



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

A EXPERIÊNCIA DA PERFORMANCE E A PERFORMANCE DA EXPERIÊNCIA EM  
ILÍADAS DA CONTEMPORANEIDADE

Catarina Viana Pereira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

Orientadora: Profa. Doutora Tatiana Oliveira Ribeiro

Rio de Janeiro  
Abril de 2024

A EXPERIÊNCIA DA PERFORMANCE E A PERFORMANCE DA EXPERIÊNCIA EM  
ILÍADAS DA CONTEMPORANEIDADE

Catarina Viana Pereira

Orientador: Profa. Doutora Tatiana Ribeiro

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

Examinada por:

---

Profa. Doutora Tatiana Oliveira Ribeiro (PIPGLA-UFRJ), Presidente, suplente

---

Prof. Doutor Henrique Fortuna Cairus (PIPGLA-UFRJ)

---

Profa. Doutora Maria do Socorro Brito Araújo [Numa Ciro] (PACC-UFRJ)

---

Prof. Doutor Fernando José de Santoro Moreira (PPGF-UFRJ)

---

Profa. Doutora Érica Schlude Wels (PIPGLA-UFRJ), suplente

Rio de Janeiro  
Abril de 2024

## CIP - Catalogação na Publicação

P436e      Pereira, Catarina Viana  
            A experiência da performance e a performance da  
            experiência em Iliadas da contemporaneidade /  
            Catarina Viana Pereira. -- Rio de Janeiro, 2024.  
            111 f.

            Orientadora: Tatiana Oliveira Ribeiro.  
            Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
            Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa  
            Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística  
            Aplicada, 2024.

            1. Iliada. 2. performance. 3. experiência. 4.  
            Homero. 5. guerra. I. Ribeiro, Tatiana Oliveira,  
            orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

*Para os meus pais, Jane e Ricardo*

Agradeço profundamente à Professora Doutora Tatiana Oliveira Ribeiro, pela orientação cuidadosa e afetuosa desde a Iniciação Científica, por nunca deixar de acreditar no meu trabalho e pela confiança em meu potencial,

À CAPES, pela bolsa de Mestrado sem a qual este trabalho não seria possível, e com os votos de que cada vez mais discentes possam ter seu acesso assegurado ao fascinante universo do conhecimento,

Ao Professor Doutor Henrique Cairus, por tantos ensinamentos ao longo dos anos, por todas as palavras e gestos de encorajamento e de ternura,

Ao Proaera, nosso laboratório, e aos seus integrantes por me acolherem em todos esses anos de UFRJ e aos quais devo muito da minha formação como pesquisadora e como ser humano,

À Casa de Caridade Gausa, o solo sagrado que me amparou e me concedeu coragem para continuar, Saravá!

Aos Orixás por me mostrarem a magia do mundo e me encobrirem de axé, e aos meus guias espirituais por cada conselho, cada alento, por me agraciarem com a força necessária para superar quaisquer desafios,

Às minhas madrinhas Sandra Zalzman e Márcia Ramôa, por me darem a honra de ser sua afilhada, me acompanharem nessa jornada, não só da espiritualidade como da vida, com tanto zelo e afeição,

À minha avó, Liecy Campos, que sabe como ninguém me encantar com suas histórias e sabedoria, por cada conversa, cada ensinamento. Aos meu avós, Severino Viana, Antônio Bezerra e Fernanda Braule, é certo que daí de cima vocês celebram comigo essa vitória,

Aos meus pais, Jane Viana e Ricardo Braule, sempre, por me criarem cercada de tanto amor e compreensão, pelo apoio incondicional. Vocês são o meu tesouro,

Ao Fred e à Buda, por me julgarem digna de amor e companheirismo inigualáveis,

À Brisa Berton, minha irmã de alma, por cada momento em que segurou a minha mão nesses tantos anos de amizade, agradeço todos os dias pela bênção de conviver com alguém tão puro e bondoso,

À minha família do coração: Luana Morgado, Deborah Storino, Lakers, Thais Rodrigues, Eduarda Verena, Madruguinha, Paulo Scazzuso, Bárbara Rayen, Victor Pollak, a caminhada é mais feliz ao lado de vocês, obrigada por me amarem e aceitarem exatamente como eu sou,

Ao meu raio de sol, Rayla Zalzman, por me comover a cada dia com o seu olhar diante da vida, por ser minha parceira de aventuras e por me mostrar o quão simples e leve é o amor.

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo...

Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer,

Porque eu sou do tamanho do que vejo

E não do tamanho da minha altura...

Nas cidades a vida é mais pequena

Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.

Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,

Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu,

Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos podem dar,

E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.

*(O guardador de rebanhos, Alberto Caeiro, 1946)*

## RESUMO

### A EXPERIÊNCIA DA PERFORMANCE E A PERFORMANCE DA EXPERIÊNCIA EM ILÍADAS DA CONTEMPORANEIDADE

Catarina Viana Pereira

Orientadora: Profa. Doutora Tatiana Oliveira Ribeiro

Resumo da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

A *Iliada* de Homero é um compósito de narrativas transmitidas oralmente de narrador a narrador, por séculos, antes que fossem redigidas e fixadas enquanto “litterae”. O acesso que tivemos a ela, a partir sobretudo da edição alexandrina com os escólios de Aristófanos de Bizâncio (séc. III a.C.), deixou camuflada a natureza performática e inventiva do gênero épico. Ainda hoje, no entanto, a mesma Musa homérica continua a inspirar uma variedade de performances artísticas, desde recitações, encenações teatrais até adaptações musicais contemporâneas. Esta pesquisa dedica-se a pensar alguns projetos de levar a audiências obras que revisitam a *Iliada* para compreender como a experiência da guerra e de conflitos humanos na contemporaneidade pode e é testemunhada em performance a partir do uso e da apropriação de uma das narrativas ocidentais mais antigas de que temos notícia. As obras selecionadas para compor os *corpora* da presente Dissertação são *An Iliad*, de Lisa Peterson e Denis O’Hare, e *Omero, Iliade* de Alessandro Baricco. Além dessas, inserem-se nessa trama duas outras obras que visam a tratar a narrativa homérica de uma perspectiva brasileira: *Também guardamos pedras aqui*, de Luiza Romão e *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia*, projeto idealizado por Cacilda Teixeira da Costa, e realizado pelo MC Max B.O.

São observadas, sobretudo, as propostas de representação desses textos (peça teatral, leitura pública de traduções, leitura pública de adaptações, performances de outra natureza, etc.), assim como as trilhas da performance ao texto e do texto à performance. A seleção das obras para esse trabalho foi pensada a fim de ressaltar não só a essência performática da *Iliada* de Homero (e da poesia em geral), como também a variedade e amplitude de discursos em relação a diversos contextos e vivências contemporâneas e, mormente, o potencial transformador da realidade que reside no compartilhamento de experiências múltiplas a partir da incorporação dessa narrativa milenar em espaços tão plurais.

Palavras-chave: *Iliada*; performance; experiência; contemporaneidade; Homero; guerra.

## ABSTRACT

### THE EXPERIENCE OF PERFORMANCE AND THE PERFORMANCE OF EXPERIENCE IN CONTEMPORARY RENDITIONS OF *THE ILIAD*

Catarina Viana Pereira

Orientadora: Profa. Doutora Tatiana Oliveira Ribeiro

*Abstract* da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

Homer's *Iliad* consists of a collection of narratives that were orally transmitted from one narrator to another for centuries before being written down and fixed as “*litterae*”. Our access to it, particularly through the Alexandrian edition with the scholia of Aristophanes of Byzantium (3rd century BCE), has obscured the performative and inventive nature of the epic genre. Nevertheless, even today, the same Homeric Muse continues to inspire a variety of artistic representations in performance, ranging from theatrical productions to contemporary musical adaptations. This research is dedicated to exploring the endeavor of presenting works that revisit the *Iliad*, in order to understand how the experience of war and other human conflicts in contemporary times can and is witnessed in performance through the use and appropriation of one of the oldest Western narratives on record. The works chosen to form the *corpora* of this Thesis include *An Iliad* by Lisa Peterson and Denis O'Hare, and *Omero, Iliade* by Alessandro Baricco. Additionally, two other works have been incorporated into this narrative with the intention of examining appropriation of the homeric epics from a Brazilian perspective: *Também guardamos pedras aqui*, by Luiza Romão and *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia*, a project conceived by Cacilda Teixeira da Costa and executed by MC Max B.O.

It examines primarily the proposals for representing these texts (such as stage plays, public readings of translations, public readings of adaptations, performances of various natures, etc.), as well as the pathways from performance to text and from text to performance. The selection of works for this study was designed to highlight not only the performative essence of Homer's *Iliad* (and poetry in general) but also the variety and breadth of discourses regarding various contemporary contexts and experiences, and especially the transformative potential inherent in the sharing of multiple experiences through the incorporation of this ancient narrative into such diverse spaces.

Keywords: *The Iliad*; performance; experience; contemporaneity; Homer; war.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| 1. INTRODUÇÃO  | 9   |
| 2. ÉPICA EM PERFORMANCE — um percurso  | 13  |
| 2.1. Performance: o conceito   | 13  |
| 2.3. Um teatro épico: para além da transposição de um gênero poético           | 20  |
| 2.4. O narrador e sua experiência  | 26  |
| 3. NOVAS ILÍADAS   | 31  |
| 3.1. <i>An Iliad</i> , de Lisa Peterson e Denis O'Hare                         | 31  |
| 3.2. <i>Omero, Iliade</i> , de Alessandro Baricco                              | 51  |
| 4. ILÍADAS BRASILEIRAS   | 62  |
| 4.1. <i>Também guardamos pedras aqui</i> : a nova <i>Ilíada</i> de Luiza Romão | 64  |
| 4.2. MC Homero: épica, ritmo e rima  | 73  |
| 5. CONCLUSÃO   | 84  |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS  | 87  |
| 7. ANEXO — Repositório de performances   | 93  |
| 7.1. <i>An Iliad</i>   | 93  |
| 7.2. <i>Omero, Iliade</i>  | 103 |
| 7.3. <i>Também guardamos pedras aqui</i>                                       | 111 |
| 7.4. <i>Ilíada e Odisseia: ritmo e poesia</i>                                  | 111 |

## 1. INTRODUÇÃO

Quem quer que estude a Antiguidade Ocidental conhecerá a velha cantilena que insiste, não sem razão, que a prisca épica é oriunda de uma tradição oral, plasmada por povos coirmãos, na forja do tempo e na fôrma do espaço. Os aedos, esses longínquos menestréis, imiscuem em si as funções de produtor e de reproduzidor dos poemas, atributos que só o passar dos séculos haveria de divorciar, mas sem qualquer radicalidade. Aedos, rapsodos, bardos, menestréis, *griots*, cantadores: não cabe, por ora, adentrar o tópico da diferenciação entre eles, justamente por interessar a esta Dissertação mais o que neles converge do que aquilo que os distingue. Há, na figura a ser aqui apresentada, não pouco de cada um deles, ainda que o termo ‘aedo’ tenha por significado o elemento fundador e central desse lugar. A esse ‘aedo’ (ᾄοιδός, literalmente, ‘cantador’) cabia também e sobretudo cantar e recriar poemas épicos, entre os quais, a *Iliada*.

