

O ESCUDO DE AQUILES OU OS CANTOS DO CANTO HOMÉRICO

Rubens Alves Pereira

Prof. Assistente do Dep. de Letras e Artes
e Mestre em Letras pela UFBA

Toda obra de arte há de ser essencialmente
socrática, isto é, conter mais questões do que
resposta.

Álvaro Lins

Não é sem admiração que observamos o “grande e maciço” escudo com o qual Aquiles voltará ao campo de batalha para a conquista definitiva do seu destino, que selará o próprio destino dos Aqueus e da guerra de Tróia. Nos 130 versos em que o escudo é descrito¹, a narrativa homérica avança muito além das cinco resistentes camadas que compunham o instrumento de defesa de Aquiles contra as forças inimigas, revelando um outro escudo, feito de linguagem, refratário a tudo que não seja investimento de uma necessidade interna da épica, enquanto objeto estético-filosófico.

Todos os motivos humanos e naturais estampados por Hefestos na camada externa da admirável arma constituem um verdadeiro “escudo” literário a refletir-se, refletindo as recorrências, os espelhismos, os modelos, as correspondências do mundo épico narrado na *Ilíada*. Em sua *Paidéia*, Werner Jaeger diz que “não há símbolo da concepção épica do homem tão maravilhoso como a representação estampada no escudo de Aquiles e descrita em detalhes pela *Ilíada*. Hefestos pinta nele a terra, o céu e o mar, o sol infatigável, a lua cheia e as constelações que povoam o céu. Cria ainda a imagem das duas mais belas cidades dos homens”², onde se realizam eventos festivos, atividades produtivas e lutas heróicas. Para Werner Jaeger, “a perfeita harmonia da natureza e da vida humana, revelada na descrição do escudo, domina a concepção homérica da realidade” que é inspirada “por um pensamento ‘filosófico’ relativo à natureza humana e às leis eternas que governam o mundo”³. É uma concepção filosófica que o autor da *Paidéia* chama de “orgânica”, onde as partes se situam, ganham posição e sentido somente em relação a um todo harmônico:

A tendência do espírito grego para a clara apreensão das leis do real, tendência patente em todas as esferas da vida-pensamento, linguagem, ação e todas as formas de arte — radica-se nesta concepção do ser como estrutura natural, amadurecida, originária e orgânica.⁴

Aluz lançada por Werner Jaeger sobre a estrutura orgânica do pensamento

grego e, especificamente, da obra de Homero, interessa-nos sobretudo na busca da concepção estética que orienta a *Ilíada*, na linha de um texto imerso num jogo de espelhos, recorrências, homologias formais e temáticas, repetições à exaustão. Paul Mazon, em sua leitura da obra de Homero, argumenta que “en réalité le poète aime les répétitions pour elles-mêmes”⁵. Vemos, porém, nessas repetições, uma estratégia estética de alta funcionalidade e uma perspectiva filosófica de base de todo o pensamento grego, como nos leva a crer W. Jaeger.

Voltando ao universo cinzelado no escudo de Aquiles, vamos encontrar, entre as várias cenas, o canto de um aedo ao som harmônico da cítara, entre jovens que dançam de mãos dadas. Não nos foram reveladas pelo emblemático Homero as aventuras exemplares narradas por aquele aedo, que bem poderiam ser, sem qualquer efeito de estranhamento, cantos da epopéia cósmica e humana contida no escudo no qual ele estava inserido, reduplicando assim o canto de Homero; este, por sua vez metaforizado na “*póiesis*” de Hefestos, a qual é inspirada no exemplo de Aquiles, o herói catalisador dos ideais do povo Aqueu. Aquiles, como “súmula do povo Aqueu”, é um argumento que tem seu suporte teórico a partir da própria raiz homóloga desses dois nomes — Aquiles/Aqueus.

Percorrendo ainda as trilhas circulares desses cantos que se engendram no universo da *Ilíada*, momentos em que o texto se flagra e se deflagra por dentro, vamos encontrar, no canto IX, o próprio Aquiles em estado de graça (e de cega cólera), ao receber em suas tendas a visita da embaixada enviada por Agamemnon:

Quando chegaram às tendas e naves dos fortes Mirmídones,
aí enlevado o encontraram tangendo uma lira sonora.

.....
O coração deleitava, *façanhas de heróis decantando*.⁶

Que *façanhas* são essas cantadas por Aquiles em meio a um processo de vingança colérica que o afligia, desde o seu rompimento com Agamemnon e o exército grego? Se levarmos em consideração o processo de superação da individualidade (isolada em si mesma) na obra de Homero, tendo em vista a sua concepção orgânica de mundo, é possível imaginar Aquiles, afastado de si e próximo das Musas, cantando as glórias dos heróis do passado, bem como a própria guerra de Tróia, na qual ele e sua cólera protagonizam e possibilitam os grandes lances dessa empreitada épica.

