2006. Desde então, o gênero épico experimentou um ressurgimento de interesse que o colocou novamente no centro das discussões críticas. Uma bibliografia regularmente atualizada pode ser encontrada no *Projet Épopée* que descrevo abaixo; eu indicarei, em seguida, alguns livros e teses, que, para sua reflexão, tiraram partido desta obra.

Projet Épopée

<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/programmes/projet-epopee>

O site, fundado em 2015, compreende:

- uma revista, a *Recueil Ouvert*: dossiês sobre a epopeia antiga e contemporânea; a panorama da crítica mundial, que vai sendo construído de volume em volume; apresentações de trabalhos em andamento. Todos os artigos são republicados em tradução no Brasil pelo CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, da Universidade Federal de Sergipe).
- uma bibliografia evolutiva, a *Bibliographie comparatiste* [Bibliografia Comparatista], que compreende atualmente 700 títulos de artigos e obras publicadas desde 1997, em seis idiomas; 120 teses em francês; 50 sites dedicados ao estudo do gênero épico. Esses sites oferecem textos completos acessíveis *online*, material de áudio ou vídeo, recitações épicas completas, apresentações ou estudos particulares de epopeias.

I. Livros que se referem à presente obra

BERTHO, Elara. *Sorcières, tyrans, héros: mémoires postcoloniales de résistants africains*. Paris: H. Champion, 2019.

CAZALAS, Inès. *Contre-épopées généalogiques: fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes*. Paris: Classiques Garnier (no prelo).

GOYET, Florence, Jean-Luc Lambert et Charles Stépanoff, *Épopée et millénarisme: transformations et innovations*, numéro spécial de la revue *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 2014, 45. Disponível em: <http://emscat.revues.org/2265>.

JACQUEMOUD, Clément. *Diversité religieuse en République de l'Altaï: concurrences et convergences*. Enquête sur le renouveau religieux des Altaïens de la République de l'Altaï (Fédération de Russie), thèse en anthropologie (EPHE, Paris, 2017).

LAMBERT, Jean-Luc. Courants religieux du monde russe et russisé (XVIIIe-XXIe siècles). In: *Annuaire de l'École pratique des hautes études* (EPHE), Section des sciences religieuses, 124, 2017, p. 233-240.

PLAGNARD, Aude. *Une épopée ibérique: Alonso de Ercilla et Jerónimo Cortes-Real (1569-1589)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2019.

RUMEAU, Delphine et Inès Cazalas. *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*. Paris: Classiques Garnier, 2020.

SOLEYMANI-MAJD, Nina. *Lionnes et colombes: les personnages féminins dans le cycle de Guillaume d'Orange, la Digénide et le Châhnâmeh de Ferdowsi*. Tese da Université Grenoble Alpes, 2019.

VINCLAIR, Pierre. *De l'épopée et du roman: essai d'énergétique comparée*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015.

II. Edições utilizadas no texto original

DUFOURNET, Jean (Ed.). *La Chanson de Roland*. Paris: Flammarion (G.- F. bilingue), 1993.

HOMER. *The Iliad*. Édition et traduction en anglais Robert Fagles, notes B. Knox. Paris: Penguin, 1990.

HOMÈRE. *L'Iliade*. Édition bilingue Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, collection Budé, 1967-1972 (1937-1938).

HOMÈRE. *L'Iliade*. édition et traduction Mario Meunier. Paris: Le Livre de Poche, 1956 et 1972.

JONIN, Pierre (Ed.). *La Chanson de Roland*. Paris: Gallimard (Folio bilingue), 1979.

Le Dit de Hôgen, Le Dit de Heiji. Traduction de René Sieffert, Paris: Publications Orientalistes de France, 1977.

Le Dit des Heike. Traduction de René Sieffert. Paris: Publications Orientalistes de France, 1976.

MOIGNET, Gérard (Ed.). *La Chanson de Roland*. Paris: Bordas (Univers des Lettres), 1969.

NAGAZUMI Yasuaki; SHIMADA Isao (Eds.). *Hôgen monogatari, Heiji monogatari*. Tôkyô: Édition Iwanami (collection Nihon koten bungaku, n° 31), 1961 (version rufubon: de la vulgate).

TOCHIGI Yoshitada; KUSAGA Tsutomu; MASUDA Takashi; KUBOTA Jiun (Eds.). *Hôgen monogatari, Heiji monogatari*. Tôkyô: Édition Iwanami (collection Shin Nihon koten bungaku, n° 43), 1992.

III. Livros e artigos citados

AUBENQUE, Pierre. *La Prudence chez Aristote*. Paris: PUF, 1963.

