



Os valores épicos no cinema: a *Iliada* de Homero

Epic Values in Cinema: Homer's Iliad

Tatiana Alvarenga Chanoca

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

tatianachanoca@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8541-1719>

Resumo: Este trabalho busca mostrar e entender como os valores épicos presentes em Homero, notadamente na *Iliada*, foram absorvidos e repassados pela cultura cinematográfica. Foram escolhidos para comparação os filmes *Helena de Troia* (1956, refilmado em 2003), *A ira de Aquiles* (1962) e *Troia* (2004).

Palavras-chave: *Iliada*; *Helena de Troia*; *A ira de Aquiles*; *Troia*; filmes baseados na *Iliada*.

Abstract: This work aims to show and understand how the epic values present in Homer, notably in the *Iliad*, were absorbed and passed on by cinematographic culture. The films *Helen of Troy* (1956, remade in 2003), *Fury of Achilles* (1962) and *Troy* (2004) were chosen for comparison.

Keywords: *Iliad*; *Helen of Troy*; *Fury of Achilles*; *Troy*; movies based on the *Iliad*.

Quando falamos em adaptações filmicas de obras literárias, é comum pensarmos logo na questão da *fidelidade*, que acaba sendo mesmo um critério de qualidade: quanto mais fiel ao livro, melhor o filme.

A noção de “fidelidade” contém, não se pode negar, uma parcela de verdade. Quando dizemos que uma adaptação foi “infiel” ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação filmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais

encontradas em sua fonte literária. A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir do nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações *são* realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. (STAM, 2008, p. 20).¹

É preciso levar em conta que existem fatores que influenciam na leitura, na recepção da obra, e, logo, nessas adaptações, como a mudança de mídia, ou a distância entre o tempo da obra e o dos filmes. Talvez nos casos de filmes baseados na mitologia existam ainda mais fatores, como a própria essência do mito (querer fidelidade nesse caso seria “matar” essa essência) e a versão da história – já que para muitos deles há diversas versões.²

[...] hoje nós possuímos uma rede muito complexa de textos inter-relacionados e narrativas visuais que lidam com o assunto de Troia. Mas todos eles possuem certas características em comum. Todas elas cabem ou podem ser incorporadas num sistema de narrativas que se tornaram canônicas. Isso resulta em numerosas variações e desvios de uma versão para outra, mas isso exige que sua estrutura básica permaneça fundamentalmente inalterada. Por sua vez, esse sistema garante que leitores e espectadores possam

¹ Apesar de falar em romance, e não em poema épico, penso que a citação vale também para este gênero.

² Isso talvez corrobore com a nota anterior: ao que parece este tipo de fidelidade não era um problema para os gregos. Podemos pensar, nesse sentido, que a tragédia muitas vezes é uma “adaptação” de Homero – inclusive com uma mudança de “mídia”. O próprio Ésquilo dizia, segundo Ateneu, que suas tragédias não eram mais do que migalhas do banquete homérico (cf. *Deipnosophistas*, VIII, 39, 16-18). Talvez a “fidelidade” seja um critério para nós porque já não nos sentimos tanto como parte da mesma cultura que viu nascer os poemas homéricos.

reconhecer o modelo. Temas e variações são familiares, úteis e agradáveis cada vez que nós encontramos a história ou partes dela. (LATA CZ, 2007, p. 38).

A *Iliada* e a *Odisseia* nos apresentam um panorama da Grécia Antiga em seus vários aspectos culturais e políticos; os poemas “poderiam ser vistos como enormes repositórios da informação cultural, abrangendo costumes, leis e propriedades sociais, que também foram armazenados” (HAVELOCK, 1995, p. 30). A partir da leitura da *Iliada*, por exemplo, podemos inferir certo código heroico, com exemplos e contraexemplos de caráter e conduta que possivelmente refletem os valores e costumes da sociedade homérica, como a relação entre hóspede e anfitrião, a obediência aos deuses, o modo de se tratar mendigos ou suplicantes, o comportamento do herói etc. Porém, o tempo da obra tem grande influência na sua recepção, e talvez quanto mais distante dos dias do filme, mais difícil seja assimilar e abordar algumas de suas características. Valores culturais mudam, e no contexto desses poemas há comportamentos que hoje nos pareceriam estranhos, até absurdos. Como diz Michael Clarke, “devemos ouvir o poema como a expressão de uma concepção de humanidade que está muito longe das nossas normas e expressões, enraizada na visão de mundo de uma grande e única cultura” (CLARKE, 2004, p. 76).

Assim, a proposta deste trabalho é analisar como os valores presentes na *Iliada* foram abordados em filmes baseados no poema. Interessa, aqui, ver como esses princípios foram entendidos, absorvidos e repassados, e, se for possível, tentar entender o motivo de terem sido repassados assim. Três aspectos serão mais trabalhados aqui, por serem características importantes da sociedade homérica apresentada pela *Iliada* que estão bem presentes nos filmes: o ideal heroico, o ultraje ao cadáver e a relação entre hóspede e anfitrião. A *Iliada* foi escolhida, em detrimento da *Odisseia*, porque nela a presença do fantástico é mais discreta ao mesmo tempo em que a dimensão moral ganha relevo num contexto que é essencialmente humano.³

³ A presença dos deuses não parece invalidar essa observação, já que o seu antropomorfismo é um dos elementos essenciais da obra.

Os filmes escolhidos para esta análise foram os norte-americanos *Helena de Troia*, lançado em 1956, e sua refilmagem homônima lançada em 2003, os quais sugerem uma visão da história em que é Páris, e não Heitor, o primogênito de Príamo e principal herói de Troia, e *Troia* (2004), que é talvez o filme mais conhecido inspirado na *Iliada*, por ter sido uma superprodução com um elenco que traz atores consagrados pelo grande público; e o italiano *A ira de Aquiles* (1962), filme que se mantém mais próximo da *Iliada*, no sentido de que tem como foco realmente a ira de Aquiles, e não tanto a história da guerra (Helena e Menelau, inclusive, são apenas mencionados em algumas passagens, mas não aparecem no filme).