Se nos inserimos nesse corte da narrativa homérica, a escutar o que os versos calam, é porque nos autorizam as forças simbólicas e formais do canto épico, onde a afirmação do mundo desse tempo mítico resulta do efeito de um eterno retorno dos valores humanos, onde a distância entre arte e realidade, canto e vida tende a se anular. A emersão desses cantos dentro do canto homérico, em que a vida vivida e a vida narrada se confundem, alcançará plenitude na *Odisséia*, quando o herói Odisseu chora ao ouvir do “divino” aedo Demódoco, no palácio de Alcínoo, as suas próprias *façanhas* sendo cantadas:

[...] a musa logo o incitou a falar sobre os feitos dos homens, gestas de heróis, cuja fama o alto céu, nesse tempo, atingira, a dissensão entre Aquiles Pelida e Odisseu, tão falada [...]].⁷

Assim o herói depara-se com seu próprio mito, ali onde os tempos se cruzam e se anulam sob a força auto-reflexiva do discurso, força centrípeta, arrastando para a linguagem poética o teatro da vida em sua diversa manifestação. Tamanha ousadia textual se repetirá bem mais tarde, na escrita do destino de um outro viajante, cavaleiro errante “cuja fama o alto céu, nesse tempo, atingira”, o fidalgo Don Quixote de la Mancha, cujo inspirado Cervantes o faz deparar-se, em meio do caminho, com as narrativas de sua vida “inventadas”, pela ficção, a partir da sua própria existência “real”. O texto eleva-se, anunciando a derrocada do mundo, a derrocada do ser e anunciando, sobretudo, a sua própria marca pagã, signo para si, universo paralelo, levado ao extremo, em nosso tempo, por Borges, aedo cego vagando pelos universos ficcionais de uma biblioteca.

Essa projeção da obra homérica em direção à metapoesia, à auto-referencialidade, chega ao extremo no episódio do canto das Sereias, na *Odisséia*, pois ali, como diz Todorov, “a palavra-narrativa, a palavra-arte encontra sua sublimação” — a mortal força de atração do canto das Sereias leva ao extremo o encantamento próprio da voz do aedo. Na voz das Sereias, diz Todorov, temos “um canto que trata de si próprio. As Sereias só dizem uma coisa: que estão cantando”⁸. Nessa linha de raciocínio, Todorov chega a uma conclusão surpreendente: “Se Ulisses leva tanto tempo a voltar para casa é que este não é seu desejo profundo: seu desejo é o do narrador (quem conta as mentiras de Ulisses, Ulisses ou Homero?). Ora, o narrador deseja narrar. Ulisses não quer voltar a Ítaca para que a história possa continuar. O tema da *Odisséia* não é a volta de Ulisses para Ítaca; essa volta é, pelo contrário, a morte da *Odisséia*, seu fim. O tema da *Odisséia* são as narrativas que formam a *Odisséia*, é a própria *Odisséia*”⁹.

Voltando à *Ilíada*, interessa-nos destacar, em suas várias faces, uma estratégia poética de grande importância para a configuração geral da obra: a construção de um percurso narrativo profundamente autorizado pela voz mítica da Musa e pela força sagrada da tradição. Contudo, na tecedura dessa narrativa há um sutil movimento de estratificação poética que tem na *especularidade*, na auto-reflexibilidade e nas correspondências, elementos de superposição e também de superação daquela autoridade. Sentimos, como num revés narrativo, abalados os próprios fundamentos de um mundo eternamente preso aos desígnios implacáveis das Moiras. Advém daí, talvez, a sensação de um equilíbrio instável, de um paradoxo de base, a tingir com um colorido insuspeitado as cores sóbrias da épica de Homero, enquanto discurso transitivo, voltado para a estória, para os fatos da vida dos deuses e heróis. Os desígnios do canto confundem-

(-se com) os desígnios da realidade ou da objetividade do mundo narrado.

Pretendemos aqui lançar um rápido olhar sobre a natureza da narrativa homérica em sua complexa articulação de mito e história, arte e vida, procurando destacar e questionar o lugar de enunciação do canto, ou da articulação dos vários cantos que se superpõem como numa escrita palimpséstica, reagrupando ou engendrando sentidos poéticos, míticos, históricos, filosóficos, sociais etc. Nessa perspectiva, encaramos a *Ilíada* como um poema que afirma, mas, também, tensiona a linearidade assertiva do enredo mítico, divisando um labirinto formal que seqüestra o canto e os destinos nele pendidos para uma força gravitacional marcada pela intra e intertextualidade das recorrências, correspondências, analogias. Todos esses elementos reafirmam, *ad nauseam*, o caráter exemplar do mito e do herói dos “tempos antigos”.

Como a repetição obsessiva traz, em seu extremo, o fantasma da negação ou da falência do discurso, o desequilíbrio na *Ilíada* se instaura no interior mesmo da ordem reafirmada. Tudo se dá como na estranha ironia que faz o herói lutar contra o seu destino trágico, ao mesmo tempo em que afirma esse destino da perspectiva heróica, tudo sob a luz de uma consciência ambígua (de luz e sombra) acerca desse destino que desde sempre se cumpre, posto estar escrito pelos deuses. A ambigüidade alimenta-se num jogo de memória e esquecimento em relação à força esmagadora do destino, especificamente do destino exemplar do herói, sobre o qual poderíamos perguntar: determinam-no suas façanhas, seus erros, sua *hybris*? os seus pares, a comunidade que dele se serve? o maior dos deuses, Zeus? ou simplesmente as Moiras implacáveis? quem sabe ainda a Musa, que sopra destinos humanos e divinos na voz do poeta?