A *Iliada* de Homero é constituída de um conjunto de narrativas transmitidas oralmente de narrador a narrador, por séculos, antes de redigidas e fixadas enquanto “litterae”<sup>1</sup>. O acesso que tivemos a ela, a partir sobretudo da edição alexandrina com os escólios de Aristófanes de Bizâncio (séc. III a.C.), deixou camuflada a natureza performática e inventiva do gênero épico. Ainda hoje, porém, essa narrativa homérica frequenta as salas e espaços outros de espetáculo com certa assiduidade; não raro, vemos anunciadas encenações que recontam os feitos da Guerra de Troia, ou mesmo leituras públicas dos cantos dos poemas homéricos. À guisa de exemplo, pode-se citar o evento “Odyssey ‘Round the World”<sup>2</sup>, ocorrido em dezembro de 2020, no qual foram apresentadas performances dos 24 cantos da *Odisseia* por alunos, professores e atores de todo o mundo, em duração de 24 horas transmitidas pelo Youtube; o projeto *Aristos: the musical*<sup>3</sup>, uma adaptação pop/rock queer da *Iliada*, produzida por Muse Lee remotamente durante o período da pandemia de covid-19, entre 2021-22 e ainda o trabalho que Joe Goodkin vem desenvolvendo desde 2018, com diversas apresentações que ocorrem até a presente data, nos Estados Unidos, Canadá e Europa. Goodkin adaptou a *Odisseia* e a *Iliada*, esta em um ciclo de 17 canções que foram gravadas e disponibilizadas em plataformas digitais, em 2022. Sua recriação da *Odisseia* marcará o

---

<sup>1</sup> A partir do séc VI a.C., se considerarmos a data da redação pisistrática dos poemas.

<sup>2</sup> <https://chs.harvard.edu/event/odyssey-round-the-world/>

<sup>3</sup> <https://chs.harvard.edu/event/muse-lee/>  
<https://aristosmusical.com/>

encerramento do evento “Reworking Epic: Across Time, Media and Cultures”, a ocorrer em abril do corrente ano na Universidade de Oxford. Em seu *The Blues of Achilles*, como uma sorte de bardo da modernidade, Goodkin reconta a *Iliada* em canções que se apoiam na tradição de cantores do Delta do Blues, elaboradas a partir de séries de entrevistas feitas com veteranos de guerra e com pais que perderam seus filhos em combates no Vietnã e no Iraque<sup>4</sup>.

Esta pesquisa dedica-se a pensar o projeto de levar a audiências obras que revisitam a *Iliada* para compreender como a experiência da guerra e de conflitos humanos na contemporaneidade pode e é testemunhada em performance a partir do uso e da apropriação de uma das narrativas ocidentais mais antigas de que temos notícia. São observadas, sobretudo, as propostas de representação desses textos (peça teatral, leitura pública de traduções, leitura pública de adaptações, performances de outra natureza, etc.), assim como as trilhas da performance ao texto e do texto à performance.

Em vista disso, procura-se entender as particularidades das proposições e discursos, como funcionam essas performances em diferentes contextos, de que forma imiscuem-se a experiência dos personagens, dos poetas e da audiência, além de se observar o que a narrativa homérica oferece às discussões contemporâneas sobre a guerra e a violência, suas mazelas, diferentes facetas e tais experiências que se concretizam na coletividade. É incontestável que, desde há muito, o canto sobre a guerra é um canto que não cessa.

Isso posto, as obras que constituem os *corpora* da presente Dissertação são *An Iliad* de Lisa Peterson e Denis O’Hare (2014), e *Omero, Iliade* de Alessandro Baricco (2013 [2004]). No entanto, longe serem relegadas a um papel secundário, inserem-se nessa trama duas outras obras, a saber: *Também guardamos pedras aqui*, de Luiza Romão<sup>5</sup> (2021) e o projeto *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia* (2011), idealizado pela professora Cacilda Teixeira da Costa<sup>6</sup>, foi realizado pelo MC Max B.O. com a produção musical de DJ Babão, a partir de trechos dos poemas homéricos selecionados por André Malta Campos<sup>7</sup>, que atuou como consultor.

A seleção das obras para esse trabalho foi pensada a fim de ressaltar não só a essência performática da *Iliada* de Homero (e da poesia em geral), como também a variedade e a amplitude de discursos em relação a diversos contextos e vivências contemporâneas e, mormente, o potencial transformador da realidade que reside no compartilhamento de experiências múltiplas a partir da incorporação dessa narrativa milenar em espaços tão plurais.

---

<sup>4</sup> Sobre a recriação de Goodkin da *Odisseia*, ver <https://joesodyyssey.com>; sobre *Iliada*, ver <https://www.thebluesofachilles.com> e <https://antigonejournal.com/2022/02/singing-shadow-homer>.

<sup>5</sup> Luiza Romão é Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP e sua pesquisa é centrada no tema da poesia em performance, especialmente no contexto do *slam* brasileiro.

<sup>6</sup> Cacilda Teixeira da Costa é doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo.

<sup>7</sup> André Malta Campos é professor livre-docente de Letras Clássicas da FFLCH-USP.

Os autores dessas novas narrativas se fazem, em certa medida, coautores de uma narrativa ancestral, produto de uma longa tradição oral, fixada oficialmente por escrito a partir do séc VI a.C. Enquanto transitam pelo vasto universo da épica, como verdadeiros rapsodos da contemporaneidade, dão aos encenadores a autoria da dramaturgia. Épica e drama: dois legados da Antiguidade grega. Mas não o drama da tragédia ática do V século, tampouco o da comédia: e, sim, um desdobramento do papel do aedo, autor e intérprete. Tomam para si parte do papel do autor, deixando uma outra parte à tradição homérica e outra ainda ao trabalho daquele que for realizar a performance.

Cabe a quem for realizar as montagens, por sua vez, trazê-las a seu tempo e a seu espaço, e, assim, ser também homerida, ser também aedo, mas saber delegar um pouco desse papel àqueles que irão interpretá-las. Como dramaturgo, também divide a autoria quem monta a performance, quem opta por um outro caminho sugerido pelos textos. Ou seja, a construção da narratividade é feita de uma forma coletiva e de uma forma que diz respeito a interesses de um narrador. Há um mosaico de narrativas que se encontram.

Assim, a cada performance, os textos, de um modo ou de outro, são adaptados (ou readaptados, ao se tratar de uma adaptação) ao contexto de uma audiência, *hic et nunc*. A própria audiência, pois, se torna coautora dessa narrativa, pela sua confluência existencial; o relato passa a ser seu, de certa forma; somam-se as memórias.

No segundo capítulo, “Épica em performance” é apresentada a trama de conceitos que regem a perspectiva sob a qual serão observadas essas *Iliadas* contemporâneas. Para tanto, procura-se delimitar o termo performance a fim de estabelecer sua relação com as experiências coletivas e individuais que se desdobram a partir da prática poética. Nesse sentido, é também profícua a reflexão sobre o gênero e o teatro épico, especialmente aquele teorizado — e posto em prática — por Bertold Brecht, e as considerações que ele evoca sobre a relação entre espetáculo, poetas-narradores e suas audiências ao se pensar o teatro como instituto didático.

No terceiro capítulo, “Novas *Iliadas*”, realizamos um estudo dos *corpora* eleitos, de modo a observar como se estruturam, em texto e em performance, quais as suas propostas discursivas, quais enfoques são dados à *Iliada* de Homero, assim como às experiências das personagens mediante os cenários de guerra e violência, e a relação estabelecida com vivências contemporâneas.

O quarto capítulo se propõe a explorar performances de textos brasileiros que se apropriam da narrativa homérica para refletir, de uma forma ou de outra, sobre as particularidades sócio-culturais do contexto em que é inserida. São levantados

questionamentos, por exemplo, sobre como a mentalidade colonial, que tem por base os ideais gregos de sociedade, política e democracia, perpetua violências institucionais aos grupos sociais subalternizados; ou ainda, sobre como a enunciação tem tanta ou mais importância que o enunciado ao se tratar, por exemplo, do rap como forma de cantar o mundo.

Ao final desta Dissertação, encontra-se um repositório de imagens de performances à maneira de anexo. Não se trata, contudo, de um levantamento exaustivo e de um arquivo de todas as performances dos textos realizadas até então, mas de um apanhado expressivo de atuações que ilustre a diversidade de (re)leituras dos textos, que é justamente o que os autores estudados propõem e o que nós esperamos de tais representações: que elas sejam autorais, interventivo-criativas, que adaptem os textos a diferentes contextos.

## 2. ÉPICA EM PERFORMANCE — um percurso

### 2.1. Performance: o conceito

O caráter interdisciplinar e, talvez mesmo por isso, polissêmico do conceito de performance torna necessário que sejam delineadas as acepções do termo que se aplicam a este trabalho. Marvin Carlson, em seu *Performance: uma introdução crítica*, explora o percurso desse conceito e a história de suas aplicações em diversas áreas do conhecimento como nas artes, na antropologia, na sociologia, na literatura e na linguística.

Independentemente da denominação empregada por um ou outro campo do conhecimento, tais como as performances social, cultural, identitárias ou de gênero, o conceito de performance é chave para se pensar as diversas facetas da vida em coletividade, a construção de identidades e, por conseguinte, de novas realidades.

Para o propósito desta Dissertação, no entanto, esse conceito será reconhecido de acordo com a consideração de Victor Turner, que concebe, em sua obra *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*, a antropologia da performance como parte essencial da antropologia da experiência (p. 15).

Ao postular tal proposta, Turner considera, na esteira de Wilhelm Dilthey, todas as performances culturais, inclusive as rituais e cerimoniais, como uma tentativa de intelecção da vida. Turner afirma ainda:

Ao longo de todo o processo da performance, o que normalmente fica fechado nas profundezas da vida sociocultural, inacessível à observação e à razão cotidianas, é convocado — Dilthey usa o termo *Ausdruck*, ‘uma expressão’ ... que ao pé da letra significa ‘espremer, extrair’. O ‘significado’ é extraído de um evento que foi vivenciado diretamente pelo dramaturgo ou pelo poeta, ou que conclama para a compreensão (*Verstehen*) penetrante e imaginativa. Uma experiência em si é um processo que que ‘extrai’ uma expressão que a completa. (Turner, 2015, p. 15)

Dessa forma, à medida que propõe traços definórios para o que denomina drama social, noção a ser pormenorizada no decurso deste capítulo, o autor estabelece um elo indissociável entre performance e experiência. Somente a partir do testemunho colocado em performance é possível que, de forma coletiva, sejam questionadas a ordem social, a mentalidade vigente e as práticas culturais daí decorrentes.