Da história da Guerra de Troia, desde o julgamento de Páris até o fim da Guerra, os filmes mantêm, de maneira geral, pontos comuns, como os nomes dos personagens, o rapto de Helena e o cavalo de madeira. Apesar de os deuses terem exercido forte influência durante toda a guerra, e antes dela, nos filmes estão quase totalmente ausentes. Há quem defenda que assim atribui-se mais realidade à história, porém, uma vez que a realidade e a mentalidade eram outras, excluindo-se uma característica tão importante das epopeias, perde-se grande parte do seu significado.

É digno de nota, ainda, que nos filmes os gregos são normalmente colocados como os vilões da história (principalmente Agamêmnon), enquanto os troianos são, normalmente, mais justos e gentis. Com o desenvolver do trabalho ficará evidente que quase todas as atitudes condenáveis (ou que, a partir de uma valoração moderna apresentada nos filmes, passaram a ser encaradas como condenáveis) são feitas pelos gregos.

1 Os valores

1.1 O ideal heroico

Em Homero a guerra é uma validação social da virtude, que faz com que o guerreiro seja respeitado e honrado por outros homens, e os heróis são caracterizados por sua coragem e seu senso de dever elevados; são modelos a ser imitados pelos jovens (cf. CLARKE, 2004, p. 80). Apesar de aparecer no campo de batalha uma massa anônima, eram os

heróis – os chefes guerreiros que conduzem as massas – que perdiam e ganhavam as batalhas (cf. REDFIELD, 1994, p. 99).

O heroísmo é inicialmente uma obrigação social, que se transforma num conjunto definido de virtudes associadas à realização dessa obrigação. Além disso, as virtudes do guerreiro autorizam-no a exigir um *status* social. Mas ele só pode exigir esse *status* se puder mostrar que tem as virtudes, e ele só pode demonstrar as virtudes de guerreiro no campo de batalha. (REDFIELD, 1994, p. 100).

O herói homérico busca a imortalidade através da fama. Sendo um guerreiro valoroso, seus feitos serão cantados por aedos, e assim seu nome será conhecido pelas gerações futuras. Esse renome vem também com a “bela morte”, “um modo de morrer em combate, na flor da idade, que confere ao guerreiro defunto, como o faria uma iniciação, aquele conjunto de qualidades, prestígios, valores, pelos quais, durante toda a sua vida, a nata dos áristoi, dos melhores, entra em competição” (VERNANT, 1979, p. 31). A bela morte confere um renome incontestável ao herói valoroso, que “pagou com sua vida a recusa da desonra no combate, da vergonhosa covardia” (VERNANT, 1979, p. 32). Isso está bem ilustrado no Canto XXII da *Iliada*, por exemplo, quando Heitor diz:

Inevitável, a morte funesta de mim se aproxima.

[...]

Que, pelo menos, obscuro não venha a morrer, inativo;
hei de fazer algo digno, que chegue ao porvir, exaltado.

(HOMERO. *Iliada*, XXII, 300-304).⁴

Isso fica evidente também na própria figura de Aquiles, que devia escolher entre continuar a lutar em Tróia e morrer lá, jovem, mas ter glória eterna; ou voltar a casa, onde teria vida longa, mas nenhuma fama. Apesar de parecer, em algumas passagens do poema, que Aquiles pensa na segunda

⁴ Todas as traduções da *Iliada* presentes neste artigo são de Carlos Alberto Nunes, e a grafia da edição utilizada foi mantida.

opção (como nos Cantos I e IX, quando diz que voltará para a casa),⁵ está claro desde o início que escolheu a primeira,⁶ o que se vê, por exemplo, quando ele decide ficar em Troia, esperando que os gregos venham lhe suplicar que volte para a batalha,⁷ e nos seguintes trechos:

[...] à mãe diletíssima [Aquiles] implora, estendendo-lhe os braços:
 “Mãe, já que vida de tão curto prazo me deste, seria
 justo que ao menos tivesse honras muitas de Zeus poderoso [...]”.
 (HOMERO. *Iliada*, I, 351-353)

E quando Aquiles fala ao cadáver de Pátroclo:

⁵ HOMERO. *Iliada*, I, 169-171: “Mas para Ftia resolvo voltar, que é bem mais vantajoso/ ir para casa nas naves recurvas. Não julgo decente/ permanecer ultrajado e de bens e riquezas prover-te”. II. IX, 401-429: “A minha vida, sem dúvida, vale bem mais do que quanto/ dizem que Troia possuía [...]. Tétis, a deusa de pés argentinos, de quem fui nascido,/ já me falou sôbre o dúplici Fado que à Morte há de dar-me:/ se continuar a lutar ao redor de Tróia,/ não voltarei mais à pátria, mas glória hei de ter sempiterna;/ se para casa voltar, para o grato torrão de nascença/ da fama excelsa hei de ver-me privado, mas vida mui longa/ conseguirei, sem que o têrmo da Morte mui cedo me alcance./ A todos vós quero dar o conselho, também de embarcardes/ e para a pátria seguirdes; jamais podereis ver o têrmo/ de Ílio escarpada, que a mão protetora sôbre ela Zeus grande,/ de voz potente, estendeu, reforçando a coragem do povo./ [...] não tenho intenção de afrouxar do propósito./ Deixe-se, entanto, Fenice ficar entre nós esta noite,/ para que possa, amanhã, retornar para a pátria, se acaso/ fôr do seu gôsto; a ninguém levarei contra a própria vontade”.