O destino do herói é assim escrito, na *Ilíada*, numa perspectiva divina, pré-determinada, sem anular completamente o devir humano e circunstancial. Como diz Werner Jaeger, na *Ilíada*, “os deuses intervêm em toda motivação das ações humanas. Isto não está em contradição com a compreensão natural e psicológica desses acontecimentos. A consideração psicológica e a metafísica de um mesmo acontecimento não se excluem de modo nenhum. A sua ação recíproca é, para o pensamento homérico, o natural”¹⁰. Nessa confluência entre o psicológico e o metafísico, o texto engendra uma ambigüidade que torna levemente instável o equilíbrio da ordem mítica da épica abrindo o discurso poético para insondáveis esferas da condição humana que subsiste na face do herói.

A SEDUÇÃO DA ORIGEM

A obra de Homero se sustenta sobre a fala sagrada do mito e a força mítica da tradição. A floração desse conceito épico passa pelo poder encantatório das Musas, cantoras divinas, que inspiram os aedos, sob o signo desvelador de Mnemósine, a personificação da memória, que é também a deusa mãe das Musas. O mundo homérico tem seu fundamento simbólico no “tempo das ori-

gens", tempo mítico e também histórico. No dizer do helenista Junito de Souza Brandão, "a *Ilíada*, ao revés, descreve um fato histórico, se bem que de um engalanado maravilhoso poético"¹¹. Para Mircea Eliade, na Grécia "temos duas valorizações da memória: 1) a que se refere aos eventos primordiais (cosmogonia, teogonia, genealogia) e 2) a memória das existências anteriores, ou seja, dos eventos históricos e pessoais"¹². Trazer à luz esse passado é a tarefa maior do aedo, mantendo vivo os modelos exemplares que orientam o presente e preparam o futuro, garantindo a ordem cósmica e a estabilidade dos valores humanos superiores, servindo assim como base do processo educacional do povo grego que, conforme afirma Werner Jaeger, buscava a "formação de um elevado tipo de homem"¹³.

Se o adivinho lança-se na esfera temporal do futuro, o aedo épico busca sua matéria no passado. Erich Auerbach, ao abordar o que ele chama de "elemento retardador" na obra de Homero, observa que esse poeta tem no estilo uma necessidade "de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado", caracterizando-se por um impulso fundamental que busca "representar os fenômenos acabadamente definidos em suas relações espaciais e temporais"¹⁴. Trazer à luz os fatos cotidianos e os acontecimentos exemplares do passado é uma atitude intrínseca ao conto épico, principalmente pelo fato de que o poder de rememoração é uma importante conquista, numa civilização de cultura oral como a Grécia de Homero. Jean-Pierre Vernant destaca que "a sacralização de *Mnemosyne* marca o preço que lhe é dado em uma tradição puramente oral como foi a grega, entre os séculos XII e VIII, antes da difusão da escrita"¹⁵.

Essa cultura oral, sob a égide de Mnemósina, traz conseqüências objetivas para a estruturação dos poemas homéricos, a nível de recursos estilísticos. Como observa Junito Brandão, "esse tipo de poema (que ocorre na poesia épica de muitas línguas além do grego) só pode ser composto, só pode ser preservado, se o poeta tiver à sua disposição um estoque de frases tradicionais - metade de versos, versos inteiros e estrofes, já prontos para todas as finalidades concebíveis"¹⁶. Baseado em Hugh Lloyd-Jones, Junito assinala que, em 28 mil versos dos poemas homéricos, "há 25 mil frases repetidas, grandes ou pequenas", enquanto que, ao todo, os dois poemas trazem cerca de 4 560 epítetos, segundo estatística feita parcialmente por Marques Leite¹⁷.

Nesses dados podemos verificar claramente a auto-referencialidade do texto homérico, no que concerne à utilização da linguagem, a qual cria uma circularidade, um jogo de recorrências que satura o discurso e imprime matizes expressivas de grande efeito poético.

Essas recorrências atuam no sentido de projetar luz sobre os acontecimentos e os seres, sobre o presente sempre revelado por um passado que retorna na condição de modelo exemplar, como retornam as frases e os epítetos. Assim, as formas homólogas na *Ilíada* são como tochas a iluminar o intervalo que separa o passado do presente, integrando-os num único corpo heróico e exemplar, cujo destino é projetar-se no futuro como a *Paidéia* da civilização grega. Essa

circularidade, já vimos, alcança proeminência no símbolo do escudo, onde tudo converge para o próprio universo da *Ilíada* como um canto, uma recitação.

A FORÇA DA TRADIÇÃO

Qual um demônio, o herói gritador, Diomedes, avança contra o Príncipe Enéias, mesmo havendo notado que o poderoso deus Apolo a este amparava. O valente Tidida, que já havia sido aconselhado por Palas Atena a não se medir com os deuses olímpicos, foi por Apolo rechaçado e severamente advertido quanto à sua *hybris*:

Entra em ti mesmo, Diomedes; afasta-te; é absurdo pensares
que és como os deuses; em caso nenhum podem ser comparados
os moradores do Olimpo com os homens que rojam na terra¹⁸.

