

Iliáda

TRAJANO VIEIRA

recriada

V

árias características da *Iliáda*, o poema mais antigo da literatura ocidental, têm sido consideradas, ao longo da história, insuperáveis. Em estudo recente, no qual discute a formação do cânone literário, Leyla Perrone-Moisés registra que Homero é o autor mais referido por oito dos principais escritores-críticos modernos (1). Tendo tido a oportunidade de acompanhar o trabalho de tradução da *Iliáda* que Haroldo de Campos vem realizando nos últimos anos, pude ouvir dele o seguinte comentário acerca da excelência homérica: “Homero não decai; a *Iliáda* não tem recheio. Oscila entre o pico de Agulhas Negras e o Himalaia”. A ausência de *enchimento* no poema surpreende sobretudo quando pensamos em sua extensão: quase dezesseis mil versos distribuídos em vinte e quatro cantos.

Cabe a nós, em nossas releituras da *Iliáda*, encontrar os motivos dessa recepção tão positiva. De minha parte, apresento a seguir alguns aspectos do poema que me têm chamado a atenção, a partir da leitura do texto grego, da versão que Haroldo de Campos está em vias de publicar, da vasta bibliografia sobre o tema e de conver-

¹ Ver, em particular, o segundo capítulo de *Altas Literaturas* (São Paulo, Companhia das Letras, 1998).

sas mantidas com o tradutor. Embora o motivo inicial da Guerra de Tróia seja o resgate de Helena, raptada pelo troiano Páris, o verdadeiro drama que envolve a participação helênica nos dez anos de confronto se deve ao rompimento de relações entre Agamêmnon, líder máximo dos aqueus, e Aquiles, o guerreiro supremo. Esse episódio, narrado logo no primeiro canto, é, de certo modo, o mais importante da *Ilíada*, prenunciando seu caráter dramático e trágico.

Essa disputa entre companheiros nos mostra que a guerra entre gregos e troianos é um aspecto de outra luta mais intensa, travada no interior dos próprios personagens, que nos remete, em última instância, ao tema da morte. Não creio ser possível concordar, ainda hoje, com a opinião da filósofa Simone Weil que, num estudo importante, escrito sob o impacto da Segunda Guerra Mundial, alertava para o tratamento dado por Homero à violência (2). Se, por um lado, a guerra é apresentada de maneira monumental na *Ilíada*, cabe assinalar, por outro, que ela é sempre mencionada como um acontecimento nefasto. O combate (*pólemos*) é qualificado negativamente (*argaléos*, “penoso”; *polýdakrus*, “multilacrimoso”; *phthisénor*, “destruidor-de-homens”) e o deus da guerra, Ares, cujos epítetos mais comuns são *brotoloigós* (“funesto aos mortais”) e *styguerós* (“odioso”), jamais é objeto de louvor. No canto 5 (890-1), o próprio Zeus dirige-se a Ares nos seguintes termos:

“Ó duas-caras,
fica longe de mim com teus queixumes.
[Mais
que nenhum deus, és para mim odioso”.

O que faz de Aquiles “o melhor dos Aqueus” não é apenas sua condição de guerreiro imbatível, mas o drama de descender de uma imortal, Tétis, e de um mortal, Peleu. Superior aos demais em força, Aquiles possui a mesma natureza perecível de seus antagonistas. Se, do ponto de vista humano, a origem do herói lhe garante distinção militar, da perspectiva olímpica, o perso-

nagem carrega o desprezível atributo da vulnerabilidade. Do ângulo dos deuses, esse último aspecto é suficiente para anular a natureza paradoxal de Aquiles: a mortalidade é um acontecimento absolutamente negativo. Recorde-se, a esse respeito, as palavras de Apolo a Posêidon (*Ilíada*, 21, 462-6):

“Ó Treme-Terra, não dirás de mim que,
[doente
da cabeça, contigo lutarei por vis
mortais, que, feito folhas, viçam por um
[tempo
florescentes, nutridos dos frutos do campo;
logo, porém, exânimes, perecem”.

A presença do parâmetro olímpico acentua o caráter trágico do poema, evidenciando, de certo modo, a insignificância dos conflitos humanos. No canto de abertura, ao solicitar o empenho da mãe contra os gregos, Aquiles lembra sua triste condição mortal, o que será repetido, em tom de lamentação, pela própria Tétis, na resposta que dá ao filho e na solicitação que fará a Zeus:

“Mãe, que me dotaste
de uma vida tão curta, não devia o Olimpo
cumular-me de honras?”
(352-4)

“Ai de mim! Te criei nutrido de infortúnio:
Sem lágrimas, sem dor, assim eu te quisera
sentado junto às naves, pois te espregueia a
[Moira,
tens vida breve”.

“Zeus Pai, se alguma vez a ti, entre imortais,
com palavras e obras te ajudei, atende
o que te peço. Aquiles, o-que-a-Moira-
[espregueia,
meu filho, honra-o”.