⁶ Apesar de talvez Aquiles ter se arrependido depois de morto: quando Odisseu o encontra no Hades e diz que o Pelida era honrado vivo e depois de morto ainda comanda os gregos, Aquiles responde que “preferia viver empregado em trabalhos do campo/ sob um senhor sem recursos, ou mesmo de parques haveres,/ a dominar dêste modo nos mortos aqui consumidos” (HOMERO. *Odisseia*, XI, 489-491. Tradução de Carlos Alberto Nunes). Isso pode mostrar que, do ponto de vista moral ou ético, os poemas homéricos não têm uma coerência monolítica. De todo modo, não me parece que se possa igualar a escolha de um vivo à opinião de um morto. Sobre o tema, ver Assunção (2003); Schmiel (1987) e Vernant (1989).

⁷ HOMERO. *Iliada*, XI, 607-610: “Disse-lhe Aquiles, de rápidos pés, em resposta, o seguinte:/ ‘Filho divino do grande Menécio, que ao peito me és caro,/ creio ser a hora chegada de ver a meus pés os Acaios,/ a suplicar-me, que imensa opressão a êles todos aflige”’.

Antes, o peito abrigava esperança de estar eu sòmente
predestinado a morrer longe de Argos, nutriz de ginetes,
nestas campinas de Tróia, e que tu para Ftia voltasses [...].
(HOMERO. *Iliada*, XIX, 328-330)

Contudo, nas adaptações filmicas da *Iliada*, a guerra e a figura do herói não têm o mesmo valor que têm no poema. Há, sim, o sentimento de responsabilidade diante da sociedade, a necessidade de defender sua pátria e lutar por ela; e a necessidade de um indivíduo de defender sua honra e de seus familiares e amigos, até porque se eles forem prejudicados, a τιμή (“honra”, “valor”) do herói é reduzida, mas em diversas cenas os personagens dizem que não é glorioso nem poético morrer na guerra (ou seja, criticam um sentimento legítimo do herói homérico), ou então a busca pela glória na batalha é criticada. Entre essas cenas, destaco o diálogo entre Páris e Helena depois do duelo entre o troiano e Menelau, no filme *Troia*:

Páris: Você acha que eu sou um covarde. Eu sou um covarde. Ele ia me matar. [...] Não me importei com a vergonha. Renunciei ao meu orgulho, à minha honra, só para viver.

Helena: Por amor! Você desafiou um grande guerreiro, isso requer coragem.[...]

Menelau é um homem valente. Ele vive para lutar. E todo dia que eu estava com ele, eu queria entrar no mar e me afogar. Eu não quero um herói, meu amor. Quero um homem com quem possa envelhecer junto. (TROIA, 2004).

No filme, pior do que fugir da guerra é querer participar dela. A bravura dos heróis é reconhecida, mas não incentivada, por assim dizer. Já no poema, Helena preferia um marido melhor, que sentisse a desonra e reagisse a ela, como se pode ver em duas falas dela. A primeira, carregada de ironia, é de quando ela se encontra com Páris depois do duelo:

Senta-se Helena, a nascida de Zeus, sem olhar para o lado onde o marido se achava. Começa exprobrando-o desta arte: “Como! Voltaste da guerra? Prouvera que a Morte encontrasses sob as mãos do forte herói valoroso que foi meu marido. Antes da guerra gabavas-te, sim, de que tinhas mais fôrça que Menelau, mais arrojo e destreza no jôgo da lança. Vai provocar, então, logo, o discípulo de Ares potente, para, outra vez, vos medires 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”.

(HOMERO. *Iliada*, III, 426-436)

E a segunda é do momento em que Heitor vai buscar o irmão para voltar à batalha:

Vira-se Helena para [...] [Heitor], com têmos afáveis, e fala: “Caro cunhado da pobre que apenas desgraças espalha! Fôra melhor, bem melhor, que, no dia em que a luz vi do mundo, arrebatado me houvesse de casa terrível procela, para nos montes lançar-me, ou nas ondas do mar ressoante, que me teriam tragado, evitando esta grande catástrofe. Mas, já que os deuses quiseram que tudo, desta arte, se desse, fôsse-me, então, destinado marido melhor, que as censuras dos companheiros sentisse e a desonra daí recorrente. Êste, porém, nunca teve firmeza, nem nunca há de tê-la. Por isso mesmo, estou certa, há de os frutos colhêr dentro em breve”.

(HOMERO. *Iliada*, VI, 343-353)

Enquanto no filme não é vergonha Páris ter fugido (não foi retirado da guerra por Afrodite, mas salvo por Heitor, que matou Menelau), no poema ele é criticado por Heitor, que diz que Páris também ficaria indignado se encontrasse “alguém que fugisse à defesa da pátria” (HOMERO. *Iliada*, VI, 329-330), e por Helena, que diz que seria melhor se o marido houvesse morrido; opinião que é partilhada por Heitor:

[...] Ah, se a terra se abrisse
súbitamente! Um fautor de desgraças nascer fêz o Olímpio
para o magnânimo Príamo, os filhos e o povo troiano.
Se concedido me fôsse assistir-lhe à descida para o Hades,
esquecer-se-ia minha alma, por certo, dos males presentes.
(HOMERO. *Iliada*, VI, 281-285)

Outra cena que merece destaque é a da despedida de Heitor, Andrômaca e Astíanax. No poema, Heitor, voltando para a batalha, se despede da esposa e do filho.

E logo, o filho nos braços tomando, depois de beijá-lo,
a Zeus e a todos os deuses eternos suplica, fervente:
“Zeus poderoso, e vós outros, ó deuses eternos do Olimpo,
que venha a ser meu filho como eu, distinguido entre os Teucros,
de igual vigor, e que em Ílio, depois, venha a ter o comando.
E que, ao voltar dos combates, alguém diga, ao vê-lo: ‘É mais forte,
ainda, que o pai!’ Possa a mãe veneranda à sua vista alegrar-se
pós ter matado o inimigo, pesado de espólios cruentos!”
(HOMERO. *Iliada*, VI, 474-841)

Na sociedade homérica, o pai espera que o filho o supere. Isso fica evidente já no nome da criança: Heitor e Andrômaca lhe deram o nome *Escamândrio*, mas os cidadãos de Troia chamavam-no de *Astíanax* (“senhor da cidade”), “que o pai era o amparo dos muros de Troia” (HOMERO. *Iliada*, VI, 403). De acordo com Max Sulzberger (1926), o nome de alguns personagens homéricos poderia ser um epíteto do pai (ou um sinônimo aproximado do nome deste), ou da mãe ou de um avô, e com quem o dono do nome deveria parecer – afinal, o que melhor se pode desejar a um filho é que este se pareça com o pai.