Diomedes, que pouco antes ferira Afrodite, depois desse episódio, fere, com ajuda de Atena, o deus Ares. Contudo, ao se deparar com o valente Glauco, o Tidida se mostra prudente e indaga o adversário sobre sua origem, se humana ou divina, pois contra os eternos não mais queria medir-se¹⁹. Após as apresentações de praxe, quando a genealogia de Glauco é por ele traçada, Diomedes o toma por seu hóspede em Argo, e fazem um acordo de não lutarem entre si, considerando uma antiga amizade entre seus avós. É bastante singular esse ato, esse pacto entre Diomedes e Glauco: primeiro, porque estão em lados opostos, em uma luta odiosa; segundo, porque é um exemplo único na *Ilíada*. A sustentar esse episódio, no contexto bélico e implacável da *Ilíada*, só mesmo a “antiga” amizade entre os dois, ou seja, o peso incontestável da tradição no ideal heróico daqueles seres humanos de aspiração divina.

Sobre este famoso diálogo entre os dois heróis, Emil Staiger destaca a curiosa reação inicial de Glauco à pergunta de Diomedes sobre sua origem:

Grande Tidida, por que saber queres a minha ascendência?
As gerações dos mortais assemelham-se às folhas das árvores, que,
umas, os ventos atiram no solo, sem vida; outras brotam na primavera,
de novo, por toda floresta viçosa²⁰.

Segundo Staiger, essas considerações de Glauco escapam totalmente ao contexto épico, posto que ele “desconhece o valor do rememorar épico. Pois este é justamente o seu papel, vencer a terrível inconstância dos homens e das coisas”²¹.

Essa força exemplar do passado está, em parte, sustentada no fato de que, como diz Pierre Grimal, “os heróis da *Ilíada* têm como ancestrais uma ou várias divindades e, ao mesmo tempo, são considerados como os ancestrais de famílias

nobres históricas”²². Essa noção do passado como o tempo de feitos exemplares e heróis mais valorosos também é destacada por Staiger, para quem, nos cantos épicos, há uma constatação de que “os contemporâneos de Homero são franzinos, em comparação com Heitor e Aquiles, mas estes heróis também são fracos se comparados com outros de tempos anteriores”²³.

Um verdadeiro tributo ao passado é o canto II, com o “catálogo das naus”, quando há um resgate de lendas, histórias tradicionais, ascendências familiares, heróis e reis de até três séculos antes de Homero, num momento de confluência de mito e história.

Há pelo menos outras duas passagens na *Ilíada* que rendem tributo à voz da experiência, agora nas figuras anciãs de Nestor e Príamo. Aquele, a *sófosyne* em pessoa, segundo Werner Jaeger “viu três gerações de mortais e é como que de um alto pedestal que fala aos homens irados do presente sobre suas momentâneas agitações”²⁴. No canto XXIII, durante os jogos fúnebres em homenagem a Pátroclo, Aquiles concede um prêmio ao velho Nelida, “Nestor venerando”, sem que este disputasse qualquer prova, impedido que estava, segundo o Pelida, pela “velhice inamável”²⁵. Assim, o herói maior da *Ilíada*, Aquiles de pés ligeiros, não deixa de render tributo ao velho Nestor, a figura humana que encarna de forma mais completa a memória e a tradição do povo Aqueu.

Do lado dos troianos, Homero destaca a figura do velho Príamo, que consegue aplacar a fúria terrível de Aquiles e resgatar o corpo do filho, Heitor, inimigo maior do herói grego. Em Príamo, sobressai a figura respeitada e venerada do pai, na hierarquia da sociedade grega.

O EQUILÍBRIO INSTÁVEL ENTRE O HUMANO E O DIVINO

No universo da *Ilíada*, lutam e labutam homens (heróis) e deuses (imortais). O trânsito entre essas duas ordens é feito com maestria por Homero que, como já vimos, consegue articular motivos psicológicos e transcendentais na base das ações e reações humanas. A teomaquia e a andromaquia estão lado a lado, interagindo na construção da aventura heróica e do canto épico, canto este cuja noção de autoria transformou-se numa verdadeira “questão homérica”.

Se na *Ilíada* Agamemnon comanda os Aqueus enquanto *primus inter pares*, situação semelhante acontece com “Zeus, o pai dos deuses, para com os outros deuses”, na observação de Staiger, que destaca ainda o fato de que “o homem conserva independência em relação aos deuses. [...] O homem pode submeter-se à vontade dos deuses ou opor-se a ela”²⁶. Argumenta ainda Staiger que nenhuma prescrição regula a ação ou omissão do herói homérico, “pois não há prescrições. Sua motivação provém de seus ‘sentimentos’, aperfeiçoados por sua índole e pela tradição”²⁷.

Essa ambigüidade que se verifica na relação de poder entre os deuses,

entre os heróis e entre estes e aqueles vai se verificar em relação à consciência que todos têm, através das profecias e adivinhações, do funesto ou glorioso destino que a todos governa. Como já foi percebido por Staiger, “aos gregos na *Ilíada* foi predito há muito tempo que Tróia sucumbiria dentro de dez anos. Eles entretanto agem como se não soubessem nada sobre isso”²⁸. Assim como Heitor sabe e exclama que chegará o dia em que os muros de Tróia cairiam, também Aquiles participa dessa situação paradoxal de ter que representar o seu próprio destino, uma vez que o mesmo é reafirmado dezenas de vezes, inclusive por ele próprio, ao longo do canto. Tudo se passa, contudo, como se houvesse um jogo de memória e esquecimento que obrigasse o herói a buscar o seu destino traçado, revelado e esquecido a partir da sua decisão pessoal de aquele caminho seguir. Para além do determinismo das Moiras, haveria um sentido e um sentimento mais profundo no herói, bem como a afirmação da sua condição, do seu traço existencial. Nesse momento em que “o destino surge como expressão mítica das leis cósmicas”, verificamos, com Donald Schüler, que “apenas a existência humana, ameaçada pela morte, é séria. Devemos buscar em Homero a raiz do humanismo ocidental”²⁹.