Aquiles retira-se da guerra e permanece em seu acampamento, ao lado de seus subordinados. Se, no canto 2 (771-9), ele se distraía com jogos e treinamentos militares, no canto 9, Homero apresenta-o de maneira surpreendente, como um aedo, can-

2 Simone Weil, “L’*Ilíade*, ou le Poème de la Force” (1940), in *La Source Grecque*, Paris, 1952.

tando e tocando a lira! O impacto da cena aumenta ainda mais quando nos é revelado o teor de seu canto, *kléa andrôn*, a “glória dos heróis” (9, 189), expressão com que Homero identifica a poesia épica, como fica claro, por exemplo, na *Odisséia*, onde o aedo Demódoco canta a “glória dos heróis” (*kléa andrôn*, *Odisséia*, 8, 73), referindo-se aos feitos do próprio Aquiles. Ou seja, Aquiles canta um poema épico nos moldes da *Ilíada*, do qual deixa de ser personagem ao sair da guerra.

Esse episódio nos permite entender melhor o tratamento que recebe o tema da imortalidade na épica e a própria função da poesia na sociedade oral. Pouco depois da referência ao canto de Aquiles, há a famosa passagem em que o herói recorda o futuro que lhe fora previsto por Tétis (9, 410-6): ou ele retornaria para casa, garantindo assim a própria longevidade (*nostos*, “retorno”, é o tema da *Odisséia*), ou participaria da guerra e teria morte precoce, alcançando, porém, *kléos áphthiton*, a “glória imperecível”. Em outras palavras, o herói torna-se personagem épico se aceita de antemão a brevidade da vida. O que é curioso no poema homérico é que é dada a Aquiles a liberdade de escolha entre ser ou não ser um personagem épico, ou, de modo mais preciso, entre continuar a ser ou desistir dessa função. A aceitação do papel pressupõe duas situações: morte prematura e glória imperecível. Como ninguém luta para alcançar a primeira condição, é lícito deduzir que o herói épico combate para atingir a imortalidade que lhe propicia a poesia e lhe nega a vida.

Em seu canto, Aquiles recorda saudosamente o tempo em que, como personagem do poema, possuía *kléos* (“glória”). Percebe que há equivalência entre a eternidade da poesia e a do guerreiro. Se a poesia garante a eternidade do *kléos* é porque ela é eterna. Colocando de outro ângulo: o aedo necessita que seus personagens ganhem renome imperecível para que a poesia adquira sobrevida. Os prodígios heróicos são uma necessidade poética. A dramaticidade do mundo heróico reflete a dramaticidade da atividade poética, pois ambos, herói e

poeta, trabalham para superar a transitoriedade. Daí a insistência homérica em afirmar, a todo instante, o caráter transtemporal dos feitos heróico e poético. Diríamos que há um aspecto obsessivo na maneira como o rapsodo se concentra na temática das realizações heróicas, da qual ele não se afasta, pois é em sua valorização que seu próprio valor, enquanto poeta, perdura.

Talvez, por esse motivo, a metalinguagem seja um traço tão importante na poesia grega, desde os seus primórdios. O material com que o rapsodo trabalha transcende o registro fatural e o tempo histórico. Na Grécia, o mito é, em grande parte, fruto da criação poética. Trata-se de uma narrativa que possui, por um lado, caráter tradicional, e, por outro, função exemplar. Mas, como outras produções verbais gregas, o mito é submetido a toda sorte de análise e crítica, sofrendo mutação constante. Assim, na obra do segundo poeta grego, Hesíodo, já há referências indiretas a Homero, que será posteriormente citado por Píndaro numa ode em que, apesar de reconhecer o efeito mágico de sua linguagem, o autor das *Neméias* critica o modo positivo como ele trata Ulisses (“há algo de sagrado em suas mentiras”, *Neméia* 7, 22). A consciência mitológica não se fundamenta numa hipotética religiosidade visionária do poeta, mas no caráter transtemporal do repertório que ele transmite. Segundo Homero, as musas – e não os poetas – são oniscientes (*Ilíada* 2, 485); Hesíodo, retomando o verso homérico, dirá que, além de conhecerem o passado e o presente, elas prevêm o futuro (*Teogonia*, 38). Se as musas “impellem” o aedo a cantar a “glória dos heróis” (*kléa andrôn*), o que atinge o “alto céu” (*ouranòn eurýn*) é o *kléos* que ele próprio cria (*Odisséia* 8, 73-4). Em lugar de considerá-lo um receptor passivo de informações controladas pelas musas, Homero o vê como co-autor da obra, num processo em que inspiração divina e contribuição pessoal se fundem. Isso fica evidente no famoso episódio da *Odisséia* (22, 347-8) onde o herói reencontra seu aedo em Ítaca e ameaça matá-lo por ele ter servido os pretendentes durante a sua ausência. O que

salva Fêmio da morte é um argumento de cunho estético-religioso: “autodidata sou, e um deus fez crescer [“implantou”: *enéphysen*] em minha mente toda sorte de vias do canto”. Se, por um lado, Fêmio registra que o domínio de sua linguagem reflete uma prática pessoal e independe de terceiros, ele caracteriza, por outro, a inspiração divina não como um estado de espírito especial, mas como o processo criativo: o que o deus fez surgir em sua mente foram “vias” (*oimas*), metáfora que, no caso, pode ser interpretada como “formulações verbais”. Ao mesmo tempo que essas formulações despontam, são submetidas ao labor poético.