Mas, citando Jacqueline de Romilly (2014, p. 29), “ninguém desejaria, no nosso tempo, ver o filho tornar-se ilustre pelo massacre dos inimigos”. Assim, nos filmes que incluíram a cena, o discurso de Heitor tem um apelo um tanto diferente. Em *Helena de Troia* (1956), ao tirar o elmo, porque a criança se assusta, o Priamida diz: “Esse elmo sempre o assusta. Oremos para que ele nunca precise de um. Que ele encontre a paz”. No filme *A ira de Aquiles* (1962), por sua vez, Heitor diz

a Andrômaca: “Cabe a ti, cara esposa, ensinar meu filho a lembrar de seu pai e a amar seu país”, mas quando Heitor vai embora, ela murmura para si que o filho odiará “para sempre a guerra dos homens”. Cabe ressaltar ainda que nesse mesmo filme Aquiles é uma figura atormentada, que se vê apenas como uma máquina de guerra, mas que não acredita que haja glória na guerra; ele apenas faz o que deve no exército, e é infeliz por isso. Esse discurso pacifista dos filmes talvez esteja relacionado ao clima do período em que foram feitos, não muito tempo depois do fim da II Guerra Mundial e em plena Guerra Fria.

Filmes também são “verdadeiros” [...], no sentido de que eles lidam com as questões centrais de nossa cultura sobre papéis de gênero, sexo, amor, criação de filhos, propósito na vida e morte. De fato, eles lidam com todas as preocupações de nossa cultura e suas lutas para definir sua visão de mundo, moral e identidade através de várias histórias. Pode-se questionar se os mitos fílmicos se repetem tanto quanto os mitos tradicionais, à medida que as histórias mudam de um filme para o outro. No entanto, [...] há certa semelhança e previsibilidade em alguns filmes, ou seja, aqueles que se ajustam aos padrões de um determinado gênero, para que a audiência possa esperar algo como a mesma história, ou pelo menos uma que faz parte de uma “mitologia” geral. (LYDEN, 2003, p. 73).

Existe em Homero, porém, uma diferença entre “masculinidade abundante”, que é a característica-chave do comportamento do herói (cf. CLARKE, 2004, p. 80), e μένος (“força”, “vigor”, “ardor”, mas também “cólera”) excessivo, que seria como que uma *insanidade*, “um nível [...] perigoso de paixão pela guerra” (CLARKE, 2004, p. 81). Isso não é valorizado na *Iliada*, como mostram as diversas críticas feitas a Aquiles no poema, como a de Agamêmnon, que diz não gostar do Pelida por ele sempre encontrar prazer em combates,⁸ ou a de Odisseu, Fênix,

⁸ HOMERO. *Iliada*, I, 176-177: “És, dos monarcas alunos de Zeus, a quem mais ódio tenho./ Sempre encontrei prazer em contendas, combates e lutas”. Chamo atenção também para o seguinte diálogo entre Aquiles e Heitor, em que fica evidente a natureza

Ájax e Pátroclo, que dizem ter Aquiles uma natureza “intratável, [...] ressentimento selvagem [...] e coração bravio e desumano, surdo à piedade” (VERNANT, 1979, p. 33).

Na versão de 2003 de *Helena de Troia*, Aquiles luta e é movido por glória, mas de um modo um tanto bestial, como ficará claro adiante. Essas características de Aquiles também foram retratadas no filme *Troia* (talvez potencializadas) e são sempre atribuídas a uma vaidade do herói. Apenas ele, no filme, deseja a imortalidade pela fama,⁹ e ele não se irrita com Heitor só por ele ter matado Pátroclo, mas por ter pensado (no filme) que matava Aquiles, como mostra a ameaça de ultraje que o Pelida faz: “você não terá olhos, à noite. Nem orelhas, nem língua. Andará pelo mundo dos mortos cego, mudo e surdo, e todos os mortos saberão: este é Heitor, o tolo que pensou ter matado Aquiles” (TROIA, 2004). É perceptível, aí, por parte de Aquiles, uma raiva pela morte do amigo (primo, no filme) mesclada a uma prepotência, por um simples guerreiro se pensar capaz de matar o grandioso Aquiles. Embora o Aquiles homérico tenha consciência de seu valor guerreiro – e então seja de fato

desmedida de Aquiles (*Il.* XXII, 344-360): “Com torvos olhos, Aquiles de rápidos pés lhe responde:/ ‘Nem por meus joelhos, cachorro, por meus genitores supliques./ Se em meu furor fôsse, agora, eu levado a fazer-te em pedaços/ e crus os membros comer-te, em vingança do que me fizeste,/ como é impossível dos cães voradores livrar-te a cabeça!/ Ainda que aos pés me trouxessem dez vêzes o preço ajustado,/ ou vinte vêzes, até, com promessas de novos presentes;/ ainda que o velho Dardânida, Príamo, ordene que a pêso/ de ouro se compre o cadáver, não há de em tua casa chorar-te,/ como desejas, a mãe veneranda a quem deves a vida, mas como pasto serás para cães e os abutres jogado’./ Já moribundo, responde-lhe Heitor, do penacho ondulante:/ ‘Por conhecer-te, sabia que tudo seria assim mesmo./ O coração tens de ferro; impossível me fôra dobrá-lo./ Que isso, porém, contra ti não provoque a vingança dos deuses,/ quando tiveres de a vida perder, muito embora esforçado,/ das portas Céias em frente, aos ataques de Páris e Apolo’”.