Paul Zumthor, em sua obra *Performance, recepção, leitura* (2018), discorre sobre o fenômeno da performance e seus desdobramentos para o receptor. A performance, para ele, é o “único modo vivo de comunicação poética” (p. 33):

Nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do *texto*, em relação à obra, diminui muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa, e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido. (Zumthor, 2018, p. 18)

Essa prática, de natureza cognitiva, requer um engajamento performativo tanto daquele que a desempenha, como daquele que a observa. Zumthor parte da premissa de que a comunicação nunca acontece de forma despreziosa e que inevitavelmente o interlocutor passa por um processo de transformação; é a partir desse engajamento que são colocados em cena, tanto o relato carregado de experiência, como as vivências do próprio poeta e do espectador e, assim então, a representação adentra o âmbito social. O momento da performance exige uma atmosfera não só espacial, mas também do que, segundo o autor, caracteriza o elemento irreduzível da performance: a ideia da presença de um (ou mais) corpos. Destarte, uma vez que a situação performancial consiste em uma operação cognitiva, um “ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha” (*ibid.*, pp. 37–40), abre-se a brecha para a transformação ou manutenção do imaginário vigente.

Zumthor compreende a poesia como a “arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” e dela distingue o que se entende habitualmente por literatura que, segundo ele, se refere à “civilização europeia entre os séculos XVII ou XVIII e hoje” (*ibid.*, p. 14). Zumthor ainda desenvolve a questão que, direta ou indiretamente, permeia as reflexões aqui expostas: “O termo e a ideia de *performance* tendem (ao menos no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro?” (*ibid.*, p. 19). Toda a literatura é, em última instância, *mímesis práxeon kai bíou*<sup>8</sup> (*Poet.*1450a), da mesma forma que toda *mímesis* é e demanda uma *práxis*.

À performance é atribuído o estatuto de rito, e à poesia, portanto, o de ritualização da linguagem. A aproximação entre poesia e ritual é expressa no seguinte trecho:

---

<sup>8</sup> “imitação das práticas e da vida”.

A maior parte das definições de performance põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual. Seguindo Hymes, destaco a emergência, a reiterabilidade, o re-conhecimento, que englobo sob o termo *ritual*. A ‘poesia’ (se entendermos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de ‘literatura’) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida que ambas aspiram à qualidade de rito. Utilizo aqui esta última palavra despojando-a de toda conotação sacra. Entre um ‘ritual’ no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. No entanto, a experiência que tenho das culturas nas quais subsistem tradições orais vivas, leva-me a pensar que essa diferença não é percebida por aqueles partícipes dessas culturas. No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva. (*ibid.*, 2018, p. 43)

Desse modo, a prática performática se assemelha à religiosa pelo viés do discurso. Discurso esse que transforma o público por meio de uma “audição performativa” e, portanto, também o coloca em cena. Além disso, para Zumthor, a comunicação sempre se dá em um campo dêitico particular (2018, pp. 52-53). Cada performance, portanto, somente funciona *hic et nunc*, aqui e agora.

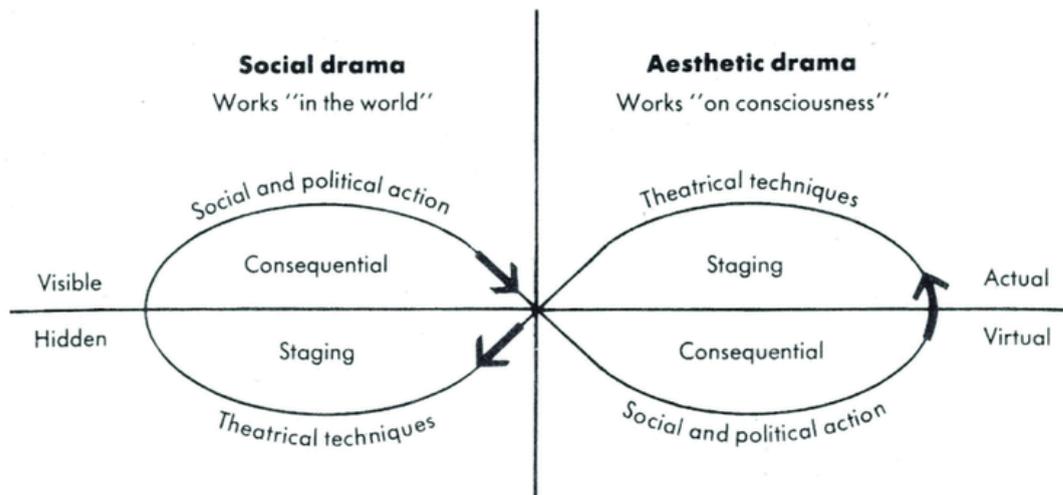
A perspectiva de Paul Zumthor sobre a prática poética, dispõe considerações complementares às de Turner no que tange à performance e suas implicações na percepção e construção da verdade. Para Zumthor, a prática poética apresenta a característica singular de “tomar simultaneamente como material, como assunto e campo de atividade a língua e o imaginário” (p. 45). Dessa forma, a linguagem humana tem por finalidade não somente a comunicação como a representação, “porém, estruturadas de tal modo que necessariamente uma entre elas, metamimética, vise à linguagem como os outros visam ao mundo” (p. 45). Isto é, a linguagem tem duas funções: a de comunicar e a de representar. No entanto, a representação, metamimética, visa não só à comunicação mas ao mundo, de forma a construir a realidade. Como declara Zumthor:

Hoje eu tenderia a explicar o conjunto de caracteres poéticos pela relação com a percepção e apreensão do tempo. A linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se no tempo biológico, que ela manifesta e assume, sendo assumida por ele, e sem ter sobre ele algum poder, incapaz de o abolir, e em contraparte, destinada a dissipar-se nele. A prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem (então, virtualmente, o sujeito e suas emoções, suas imaginações, comportamentos) desse tempo biológico. Esse esforço se realiza de modo diferente, segundo os contextos culturais; pelo menos aí percebemos sempre essa vontade às vezes cega, mas radical, essa energia vital presente nos começos de nossa espécie e

que luta em nós para roubar nossas palavras à fugacidade do tempo que as devora. Pouco importa saber aqui se esse esforço pode ou não chegar a um fim; o que conta é que, nesse esforço desperta uma consciência e se formaliza o ritual, que ele funda e irriga com sua energia. (*ibid.*, pp. 45-46)

A diferenciação entre as dimensões comunicativa e representativa da linguagem é, portanto, evocada aqui a partir da relação que Zumthor propõe entre essas funções e o tempo fugaz.

A teoria da performance de Richard Schechner, especialmente aquela produzida com base na interseção de seu pensamento teatral com o pensamento antropológico de Victor Turner, não só contribui para definir e contextualizar a noção de performance, mas também para pensá-la em relação à sociedade. Schechner desenvolve, assim, a partir de sua leitura da obra de Turner, uma fórmula: seu *infinity loop*. Esse esquema busca demonstrar que “o drama social tem efeito no drama estético e o drama estético tem efeito no drama social.”<sup>9</sup> (1988, p. 181):



Essa imagem de Schechner é uma metáfora da interconexão contínua da performance e da vida cotidiana, nos permitindo, assim, pensar nas implicações políticas e sociais da *Iliada* em cena para tratar das experiências de guerra e de violência. Qual seja o papel transformador de um texto fundador encenado para audiências contemporâneas, não meros espectadores, mas parte fundamental e co-criadora da performance. Segundo Schechner, ainda, cada papel social utiliza recursos teatrais, como forma de modificar a ordem estabelecida ou de

<sup>9</sup> “Social dramas affect aesthetic dramas, aesthetic dramas affect social dramas.”

reforçá-la. O teatro, para este teórico, é uma maneira de fazer com que o público desenvolva novos mecanismos de reação ao próprio drama social.<sup>10</sup>

Victor Turner (2015 [1982], p. 11), categoriza o drama social em quatro etapas, a saber: (1) ruptura, (2) crise e sua intensificação, (3) modalidades de reparação e (4) desfecho, com equilíbrio ou cisão social<sup>11</sup>. A primeira se caracteriza por uma descontinuidade no funcionamento normal da sociedade; a partir do surgimento de um antagonismo, os integrantes do corpo social assumem posições ou tentam reconciliar as partes, desdobrando-se, então, essa ruptura, em uma crise. Segundo o autor, a tentativa de restauração da ordem social é geralmente empreendida por aqueles que têm interesse na manutenção do *status quo ante*: “anciões, legisladores, administradores, juízes, sacerdotes e oficiais da comunidade em questão”. A terceira etapa, por sua vez, consiste em modalidades de reparação, um meio, pelas manifestações diversas da arte, de apreciação do comportamento social. Por fim, no desfecho, se busca uma experiência de *communitas* espontânea de sociabilidade, em que as divisões sociais usuais desvanecem e se estabelece um senso de igualdade, solidariedade e intimidade entre os participantes. Assim, Turner afirma:

Por meio de gêneros como o teatro, incluindo o teatro de marionetes e o de sombras, as danças dramáticas e a contação profissional de histórias, são apresentadas performances que têm a capacidade de investigar as fraquezas de uma comunidade, cobrar seus líderes, dessacralizar seus valores e suas crenças mais prezadas, retratar seus conflitos característicos, sugerir reparação para eles e, no geral, refletir sobre sua situação atual no “mundo” conhecido. [...] o teatro deve sua gênese à terceira fase do drama social, uma fase que é em essência uma tentativa de atribuir significado aos eventos “sociais dramáticos” pelo processo que Richard Schechner recentemente descreveu como “restaurar o passado”. O teatro, portanto, é uma hipertrofia, um exagero do processo jurídico e ritual; não se trata de uma simples reprodução de todo o processo “natural” do drama social. Assim, há no teatro algo do caráter investigativo, julgador e até punitivo da “lei em ação”, e algo do caráter sagrado, mítico, numinoso ou mesmo “sobrenatural” da ação religiosa — podendo culminar em sacrifício. Grotowski entendeu bem esse aspecto com seus termos “ator sagrado” e “sacrossecular”. (Turner, 2015, p. 14)

As considerações de Turner ensejam a concepção do processo dramático como parte fundamental do rito social. Tal formulação, é certo, propõe um enquadramento, um nivelamento de circunstâncias e eventos sociais extremamente complexos e abrangentes em uma forma de expressão estética ocidental, o drama, com base na categorização de

---

<sup>10</sup> SCHECHNER, 1988, p. 182.

<sup>11</sup> Essa conceituação de Turner se baseia muito estreitamente nas estruturas identificadas por Van Gennep (1909) para os ritos de passagem, que envolveriam três etapas ou “sub ritos”, a saber, separação, liminares e reagregação.

Aristóteles. Contudo, é também verdade que toda teoria, em alguma medida, recorre a certa uniformização dos eventos de forma a torná-los passíveis de fins de análise. Portanto, o propósito da teoria do drama social, na presente Dissertação, consiste em explorar um aspecto da teoria de Turner que, segundo Richard Schechner (Ligiéro (org.) 2012, p. 77) não foi elaborado de modo tão claro: o papel da arte na resolução de conflitos sociais. O seguinte comentário de Schechner contribui para tal reflexão:

[...] as ações visíveis de todo drama social são informadas, formadas e guiadas por princípios estéticos e pelos dispositivos de performance/retórica. Reciprocamente, as práticas estéticas visíveis de uma cultura são informadas, formadas e guiadas pelos processos de interação social. O político, o ativista, o advogado ou o terrorista, todos usam técnicas de performance — encenam maneiras de se dirigir aos diversos públicos, cenários, etc. — para apresentar, demonstrar, protestar ou suportar ações sociais específicas — ações projetadas para manter, modificar ou inverter a ordem social existente. Reciprocamente, os artistas delineiam as ações performadas na vida social, “eventos reais”, não somente como materiais a serem representados, mas como temas, ritmos e modelos de comportamento e representação. Há um fluxo de realimentação positiva entre o drama social e estético. Esse modelo demanda que cada drama social, cada drama estético (ou outro tipo de performance) seja compreendido em suas circunstâncias específicas, culturais e históricas. A palavra ‘drama’ não é usada para afirmar a hegemonia ocidental, mas como uma cifra que significa qualquer tipo de representação cultural específica” (Ligiéro (org.), 2012, p. 77).