Conforme escreveu Jean-Pierre Vernant em “La Belle Mort et le Cadavre Outragé” (3):

“Mas para que a honra heróica permaneça viva no coração de uma civilização, para que todo o sistema de valores como que receba a marca de sua chancela, é necessário que a função poética, mais que objeto de divertimento, tenha conservado um papel educativo e formador, que através dela e nela se transmita, se ensine, se atualize na alma de cada um desse conjunto de saberes, crenças, atitudes, valores de que é feita uma cultura. Somente a poesia épica, devido ao seu estatuto e à sua função, pode conferir ao desejo de glória imperecível que domina o herói essa base institucional e essa legitimação social sem as quais ele não passaria de uma fantasia subjetiva”.

Há um complexo sistema de valores disseminados na épica homérica, que teve caráter exemplar na cultura oral grega. Trata-se de uma questão bastante estudada, no século XX, por especialistas em oralidade, e é a essa função paidêutica da *Ilíada* e da *Odisséia* que Vernant se refere no trecho acima. Chamo a atenção do leitor para a função que a oralidade, em seu aspecto dialógico, acaba tendo na própria estrutura da *Ilíada*: dos 15.690 versos do poema, pouco menos da metade, 7.018 (45%), aparece em discurso direto (4). Devemos ter presente que Homero viveu

no século VIII a.C., época do alvorecer da pólis (cidade-estado), e que, embora a *Ilíada* seja o produto híbrido de momentos históricos distintos, com elementos bastante remotos, alguns dos quais remontam ao século XIII a.C. (quando Tróia teria sido destruída por uma guerra, segundo dados arqueológicos), é possível encontrar no texto registros culturais contemporâneos do poeta. Há, por exemplo, na *Odisséia*, referências à nova estrutura urbana da pólis, com a presença da ágora (espaço público de convívio), conforme a seguinte descrição feita por Nausícaa do país dos feácios:

“Porém quando estivermos próximos de [entrar no precinto da pólis de altos muros, belo porto verás, de um e outro lado, abrindo [estreita boca; nas docas, naus bicurvas se recolhem ao varadouro; ali, o santuário de Posêidon; perto, embasada em lájeas fixas no solo, a [ágora”].
(*Odisséia* 6, 262-5)

A importância do debate público que, séculos mais tarde, ocuparia lugar central na pólis ateniense, é notável logo no primeiro canto da *Ilíada* (490), onde Aquiles, ofendido por Agamêmnon, resolve abandonar a guerra:

“nem a glória da ágora o atraía agora”

ou, ainda, no canto 9 (443-4), em que o tutor de Aquiles, Fênix, lembra as instruções recebidas de Peleu para a educação de seu filho:

“Por isso me mandou, para que te fizesse na oratória eminente, eficiente nas obras”.

Não se deve concluir, todavia, que a instituição da cidade-estado (pólis) tenha tido peso extraordinário no poema homérico. Como observei, a *Ilíada* contém sedimentos de períodos diversos e muito distantes entre si. A questão sobre se o texto homérico herdaria noções culturais do século do poeta (VIII a.C.), particularmen-

3 *Journal de Psychologie*, 2-3, 1980, pp. 220-1.

4 Cf. Jasper Griffin, “Homeric Words and Speakers”, in *Journal of Hellenic Studies*, CVI, 1986, p. 37.

te no que concerne à instituição das assembleias, ou do período anterior, aristocrático, centrado na vida palaciana, tem alimentado discussões entre especialistas. Segundo alguns autores, predominariam, na *Ilíada*, valores éticos aristocráticos, baseados em virtudes competitivas (5). Palavras como *areté* (“excelência”), *agathón* (“bem”), ou *kakótes* (vício”) e *kakón* (“mal”) definiriam sucessos ou fracassos em função de resultados concretos. Recusando-se a entregar Briseida, Aquiles avalia a sua própria situação, nas palavras que dirige a Agamêmnon (*Ilíada* 1, 293-4):

“ ‘Poltrão, Dânao de nada – assim me
[chamariam –
se acaso eu me dobrasse às coisas que tu
[dizes’ ”.

Ao ceder, a Agamêmnon, Briseida, que lhe fora destinada como butim de guerra, em reconhecimento de sua honra, Aquiles torna-se *deilós* (“vil”), destituído de seu estatuto de *agathós*. Na *Ilíada*, o sucesso é fixado por signos de distinção, cujo caráter representativo é fundamental no âmbito das chamadas “culturas da vergonha”, nas quais a opinião pública é preponderante na fixação de valores (6).

Embora reconheçam a presença, na sociedade homérica, de “virtudes competitivas”, outros helenistas preferem destacar as “virtudes cooperativas” (7): os personagens não agiriam apenas em função de resultados, nem seus valores se restringiriam a uma dimensão funcional, balizada pelo fracasso ou pelo sucesso. Palavras como *dikaíosýne* (“justiça”) ou *sophrosýne* (“prudência”, “sabedoria”, “moderação”) seriam utilizadas abstratamente (“valores silenciosos”), e seu valor conceitual resultaria de longas práticas de debate. Os valores consensuais tomariam o lugar dos valores individuais aristocráticos.