Esse jogo cambiante do destino entre a vontade dos deuses e as ações humanas torna-se ainda mais ambíguo, quando se atenta para a conhecida inversão de papéis que há no início da *Ilíada*, ou seja, o desenrolar da guerra de Tróia em seus lances decisivos cantados na *Ilíada* não foi provocado originalmente por uma ação dos deuses sobre os homens, ou especialmente sobre Aquiles, mas por uma ação deste sobre Zeus, através da mãe do herói, Tétis. Assim é que a cólera de Aquiles move até Zeus e passa a ser a chave que vai abrir a porta desse teatro de feitos heróicos que é a *Ilíada*.

ARETÉ E TIMÉ: AS FACES DO HERÓI

Primus inter pares, o terrível Aquiles comanda absoluto os jogos fúnebres de Pátroclo, no canto XXIII, após ter vencido Heitor e humilhado os troianos. Esses jogos, embora em momento de paz, propiciado pela trégua entre os dois exércitos, vão oportunizar conflitos exemplares que marcaram e, até mesmo, determinaram as aventuras heróicas da *Ilíada*. Nesse sentido, os jogos fúnebres de Pátroclo, no final do poema, apresentam-se como um resgate, uma reelaboração de conflitos éticos e valores simbólicos que compõem a *Paidéia*, a dimensão exemplar do poema homérico, a qual se sustenta no valor inalienável da *areté* — força motriz de qualquer ato heróico.

Aquiles comanda as provas e distribui os prêmios como senhor dos jogos. Na primeira prova, a corrida de carros, o Pelida tenta fazer valer sua vontade pessoal à revelia dos fatos concretos: quer subtrair o prêmio do Nestórida Antíloco, que chegou em segundo lugar, em benefício de Eumelo, senhor dos guerreiros, que sofreu um acidente e chegou em último. Algumas questões

importantes precedem esse ato de Aquiles, cujas conseqüências veremos depois. Primeiro, Eumelo não chega em segundo lugar por causa da interferência direta de Apolo e Palas Atena, aquele tentando prejudicar, e esta ajudando Diomedes a vencer a prova (vemos, assim, que tanto nos jogos de guerra, como nos de paz, os deuses interferem na sorte dos heróis). Então Aquiles posiciona-se a favor daquele que considera mais forte, embora contrariando o resultado da peleja. Mostra, também, Homero que Antíloco, por sua vez, faz um *jogo sujo*, para ultrapassar Menelau e chegar na segunda posição, o que torna realmente questionável a sua premiação. Voltando ao momento da polêmica, observamos que, se na origem da *Ilíada* Aquiles não aceita ser privado do seu despojo de guerra, Briseida, por um ato arbitrário de Agamemnon, também aqui Antíloco protesta, evoca os imortais para justificar a desgraça do seu adversário, Eumelo, e, por fim, desafia:

Mas o animal não lhe cedo; se alguém desejar possuí-lo,
há de, primeiro, medir-se comigo e dos braços tirar-mo.³⁰

O desfecho aqui já não se parece com o do início do poema, que gerou a cólera funesta do Pelida. Desafiado, Aquiles ri e compadece-se de Antíloco, talvez compreendendo que se a *areté* desse guerreiro não o faz merecedor do prêmio, também a sua *timé*, a sua honra não pode ser impunemente contrariada.

A questão de Antíloco não acaba aí, pois o filho de Atreu, Menelau, colérico, protesta contra a ultrapassagem forçada do Nestórida, que poderia ter provocado um acidente. Menelau destaca o fato de que os cavalos de Antíloco são inferiores ao seu, assim como ele próprio lhe era inferior enquanto guerreiro. Com isso, o argumento de Menelau deixa transparecer que, tendo uma *areté* inferior, a atitude do seu adversário caracteriza-se como um descomedimento, uma *hýbris* que deve ser punida, para que a justiça seja feita. De imediato, Antíloco cai em si e reconhece o seu erro, imputando-o ao fato de ser moço, de “ânimo vivo”, a quem falta “o justo equilíbrio”, e entrega o presente ao filho de Atreu. Menelau não só aceita as desculpas do companheiro de guerra como resolve ceder-lhe o prêmio, uma égua vistosa, não deixando de assinalar que “assim ficarão conhecendo que coração implacável não tenho nem mesmo soberbo”³¹. Não podemos deixar de fazer aqui um contraponto com a implacável decisão de Aquiles de não retornar ao campo de batalha, não atendendo, do alto do seu orgulho ferido, a nenhuma súplica.