⁹ Destaco duas cenas em que isso fica claro: na primeira, uma criança diz que não lutaria com um guerreiro, por ele ser enorme, ao que Aquiles responde “é por isso que ninguém se lembrará do seu nome”. Na outra, ele incita seus guerreiros, ao chegarem em Troia, dizendo “sabem o que está lá, esperando, além daquela praia? Imortalidade! Peguem, é de vocês!” Nenhum outro personagem fala sobre essa questão.

um tanto arrogante – ele não subestima a força de outros guerreiros, tampouco a de Heitor;¹⁰ seu furor se deve apenas à perda do amigo.

1.2 O ultraje ao cadáver

Faz parte da questão abordada anteriormente o ultraje ao cadáver, praticado por Aquiles na *Iliada* e reproduzido em todos os filmes. André Malta (2006, p. 275) divide em três os modos (ou “possibilidades”) de ultraje, sendo que um não exclui o outro: 1) desmembramento; 2) abandono ou exposição aos animais que o devoram; 3) abandono a vermes, que o decompõem. Na guerra, é inevitável ficar insepulto, ao menos por um tempo, e por vezes ocorre a mutilação do adversário numa luta, porque isso faz parte da batalha, então normalmente não pode ser censurado. Mas o ultraje voluntário, feito com o corpo – morto e, portanto, incapaz de reagir – de um inimigo, é, ao que parece, condenado por Homero, “exatamente por se constituir na conspurcação deliberada de um cadáver, que fica sem o *gêras* devido, o *gêras* que cabe aos mortos” (MALTA, 2006, p. 276). Além disso, é uma forma de ultraje à memória, já que pretende desfigurar o herói, fixando dele uma imagem repulsiva.

Por vezes está presente a ameaça de ultraje, como o que os gregos pretendem fazer com o corpo de Sarpédon,¹¹ e aparentemente, o simples

¹⁰ Cf., por exemplo, HOMERO. *Iliada*, VII, 111-114, em que Agamêmnon, buscando dissuadir Menelau de enfrentar Heitor num duelo, diz: “Não te adventures, por coisa de nada, a lutar contra o preclaro/ filho de Príamo, Heitor, de quem outros, também, se receiam./ O próprio Aquiles, que muito te excede em virtude guerreira,/ mostra receio de vir a encontrá-lo no prélio homicida”. Aquiles, em *Il.* XVI, 87-94, diz a Pátroclo para não tentar tomar Troia sem ele, tanto porque seria uma desonra para o próprio Pelida, como porque temia que Pátroclo fosse morto. Em *Il.* XVIII, 12-14, observando a fuga dos gregos, Aquiles pensa que “provávelmene morreu o alto filho do grande Menécio./ Louco! Ordenei-lhe que para os baixéis regressasse,/ logo que o fogo extinguisse, sem vir com Heitor a bater-se.”

¹¹ HOMERO. *Iliada*, XVI, 555-561 “Primeiramente aos Ajazes, de si tão valentes, [Pátroclo] exorta:/ ‘Bravos Ajazes, o inimigo enfrentar ora tendes a cargo,/ com a virtude que sempre mostrastes, ou mais, se possível./ Jaz morto o herói que, primeiro, o alto muro escalou dos Aquivos,/ o valoroso Sarpédone. Fôsse possível tirar-lhe/ dos ombros largos as armas, cobrir o cadáver de ultrajes/ e os companheiros que o cercam, com bronze matar implacável”.

impulso de fazer isso, “que, como sugeriu Jean-Pierre Vernant, pode ser explicado pelo desejo de roubar ao adversário a bela morte e a glória alcançadas” (MALTA, 2006, p. 276), sem a concretização, não é um problema em Homero,

porque são meras intenções, e não propriamente atos: a censura só surge, e o ultraje só se caracteriza gravemente como tal, quando o cadáver é de fato vitimado por procedimentos ultrajantes voluntários. Se já não convém que um cadáver fique *akedés*, sem cuidados fúnebres, inglório, sem ser chorado e enterrado [...], constitui motivo ainda maior de indignação e censura agredi-lo, inerte que é, e impedir esses cuidados quando se quer e quando se pode praticá-los. Essa é a situação específica do ultraje ativo, extremamente condenável, e que apenas Aquiles realiza na *Iliada*, contra Heitor. (MALTA, 2006, p. 276-277).

Assim, é compreensível que Aquiles queira se vingar de Heitor, e também que deseje ultrajar o cadáver do troiano. Mas não é aceitável que faça isso realmente.

Entretanto, nos dois filmes *Helena de Troia*, uma atitude que podia ser compreensível e, no limite, justificável, torna-se apenas selvagem. No filme de 1956, quem mata Pátroclo é Páris, mas Aquiles se vinga matando Heitor e ultrajando seu cadáver – entre risadas –, e não o do real assassino do amigo. Mas se essa vingança já é um tanto descabida, não se compara à do Aquiles da versão de 2003, que ultraja o cadáver do troiano por simples prazer. Não existe Pátroclo no filme, e Aquiles quer matar Heitor porque, com suas palavras, “há dez anos que mato apenas ralé. Estou farto! Tenho sede de sangue real” (HELENA de Troia, 2003). E então, tendo matado o troiano, ultraja o cadáver. E, para piorar a situação, há uma cena em que é feita uma espécie de “celebração”, na qual Aquiles arrasta o cadáver de Heitor dentro de um círculo formado pelos gregos, enquanto eles louvam o Pelida; aprovação essa que está apenas nos filmes, embora os gregos, no momento em que Heitor é morto, participem do ultraje ao cadáver,¹² mas