Como se vê, estamos diante de duas noções diferentes de sociedade, a heróica, cujo núcleo é o reinado e a família (*oikos*), e a urbana, cujo elemento central é a ágora (“assembleia”, “praça”, “mercado”). É inegável a existência em Homero da represen-

tação urbana e do debate público, como, por exemplo, na seguinte descrição do escudo de Aquiles (18, 497-506):

“Na ágora, o povo discutia sobre uma rixa:
alternados, dois homens altercavam
[quanto
ao resgate acertado pela morte de outrem;
um jurava perante o povo ter saldado
o débito; que nada recebera argüia
o outro; ambos pediam uma sentença
[arbitrada.
O povo, dividido, tomava partido,
aos gritos, por um deles ou pelo outro;
[arautos
os continham, enquanto os gerontes
[sentavam-se
em sédes de polida pedra, sacro círculo;”

Entretanto, como se observou recentemente, no plano narrativo, os valores decorrentes desse tipo de instituição são ainda “dormentes” e não alteram os fundamentos éticos do código heróico (8).

Sobre o código heróico, destaque-se o papel central da noção de *timé*, “honra”, termo que define a posição do personagem na sociedade homérica, em virtude de sua influência política e de seu reconhecimento público. No canto 1, Aquiles repete quatro vezes que Agamêmnon tirou-lhe a *timé* (“honra”, 171, 244, 355-6, 411-2) e lembra que a expedição fora organizada para “salvar a honra” de Agamêmnon e Menelau (159). A distribuição da *timé* varia de acordo com a posição do personagem. O que torna possível a Agamêmnon tirar a *timé* de Aquiles é a sua condição militar superior. Nenhum outro herói questiona-lhe o ato, que contraria, contudo, as regras de amizade. Termos derivados de *philos* (“amigo”) são particularmente relevantes na definição do comportamento heróico. O verbo *phileîn* significa muitas vezes “hospedar” em Homero e aparece relacionado a *ksénos* (“estrangeiro”). Na *Odisséia* (8, 208), Odisseu, hóspede de Laodamas, aceita participar de competições esportivas, mas se nega a enfrentar seu anfitrião, pois “ele é meu *kséinos*; quem poderia enfrentar alguém que o acolhe (*philéonti*)?”. A relação

5 Ver, por exemplo: A. Adkins, “Homeric Values and Homeric Society”, in *Journal of Hellenic Studies*, XCI, 1971, pp. 1-14.

6 E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1951, pp. 17 e seg.

7 Ver A. Long, “Morals and Values in Homer”, in *Journal of Hellenic Studies*, XC, 1970, pp. 121-39.

8 Ver Richard Seaford, *Reciprocity and Ritual, Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, 1994, pp. 4 e seg.

entre anfitrião e hóspede era selada pelo *sýmbolon*, “signo de reconhecimento, anel rompido de que os parceiros conservavam as metades correspondentes. O pacto efetivado sob o nome de *philótes* faz dos contratantes *phíloi*: a partir de então se comprometem com a reciprocidade de favores que constitui a hospitalidade” (9). A relação estabelecida entre os *phíloi* fundamenta-se na reciprocidade – “um sistema de troca no qual o retorno do benefício ou dano não é compelido nem por lei nem pela força” (10) –, que deixa de existir entre Agamêmnon e Aquiles, tão logo o primeiro seqüestra o prêmio (*gêras*) do segundo, tirando-lhe a honra.

Emblemático da questão da reciprocidade e da hospitalidade na sociedade homérica é o episódio em que se encontram os inimigos Glauco (troiano) e Diomedes (grego). A construção da passagem é magistral, com elementos temáticos de grande repercussão na literatura do Ocidente (*Ilíada* 6, 119-236). Note-se, por exemplo, a sutileza com que Glauco altera o sentido dado no contexto ao substantivo *geneén* (145) que, usado com o significado de “estirpe”, “raça”, no relato sobre os antepassados, ganha, em sua fala, a outra acepção possível, “geração”, para introduzir o tópico da brevidade da vida, retomado posteriormente por tantos poetas, como Mimnermo (frag. 2 West) e Simônides (frag. 8 West: “O que de mais notável disse o homem de Quios: / quais a geração das folhas, assim também a dos homens”):

“Ó Tideide, ardoroso de ânimo, por que perguntas minha origem (*geneén*)? Símile
[à das folhas,
a geração (*geneé*) dos homens: o vento faz
[cair
as folhas sobre a terra. Verdecendo, a selva
enfolha outras mais, vinda a primavera.
[Assim,
a linhagem dos homens: nascem e
[perecem”].
(*Ilíada* 6, 145-50)

Mas fixemo-nos no tema central desse episódio, o da instituição da *ksenia* (“hos-

pitalidade”) e da reciprocidade. Ele aparece, desde logo, no relato de Glauco sobre seus ancestrais, particularmente Belerofonte. Hóspede de Proitos, rei de Argos, Belerofonte é acusado de assédio pela rainha, depois de não corresponder a suas investidas amorosas. Impossibilitado de matar um hóspede, Proitos envia Belerofonte ao sogro Iobates, fazendo-o portador de uma carta (168: *sémata lygrá*, “mensagem funesta”, única referência homérica a um texto escrito) com instruções para matá-lo (nasce daí a expressão latina *Bellerophontis litterae*). Novamente, a condição de hóspede de Belerofonte impede que Iobates cumpra a solicitação do genro. Iobates então destina ao herói uma série de tarefas aparentemente irrealizáveis (matar a Quimera, as Amazonas), nas quais Belerofonte obtém vitória, sendo finalmente recompensado pelo rei. Ao ouvir esse relato, Diomedes recorda que Belerofonte havia sido hóspede de seu avô, Eneu, o que impossibilitaria a ele, Diomedes, enfrentar Glauco: “De fato considero que és – e desde muito – / um hóspede paterno” (215-6). No belo desfecho da passagem, não só os dois adversários desistem do duelo, como decidem trocar suas armas, selando o pacto de hospitalidade respeitado pelos ancestrais. Conclui Diomedes:

“Em Argos, para mim, serás hóspede e
[amigo;
se um dia eu for à Lícia, tu me hospedarás.
Evitemos, portanto, cruzar nossas lanças,
ainda que seja em campo de batalha. Bravos
Tróicos e aliados há muitos para abater,
os que um deus me ofereça e aqueles que eu
[persiga;
muitos Aqueus terás para matar, podendo.
Troquemos, pois, as armas; do penhor
[paterno,
orgulho nosso, saibam todos”.
(*Ilíada* 6, 225-33)

Homero dá tratamento fabular a esse tema, no episódio dos Ciclopes (*Odisséia*, 9), cuja imagem selvagem e primitiva decorre do desrespeito às regras de acolhimento. No espaço de 15 versos, o poeta

9 Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des Institutions Indo-européennes*, Paris, vol. 1, p. 341.

10 Cf. Seaford, op. cit., p. XVII.

repete três vezes a expressão “dom da hospitalidade” (355-6, 365, 370), solicitado por Odisseu como um direito, e negado por Polifemo, motivo de sua punição posterior. No verso 366, há o famoso ardid do herói, que se autodenomina “Ninguém” (*Outis*), a fim de não ser perseguido pelos companheiros do monstro, depois de cegá-lo. O episódio se destaca no plano formal, pois o autor emprega, em posição de quiasmo com *Kýklops* (Cíclope), o verbo *kikléskousi* (“chamam-me... Ninguém”), sugerindo ironicamente o que está por vir, o modo como o próprio Cíclope irá chamar Odisseu. É importante assinalar que essa estratégia astuciosa do personagem parte de uma situação efetiva da perspectiva das relações sociais no mundo homérico: o desrespeito às regras de hospitalidade torna o estrangeiro um ser indistinto, um “ninguém”, como Odisseu prefere dizer.

Outra passagem que faz lembrar o encontro entre Glauco e Diomedes, na qual o valor técnico de *philótes* também se destaca, é a que narra o duelo entre Héctor e Ájax no canto 7. Depois do longo combate, ao cair da noite, tanto os gregos quanto os troianos exortam os dois guerreiros a suspender o duelo. Isso de fato ocorre, não sem antes Héctor e Ájax se ligarem por *philótes* (302), um acordo fraterno entre inimigos, selado pela troca de armas:

“Troquemos, pois, dons memoráveis,
para que alguém, Troiano ou Grego, possa
[vir
a dizer: ‘Combateram-se os dois na peleja
devora-corações. Separaram-se amigos.’”
Falou. E deu a espada ao Dânao, cravejada
em prata, com talim bem-trabalhado e
[bainha;
Ájax o cinturão – púrpura fulgurante –
lhe ofertou. Separaram-se então. Aos
[Aqueus
um se dirigiu; outro, à multidão troiana”.
(*Ilíada* 7, 299-307)

No canto 9, Agamêmnon envia embaixadores para junto de Aquiles, com o intuito de convencê-lo a retornar à guerra. Já houve quem classificasse a atitude de A-

quiles, que recusa o pedido de desculpas e os prêmios oferecidos, como *romântica* (auto-exílio do herói alheio a regras sociais) ou negativa (incapacidade de superar o ressentimento). Essas interpretações desconsideram o fato de Aquiles se manter fiel ao código heróico. O personagem registra que a compensação ofertada por Agamêmnon tem objetivo prático – reverter a situação desfavorável dos gregos –, e não restabelecer a *philótes* (“amizade”). Tanto que seu retorno à luta ocorrerá não em função da causa grega, mas de sua amizade por Pátroclo. Se a Guerra de Tróia tem como objetivo inicial resgatar a *timé* (“honra”) de Menelau e Agamêmnon, ela se conclui para que o valor de *philótes* (“amizade”) seja preservado.

Com a morte de Pátroclo, Aquiles retorna à guerra e põe fim às agruras helênicas. A glória de seu feito depende, portanto, da morte do amigo. Para que se tenha uma idéia do nível de elaboração verbal a que chega a poesia homérica, observe-se que essa história é sintetizada no nome dos dois heróis: *Akhilleús*, “aquele cujo povo (*laós*) tem dor (*ákhos*)”, obtém a glória que, no futuro, será recordada como a “glória dos homens do passado” (9, 524-5: *tôn prósthen... kléa andrôn*), com a morte de *Patroklês*, isto é, “a glória – *klês*, de *kléos* – dos ancestrais – *patros*, de *patêr*, *pateres*” (11).