Nesses episódios, em torno da corrida de carros, transparece a articulação de problemas homólogos aos da guerra, sobretudo no que se refere à *areté* e à *timé* dos heróis. Estes, contudo, apresentam aqui uma capacidade de reflexão e de solução dos impasses bem maior do que havíamos testemunhado ao longo da *Ilíada*. É como se o autor estivesse a nos dizer que a lição foi aprendida, que os heróis saem mais maduros do campo de batalha. A celebração desses jogos fúnebres, de natureza festiva, é a representação simbólica da própria *feira*

que são as contendidas e batalhas homéricas na *Ilíada*. Na guerra, como nos jogos, celebram-se o heroísmo, a excelência, a honra. Os jogos aparecem como mais uma forma de fixação da representação mítica da guerra e dos heróis, como mais um canto especular, engendrado nos cantos da *Ilíada* — um jogo de espelhos habilmente construído por Homero a referendar, ou capturar, a ordem mítica do mundo na estrutura formal do poema. Assim, o episódio dos jogos fúnebres atualiza o mesmo material temático articulado no escudo de Aquiles, onde o canto referenda-se, enovela-se no próprio canto.

Nas outras provas dos jogos fúnebres, a *areté* dos maiores heróis Aqueus é preservada por Homero. Assim, a luta entre Ájax Telamônio e Odisseu acaba em empate:

Nem conseguia Odisseu levantar o adversário e prostrá-lo,
nem este àquele, de força pasmosa nos membros dotado.³²

Também nas lutas com armas entre Ájax Telamônio e o Tidida Diomedes, apesar da vantagem que este apresentava, a contenda é suspensa e são “iguais prêmios aos dois conferidos”.

A guerra de Tróia foi forjada, a partir da discórdia que acompanha a figura feminina. Conforme aponta Junito Brandão, “foi Éris quem lançou ‘o pomo da discórdia’ destinado à mais bela das deusas presentes nas núpcias de Tétis e Peleu e que irá provocar, por causa do julgamento de Páris, a Guerra de Tróia”³³. Como prêmio por ter escolhido Afrodite, a mais bela das deusas, despertando a ira das concorrentes, Palas Atena e Hera, Páris conquista e rapta Helena de Menelau, causa primeira da guerra de dez anos.

Se o que marca a origem da guerra é a honra ferida de Menelau e, por extensão, do povo grego, por causa do rapto da bela grega, a marca da origem da *Ilíada* enquanto canto da cólera de Aquiles é o rapto, o seqüestro da mulher de Pelida, Briseida, seu merecido despojo de guerra, pelo déspota Agamemnon. Assim como a *areté* de Aquiles é o exemplo maior da excelência idealizada pelo povo grego, a sua *timé* destronada, a sua honra irremediavelmente ferida é também o sustentáculo da honra ferida dos Aqueus na luta contra Tróia. A *timé* de Aquiles é a personalização da *timé* do povo grego na luta contra os troianos, e uma ameaça a essa honra ameaça os próprios fundamentos da *areté* de todo o exército grego.

No entender de Werner Jaeger, para Homero e para o mundo da nobreza daquele tempo, a negação da honra (que está intimamente ligada à *areté*) era “a maior tragédia humana”, em contrapartida ao fato de que “o homem homérico só adquire consciência do seu valor pelo reconhecimento da sociedade a que pertence”. Nessa perspectiva é que devemos compreender “o trágico conflito de Aquiles na *Ilíada*. [...] A grandeza da sua ânsia de honra corresponde à grandeza do herói e é natural aos olhos do homem grego. *Ofendida a honra desse herói, estremece nos seus próprios fundamentos a aliança dos heróis aqueus contra*

Tróia³⁴.

O motivo da Guerra de Tróia e o da cólera de Aquiles são exteriormente equivalentes (a posse perdida de uma mulher) e remetem ao problema crucial do resgate da *timé* ofendida, bem como à afirmação da *areté* superior do exército grego e do seu herói maior, Aquiles.

Dentro desse contexto auto-reflexivo, ou melhor, desses espelhismos da *Ilíada*, em que motivos, formas e fatos são retomados como variações em torno de um mesmo tema, podemos ainda destacar a história de Meleagro, narrada no canto IX, por Fênix, ao colérico Aquiles. A história da cólera de Meleagro e suas conseqüências funestas em muito se assemelha com a história vivida por Aquiles naquele momento da guerra. O exemplo, contudo, não é suficiente para fazer o herói recuar e aplacar a sua cólera. Aquiles, mais uma vez, assume a sua *hybris*, pois, como diz o autor da *Paidéia*, “à cegueira de Agamemnon junta-se, no canto IX, a de Aquiles, de conseqüências bem mais graves, porque não ‘sabe ceder’ e, cego pela cólera, ultrapassa todas as medidas humanas. Quando já é tarde demais é que fala cheio de arrependimento”³⁵. *Ate*, cegueira da razão, provoca em Meleagro, como em Aquiles, os mesmos efeitos mortais.