¹² Cf. HOMERO. *Iliada*, XXII, 369-375: “[...] Acorreram, então, numerosos Aquivos/ para admirar a imponência e a beleza do corpo de Heitor,/ sem que nenhum de feri-lo

não depois, quando Aquiles arrasta o corpo já no acampamento grego. Se já no contexto da *Iliada*, Aquiles se comporta de modo desumano, “sem cuidar de limites e respeitos necessários, de juramentos confiáveis, de justiça” (MALTA, 2006, p. 277), nesse filme talvez seja até inadequado chamá-lo de herói. Uma possível razão para a valorização dessa atitude nos filmes – como se isso fizesse de Aquiles um grande herói, e não alguém a ser criticado –, está na aparente intenção de produzir um filme puramente de ação, que, como é visível em diversos filmes desse gênero hoje, utiliza uma violência extrema como solução dos conflitos ou como um mero exercício da vingança. A violência é “legitimada”, numa espécie de atavismo exagerado da lei de Talião; além de haver, em muitos dos filmes de ação recentes, uma espetacularização da violência. Além disso, se a intenção é mostrar os gregos como vilões, colocá-los praticando atos bárbaros faria com que essa caracterização se completasse.¹³

1.3. A relação entre hóspede e anfitrião

Apesar de ser mais trabalhada na *Odisseia*, que coloca, a partir da narrativa de Odisseu, o tratamento dado ao hóspede como “uma distinção crucial entre selvagens e pessoas civilizadas” (GAGARIN, 1987, p. 292), a questão da hospitalidade também está presente na *Iliada*.

[...] Atirou Menelau, em seguida,
a sua lança, também, dirigindo a Zeus grande uma súplica:
“Dá-me, Zeus pai, que consiga castigo infligir a Alexandre,
causa de minha desonra! Que sob meus golpes sucumba,
para de exemplo servir aos vindouros, que horror manifestem
de retribuir com vilezas a lhana e amistosa hospedagem.

(HOMERO. *Iliada*, III, 349-354)

deixasse, ao passar pelo corpo./ Muitos entre êles 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 êsse”.

¹³ Cabe notar ainda que embora a história contada nos filmes seja aquela presente na *Iliada*, talvez eles se proponham não tanto a “filmar” a *Iliada* de Homero, mas se inspirem sim num “fato” da “história” grega.

Diz o mito conhecido que Páris, estando hospedado no palácio de Menelau, fugiu com Helena assim que teve a oportunidade.¹⁴ Em Homero há um padrão de humanidade, que é “definido não apenas pelo tipo de comida e bebida e o modo de produzi-las e consumi-las, mas também pelo modo de recepção dos hóspedes (ou hospitalidade)” (ASSUNÇÃO, 2013a, p. 1). Esse modo de recepção é composto por alguns elementos típicos:

a chegada de um estrangeiro em terra desconhecida; a apreensão do estrangeiro diante da possibilidade de o habitante ser hostil ou hospitaleiro; a recepção pelo habitante, incluindo oferta de comida e de presentes de hospitalidade (ξείνια); a oferta de uma cama para o estrangeiro passar a noite; e, por fim, o envio (πομπή) do estrangeiro a seu destino e uma despedida com votos de uma boa viagem. (ASSUNÇÃO, 2013a, p. 6).¹⁵

Desse modo, o problema aqui não foi só Páris ter “raptado” a mulher de outro, mas também ter sido um mau hóspede para um bom anfitrião, uma vez que Menelau seguiu o padrão de hospitalidade.

Dos quatro filmes considerados aqui, três deles retratam a ida de Páris ao palácio de Menelau, em Esparta: os dois *Helena de Troia* e *Troia*. Neste, Menelau recebe muito bem Páris e Heitor, e é traído por Páris. Quando vão combater em Troia, inclusive, Menelau diz sobre Páris: “Príncipe? Que príncipe? Que filho de um rei aceita a hospitalidade de um homem, come sua comida, bebe seu vinho, o abraça e depois rouba sua esposa no meio da noite?” (TROIA, 2004).

No *Helena de Troia* de 1956, Páris é apanhado por uma tempestade quando seguia para Esparta, cai de sua nau, desperta seminu na praia espartana, e por isso se apresenta a Menelau, no palácio deste (onde no momento estava reunida a realeza grega, como Aquiles e Odisseu), com roupas emprestadas por um pescador. Por causa dos trajes que Páris vestia, os Atridas pensam se tratar de um mendigo,¹⁶ e são hostis

¹⁴ Cf. APOLODORO. *Bibl. Epítome*, 3.3 e PROCLO. *Crestomatia*, 95-102.

¹⁵ Sobre a recepção de hóspedes, cf. ainda Reece (1993).

¹⁶ Sobre a figura do mendigo na Grécia Antiga, cf. Helmer (2015).

com ele (Agamêmnon diz: “ele é apenas um andarilho vagabundo. Veja os trajes que está usando. Esses bobos errantes frequentemente vêm ao meu palácio”), e para comprovar sua identidade Páris é obrigado a lutar com Ajax (suponho que seja o Telamônio; no filme só há um). Como o troiano vence, os gregos acreditam em sua identidade, e Menelau finge recebê-lo bem enquanto planeja torturá-lo e matá-lo: “Posso fazer muitas coisas com ele. Posso enviá-lo de volta para a casa com sua aparência alterada. Posso mantê-lo como refém para sangrar tributos de Príamo” (HELENA de Troia, 1956). No filme de 2003, apesar de Páris não ser confundido com um mendigo e não precisar lutar, também é tratado com hostilidade pelos gregos, e novamente Menelau finge recebê-lo bem enquanto planeja matá-lo. Mas

espera-se [...] que os heróis homéricos mostrem alguma consideração por outros grupos de pessoas, em que a relação é menos direta e em que o interesse próprio de cada um não está tão envolvido. Esta categoria inclui os que estão ligados a uma pessoa através de três papéis específicos: hóspede (ξείνος), suplicante, ou mendigo [...]. Em Homero é bastante aceite que se tem a obrigação de mostrar consideração por essas pessoas desprotegidas, e regras bastante elaboradas governam o tratamento que lhes é dado. (GAGARIN, 1987, p. 290-291).