Como se pode imaginar, com base nesse jogo etimológico, a linguagem da *Ilíada* é elaboradíssima, ao contrário do que até pouco tempo atrás entendiam alguns comentadores. O enorme impacto que tiveram, no campo homérico, os estudos sobre a oralidade explica uma série de colocações que hoje, com a distância temporal, dificilmente se sustentam. Se é verdade que a *Ilíada* apresenta características formais que indicam sua natureza oral – retomada de expressões fixas ao longo do texto, repetição de cenas típicas, predomínio da sintaxe paratática –, isso não implica que, no plano estético, sua linguagem seja simples ou despojada. Diversos estudos antropológicos sobre culturas orais registram que a grande poesia oral é trabalhada

¹¹ Gregory Nagy discute a etimologia desses nomes em *The Best of the Achaeans, Concepts of the Hero in Achaic Greek Poetry* (Baltimore, 1979).

muitíssimo antes de ser apresentada ao público, não sendo, pois, composta de improvviso. No passado recente, alguns especialistas chegaram inclusive a observar que os personagens homéricos teriam perfil uniforme, devido à padronização da linguagem épica. Poucos continuam a defender esse ponto de vista hoje em dia. Nem os personagens homéricos são uniformes, nem a linguagem da *Ilíada* e da *Odisséia* é simples. O leitor do traslado de Haroldo de Campos poderá notar esses dois aspectos, graças à radicalidade de seu projeto tradutório.

Desconheço outra tradução tão fiel à complexidade formal da *Ilíada* quanto a do poeta paulistano. Entre as mais criativas a que tenho tido acesso nos últimos anos estão as de Robert Fagles e Stanley Lombardo, ambas para o inglês (12). As duas são excelentes e trazem a marca da dicção coloquial dos *Cantos* de Ezra Pound. Entretanto, ao adotarem esse registro, deixam de lado aspectos estilísticos relevantes do texto grego. No caso da tradução de Haroldo de Campos, esses traços ressurgem de uma perspectiva paramórfica, e não isomórfica, isto é, são reinventados de modo original, e não reproduzidos mecanicamente. Mas, antes de comentar passagens do texto de Haroldo de Campos, talvez seja interessante fazer algumas observações sobre a complexidade dos personagens homéricos, particularmente de Aquiles.

Jasper Griffin escreveu um ensaio esclarecedor sobre a linguagem de Aquiles, onde examina o caráter trágico, a personalidade explosiva e complexa do herói (13). Destaca-se, na epopéia homérica, o uso de símiles, ora curtos (“como um deus”, “como um leão”) ora desenvolvidos numa seqüência de versos. No canto 4 (241-6), lemos a seguinte admoestação:

“ ‘Flecheiros fanfarrões, Aqueus
[vexaminosos,
não tendes brio? Por que – como filhotes
[tímidos
de corça que, depois de correr pelo prado,
exânimes, estacam – ficais inermes,
[pávidos,
sem fibra para a luta?’”

No canto 3 (10-4), ao falar do avanço da tropa, Homero compara:

“Como Noto de névoa espessa coifa o cume das montanhas, infenso ao pastor, aos
[ladrões
mais que a noite propício (não se enxerga
[um tiro de pedra adiante), um vórtice de pó se eleva dos pés que em marcha rápida transpõem o
[plano”.

Aquiles é o personagem que maior uso faz de símiles na *Ilíada*, desenvolvendo-os além da média. São símiles com forte apelo emocional, que têm, às vezes, a própria ira como objeto de comparação (18, 110). No canto 9 (323-7), ele profere:

“Como a ave-mãe leva ao filhote implume
[o que acha para comer e fica à míngua, assim também privado do repouso de Hipnos, muitas
[noites tresnoitei, após dias a fio de sanguinosas pelejas, por mulheres alheias pugnando com bravos”.

Outra marca da linguagem de Aquiles é o saudosismo com que muitas vezes evoca lugares longínquos, como no canto 1, onde menciona sua terra natal, Ftia, num verso cujo ritmo ondulante (157) “subitamente abre uma vista ampla e inumana, o mundo do espaço vazio, distante dos confrontos de Tróia” (14), em contraste com o ritmo *staccato* e o teor violento do verso seguinte (“o ritmo torna-se ofegante, com uma interjeição esporádica de puro abuso”) (15), composto de palavras que só Aquiles usa na *Ilíada*. Também nessa passagem, o leitor da tradução de Haroldo de Campos terá acesso ao que ocorre no original:

“Muitos montes medeiam sombreados entre nós, e o mar sempre-
[soante.
A ti, Grão Sem-Pudor, olho-de-cão, viemos seguir, satisfazer, salvar a honra em Tróia, e a Menelau”.

12 A tradução de Robert Fagles foi publicada pela Penguin (1990); a de Stanley Lombardo, pela Hackett (1997).

13 Op. cit.

14 Cf. Jasper Griffin, *Homer on Life and Death*, Oxford, 1979, p. 75.

15 Cf. G. S. Kirk, *The Iliad: a Commentary*, Cambridge, vol. 1, p. 69.

Aquiles emprega muitas palavras jamais utilizadas por outro personagem na *Ilíada*: 101 nos 823 versos que profere, contra, por exemplo, 58 nos 588 versos que Agamêmnon pronuncia. Mais significativo do que a questão numérica será registrar o teor contundente de boa parte desses vocábulos, entre os quais se destacam *demobóros* (“devorador-do-povo”), *kynôpa* (“olho-de-cão”), *philokteanótate* (“o-mais-ávido-de-riquezas”) e, como não poderia faltar, *hýbris* (“violência”; só Aquiles usa essa palavra, e Atena, quando lhe devolve o termo, 1, 214).