BAKHTINE, Mikhail. *Problèmes de la poétique de Dostoievski*. Paris: L'Age d'Homme, 1970.

BALLABRIGA, Alain. *Les Fictions d'Homère*. Paris: PUF, 1998.

BETTELHEIM, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York : Vintage Books, 1976.

BIARDEAU, Madelaine. *Le Mahâbhârata*. Paris: Seuil, 2002.

BOLLACK, Jean. *La Grèce de Personne: Les mots sous le mythe*. Paris: Le Seuil, 1997.

CARLIER, Pierre. *La Royauté en Grèce avant Alexandre*. AECR, Groupe de Recherches d'Histoire Romaine de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Strasbourg, 1984.

- CHADWICK, Heitor M. *Heroic Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1912 (2^e éd. 1967).
- CHUVIN, Pierre. *La Mythologie grecque: Du premier homme à l'apothéose d'Héraclès*. Paris: Fayard, 1992.
- COLLINS, Christopher. *Authority Figures*. New York: Rowman & Littlefield, 1996.
- CONCHE, Marcel. *Essais sur Homère*. Paris: PUF, 1999.
- COURTOIS, Gérard (éd.). *La Vengeance, Etudes d'ethnologie, d'histoire et de philosophie*, 4 volumes, Paris: Cujas, 1984.
- DEL GRANDE, C. *Colpa e castigo nell'espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia antica da Omero a Cleante*. Napoli, 1947.
- DERIVE, Jean. *L'épopée, unité et diversité d'un genre*. Paris: Karthala, 2002.
- DÉTIENNE, Marcel, et Vernant, Jean-Pierre. *Les Ruses de l'intelligence: la mètis des Grecs*. Paris: Flammarion, 1974.
- DRAPER, R. P. *The Epic: Developments in Criticism*. Londres: Macmillan, 1990.
- DUBOIS, Page. *History, Rhetorical description and the Epic: from Homer to Spenser*. Woodbridge: D. S. Brewer, 1982.
- DUMÉZIL, Georges. *Mythe et Epopée, I, II, III*. Paris: Gallimard, Quarto, 1995.
- DUPONT, Florence. *Homère et Dallas*. Paris: Hachette, 1991.
- DUPONT, Florence. *L'invention de la littérature*. Paris: La Découverte, 1994.
- FENIK, Bernard: *Homer And the Nibelungenlied: Comparative Studies in Epic Style*, Harvard University Press, 1986.
- FENIK, Bernard: *Typical Battle Scenes in the Iliad: Studies in the Narrative Techniques of some Homeric Battle Descriptions*. Wiesbaden: Steiner, 1968.
- FINLEY, Moses I.: *The World of Odysseus*. 1954; traduction: *Le Monde d'Ulysse*, La Découverte, 1983 (Maspero, 1969).
- FOLEY, John: *Immanent Art*, Indiana University Press, 1991.
- GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- GIRARD, René. *Shakespeare ou les feux de l'envie*. Paris: Grasset, 1990.

GOYET, Florence. Le “travail épique”, permanence de l’épopée dans la littérature moderne. In: *Formes modernes de la poésie épique, Nouvelles approches*. J. Labarthe éd. Bruxelles: Peter Lang, 2004.

GOYET, Florence. *The Classic Short Story, 1870-1925: Theory of a Genre*. Cambridge (UK): Open Book Publishers, 2014. E-book gratuito em <https://www.openbookpublishers.com/product/199>.

GOYET, Florence. Der Widerspruch im Nibelungenlied: komparatistischer Ansatz und politische Lektüre [A contradição na *Canção dos Nibelungos*. Estudo comparativo e leitura política; artigo original traduzido em alemão]. In: *Studi Comparatistici*, Torino, IV, 2 (2013 daté 2011), p. 415-446.

GOYET, Florence. La littérature comme travail du Plaisir. In: ‘*Littérature*’: où allons-nous ? [Actes du colloque organisé par l’équipe *Transitions*-Paris 3, et la Rutgers University School of Arts and Sciences, 3-5 octobre 2012]. Disponible em: https://www.mouvement-transitions.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=564:civilites-qlitterature-ou-allons-nousq-la-tra.

GOYET, Florence. Le procès dans la *Chanson de Roland*, homologue de la démarche épique In: *Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge*, Philippe Haugeard et Muriel Ott (éds.), (Actes du colloque de Mulhouse), Garnier, 2013, p. 21-38.