Desta forma, a função da performance e, portanto, da representação é de, por meio dos símbolos, da vida recriada no palco, reconsiderar os papéis desempenhados pelos indivíduos e pelas instituições na estrutura social. A performance figura como um ponto de interseção entre as esferas social e lúdica — dissociadas no cotidiano das sociedades capitalistas pela dicotomia trabalho-lazer, transitando pelo *continuum* eficácia-entretenimento. Essa é a gradação que determina se uma performance expressa traços ritualísticos:

Se alguém vai chamar uma performance específica de ‘ritual’ ou ‘teatro’, isso depende em grande parte do contexto e função. Uma performance é chamada de um ou outro por causa do lugar onde ela é performada, por quem, em que circunstâncias e com que propósito. O propósito é o fator mais importante para determinar se uma apresentação é ritual ou não. Se o propósito da apresentação é efetuar uma mudança então as outras qualidades abaixo do título ‘eficácia’ também vão estar presentes, e a performance é reconhecida como um ritual. Mas se a proposta da performance é principalmente dar prazer, ser mostrada, ser bela ou ser bela ou passar o tempo, então a performance é um entretenimento. O fato é que nenhuma apresentação é eficácia pura ou entretenimento puro” (Ligiéro (org.), 2012, p. 81).

Nesse sentido, as obras que constituem os *corpora* do presente trabalho exprimem de maneira enfática essa dimensão ritual que reside no propósito de compreender o mundo a partir da performance para, então, transformá-lo. Esse caráter ritual intensifica as tensões entre velho e novo, conservador e inovador e possibilita, por vezes, a revisão do *status quo* (*ibid.* p. 89).

É a representação que torna possível a autorreflexão coletiva. Turner (2015, p. 17), ao discorrer sobre o conceito de *experiência* categorizado por Wilhelm Dilthey, como mencionado anteriormente, o autor reitera que a experiência apenas se concretiza a partir de sua expressão “até que seja comunicada com termos inteligíveis para outros, sejam esses termos linguísticos ou não. A cultura em si é o conjunto de tais expressões — a experiência dos indivíduos à disposição da sociedade e acessível à penetração simpática de outras ‘mentes’”.

A performance consiste, portanto, na manifestação da experiência. E é a partir da experiência manifesta em obras de arte, que os espectadores têm a oportunidade de refletir sobre as próprias experiências construindo e reconstruindo, dessa forma, suas identidades individuais e coletivas. Nas palavras de Paul Zumthor, “A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (*ibid.*, p. 31). Zumthor, após conceituar a recepção como um termo de “compreensão histórica”, de longa duração e a performance como termo “antropológico e não histórico”, considerando o seu caráter imediato, compreende a performance como um momento da recepção, o instante em que um enunciado é, de fato, recebido e partilhado (*ibid.*, p. 47). De acordo com esse crítico e historiador da literatura, um traço distintivo do discurso poético em relação aos demais é “o confronto que ele instaura entre recepção e performance”.

Dos vários momentos nos quais se pode considerar um texto poético ao longo de sua história, Zumthor menciona o de *formação* e o de *transmissão*, no qual o texto se torna público. A *transmissão* propiciaria então a *recepção* e, posteriormente, sua *conservação*, “desalienando-se no que se refere às limitações do tempo”, nas palavras de Zumthor. A partir de tal estado, dar-se-iam uma série de recepções, infinitas, que o teórico denomina como *reiteração*, em suportes variados, passando da letra à voz; da voz à letra.

No caso dos textos homéricos, como a *Iliada*, em questão nesta Dissertação, há que se considerar certa fusão desses momentos, se pensarmos na postulação de Gregory Nagy (2021 [1966], pp. 24-25) das “cinco eras de Homero”, de camadas de tempos dos poemas: (1) um período mais fluido, sem textos escritos, que se estende do c. 2000 a.C a meados do VIII do primeiro milênio; (2) um período de formação, mais inclusivo de grupos (“pan-helênico”),

também sem textos escritos, de meados do VIII à metade do VI a.C; (3) um período definitivo, centralizado em Atenas, com textos transcritos até a segunda metade do IV a.C; (4) um tempo de padronização, de meados do IV à metade do II a.C, período de padronização, marcado sobretudo pela reforma das tradições da performance homérica em Atenas e (5) período mais rígido, de II a.C em diante, no qual são realizados os trabalhos de edição dos textos homéricos por Aristarco da Samotrácia, filólogo e diretor da Biblioteca de Alexandria. Desde seu nascedouro, sabe-se que o processo de recriação dos poemas homéricos é uma constante, influenciando cada nova performance a própria tessitura textual, como trama intermitente.

A prática performática é, portanto, uma sorte de laboratório do mundo. É a partir dessa expressão da vida por meio da música, da dança, da encenação e do ritual, que se torna possível a autorreflexão coletiva e transformação da realidade. A narração das experiências vividas (*Erlebnis*), em um primeiro momento, e das experiências oriundas de uma organização social comunitária (*Erfahrung*)<sup>12</sup>, são conceitos essenciais para se pensar a crise da narração como postulada por Walter Benjamin, questão a ser tratada adiante.

Para pensar a apropriação da narrativa homérica com a finalidade de reelaborar questões da contemporaneidade, nos é valioso o seguinte comentário de Richard Schechner, em entrevista a John C. Dawsey, professor livre-docente de Antropologia da USP, parte integrante do Napedra, Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, da Universidade: “[...] o que restauramos do passado e escolhemos refazer e re-performar no presente é uma função do projeto futuro. O que estamos tentando construir (*build into*), ou tentando criar (*bring into existence*). Então, é um tipo de ensaio contínuo do mundo” (Dawsey, 2018, p. 404).

## 2.2. Um teatro épico: para além da transposição de um gênero poético

O gênero (ing. *genre*) foi, ao menos em sua gênese aristotélica, uma codificação da performance, de uma modalidade de poesia, qual foi, ao mesmo tempo, a retórica uma codificação da oratória. O gênero tipifica as linguagens e expressões, seguindo o princípio categorizante de todo o pensar de Aristóteles, mas também — e talvez sobretudo — engendra expectativas, e num tempo em que o texto era um aparato para uma apresentação (da *epideixis* à poesia) era essa expectativa que orientava o público acerca do que se haveria de ver. A

---

<sup>12</sup> Benjamin, 1987 [1936], p. 9. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin.

quebra dessa expectativa redonda no rompimento de um pacto fulcral da teia relacional que viabiliza socialmente o espetáculo. Isso é aristotélico, mas não é tudo.

Apesar da difundida, pertinente e eficaz prática taxonômica de Aristóteles, cabe ecoar as palavras de Jacyntho Lins Brandão, Professor Emérito da UFMG, que lembra, em boa hora que:

[...] a epopéia grega (como a sânscrita) já tem elementos dramáticos, ao ponto de, na esteira do próprio Platão, podermos afirmar, com Mazon<sup>13</sup>, que a epopéia é uma espécie de teatro com um só ator (o aedo), enquanto o teatro é uma espécie de epopéia sem narrador, apenas com os diversos atores. (2007, p. 4, n.8)

Os gêneros, portanto, confluem entre si há muito, e, interpenetrando-se, dispõem uma riqueza praticamente inesgotável de possibilidades, ainda que a relação entre rótulo e expectativa imponha certo predomínio de um deles. Essa predominância se dá, é certo, mais claramente no campo da performance, e ganhou um novo impulso com a mercantilização da arte, um fenômeno, de resto, quase tão antigo quanto o próprio mercado. E, se de um lado a mercantilização regeu parte da necessidade de uma rotulação geratriz das expectativas de um público (por exemplo, alguém que vá a uma ópera sabe o que esperar do espetáculo pelo qual se moveu), por outro lado os comprometimentos ideológicos agem na expectativa de quem produz o texto e sua performance, no mínimo, animando-a.

Do ponto de vista aristotélico, a própria realidade da performance pressupõe uma hibridização de gêneros e as novas *Iliadas* aqui referidas ressaltam, portanto, matizes do texto já muito debatidas por formalistas e estruturalistas: história e discurso<sup>14</sup>. História, enredo, fábula, *mýthos*, todos esses remetem à substância da narrativa: aos acontecimentos, aos espaços, às personagens. Quanto à maneira de organizar a narrativa, aos recursos utilizados para transmitir a mensagem desejada, pensamos em discurso. José Sanchis Sinisterra em sua obra *Da literatura ao palco* (2016) ressalta que:

Uma mesma história pode dar lugar a uma infinidade de textos narrativos. É exatamente na organização que o autor faz desses recursos narrativos no plano do discurso que se produz o caráter único de cada texto. E é dali — dessa especificidade textual — que provém o efeito específico de recepção do leitor. (p. 32)

---

<sup>13</sup> Paul Mazon, erudito filólogo francês, tradutor e estabelecedor de diversos textos gregos editados pela Les Belles Lettres (Coleção Budé), dos quais se destacam aqui a *Iliada* e as tragédias de Sófocles.

<sup>14</sup> SINISTERRA, 2016: 31.

Em nosso quadro, temos duas obras com o intuito de levar à cena a *Iliada* para tratar da experiência de guerra. Os dois textos apresentam semelhanças e diferenças entre si, contudo, ambos nos conduzem à reflexão acerca do épico no palco. As propostas dos textos são distintas: *An Iliad* de Peterson e O’Hare requer cena, o texto demanda que o ator-rapsodo que for performatizá-los mimetize essas diferentes vozes de personagens que com a dele ressoam; *Omero, Iliade* de Baricco, por outro lado, pede leitura ou recitação: as personagens falam em primeira pessoa, mas por vezes tratam de terceiros sem, contudo, mimetizá-los<sup>15</sup>.

Seus lugares, e contextos, de produção são igualmente diversos, se tratando dos Estados Unidos e da Itália, América do Norte e Europa. No entanto, ambas se constroem com foco em determinadas personagens da trama, em determinados episódios, embora nem sempre os mesmos. Há, em ambos, uma relevância maior do enredo sobre a cena. Trata-se, sobretudo, de palavra.

Essas características de um teatro épico dito “puro”, ou mesmo “puramente” dramático, somente evidenciam-se no âmbito analítico, é preciso ressaltar. Na prática, os elementos genéricos imiscuem-se e novas nuances de gênero surgem. José Sanchis Sinisterra (2016, p. 34), ao refletir sobre a atividade do narrador oral considerado como precursor e modelo do teatro épico em toda sua complexidade, propõe um sistema de gradação de gêneros em que um extremo consistiria numa “epicidade pura”, o balanço ideal seria uma “multiplicidade narrativa”, enquanto a “dramaticidade plena” estaria no outro extremo.