Num ensaio anterior ao de Griffin, também centrado na linguagem de Aquiles, James Redfield e Paul Friedrich (16) chamam a atenção para a riqueza de detalhes das descrições elaboradas por Aquiles, como em relação ao cetro (1, 233-9):

“Mas algo te direi e um magno juramento por este cetro – sim – proferirei: nem folha, nem ramo nele viçarão jamais, depois que arrancado do tronco foi-se da

[montanha

e jamais tornará a verdecer; o bronze a seu redor cortou folhame e casca.

[Portam-no

agora os juízes”.

Leia-se, no mesmo sentido, a terrível menção ao cadáver de Lícaon, lançado ao rio (21,122-7):

“jaz entre peixes: um cardume ictioferoz agora há de lambe-te a ferida sangrenta; tua mãe, em pranto, ao catafalco não virá depor-te. O túrbido Escamandro ao mar

[salino

te arrojará. Ictiossaltante, um peixe, em

[negra

espuma, cevar-se-á no alvor nédio de

[Lícaon”.

Como observei, o apuradíssimo labor verbal de Homero encontra, na tradução de Haroldo de Campos, correspondências surpreendentes, que fazem dela um marco não só da literatura de língua portuguesa. Seleciono alguns trechos apenas com o intuito de introduzir o leitor no trabalho –

diria – homérico do tradutor (17).

No canto 18 (39-49), há o famoso catálogo das Nereides, composto de 33 nomes (ou 34, se incluirmos Tétis). Desde a Antigüidade, esse elenco tem causado perplexidade nos comentadores, entre outros motivos, por evocar formulações da poesia hesiódica. Para Aristarco, seria resultado de interpolação. Trata-se de um episódio marcado pela dicção mágico-encantatória, cujos nomes – todos! – são *falantes*, “isto é, correspondem a palavras ou raízes que em grego se referem às cores, às luzes, às espumas, às grutas do mar” (18). William Arrowsmith, poeta, helenista e tradutor de linhagem poundiana, realizou, nos anos 60, uma tradução bastante criativa dessa passagem para o inglês (19). Utilizando o verso livre, verteu os nomes das ninfas, elucidando seu sentido em sintagmas tão concisos quão musicais:

“*Seagreen and Shimmer, the goddess*

[Blooming and Billow

and those who are names of the islands,

[those who are called for the caves

and She-who-skins-on-the-water, and

[Spray with the gentle eyes...”.

Haroldo de Campos preferiu manter o mesmo número de versos do grego e preservar a misteriosa sonoridade nominal, fazendo uso, aqui e ali, de epítetos e de expressões que esclarecem o significado dos vocábulos:

“Eram Gláucia azul-mar e Tália florida; a

[ôndula

Cimodócea; a insular Neséia; a cavernícola Espéia; Toa, nado-agílima; Hália,

[cinza-sal,

olhos-redondos; Mélita, mel; Iera grácil;

Anfitóe circum-nadante e Ágave bem-nada;

Cimotóe, onda rápida; Actéia e Limnória;

Doto e seus dons; Proto, primícias; fértil

[Férusa;

Dexamene, cisterna-amena; Dinamene,

dínamo-fluente; a circum-próxima

[Anfinome;

Calianira, encanta-homens; Dóris;

[Panópeia,

16 “Speech as a Personality Symbol: the Case of Achilles”, in *Language*, 54, 1978, pp. 263-88.

17 Outros comentários sobre a tradução encontram-se em: Haroldo de Campos e Trajano Vieira, *MHNS, a Ira de Aquiles*, São Paulo, Nova Alexandria, 1994; Haroldo de Campos e Odorico Mendes, *Os Nomes e os Navios*, Sette Letras, 1999.

18 *Iliade*, Giovanni Cerri (tradução), Antonietta Gostoli (comentário), Rizzoli, 1999, vol. 2, p. 981.

19 *Arion*, 6.3, 1967, pp. 347-8.

pan-vidente; a gloriosa Galatéia; Nemertes; Apeude, Iânira, Ianassa, Climene, Caliânassa, Maíra, Oritéia, Amátia – eis as
[Nereides
abissais, todas”.

No verso 264 do canto 23, destaca-se o enorme polissílabo, que ocupa todo o segundo hemistíquio do verso (caso único em Homero):

“*kai trípod’ otóenta dyokaieikosímetron*”.

Na tradução em português (262-4):

“Primeiro aos éqüites velozes, galas
[grandes
deu em dons: uma escrava hábil em lavor
[fino
e alada trípode vintenomesurante”.

No mesmo canto, o verso (116) que descreve o galope dos animais, com apoio na repetição de *anta*:

“*pollà d’ ánanta kátanta párantá te
[dókhmia t’ élthon*”.

Haroldo de Campos:

“multivão, rampa-acima, abaixo-rampa,
[aos flancos”.

O “pesado” verso 221 do mesmo canto, formado só de sílabas longas, referente ao funeral de Pátroclo:

“*psykhén kikléskon Patroklêos deiloío*”.

Haroldo de Campos:

“invocando a penada psiquê patrocléia”.

A manutenção da reduplicação vocabular no verso 363 do canto 2:

“*hós frétre frétrephin arégue, fýla dè
[fýlois*”.