Sendo o estrangeiro um mendigo ou um príncipe, o Menelau dos filmes é um péssimo anfitrião. Páris era um hóspede, e os anfitriões deviam seguir o ritual de hospitalidade, com a acolhida apropriada, a lavagem das mãos, as libações, o banquete, “um momento decisivo que realiza a integração do hóspede à comunidade dos convivas e que é sucedido pela conversação que permite a identificação do hóspede (e complementarmente a do anfitrião)” (ASSUNÇÃO, 2013b, p. 104). Tomando o padrão presente nos poemas, Menelau portou-se como um selvagem, comparável ao Polifemo ou aos Lestrigões, com a única ressalva de que ele não pretendia – ao que se sabe – jantar seu hóspede. Isso como que diminuiria o “crime” de Páris, porque ele foi recebido de forma hostil, Menelau colocou-se como seu inimigo. O Atrida poderia,

é claro, sentir-se desonrado por terem lhe levado embora a mulher, mas, sendo apresentado assim, um mal feito foi trocado por outro.

O que se vê nos filmes é uma “modernização” dos valores e das situações; as justificativas para ações e reações saem do contexto homérico e são levadas para os tempos dos filmes.¹⁷ Agamêmnon, na maioria deles, toma Briseida porque quer, e o que irrita Aquiles é que ele tenha tomado a mulher que ele amava, e não a desonra que a tomada do γέρας (“presente”, “presente de honra”) configura, e hoje talvez fosse bem menos compreensível para uma audiência que Briseida seja vista apenas como um “presente”, e que Aquiles se sinta desonrado mais por ter direito a ela, já que é um príncipe, do que por nutrir por ela algum sentimento.¹⁸

Além disso, fugir da batalha não é realmente problemático, como mostra o diálogo entre Páris e Helena em *Troia*; e os heróis são praticamente ateus. Desdenham dos deuses, os desafiam e riem de quem acredita neles. Em *Troia*, os mirmidões promovem um massacre no templo de Apolo, matam soldados e sacerdotes, e ainda levam uma sacerdotisa (Briseida, no caso) como espólio. Aquiles corta a cabeça da estátua do deus, e ainda fala para Briseida que “acho que seu deus está com medo de mim”, e não há uma punição divina para isso.

É mantido principalmente o que faz sentido para a sociedade que recebe o filme, como o honrar a pátria, defender a família, responder de algum modo a ofensas, mas cada filme adapta as situações ao que provavelmente seu público gostaria de ver – mais romance, ou mais ação, ou um pouco de cada. As adaptações poderiam, inclusive, ser politicamente orientadas. Como diz Latacz (2007, p. 38), “dentro do quadro global [...] muito pode ser reinventado ou feito para servir a novos propósitos, tais como preocupações contemporâneas”.

A *Iliada* busca mostrar os gregos como os heróis. Isso é visível, por exemplo, em símiles, como aquele que contrasta o barulho e a

¹⁷ Não digo isto como se apontasse um defeito, é apenas uma constatação. Até os trágicos modernizavam Homero quando o “adaptavam”.

¹⁸ Cf. HOMERO. *Iliada*, I, 149-168 e IX, 321-344. Note-se que Aquiles tinha afeto por Briseida, mas suas falas demonstram não ser este o ponto central de sua ira contra Agamêmnon.

desorganização troiana com o silêncio e a disciplina grega,¹⁹ e no destaque que o poeta dá aos feitos dos guerreiros gregos, listando nas cenas de batalhas principalmente as perdas troianas, o que eleva o valor guerreiro desses heróis. Contudo, as ações gregas no poema geralmente fazem com que uma audiência moderna – possivelmente já tomada por uma sensibilidade cristã – sinta menos simpatia pelos gregos do que pelos troianos, o povo invadido e arrasado numa guerra talvez injusta. Os filmes vão além nessa interpretação, representando os gregos como completos vilões, que costumam agir de maneira vil e injusta, e os troianos são representados normalmente como sensíveis e justos, sendo Páris o herói que salvou Helena de uma vida infeliz. *A Ilíada* é um poema de guerra, mas os filmes baseados nela são, quase sempre, românticos, e se aprofundam principalmente nas relações Páris/Helena ou Aquiles/Briseida. Há a guerra, mas enquanto na tradição épica o herói é aquele que vence, aquele que ganha renome por matar seus inimigos, na transposição do épico para a cultura atual o herói – o “homem notável por sua coragem, feitos incríveis, generosidade e altruísmo”, “homem que suporta, com firmeza e determinação inabaláveis, condições adversas” (AULETE, s.v. Herói) – é o que sofre injustamente, mantém sua honra e morre bravamente na guerra; é praticamente o mártir.

Sabe-se que muitos mitos “lidam com questões básicas sobre [...] [a vida], com experiências humanas básicas” universais, “embora sejam entendidas de modos diferentes nas diferentes culturas” (LYDEN, 2003,

¹⁹ Cf. HOMERO. *Ilíada*, IV, 422-436: “Tal como quando na praia do mar ressoante se elevam/ ondas freqüentes movidas da fôrça 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:/ por êsse modo esquadrões sucessivos os Dânaos moviam/ para os combates, sem pausa, guiados, cada um, por um chefe,/ que ordens transmite; os guerreiros, calados, os seguem; difícil/ fôra saberdes se aquilo era exército de homens em marcha,/ de voz dotado. Nenhum som se ouvia, que aos chefes temiam./ Com o movimento da marcha refulge a armadura variada./ Os picadeiros troianos, 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”. Sobre essa passagem, veja-se Kirk (1985, p. 376-379); já a respeito da valorização grega no poema, veja-se (com reservas) Crespo (2004/2005).

p. 72), e a mitologia “utiliza uma série de figuras arquetípicas” (LYDEN, 2003, p. 58-59), como os anciões sábios, ou os bravos heróis; figuras que “reaparecem em histórias ao redor do mundo, expressando a experiência do ‘inconsciente coletivo’ da humanidade” (LYDEN, 2003, p. 58-59). Quando os mitos são retratados em filmes, é comum que alterações sejam feitas para que ele retrate a sociedade que vai recebê-lo – entrando em questão novamente o caráter mutável do mito –, e ele passa a dizer não só algo sobre a sociedade que o gestou (o que me parece que é feito principalmente com a ambientação e os figurinos), mas sobre o momento cultural e histórico em que o filme foi feito.