A primeira modalidade, a da epicidade pura, como pontua Sinisterra, consiste em um só ator-rapsodo (*ibid.*, p. 37) que recita um texto narrativo, com poucos códigos de gestualidade e marcações espaciais, valendo-se muitas vezes de objetos que metaforizam parte dos elementos constituintes da história contada. São observados índices de teatralidade mínima, característica da “pura” épica, como a interpelação direta ao público e a inexistência da quarta parede. A audiência é incorporada à performance, dirigindo-se a ela a construção desse mundo imaginário.

Em um segundo cenário, considerando-se a épica como um extremo diegético e o drama com um extremo mimético, na multiplicidade narrativa de que fala Sinisterra mímese e diegese justapõem-se. Começa a surgir, então, uma polifonia de vozes narrativas. Este parece ser o contexto em que se inserem todas as obras em estudo neste trabalho. Segundo o autor, essas vozes — a do narrador e as de suas personagens — se alteram em determinados momentos do enredo:

---

<sup>15</sup> Referimo-nos aqui a suas propostas declaradas, desde o início de construção dos textos, segundo os três autores.

Tal polifonia pode ser difusa ou bem concreta: às vezes, o relato comporta personagens, com intervenções dialogadas menos ou mais frequentes, e então um determinado ator pode assumir a corporeidade e a voz deste ou daquele personagem que se expressa no texto, apenas durante o tempo em que o relato lhe concede a palavra, e depois o ator volta a ser narrador [...] Aqui nos deparamos com uma gama também muito variada quanto à manutenção ou não da identidade narrativa dos narradores. Por exemplo: um ator que encarna um determinado personagem, num momento, pode fazer isso simplesmente modificando sua voz e seu comportamento físico; pode fazer isso utilizando um elemento de vestuário que modifique sua aparência; ou através de outros recursos. Esse narrador, como falei, pode materializar o personagem apenas no instante em que o relato propõe isso e depois dissolver a sua identidade de personagem e voltar à sua função narrativa; ou pode sustentar a representação desse personagem ao longo do resto da narração. (p. 37)

O extremo mimético da gradação de que fala Sinisterra é o da “dramaticidade pura”. Nesse panorama, é instaurada a quarta parede. Os atores personificam as personagens e narram os acontecimentos entre si, não mais para o público diretamente.

Entre os gregos antigos, as ocasiões de performance eram fundamentais para a determinação das modalidades poéticas postas em execução e, sempre, implicavam um ritual. Segundo Patrice Rankine (2018, p. 391), em seus estudos sobre as performances de poesia na (e da) Grécia Antiga, as especulações de Platão acerca do papel do poeta-intérprete,<sup>16</sup> no que tange à performatização do épico no séc IV a.C, são o ponto nevrálgico da questão, mormente para audiências contemporâneas. Rankine retoma a preocupação do Sócrates platônico quanto ao potencial da *mimesis* de corromper o *performer* e a audiência, e propõe a performance como possível evocadora de *páthos* e balizadora de comportamentos, ressaltando a relação entre aedos e rapsodos ao postular que “como afirma Platão na *República*, até mesmo um poeta épico, como Homero, está de fato *interpretando*, atuando, quando representa o papel sobre o qual está a informar sua audiência”<sup>17</sup> (p. 396).

A partir da apreciação de Rankine, é possível encetar uma discussão acerca do gênero épico como gênero de performance e como se estrutura. Essa prática, a performance, de

---

<sup>16</sup> Consideradas aqui em seus diálogos *Íon* e *República* (livros II, III e X). No *Íon*, a discussão diz respeito à consideração da rapsódia como *tékhnē* ou *epistēmē*. O Sócrates platônico conclui que não se trata de nem uma nem outra, mas que a rapsódia é fruto de um entusiasmo, de uma possessão divina que faz com o rapsodo execute, sem saber pleno daquilo que diz. Na *República*, a discussão se insere em um projeto platônico maior, ético-político, de conformação de uma *pólis* a ser governada pelo filósofo-rei. A *mimesis* é considerada primeiramente quanto ao aspecto formal — de enunciação (narrativa simples, narrativa mista (alternando entre 3ª e 1ª pessoas) e a mimese propriamente (narração em 1ª pessoa, como se o intérprete fosse a própria pessoa representada — forma dramática) no livro III e quanto a sua ontologia, relacionando ideia (pensamento), o objeto em si (obra de um demiurgo) e a representação estética (obra do pintor, do poeta-intérprete).

<sup>17</sup> “As Plato points out in the *Republic*, even an epic poet, like Homer, is in fact *performing*, acting, whenever he embodies the role about which he is informing his audience.”

natureza cognitiva, como visto previamente, requer um engajamento performativo tanto daquele que a desempenha, como daquele que a observa. Zumthor, em seu *Performance, recepção, leitura* (2018) parte do princípio de que a comunicação nunca acontece de forma despreziosa e que inevitavelmente o interlocutor passa por um processo de transformação. O momento da performance exige uma atmosfera não só espacial, dos elementos cênicos à concentração para o início do espetáculo, mas também do sujeito que se coloca de acordo com seu lugar no mundo e seu imaginário.

Anatol Rosenfeld, que dedicou grande parte de sua obra crítica à reflexão sobre o gênero dramático, sintetiza assim essa ideia:

A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo. (Rosenfeld, 2018, p. 17)

Ao discorrer sobre épica e teatro, não se pode deixar de pensar em Bertold Brecht, possivelmente a maior referência, como teoria e práxis, que se tem em se tratando de teatro épico. O debate acerca do gênero e do teatro épicos nos são oportunos não para lograr a inserção de nossos textos em categorias, mas no que concerne à forma de nossos textos, ou seja, à construção de um discurso e, mais ainda, os efeitos suscitados por meio destes recursos. Nossos textos contêm, evidentemente, características da épica, como a autonomia das partes em relação ao todo, o tempo pretérito como substância, a demanda pela audiência, o anti-ilusionismo em oposição à ilusão do drama, entre outros, que o aproximam do teatro de Brecht.

Anatol Rosenfeld, em seu *O Teatro Épico* (2010), ressalta a influência do teatro asiático na obra de Brecht. Assim como o teatro europeu, o teatro japonês tem um forte caráter didático-moralizante (p. 114). Além disso, ao discorrer sobre o teatro de Thornton Wilder, destaca: “Wilder salienta a estilização do desempenho e a quase ausência de cenários no teatro asiático; fatos que suscitariam a colaboração ativa da imaginação do público e tenderiam a elevar a ação da sua singularidade local ao planetário e universal” (p. 128).

É, possivelmente, a função didática externada no teatro épico, e em diversos outros tipos de teatro e ressaltada por Rosenfeld, o ponto central ao estudo do teatro da guerra e da violência; teatro esse que retoma uma das narrativas fundadoras de todo o pensamento ocidental e admite como ponto de partida esse relato, a fim de suscitar uma reflexão sobre os comportamentos humanos que possam ser identificados desde aquela obra primeira. À vista

disso, Victor Turner em seu *Do ritual ao teatro* (2015 [1982], p. 9) salienta, no que se refere ao estudo antropológico, que

Devemos tentar descobrir como e porque distintos conjuntos de seres humanos divergentes temporal e espacialmente são semelhantes e diferentes em suas manifestações culturais; também devemos explorar por que e como todos os homens e todas as mulheres, se fizerem um esforço, podem compreender uns aos outros.

A partir do efeito de distanciamento criado pelo teatro anti-ilusionista de Brecht, o espectador é colocado diante das relações sociais que permeiam as relações interpessoais. No palco os atores levam a audiência a compreender a estrutura social e a necessidade de transformá-la. As emoções suscitadas pelo teatro épico, portanto, são uma maneira de conduzir a um questionamento:

Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde. Todavia, “o teatro épico não combate as emoções” (isso é um dos erros mais crassos acerca dele). “Examina-as e não se satisfaz com a sua mera produção” (III, 70). O que pretende é elevar a emoção ao raciocínio. (Rosenfeld, 2018, p. 148)

Segundo Rosenfeld (2018, p. 153), a partir da mediação estética, Brecht propõe “a apreensão crítica da vida e a ativação política do espectador”. Brecht entende, então, o teatro como uma instituição que tem a finalidade de ensinar ao público o poder de transformação da realidade. A história, para ele, não é produto de um determinismo e pode ter o seu curso modificado, ou, nas palavras de Rosenfeld:

O homem não é exposto como ser fixo, como “natureza humana” definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo. Um dos aspectos mais combatidos por Brecht é a concepção fatalista da tragédia. O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a “des-mistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas. (Rosenfeld, 2018, p. 150)

O distanciamento tem a função de relativizar as condições históricas e sociais, de forma a demonstrar a sua condição efêmera. As mazelas do ser humano, portanto, apesar de

fugazes, recebem, por vezes, um tratamento que as inclui num projeto discursivo de perenidade encapsulado por veleidades clássicas.

O narrador é essa figura cuja responsabilidade consiste em estabelecer um diálogo com as próprias personagens, a fim de ilustrar para a audiência dois horizontes de consciência distintos: o seu, do ponto de vista da crítica social, e o da personagem que não conhece outro a não ser o seu, limitado pelas suas próprias circunstâncias sociais, diferentes das do narrador (Rosenfeld, 2018, pp. 162–163). É essa a dimensão didática da narração, a de demonstrar que, mesmo envolto em circunstâncias, em conjunturas sociais e naturais, o ser humano é ator, agente, e não passivo, paciente. É ao humano que cabe edificar a realidade e construir a verdade.

### 2.3. O narrador e sua experiência

As novas *Iliadas* aqui estudadas são não só espetáculos performáticos mas também, em certo grau, performativos (Austin, 1962, *passim*), uma vez que o ator representa o aedo, mas ao mesmo tempo vai se tornando efetivamente um aedo, na medida em que a representação do passado vai ganhando, ao longo da apresentação, contornos cada vez mais diáfanos com a reportagem crítica do presente. Ao imiscuir passado e presente, e ao proferir um projeto, o ator tornado autor faz-se também um real aedo da contemporaneidade. Esse dado performativo dessas performances consiste em ousado elemento inovador que, ao mesmo tempo, retoma a mais antiga tradição da performance ocidental, aquela que não reconhecia claramente as fronteiras entre as formas poéticas e seus gêneros.

Não se pode esquecer de que a história é um discurso, um composto de narração e descrição, com fundamento na realidade e com a perspectiva de construir verdades autênticas. Frequentemente, o discurso hegemônico é o dos vencedores, e essa, de fato, é a história preponderante. Como lembra Alessandro Baricco (2006, p. 152), trata-se de um fator fundamental para a recorrência de adaptações da *Iliada* é a “compaixão com que as motivações dos que foram conquistados são comunicadas. Uma história escrita pelos vencedores. No entanto, nossa memória guarda também, e talvez sobretudo, as figuras mais

que humanas dos troianos [...]”<sup>18</sup>. É, segundo ele, uma competência dos gregos ser a voz de todos, não só a sua: uma projeção tão fantasiosa quanto funcional.

Baricco, provavelmente pensando mais em sua própria proposta do que na *Iliada* de Homero, não lida com a ideia de ‘alteridade fluida’ que constitui o próprio conceito de troiano, um povo que não fala outra língua, não tem outros deuses, não tem outros hábitos e sequer se presta a ser um espelho, porquanto mesmo o espelho apresenta uma inversão da imagem. Nada há de inversão nos troianos em relação aos gregos, senão sua própria imagem e semelhança: lutar contra os troianos é lutar contra si.