GOYET, Florence. Le *Nibelungenlied*, épopée inachevée. In: *Revue de littérature comparée*, 2009/1 (n° 329), p. 9-23. DOI : 10.3917/rlc.329.0009. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2009-1-page-9.htm>

GOYET, Florence. Narrative Structure and Political Construction : The Epic at work. In: *Oral Tradition* (University of Missouri, John Foley ed.), 23/1 (2008), p. 15-27. URL: <http://journal.oraltradition.org/issues/23i/goyet>.

GOYET, Florence. La epopeya refundadora: extensión y desplazamiento del concepto de epopeya In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 1-29.

GOYET, Florence; LAMBERT, Jean-Luc (Eds). Auralité: changer l’auditoire, changer l’épopée, volume 3 du *Recueil Ouvert* du Projet Épopée, septembre 2017. URL : (<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/256>).

GOYET, Florence; RAMALHO, Christina (Orgs). *O gênero épico e a epopeia sul-americana*. Aracaju: Editora Criação, 2022. Coleção Epopeia vol 4.

GOYET, Francis. D’Hercule à Pantagruel: l’ambivalence des géants. In: *Rabelais pour le XXIème siècle*, Michel Simonin éd. Genève: Droz, Etudes rabelaisiennes, XXXII, 1997, p. 93-106.

- GOYET, Francis. La prudence: entre sublime et raison d'Etat. In: *Devenir roi: essais sur la littérature adressée au Prince*. I. Cogitore et Fr. Goyet éd. Grenoble: Ellug, 2001.
- JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette. *Héraclès aux portes de la nuit*. Besançon: Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1989.
- KATZ, Marylin. *Penelope's Renown: Meaning And Indeterminacy in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- KIRK, Geoffrey S. *The Songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- KIRK, Geoffrey S. *Homer and the Oral Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- KUZ'MICHEV, Ivan K. *Geroi i Narod: Razdum'ia o sud'bakh epopei* (Le Héros et le peuple: Réflexions sur les destins des épopées). Moscou: Sovremennik, 1973.
- LABARTHE, Judith (éd.): *Formes modernes de la poésie épique, Nouvelles approches*. Bruxelles: Peter Lang, 2004.
- LÉTOUBLON, Françoise (éd.). *Hommage à Milman Parry: Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique* (Colloque International de Grenoble, 1993). Amsterdam: Gieben, 1997.
- LÉTOUBLON, Françoise. Le récit homérique, de la formule à l'image. In: *Europe*, numéro spécial "Homère", 2001, p. 20-47.
- LORD, George de Forest. *Trials of the Self: Heroic Ordeals in the Epic Tradition*. Hamden (Connecticut): Archon Books, 1983.
- LOWRY, Eddie R. *Tersites: A Study in Comic Shame*. New York: Garland, 1991.
- LUKÁCS, Georg. *Die Theorie des Romans ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Stuttgart: Enke, 1916.
- MACINTYRE, Alasdair. *What Justice, What Rationality?*, traduction: *Quelle justice, quelle rationalité?* Paris: PUF, 1988.
- MADELÉNAT, Daniel. *L'épopée*. Paris: PUF, 1986.
- MARTIN, Richard P.: *The Language of Heroes*. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1989.
- MARTIN, Richard. Formulas and Speeches: the Usefulness of Parry's Method. In: LÉTOUBLON (éd.), *Hommage à Milman Parry...*, Amsterdam, Gieben, 1997, p. 263-273.

- MC NAMEE, Maurice B. *Honor and the Epic Hero: a Study of the Shifting Concept of Magnanimity in Philosophy and Epic Poetry*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1960.
- MCLACHLAN, Bonnie. *The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- MELETINSKIJ, Eleazar M. *Vvedenie v istoricheskuiu poetiku eposa i romana, (Introduction à la poétique historique de l'épopée et du roman)*. Moscou: Nauka, 1986.
- MUELLER, Martin. *The Iliad*. Londres: Allen & Unwin, 1984.
- MÜLLER, Jan-Dirk. *Spielregeln für den Untergang, Die Welt des Nibeungenliedes*, Tübingen: Niemeyer, 1998. [Edição inglesa: *Rules for The Endgame*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 2007].
- NAAS, Michael. *Turning: From Persuasion to Philosophy: A Reading of Homer's Iliad*. Atlantic Highlands (N. J.): Humanities Press Intl, 1995.
- NAGY, Gregory. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979. Disponível em: <https://chs.harvard.edu/book/nagy-gregory-the-best-of-the-Aqueus-concepts-of-the-hero-in-archaic-greek-poetry/>
- NANNINI, Simonetta. *Nuclei tematici de l'Iliada*. Florence: Olschki, 1995.
- NIMIS, Stephen A. *Narrative Semiotics in the Epic tradition: The Simile*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- PAQUETTE, Jean-Marcel. *Epopée et Roman: continuité ou discontinuité?*. In: *Etudes Littéraires*, Laval, IV, n°1, 1971, p. 9-38.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, *Définition du genre*. In: *Typologie des sources du Moyen- Age occidental*, fascicule *L'Épopée*, Turnhout, Brepols, 1988.
- PARKS, Ward. *Verbal Duelling in Heroic Narrative: Homeric and Old English Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- PARRY, Milman. *L'épithète traditionnelle dans Homère: essai sur un problème de style homérique*. Paris: Les Belles-Lettres, 1928.
- PRATT, Louise H. *Lying and Poetry from Homer to Pindar: Falsehood And Deception in Archaic greek Poetry*. Michigan: University of Michigan Press, 1993.