O JOGO E AS MÁSCARAS

Marcado por uma maldição familiar, o Atrida Agamemnon é uma figura errante na *Ilíada*, onde seu mérito e poder são muitas vezes postos em xeque. Sobrevive à guerra de Tróia para ser assassinado em sua terra pela própria mulher, Clitemnestra, e seu amante, Egisto. Marcado em toda sua estirpe pelo signo da traição, Agamemnon vai protagonizar com Zeus um estranho episódio na *Ilíada*, o do Sonho mentiroso enviado pela potente divindade ao Atrida:

[...] Manda que apreste os guerreiros aqui vos, de soltos cabelos, sem perder tempo; é momento, *talvez*, de expugnar a cidade ampla dos homens troianos, que os deuses do Olimpo cindidos não mais se encontram [...].³⁶

Com esse sonho, Zeus pretendia infundir em Agamemnon falsas esperanças de vitória imediata, levando-o a expor seu exército, o qual deveria sofrer várias derrotas até a volta triunfal de Aquiles, que deveria assim ter a sua honra vingada. O Sonho, sob a figura de Nestor, leva o recado enganoso de Zeus e convence o rei dos Aqueus. Diz o aedo que “imaginava, o insensato, tomar a cidade dos troas/ no mesmo dia, ignorante dos planos que Zeus concebera”³⁷.

Agamemnon reúne o conselho de guerra e, após contar o sonho, elabora uma estranha estratégia para convencer os soldados aqui vos a irem à luta:

Procurarei com palavras, primeiro, como é mais factível

aconselhar a que fujam nas naves providas de remo.
 Por outro lado, vós todos tentai da intenção demovê-los.³⁸

Não há maiores explicações para que o Atrida, rei dos Aqueus, se submeta a esse papel de covarde, perante o seu exército. Se, através do sonho, Zeus induz os Aqueus ao ataque, prometendo a vitória, mas planejando a derrota, também Agamemnon usa a mesma estratégia da “falsa” mensagem que busca resultados contrários ao anunciado. Apoiando-se no cetro de origem divina, o Rei fala aos soldados Aqueus reunidos em assembléia:

Caros amigos, heróicos Aqueus, de Ares fortes sequazes!
 O grande Crônida, Zeus, em terrível desgraça me enleia,
 ele, o maldoso, que havia asselado, antes disso a promessa
 de retornar para a pátria, depois de destruir Ílio forte.
Ora resolve enganar-me, ordenando que volte, de novo,
 sem nenhum brilho para Argos, depois de perder tanta gente.

.....
 Ora façamos conforme o conselho; obedeçam-me todos:
 para o torrão de nascença fujamos nas céleres naves,
 pois é impossível tomar a cidade espaçosa dos Teucros.³⁹

Que explicação podemos ter para trama tão inusitada e desastrosa? Fica a impressão de que tudo não passa de um jogo formal e lúdico do poeta, que brinca com a inocência do poderoso Agamemnon que, ao querer enganar seu exército, explicita, sem saber, o engodo que “o maldoso Zeus” prepara para ele e os Aqueus. O Atrida acerta, quando diz que o Crônida resolve enganá-lo, contudo, nesse jogo de máscaras, erra quanto à forma de que o ardil de Zeus se reveste, e ordena que seu exército volte para Argos, pretendendo, na verdade, levá-lo para um infeliz combate. O mais terrivelmente engraçado é que tudo se passa como farsa, atingindo um estado generalizado de equívocos e enganos centrados na figura de Agamemnon: ele é vítima do engano de Zeus; desmoraliza-se diante do seu exército (Odisseu toma-lhe o “incorrupível bastão” e, como um verdadeiro chefe, controla os soldados, já então desbaratados, buscando a fuga, animados pela ordem do Atrida); é desacatado, até, pelo “mais feio de quantos no cerco de Tróia se achava”, o disforme Tersites; não goza da compreensão dos chefes do Conselho de Guerra (Odisseu diz que “nem todos nós percebemos o que ele externou no Conselho”) e, por fim, é traído e ridicularizado pelo seu próprio discurso, que aponta, à sua revelia, grande parte dos planos de Zeus. Agamemnon torna-se, nesse episódio, o verdadeiro bobo da corte.

Essa técnica de imagens se desdobrando como num jogo de espelhos é marcante, na composição do universo mitopoético de Homero. Um dos exemplos maiores, se não o maior, envolve justamente a figura central do poema, o terrível

Aquiles. Já foi visto que o motivo da sua cólera é o mesmo que gerou a Guerra de Tróia e que a sua situação na *Ilíada* apresenta-se como um reflexo da situação vivida por Meleagro, conforme conta Fênix. Um outro grande aspecto do jogo especular que envolve Aquiles diz respeito justamente à sua morte, a qual não se efetiva literalmente nesse poema homérico.

Na *Ilíada*, é como se Aquiles, predestinado a morrer jovem e glorioso nos campos de Ílion, cumprisse esse destino por delegação, numa morte dezenas de vezes anunciada no texto e construída simbolicamente nas figuras do amigo fraterno Pátroclo e do arquiinimigo Heitor. Primeiro, Aquiles deixa-se representar por Pátroclo que, com suas vestes e arma, tenta amedrontar o exército inimigo. Atacado impiedosamente pelo deus Febo Apolo, Pátroclo é oferecido em sacrifício aos inimigos, sendo finalmente abatido por Heitor. Morto o herói travestido de Aquiles, Heitor também veste a armadura do Pelida, assumindo a imagem do seu inimigo num ato até então inédito em toda *Ilíada*, ou seja, um guerreiro vestir a armadura do seu inimigo em meio à batalha. É assim, travestido de Aquiles, que Heitor vai ser por ele abatido. Aquiles, que resolve assumir o seu destino heróico de forma consciente, o que implica assumir a própria morte precoce na luta contra os troianos, foi também responsável direto pelas suas mortes simbólicas: primeiro, enviando Pátroclo em seu lugar (literalmente) para o campo de batalha; depois, matando o adversário que também assumira a sua imagem. Ao matar Heitor, Aquiles sela seu trágico destino e o destino da espaçosa cidade de Tróia — duas mortes anunciadas e, neste momento, simbolicamente materializadas pelo canto homérico.