No entanto, há um projeto a ser levado à cena, o projeto de performance de Baricco, que, assim como o de Peterson e O’Hare, tem uma função clara: a de apresentar de forma passional e catártica o fenômeno da beligerância humana e seus desdobramentos. É a partir da contraposição entre gregos e troianos que as *Iliadas* contemporâneas buscam elaborar o que significa experienciar a violência, e como esses traumas tão humanos nos afetam em quaisquer tempos e espaços.

Essas vivências, por mais individuais que pareçam — sobretudo numa época em que a individualidade é a palavra de ordem — afetam a coletividade, uma vez que o próprio indivíduo precisa de um ‘outro’ para constituir-se. Esse outro é tão mais vigoroso quanto mais plural. Decorre daí o ‘homem social’ de Aristóteles, e também daí advém ser imprescindível o intercâmbio de experiências, o ver-se no outro e em sua história. As chagas causadas pela violência em suas mais variadas formas ganham, no outro, reconhecimento de mão-dupla: a da compaixão, o *éleos* aristotélico, e o da identificação, ao fim, talvez a mesma coisa.

As narrativas cumprem transversalmente nas culturas um papel fundamental não só no entendimento da vida, mas também no senso de comunidade. Segundo Paul Zumthor (2018, p. 79), “a voz é uma forma arquetípica, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo”. As histórias são também uma forma lúdica de aprender o mundo, de experimentar novas combinações dos elementos que constituem a realidade.

O lúdico é, por excelência, encantatório e invariavelmente tem por motor a curiosidade, a vontade de conhecer inerente à condição humana. É a partir dessa curiosidade que surge a busca pela identidade e, a partir dela, o desejo de conhecer o passado a fim de projetar o futuro. Ainda segundo Zumthor:

---

<sup>18</sup> “Una delle cose sorprendenti dell’*Iliade* è la forza, direi la compassione, con cui sono tramandate le ragioni dei vinti. È una storia scritta dai vincitori, eppure nella memoria rimangono anche, se non soprattutto le figure umane dei Troiani [...]. (Baricco, 2013 [2004], p. 158”

O passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos. [...] sem curiosidade verdadeira nem paixão pelo atual nenhuma memória do passado pode ser viva; inversamente, a percepção do presente se atenua e se empobrece quando se apaga em nós essa presença, muda mas insistente, do passado. (Zumthor, 2018, p. 89)

Este trecho exprime a relevância da representação do passado na formação e na transformação do imaginário. A prática poética é a forma mais basilar de transmissão do saber de geração a geração, sobretudo em sociedades estruturadas pela oralidade. Zumthor, a esse respeito, assevera: “comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (Zumthor, 2018, p. 49).

O objeto de estudo desta Dissertação exemplifica justamente a maneira como a arte de narrar consiste na seleção de elementos da memória coletiva — letrada ou não — para, a partir de uma visão distanciada, tornar possível uma perspectiva ampla das práticas sociais que constituem uma comunidade e, portanto, uma concepção crítica de tal estrutura. Segundo Walter Benjamin (2009, p. 490), é a relação entre a proximidade e a distância que produz a aura: “o rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”.

A questão do entrave narrativo da modernidade postulada por Benjamin, que falava de acordo com seus próprios tempo e espaço e a partir de suas experiências e traumas, foi retomada por Byung-Chul Han em seu *A crise da narração* (2023) para reavaliar seus desdobramentos na modernidade tardia. Benjamin já alertava para a problemática de um mundo à mercê da informação, de uma sociedade impossibilitada de intercambiar experiências pelo trauma das guerras e da violência. A sociedade da informação retratada por Chul Han, é uma que, com muitas feridas ainda abertas, encontra-se submersa em atualizações sucessivas, cada vez mais distanciada de um olhar amplo do tempo e dos eventos:

A informação é aditiva e cumulativa. Ela não é portadora de sentido, enquanto a narração, por sua vez, transporta o sentido... Além disso, a informação fragmenta o tempo em uma simples sequência do presente. A narração, por outro lado, produz um contínuo temporal, ou seja, uma *história* (Han, 2023, p. 14).

A vida, hoje, nas sociedades do mundo (mal) globalizado, está pautada em um acúmulo de infinitas atualizações que nos chegam a todo momento. Não somente por meio de jornais e outros veículos de mídia, mas a cada segundo na era das redes sociais são acionados inúmeros estímulos ditados por uma ideologia operada assepticamente por ferramentas pseudo-automáticas e autônomas sob a égide de algoritmos. A comunicação, portanto, consiste em uma troca de informações (*ibid.* p. 15) e a narração de histórias é cada vez mais esparsa, rara e, por conseguinte, preciosa.

Chul Han propõe, então, uma distinção entre a prática narrativa e o *storytelling*, termo bastante difundido atualmente. A diferença entre os conceitos é que a narração cria uma comunidade, enquanto o *storytelling* cria consumidores. A partir do consumo gerado pelo *storytelling*, o capitalismo assume o domínio da narração. Segundo o autor, o forte apelo às narrativas já é um sinal de sua disfunção (*ibid.* p. 9). Han nos diz então:

Nenhum *storytelling* seria capaz de reacender a fogueira em torno da qual as pessoas se reúnem e narram histórias umas às outras. A fogueira já foi extinta faz tempo. Ela está sendo substituída pela tela digital que isola as pessoas na forma de consumidores. Consumidores são solitários. Não formam uma comunidade. Os ‘stories’ das plataformas sociais não são capazes de eliminar o vácuo narrativo. (Han, 2023, pp. 12–13)

Nas sociedades capitalistas, a narração de que falam Benjamin e Chul Han, aquela que é capaz de ancorar uma comunidade e significar o mundo por meio do passado metaforizado, está de fato em vias de extinção. No entanto, ainda não estão extintas. Talvez os ritos religiosos e cívicos, ou mesmo práticas como a psicanálise e a psicoterapia, sejam algumas dessas trincheiras de resistência da narração, mas certamente não são as únicas. A narração, de fato, metamorfoseou-se ao sabor dos adventos das mídias desde a dilatação da circulação da escrita, mas parece perder, a cada mudança de forma, um pouco — e às vezes muito — de sua essência.

A religião é uma típica narração com um momento interno de verdade. Ela narra a contingência, *evitando-a*. [...] O próprio tempo se torna narrativamente carregado. [...] Na época pós-narrativa, este calendário [o cristão] é desnarrativizado e transformado em uma simples agenda esvaziada de significado. Os dias festivos religiosos são o ponto alto de destaque de uma narração. Sem narração não há festa, não há época festiva, não há sentimento de festividade na forma de um senso intensificado de ser, mas apenas trabalho e lazer, produção e consumo. (*ibid.*, pp. 10–11)

As informações, segundo Chul Han, ao contrário da narração, fragmentam o tempo. O tempo se torna uma sucessão de atualidades. Perde-se, desse modo, as perspectivas tanto do passado como do futuro: “O futuro se reduz a um update permanente de coisas atuais. Assim, existimos sem *história*, porque a narração é uma história. Não só as experiências na forma de um *tempo compactado*, mas também as narrativas futuras na forma de um *tempo* a ser *descoberto* se perdem para nós” (*ibid.* pp. 40–41).

A discussão a respeito da arte narrativa mostra-se profícua quando consideramos a performance, qual a entendemos no decorrer deste trabalho, isto é, como um emblema da díade formada por eficácia e entretenimento postulada por Richard Schechner, uma forma de contar o mundo. É o que podemos observar nos projetos dessas nossas novas *Iliadas*, ainda que inseridas, por vezes, em uma lógica de consumo.

A busca é a de uma inteligência das organizações sociais por meio de um intercâmbio de experiências: as experiências das personagens, as dos *performers* e as das audiências. É, portanto, um processo coletivo. A experiência do indivíduo em si só é útil quando adquire contornos sociais.

Walter Benjamin, na esteira de outros estudiosos do conceito, aprofunda a distinção de dois tipos de experiência: a experiência individual e solitária (*Erlebnis*), da experiência coletiva (*Erfahrung*). Há, contudo, narrações que imiscuem essas experiências, são as mais patéticas. São narrações que se entrelaçam a descrições e que envolvem eventos como pestes, guerras, fome e mazelas públicas que atingem a um só tempo o indivíduo e o coletivo, individualizando a pólis, politizando o indivíduo. A própria *Iliada* de Homero começa com uma peste, fenômeno que forçosamente transforma todos em um e tem por cenário a guerra, que transforma o um em todos. A Segunda Guerra Mundial, experimentada em plenitude por Benjamin, que nela foi fuzilado, mereceria, também ela, a narração e a descrição capazes de irmanar as pessoas. A narração de Benjamin transita em “rua de mão dupla” entre o *Erlebnis* e o *Erfahrung* pelo fluxo da dor.

### 3. NOVAS ILÍADAS

#### 3.1. *An Iliad*, de Lisa Peterson e Denis O’Hare

Em 2003, Lisa Peterson e Denis O’Hare, a partir do episódio da invasão do Iraque pelos Estados Unidos, se propuseram a formular o roteiro de uma peça que tivesse por objetivo levar audiências a uma reflexão sobre a guerra e suas motivações. A esse projeto, denominaram *An Iliad (Uma Ilíada)*, que só seria encenada em 2010<sup>19</sup>. O texto da peça é declaradamente uma adaptação do épico, para a qual seus autores elegeram a tradução da *Ilíada* feita por Robert Fagles, professor da Universidade de Princeton, por lhes parecer a mais dinâmica, em verso livre, sem que, no entanto, se perdesse certa aura do épico e as marcas de um ritmo hexamétrico. A ideia de transpor para cena o mais antigo poema da literatura do Ocidente, de poder contar com a figura do velho narrador de histórias, algo próprio desta épica homérica, com seus traços tão marcantes de oralidade, foi determinante então na escolha de Peterson e O’Hare.

*An Iliad*, assim, não se constrói exatamente como peça intertextual anônima, uma vez que sua filiação é explícita e que, em sua leitura ou encenação, quase se pode ouvir uma voz ao fundo a lembrar: todas as guerras vistas, vividas, contadas são, de algum modo, Ilíadas ou Um as Ilíadas. O poeta-personagem de *An Iliad* referencia explicitamente a *Ilíada* ao citar-lhe versos inteiros, alguns até mesmo em grego antigo seguidos de sua tradução e, ao mesmo tempo, seleciona episódios, aproximando-os de contextos das audiências contemporâneas.