“Que a tribo à tribo ajude, como
a família à família”.

A epanáfora presente em quatro versos (2, 436-9), mantida tal e qual:

“fora lançam a âncora, as amarras prendem;
fora saem todos mais – na areia o mar
[rebenta;
fora a hecatombe sacra expõem a Apolo
[Arqueiro;
fora da nave singradora, eis, sai Criseida”.

O acúmulo de ditongo *eu* (23, 69), “talvez imitando um lamento” (20):

“*heúdeis, autár emeío lelasménos épleu,
[Akhilleú*”.

“Embeveceu-te o sono, ó Aquileu que
[esqueceu-me!”

A complexa rede de repetições dos versos 199-204 do canto 22, com o recurso do poliptoto (*dýnatai/dýnatai/dýnato; feúgonta/hypofeúguein/hypekséfyguen; diókein/diókein*):

“*hós d’ en oneíro u dýnatai pheúgonta
[diókein;
ut’ ar’ ho tòn dýnatai hypofeúguein uth’
[ho diókein;
hós ho tòn u dýnato márpσαι posin, ud’
[hós alýksai.
pós dé ken Éktor kêras hypekséfyguen
[thanátoio,
ei mé hoi pýmatón te kai hýstaton entet’
[Apóllon
engýthen, hos hoi epôrse ménos laipserá
[te goûna;”*

“como no transe onírico ao que *foge* não se *pode alcançar*; como ninguém *pode re-fugir* do outro, nem *pode* este *alcançá-lo*,
[pé-
-veloz, um não *podia* furtar-se e o outro
[fisgá-lo.
Héctor, como *esfugir* à Quere fatal, não fora, no extremo, o auxílio de Febo? Este
[esperta
seus joelhos de relâmpago”.

Os jogos onomásticos são recorrentes na epopeia homérica. Na *Odisséia* (1,62),

20 Cf. Mark Edwards, *Homer, Poet of the Iliad*, Baltimore, 1987, p. 118.

por exemplo, ao indagar a Zeus o motivo de sua ira contra Odisseu, Atena emprega as seguintes palavras: *tí ný tóson odýsao, Zeu*; (“por que lhe és tão hostil, Zeus?”), num verso em que *odýsao, Zeu* ecoa o próprio nome de *Odýseos* (“Por que tanto ódio, Zeus, por Odisseu?”). No canto I da *Ilíada* (240-1), Homero aproxima *Akhilleús* (*ákhos*, “dor” + *laós*, “povo”), de *Akhaiôn* (“aqueus”) e *akhnúmenos* (da mesma raiz de *ákhos*, “dor”), sugerindo relações assim reimaginadas por Haroldo de Campos:

“os Aqueus de saudade hão de clamar:
[Aquiles!
Aquiles, Dor-do-Povo! E tu não poderás,
ainda que dorido...”.

No canto 16 (142-4), o nome de Peleu, pai de Aquiles, é introduzido pelo verbo do qual deriva etimologicamente: *pállein*, cujo significado é “brandir a lança”. Segundo Homero, só Aquiles era capaz de mover a lança, feita de freixo pélio, tirada do monte pélio, ofertada a seu pai (Peleu) por Quíron. Na tradução de Haroldo de Campos:

“... só a megalança,
poderosa, pesada, não tomou do imáculo
Eácida. Só o Peleide, ninguém mais podia
sopesar o peliôneo freixo, dom de Quíron
a Peleu”.

Demódoco, o aedo feácio, é visto normalmente como uma representação idealizada do poeta épico, já que seu canto tem,

como objeto, *kléa andrôn* (“glória dos heróis”). A etimologia de *Demódoco*, “acolhido pela comunidade”, indica o reconhecimento público desse profissional e sua atividade itinerante na Antiguidade. De certa maneira, Demódoco seria o *alter ego* do próprio Homero. Até onde chega meu conhecimento, os especialistas não têm apontado que essa identificação se dá no plano da linguagem: ao falar do canto do aedo feácio, o autor da *Odisséia* escreve (8, 499) *hormetheis theú érkheto*. Note-se que o primeiro vocábulo, *hormetheis* (“inspirado”), evoca o próprio nome do poeta, *Hómeros*: Demódoco (Homero?) “iniciou o canto inspirado pelo deus” é a tradução literal do verso. Por outro lado, *Hómeros* compõe-se de *hom* (raiz cujo sentido é “junto”, “comum”) e *éros* (derivado de *ar*, “ajustar”); numa tradução aproximada, a palavra significaria algo como “aquele que ajusta conjuntamente”. É um termo técnico que descreve a habilidade homérica em ajustar e afinar a linguagem. Há uma outra palavra que etimologicamente não tem relação com *Hómeros*, mas que, de som semelhante, nos vem à mente quando pensamos no trabalho realizado por Haroldo de Campos: o verbo *homeréo*, da mesma raiz do substantivo *hómeros*. Verto os dois vocábulos que, num desses lances do acaso (?), sintetizam, creio eu, a singularidade da presente tradução: no seu “encontro com” (*homeréo*) “O-que-ajusta-o-canto” (*Hómeros*), Haroldo de Campos nos oferece a “garantia” (*hómeros*) da originalidade poética do rapsodo grego.