AS VOZES DE HOMERO

A *Ilíada* é um canto épico que encanta e desafia o tempo, assumindo plenamente o imperecível caráter exemplar do mundo que narra. Entre muitas outras razões, o poema da cólera de Aquiles impressiona pelos recursos formais que orientam a fábula. Entre esses recursos procuramos destacar o jogo formal que remete a uma circularidade própria do mundo épico, das concepções míticas e filosóficas do homem grego cantado por Homero. Circularidade composta pelos inúmeros processos de repetição, recorrências, correspondências e espelhismos, envolvendo temas, motivos, personagens, concepções míticas, filosóficas e literárias, acontecimentos lendários e históricos. A *Ilíada* é um canto em tudo consciente da sua natureza poética e, ao mesmo tempo, da sua dimensão exemplar e educativa para o homem grego. Sem se fechar para o universo de valores socioculturais e religiosos do seu povo, Homero consegue, neste poema (como na *Odisséia*), uma densidade estética que relativiza os seres e as coisas, descolando-os do limbo histórico em que se formam. O poeta consegue compatibilizar, não sem um traço salutar de ambigüidade, o mundo das idéias transcendentais com as motivações psicológicas que animam os seres humanos e divinos da *Ilíada*.

NOTAS

- ¹ HOMERO. *Ilíada*, XVIII, 478-608.
- ² Werner JAEGER. *Paidéia*, p. 53.
- ³ Idem, *ibidem*, p. 8, 9.
- ⁴ Idem, *ibidem*.
- ⁵ Paul MAZON. *Introduction à L'Illiade*, p. 216.
- ⁶ Op. cit., IX, 185-9 (grifo nosso).
- ⁷ HOMERO. *Odisséia*, VIII, 73-5.
- ⁸ Tzvetan TODOROV, *As estruturas narrativas*, p. 110.
- ⁹ Idem, *ibidem*, p. 115.
- ¹⁰ Op. cit., p. 55.
- ¹¹ Junito BRANDÃO. *Mitologia Grega*, V.I, p. 116.
- ¹² Mircea ELIADE. *Mito e Realidade*, p. 110.
- ¹³ Op. cit., p. 5.
- ¹⁴ Erich AUERBACH. *Mimesis*, p. 3, 4.
- ¹⁵ Jean-Pierre VERMANT. *Mito e pensamento entre os gregos*, p. 72.
- ¹⁶ Op. cit., p. 118.
- ¹⁷ Idem, *ibidem*.
- ¹⁸ Op. cit., V, 440-2.
- ¹⁹ Idem, *ibidem*, V, 119-236.
- ²⁰ Idem, *ibidem*, VI, 145-8.
- ²¹ Émil STAIGER. *Conceitos fundamentais da poética*, p. 80.
- ²² Pierre GRIMAL. *A mitologia grega*, p. 9.
- ²³ Op. cit., p. 79-80.
- ²⁴ Op. cit., p. 53.
- ²⁵ Op. cit., XXIII, 616-23.
- ²⁶ Idem, *ibidem*, p. 104.
- ²⁷ Idem, *ibidem*, p. 105.
- ²⁸ Idem, *ibidem*, p. 108.
- ²⁹ Donald SCHÜLER. *Literatura grega*, p. 16.
- ³⁰ Op. cit., XXIII, 553-4.
- ³¹ Idem, *ibidem*, XXIII, 610-11.
- ³² Idem, *ibidem*, XXIII, 719-20.
- ³³ Junito BRANDÃO. *Dicionário mítico-etimológico*. VI, p. 355.
- ³⁴ Op. cit., p. 22-3 (grifo nosso).
- ³⁵ Idem, *ibidem*, p. 53.
- ³⁶ Op. cit., II, 11-4 (grifo nosso).
- ³⁷ Idem, *ibidem*, II, 37-8.
- ³⁸ Idem, *ibidem*, II, 73-5.
- ³⁹ Idem, *ibidem*, II, 110-141 (grifo nosso).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Aristóteles*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. v.2 (Coleção os Pensadores).

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. V. I, 2. ed., Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v.3.
- _____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1992. v.1.
- _____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1992. v.2.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Ediouro, s/d.
- _____. *Odisséia*. São Paulo: Ediouro, s/d.
- JAEGER, Werner. *Paidéia*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- KIRK, G. S. *Homer and the epic: a shortened version of the songs of Homero*. Cambridge University Press, 1976.
- MAZON, Paul. *Introduction à L'Illiade*. Paris: Belles Letres, 1967.
- RIBEIRO JR, João. *Grécia mitológica*. Campinas: Paripus, 1984.
- SCHÜLER, Donald. *Aspectos estruturais na Ilíada*. Porto Alegre: Editora da URGs, 1972.
- _____. *Literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1970.
- STAIGER, Émil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro/EDUSP, 1973.