À medida que os compositores exploravam o domínio da tradição oral, menos entendiam a *Ilíada* como um trabalho literário<sup>20</sup>, conforme seu primeiro contato, mas como uma obra teatral em seu sentido mais amplo, parte de uma longa cadeia de transmissão. Surge, assim, a figura do Poeta, principal personagem da montagem, um narrador cuja função é provocar no espectador um sentimento de identificação e proximidade com a história narrada, tal como faziam não só os aedos da Antiguidade, os “*griots* do Burkina Faso; *rakugoka* do

---

<sup>19</sup> Das várias palestras e debates promovidos pelos autores, destacamos a realizada durante as apresentações de *An Iliad*, no The Moore Theatre, promovida pelo Centro de Estudos de Guerra e Paz, do Dickey Center for International Understanding. Em “Perpetual Violence: War and The Iliad”, os autores discutem o legado do texto de Homero, da fraternidade à brutalidade. In: <https://www.youtube.com/watch?v=JUZqTiCDiaM>

<sup>20</sup> Paul Zumthor, em seu *Performance, recepção, leitura*, propõe a distinção entre literatura e poesia. Literatura, para o autor, se refere à “civilização europeia entre os séculos XVII ou XVIII e hoje”. Enquanto a poesia é a “arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas”. Assim, o autor distingue poesia vocal de literatura oral (Zumthor, 2018, p. 14)

Japão, repentistas brasileiros, mas também diversos cançonetistas ou recitantes, na Europa e na América”, caracterizados por Paul Zumthor (2018, p. 33) como “praticantes da voz”.

O foco de *An Iliad* repousa sobretudo na figura desse narrador, um poeta que muito bem se recorda das batalhas por ele cantadas, há muito, em diferentes lugares (Micenas, Babilônia, Alexandria, Gália), perpassando diferentes temporalidades e civilizações, como nos diz neste trecho da peça, logo após a invocação à Musa e o anúncio da proposição do poema:

(Ele [o poeta] para, perdido. Olha para nós com desconforto. Arrasta os pés até a margem do palco e fica lá no escuro, perscrutando. Olha de soslaio e examina a plateia).

POETA — É, naquele tempo, eu sabia cantar isso. Dia e noite. Sem parar. Cada batalha, cada digressão antiga, eu cantava e cantava... Uma vez, em Micenas, eu cantei durante um ano — vocês não acreditam em mim? Na Babilônia eu cantei tudo diferente, mas o povo veio... Em Alexandria comecei a notar alguns poucos lugares vazios, mas mesmo assim cantei<sup>21</sup>. Ainda que mais curto — por três ou quatro dias. Sabe onde é que funcionou muito bem? Na Gália. É coisa daquele povo de lá, eles gostam mesmo disso. Claro que eles eram difíceis de controlar, costumavam subir na mesa e cantar junto, eles ameaçavam tomar conta de tudo, saiam gritando, tocando fogo, era terrível!

Toda vez que eu canto esse canto, espero que seja a última<sup>22</sup>

(*Uma Ilíada*, pp.1-2)<sup>23</sup>.

Logo na segunda rubrica da peça, os autores nos fazem uma constatação importante: o poeta, nosso narrador, “nos” olha, como se ele e sua audiência se confundissem, o que nos leva a pensar no próprio narrador homérico do catálogo das naus, assente no canto II do poema, que, em sua segunda invocação, diz: “[vós] sois divinas e tudo sabeis; sois a tudo

---

<sup>21</sup> Nesta passagem, a menção a certo esvaziamento da audiência parece dizer respeito a um tempo no qual a circulação de livros e a prática da leitura silenciosa é prevalente às experiências singulares da performance dos textos. Alexandria aqui parece remontar àquela do período helenístico, do cosmopolitismo cultural da Biblioteca e seu Museu.

<sup>22</sup> Todas as traduções dos trechos de *An Iliad* aqui dispostas, a menos que assinalado o contrário, são de Geraldo Carneiro, que gentilmente nos cedeu, para fins de estudo acadêmico, sua tradução para a montagem produzida, dirigida e encenada por Bruce Gomlevsky. Ao longo das citações utilizadas aqui, atentamos que todos os grifos são nossos, feitos para ressaltar as questões debatidas.

<sup>23</sup> (He stops, lost. He looks out at us, embarrassed. He shuffles down to the edge of the stage, and peers out into the dark. He squints and examines the audience.

THE POET Back then, oh I could sing it. For days and nights. On and on, every battle, every old digression, I would sing and sing ... in Mycenae once I sang for a year — you don't believe me? In Babylon, I sang it differently, but the crowds came ... in Alexandria I started to notice a few empty seats, but still I sang it. Shorter though — three or four days. Know where it went down really well? Gaul, something about those people, they had a real taste for it — of course they were hard to control, they used to get up on tables and sing along, they threatened to take the whole thing over, went outside, screaming, building fires, terrible.

Every time I sing this song, I hope it's the last time. (*An Iliad*, 2014, p. 24)

presentes; / **nós**, nada vimos; somente da fama tivemos notícia” (Il. II, 485-86). Vós e nós, aqui, parecem indicar a diferenciação entre aquilo que é apanágio das Musas e dos humanos. E em seguida “com intensidade homérica” (*with Homeric intensity*) é feita sua invocação, seu apelo no *aqui e agora* em que nos conta sua jornada como narrador de guerras.

Como ressaltam Peterson e O'Hare, a personagem faz parte de uma longa linhagem de narradores de conflitos que procederam a guerra de Troia. As discussões a respeito do surgimento e dos mecanismos que impulsionaram essas longas cadeias de transmissão são pautadas em várias perspectivas<sup>24</sup>. Meios de memorização, repertório formular, composição, autonomia poética, se havia, ou não, poetas letrados, além das fronteiras entre escrita e oralidade, ou entre arte popular e arte erudita, são questionamentos que ainda hoje compõem esta incógnita.

Com sua mala e seu velho casaco, a personagem do Poeta expressa todas as suas lembranças, experiências; o fato de ser um andarilho, alguém que viaja há longo tempo, é um dado importante da primeira rubrica do texto, parte da construção de um *êthos* e um *habitus*<sup>25</sup> de um narrador. O *êthos*, para Bourdieu, pode ser entendido como um conjunto sistemático de disposições morais e princípios práticos que caracterizam o indivíduo como tal ou como representante das singularidades de um grupo, de uma esfera social. Implicaria uma interiorização das condições objetivas da existência social e a mediação entre a objetividade das probabilidades e as esperanças subjetivas. Essa noção é reelaborada a partir de conceituações aristotélicas e weberianas. Por *habitus*, como resume Loïc Wacquant (in Catani et al. 2017, , p. 214), entende-se a “noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar ‘a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade’, ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente”.

Quem for montar o texto, como indicam seus autores, tem autonomia suficiente sobre o cenário, os elementos de cena e o figurino, tendo em vista que, a depender da montagem (do diretor), o Poeta é um professor em sua sala de aula, um viajante do alto de sua *pickup*, uma mulher negra em trajes étnicos em um teatro devastado pelos tempos de pandemia<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Vide n. 18.

<sup>25</sup> Valho-me aqui dos conceitos retomados por Pierre Bourdieu (cf. verbetes *ethos* e *habitus*, Catani et al. 2017).

<sup>26</sup> Na performance dirigida por John Lang e estrelada por Jim DeVita e Alicia Storin no American Players Theater, 2021; performance dirigida por James Blaszkowski e estrelada por Patrick Vincent Curran e Courtnee Roze, Connecticut, 2016; performance dirigida por Jeffrey Mousseau, encenada por MaConnia Chessner, 2022 respectivamente.

Esse personagem, viajante, é um aedo, um contador de feitos, um narrador de ofício, que, não obstante, não prescinde do auxílio de uma figura que, sendo Musa, é, a um só tempo, música, memória e verdade. Socialmente ela é um agente legitimador do discurso, mas, para ter sua presença reconhecida, ela exige a perfeição performática, muito especialmente no que concerne à relação entre a palavra e a melodia, quiçá mesmo o gesto. No que tange à sua transcendência, a Musa orna o aedo, esse poeta-*performer*, de uma aura profética, tornando-o um porta-voz não somente da memória, mas do não-esquecimento, que é o conceito matriz da *alétheia*, como ensina Marcel Detienne em seu *Mestres da verdade na Grécia Arcaica* (2013 [1967]: *passim*). Desse modo, a peça pressupõe, em rubrica, a participação dessa figura em cena, na forma de música, seja ela em *off*, em *playback* ou em presença físico-corpórea:

(Ele [o poeta] abre a mala, retira uma garrafa, serve-se.)

Pra onde foram os antigos deuses? Existe uma canção. Para onde vão os deuses quando morrem? Não sei. Tem um na garrafa de gim, tem um na garrafa de vodka... Espíritos. Olhem só... Atena?... Ela... Ela mora na tequila. (rindo.) É, Atena tequila. (Contemplando a garrafa, divertindo-se com o mistério iniciático) Os deuses jamais morrem. Eles mudam. Eles, eles se escondem dentro da gente. Eles se transformam em nós, tornam-se nossos impulsos. (Parece pedir a colaboração da plateia Luxúria? Afrodite. Travessura? Hermes. Uma boa ideia? Atena...)

Atena-tequila. Ah, muito boa. (Outra dose.)

Ah, as coisas que os deuses podem fazer conosco.

(Música distante, tão suave que não temos certeza de que é real.)

Musas?!

(Súbito uma Musa aparece e o mundo se enche de som e luz. Isto pode significar música gravada, ou um músico ao vivo, mas quando acontece, o mundo do Poeta muda completamente.)

*Uma Iliada*, pp. 6–7<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> (*He opens the suitcase, takes out a bottle, pours.*)

Where do the old gods go? That's a song. (*Sings.*) "Where do the old gods go when they die?" I don't know. There's one in the vodka bottle...Spirits. Oh look, Athena in the...she's in the tequila. (*Giggling.*) Yeah. Athena tequila. (*Contemplating the bottle — enjoying the mystery.* Gods never die. They change. They, they, they burrow inside us...They become us, they become our impulses. (*He seems to call on the audience.*) Lust? Aphrodite. Mischief? Hermes. A good idea? Athena...

Athena tequila. Ah very good. (*Another drink.*)

Oh, the things the gods could do to us.

(*Distant music, so faint that we're not sure if it's really there*)

Muses?!

(*Suddenly a Muse appears and the world is full of sound and light. This could mean recorded music, or a live musician, but however it happens, THE POET'S world changes completely.*) (*An Iliad*, 2014, pp. 33-34).

Cabe destacar que, após o apelo à Musa e sua manifestação indicada pelo texto, o poeta se declara uma testemunha ocular da guerra (algo que nunca encontramos no texto homérico, no qual o aedo narra algo não experienciado, não vivido). A personagem deixa de se referir a um “eles” aqueus, gregos, e passa a dizer de um “nós” em terras alheias, descrevendo o teatro de operações e presentificando as cenas:

Nove anos nisso. E **nós** todos acampados naquela praia. Péssimo. Só que **agora** é noite e os homens de repente **ficam** MUITO mal. Num instante, estão lustrando as botas; no outro, estão engasgando com o sangue preto, preto. Lá embaixo, na praia, tem uma fogueira monumental, e não é uma fogueira de lenha: são cadáveres, eles estão queimando cadáveres de homens e de mulas e de cachorros, todos foram infectados pela peste. *O que é que está acontecendo?*

Eu vou lhe dizer: **nós** enfurecemos os deuses<sup>28</sup>.