- QUINT, David. *Epic And Empire*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- REDFIELD, James. *Nature And Culture, The Tragedy of Heitor*. Duke University Press, 1994.
- RICHARDSON, N. J. *The Iliad: A Commentary, VI, Books 21-24*, G. S. Kirk (éd.). Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- ROMILLY, Jacqueline. *Heitor*. Paris: Éd. de Fallois, 1997.
- SAÏD, Suzanne. *Homère et l'Odysée*. Paris: Belin, 1998.
- SCHLANGER, Judith. *L'Invention intellectuelle*. Paris: Fayard, 1983.
- SHIVE, David. *Naming Aquiles*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- SHTAL', I. V. *Khudojestvennij mir Gomerskogo Eposa (Le Monde fictionnel de l'épopée homérique)*. Moscou: Nauka, 1983, p. 182-212.
- SHTAL', I. V. Evolutsija epicheskogo izobrajenija (Chetyre pokolenija geroev "Odyssei" Gomera) ("Evolution de la description épique : quatre générations de héros dans l'Odysée d'Homère"). In: *Tipologija narodnogo eposa (Typologie de l'épopée populaire)*. Moscou: Nauka, 1975.
- SULLIVAN, Shirley D. *Psychological Activity in Homer: A Study of phrèn*. Ottawa: Carleton University Press, 1988.
- VERNANT, Jean-Pierre (éd.): *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris: EHESS, 1985 (La Haye: Mouton, 1968).
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs: Etudes de psychologie historique*. Paris: La Découverte, 1988.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *Le Monde d'Homère*. Paris: Perrin, 2000.
- WEIL, Simone: *L'Iliade ou le poème de la force (1940-1941) et A propos de la question coloniale... (1943)*. Paris: Gallimard, Quarto, 1999, p. 527-552 et p. 427-440.
- WHITE, James Boyd. *When Words Lose Their Meaning: Constitutions and Reconstitutions of Language, Character, and Community*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- WILLIAMS, Bernard. *Shame And Necessity*. University of California Press, 1993.

IV. Referências dos tradutores

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico*. V. II. J-Z. Petrópolis: Vozes, 1992.

GARNIER, Yves; KAROUBI, Line (Dir.). *Larousse Maxipoche. Dictionnaire 2008*. Paris: Éditions Larousse, 2007.

GOYET, Florence. La epopeya refundadora: extensión y desplazamiento del concepto de epopeya. In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 1-29. <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v2>. Consulta em 30/04/21.

GOYET, Florence Goyet. L'Épopée (en deux parties). In: SFLGC, *Bibliothèque comparatiste*. Publicado em 01.09.2009. Disponível em: <https://sflgc.org/bibliotheque/goyet-florence-lepopée-seconde-partie/>, e <https://sflgc.org/bibliotheque/goyet-florence-lepopée-premiere-partie/>. Consulta em 24/11/21.

HOMERO. *Iliada (em versos)*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Odorico Mendes. Prefácio e notas Sálvio Nienkötter. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/UNICAMP, 2008.

HOMERO. *Iliada*. Tradução e prefácio Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

OLIVA NETO, João Angelo. O hexâmetro dactílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões. In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 89, jan-jun 2014, p. 187-204. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/35546/23110>. Consulta em 20/02/21.

REY, Alain (Dir.). *Le Petit Robert micro*. Dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Paris: Le Robert 2011.



Projet Epopée

Outils comparatistes
pour l'étude de l'épique ancien et moderne

UGA
Université
Grenoble Alpes



UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
SERGIPE



ISBN 978-856010237-2



9

788560

102372