[...] o mito conecta o mundo cotidiano (empiricamente real) dos assuntos sociais e o “senso comum” ao mundo místico (ideal ou, em última análise, real) da religião, mesmo que isso conecte uma visão de como o mundo é com uma visão moral de como deve ser. Há um desvio considerável entre os dois, pois o mito retrata um modelo de como o mundo é acreditado, mas isso também corresponde a um modelo de como as pessoas gostariam que ele fosse. (LYDEN, 2003, p. 62-63).

Logo, embora na cultura retratada na *Iliada* a guerra formasse heróis, e a matança de inimigos trouxesse renome, esse sentimento não é unânime na cultura que produziu os filmes (mesmo que ele exista), e não atingiria os seus espectadores do mesmo modo que atinge um discurso pacifista em meio a uma história de amor.

Referências

A IRA de Aquiles. Direção: Marino Girolami. Itália: Uneurop Film, 1962. 1 DVD (118 min.), son., color., legendado.

APOLLODORUS. *Apollodori bibliotheca. Pediaisimi libellus de duodecim Herculis laboribus*. Edited by R. Wagner. Leipzig: Teubner, 1894. (Mythographi Graeci, 1).

APOLODORO. *Biblioteca*. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.

ASSUNÇÃO, T. R. Ulisses e Aquiles repensando a morte (*Odisséia* XI, 478-491). *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 107, p. 100-109, jan.-jun. 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2003000100008>

ASSUNÇÃO, T. R. A quebra das “regras” de hospitalidade no episódio do Ciclope na *Odisséia*. In: POMPEU, A. M. C. et al. (org.). *Identidade e alteridade no mundo antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013a. p. 157-179.

ASSUNÇÃO, T. R. O banquete e as narrativas na *Odisseia*. *Romanitas: Revista de Estudos Grecolatinos*, [s.l.], n. 2, p. 98-114, 2013b. DOI: <https://doi.org/10.17648/rom.v0i2.7412>

CLARKE, M. Manhood and Heroism. In: FOWLER, R. (ed.). *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Cap. 6. p. 74-90. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521813026.006>

CRESPO, E. Los nombres de persona de los troyanos y de los griegos en la *Iliada*. *Clássica*, São Paulo, v. 17, n. 17/18, p. 33-47, 2004/2005.

GAGARIN, M. Morality in Homer. *Classical Philology*, Chicago, v. 82, n. 4, p. 285-306, Oct. 1987. DOI: <https://doi.org/10.1086/367061>

HAVELOCK, E. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, N. (org.) *Cultura escrita e oralidade*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. p. 17-34.

HELENA de Troia. Direção: John Kent Harrison. EUA: Universal, 2003. 1 DVD (175 min.), son., color., legendado.

HELENA de Troia. Direção: Robert Wise. EUA: Warner Bros, 1956. 1 DVD (118 min.), son., color., legendado.

HELMER, É. *Le dernier des hommes: figures du mendiant en Grèce ancienne*. Paris: Le Félin, 2015.

HERÓI. In: *Dicionário Aulete Digital*. Lexicon Editora Digital [201-] Disponível em: <http://www.aulete.com.br/her%C3%B3i>. Acesso em: 05 mar. 2020.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d].
- KIRK, G. S. *The Iliad: A Commentary. Books 1-4*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. v. 1. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511620263>
- LATACZ, J. From Homer's Troy to Pertersen's Troy. In: WINKLER, M. M. (ed.). *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Malden: Blackwell Publishing, 2007. Cap. 2. p. 27-42.
- LYDEN, J. C. A Method for Viewing Film as Religion. In: _____. *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*. New York: New York University Press, 2003. Part I. p. 9-136.
- MALTA, A. A perdição de Aquiles. In: _____. *A selvagem perdição: erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus, 2006. Cap. 6. p. 149-306.
- PROCLO. *Fragmentos de épica griega arcaica*. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos, 1999. (Biblioteca Clásica Gredos, 20) .
- PROCLUS. *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus*. Édite par A. Severyns. Paris: Les Belles Lettres, 1963. v. 4.
- REDFIELD, J. The Hero. In: _____. *Nature and Culture In the Iliad: The Tragedy of Hector*. Durham, London: Duke University Press, 1942. Cap. 3. p. 99-127.
- REECE, *The Stranger's Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993. p. 123-143. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.13509>
- ROMILLY, J. de. *L'Illiade, une épopée différente des autres*. In: _____. *Pourquoi la Grèce?* Paris: Éditions de Fallois, 2014. Cap. 1. p. 25-67.
- SCHMIEL, R. Achilles in Hades. *Classical Philology*, Chicago, v. 82, n. 1, p. 35-37, 1987. DOI: <https://doi.org/10.1086/367020>
- STAM, R. Introdução. In: _____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 17-41.

SULZBERGER, M. Ὀνομα ἐπώνυμον: les noms propres chez Homère et dans la mythologie grecque. *Revue des Études Grecques*, Paris, v. 39, n. 39-183, p. 381-447, 1926. DOI: <https://doi.org/10.3406/reg.1926.5277>

TROIA. Direção: Wolfgang Petersen. EUA: Warner Bros, 2004. 1 DVD (163 min.), son., color., legendado.

VERNANT, J.-P. A bela morte e o cadáver ultrajado. Tradução de Elisa A. Kossovitch e João A. Hansen. *Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1979.

VERNANT, J.-P. Mort grecque: mort à deux faces. In: _____. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989. p. 81-89. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1978.37846>

Recebido em: 6 de julho de 2020.

Aprovado em: 17 de novembro de 2020.