Em *Uma Ilíada*, seu aedo narrador promove um espetáculo que transita, por vezes, entre o monólogo e o solilóquio. Fala com plateia, decerto, mas igualmente fala para si mesmo, envolvido por sua própria narração. Não é que seu espectador esteja ausente para ele, ele está ali, mas não o ouve, do contrário não seria preciso que cantasse novamente essa história. Em certos instantes, é preciso despertar um horizonte de experiências, buscar imagens que traduzam o estado de exaustão, miséria e solidão daqueles nove anos de guerra que parecem não ter fim:

Nove anos. Então — então você saía de casa quando seu bebê tinha um ano, e quando volta ele tem dez. Você saía de casa, seu bebê tinha um ano, quando volta ele está morto. Você volta, a sua — sua mulher está morta. Você volta e sua mulher está gorda. Você volta e sua mulher teve três amantes e mais dois filhos. “Oi, querido, ai, não fica bravo, não fica bravo!” Sabe como é? Ou você volta e a sua fazenda está arruinada. Ou então aconteceu uma guerra e você não é mais grego. Você agora é diocleciano, ou coisa que o valha: ou agora você é espartano. Eles vieram e invadiram, enquanto você estava passando um tempo em Troia, e você não tem mais direito à sua terra. Hum, o seu pai morreu enquanto você estava fora. Você sabia? Não? (Suspirando.) A gente não usa mais essas calças justas, já deixamos de usar faz um tempão... E assim, você pode imaginar, depois de nove anos disso, bom, eles querem ir pra casa. Já se esqueceram por que estão lutando<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Nine years in. And we're all camped out on the beach Bad enough. Only now it's night and men are suddenly getting VERY sick. One minute they're polishing their boots, the next they're choking on black blood. Down the beach, there's a massive fire burning, and the fire is not wood, it's corpses, they're burning the corpses of men and mules and dogs, they've all been infected by plague. *What is going on?* (*An Iliad*, 2014, p. 34).

<sup>29</sup> Nine years. So for — you left home when your baby was one, you come back and your baby is ten. You left your baby was one, you come back your baby is dead. You come back your — your wife is dead. You come back your wife is fat. You come back your wife has had three affairs and two more kids. “Uh, hi honey, y-uhhhh, don't get mad, don't get mad.” You know, or you come back, and the farm is ruined. Or there's been a war and you're

Em todas as epopeias ocidentais, há o breve momento em que o poeta ousa compor contra o impulso heroico, quer pelo discurso amantíssimo da Andrômaca homérica que repreende docemente Heitor, o mais glorioso dentre os troianos (*Il.* VI,407-30); quer pela amarga reflexão daquele ancião do Restelo, na épica camoniana (*Lus.* IV, 94-104). *An Iliad*, contudo, não é uma epopeia; tampouco deixa de sê-lo, e toda ela está vertida e, assim, toda ela pode estar vazada nessas refutação e apologia das ações humanas, as mesmas que as epopeias costumam laudar. Trata-se de uma peça de teatro que tem características inovadoras, como por exemplo, pretender-se um espetáculo mutável e adaptável a inúmeros cenários e audiências, e que busca espargir o passado bélico evocado pelo cenário da *Iliada* de Homero pela memória de todas as Guerras, a fim de operar uma sensibilização para o presente e o futuro, a partir do apelo à memória recente e sua identificação com um passado que se abre em camadas temporais replicantes, qual uma cebola temporal:

POETA — Heitor coloca seu pesado elmo e volta para a linha de frente de batalha. (Cansado por já conhecer o que acontecerá.) Huum.

(à plateia) Vocês já viram uma linha de frente? (Balança a cabeça.) Vamos pegar — eu quero mostrar pra vocês com o quê se parecia aquele campo sangrento, para o qual Heitor voltou agorinha, com todos aqueles outros garotos espalhados em volta. É feito um, é feito um — eu tenho um desenho aqui. (Procura em sua mala.) É de uma outra guerra, mas — ah, não tô achando — (Não acha.) Oba, aqui! (Ele ergue a sua própria mão como se fosse um mapa.) — olhem só: fora das trincheiras, tinha sido um dia especialmente ruim — isto foi, ah, uns cem anos atrás, mas vocês entendem a imagem — e, uhhmmm, o campo de batalha está juncado de cadáveres e quando você olha pra ele, pensa: “Ah, mas isso é só um monte de cadáveres.” Mas eles não são só cadáveres, porque este é o Mateus, este é o Jaime, este é o Paulo. Este é o Antônio Carlos, que tinha dezenove. (sobre Paulo) Este, vinte e dois. Era filho de um carteiro. Tinha conseguido uma bolsa. Era o primeiro da família que iria pra universidade. Mas não foi.

Percebem?<sup>30</sup>

---

no longer Greek. You're now Diocletian or whatever it is — you're Spartan now. They came and took over, while you were hanging out at Troy, and you have no title to your land anymore. Um, your father died while you were gone. You know, oh no (*gasp*) we don't wear those leggings anymore, we stopped wearing them like that a long time ago. (*An Iliad*, 2014, p. 29).

<sup>30</sup> POET Hector puts on his heavy helmet and goes back to the front lines. (*Tired from the knowledge of what's to come*). Huhhh.

Have you ever seen a front line? (*Shakes his head*.) Let's take — I want to show you what that bloody field looked like, what Hector walked back to just then, with all those other boys scattered across it. It's like, it's like — I have a picture here. (*Can't find it*.) — well here. (*He holds up his hand instead, using it as a map*.) — you see, outside the trenches where there had been a particularly bad day — this was, oh, a hundred years ago but you get the picture — and uhhh the battlefield was just littered with bodies and when you look at it you think, “Oh, well these are a bunch of bodies,” but they're not just bodies ‘cuz this is — this is Jamie and this is Matthew and this is Brennan and this is Paul. This is Scottie, he was nineteen, (*About Paul*.) he was twenty-one,

A figura do Poeta tem por ofício ser um embaixador da memória, um viajante do tempo e do espaço, fadado a cantar a glória heroica, mas também os horrores da guerra. O triunfo e o luto; a opulência e o degredo; o saque e a desgraça. O Poeta sempre espera cantar *Uma Ilíada* pela última vez, esperança da paz eterna. E mesmo se lamenta, em tom queixoso, de certa exaustão a que é levado a suportar.

François Hartog em seu *Memória de Ulisses* (2014), ressalta o prestígio do olhar como modo de conhecimento na civilização grega. Ver é saber, e Ulisses sabe porque viu, assim como nosso Poeta. Além do que, da mesma forma que o herói Odisseu, é um viajante a contragosto, movediço, sempre a chegar e partir, ansiando pelo fim de sua jornada. São eles o que Hartog denomina “homem-fronteira” e “homem-memória” (p. 15), condenados a lembrar. No entanto, embora ambos possam ser ditos “homens *polytlas*”, isto é, que muito tenham tido que suportar, para Ulisses a guerra teve fim. Mesmo com todas as agruras sofridas, como herói, lhe foi permitido o retorno. O Poeta, por sua vez, revive *Uma Ilíada* sem cessar pois, como aedo, tem o dever de nos contar essa história até que não se faça mais necessário... E a atual conjuntura global sinaliza o quão longínqua se torna a cada dia essa possibilidade.

A construção discursiva da memória, em *An Iliad*, se dá por duas perspectivas, como declaram Peterson e O'Hare: uma que realça o caráter horrorífico da guerra, como algo a ser erradicado; outra, que reconhece a natureza humana como belicosa. Sendo inerente à natureza humana, segundo a peça, a beligerância é universal, constante e praticamente imutável, o que leva toda a peça ao território da utopia do fim da guerra. O Poeta, o aedo, traz uma memória, e é, ele mesmo, um testemunho da própria guerra, de sua existência constante. Sua fala é carregada dos horrores que povoaram suas retinas, seus ouvidos. Mas de que guerra fala ele? Ao que parece, de intermináveis Troias, entre elas, Canudos, inserida na tradução de Geraldo Carneiro (com grifo nosso):

Eu não quero contar a vocês o que acontece depois — eu sei que vocês *sabem* — sobre o truque que foi capaz disso — O Cavalos de Troia — isso eu não posso — (*Começa a fazer sua mala.*) — como os gregos fingiram que foram embora, e Troia comemorou pensando que tinha acabado, que a guerra tinha acabado — mas naquela noite os soldados gregos pularam fora — e começaram o massacre e o incêndio — o Saque de Troia, não é isso — eu não estou cantando esse canto... O canto do assassinato de Príamo, o canto da morte de Aquiles... O canto do filho de Heitor sendo atirado das

---

(*About Brennan*) he was eighteen, Brennan was meant to go to Oxford — he had gotten a scholarship because of his writing — his father was a postman. He would have been the first child in his whole family ever to go to university — but he didn't...

ameias — de como o soldado grego o segurou com uma das mãos, mas o bebê riu, porque o elmo do soldado o fez pensar em seu pai, e desta vez ele pensou que fosse uma brincadeira — o som da cabeça do menino se partindo no chão... (*Ele se volta para pegar seu casaco.*) O canto das mulheres troianas, todas sequestradas, estupradas e levadas para a Grécia, o canto de Enéias escapando com seu pai nas costas, o canto de Ulisses tentando voltar pra casa, não, é coisa demais, todos esses cantos...

(*Agarrando sua mala.*) Imaginem vocês mesmos, a destruição de uma cidade, de uma civilização, vocês sabem como é que isso parece... Como...

...Alexandria, toda aquela memória perdida... (*Pausa, procurando em sua memória.*)

...Como...  
Constantinopla, queimando durante semanas...

...Como...  
...Os templos astecas, arrasados...

...Como...  
**Canudos**... Dresden... Hiroshima...

...Como...  
Sarajevo...  
Kabul...  
...Como...

(*Uma Iliada*, pp. 46-47)<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> I don't want to tell you about what happens next — I know you know — about the trick that did it — the Trojan Horse — I can't do it — (*He starts packing up.*) how the Greeks pretended to leave, and Troy rejoiced and they thought it was over, the war was over — but that night Greek soldiers snuck out — and began the slaughter and the burning — the Sack of Troy, that's not — I'm not singing that song... the song of the murder of Priam, the song of the death of Achilles... the song of Hector's infant son thrown from the battlements — how the Greek soldier held him up in one hand, but the baby laughed, the soldier's helmet made him think of his father, and this time he thought it was a game — the sound of the boy's head splitting on the pavement... (*He turns to get his coat.*) the song of the Trojan women, all of them kidnapped and raped and taken to Greece, the song of Aeneas escaping with his father on his back, the song of Odysseus, trying to get home, no, it's too much, all these songs... (*Grabbing his suitcase.*) Imagine it for yourselves, the destruction of a city, a civilization, you know what that looks like... like...

...Alexandria, all that history lost... (Pause, searching...)

...like...

...Constantinople, burning for weeks...

...like...

...the Aztec temples, razed...

...like...

Dresden... Hiroshima...

like...

Sarajevo...

like...

Kabul...

like...

(*An Iliad*, 2014, pp. 94-95).

A peça gira em torno de questões supra-culturais e intrínsecas à natureza humana, tais como a morte, a guerra, a memória e o esquecimento, e por vezes os aborda de uma maneira universalizante, ou mesmo ocidentalizante, tendo por base um texto fundador do Ocidente e nomeando todos os acontecimentos motivos de canto como “guerra”, conferindo uma singularidade a uma pluralidade de conflitos, das mais distintas naturezas, nos mais diversos lugares. Seriam todas as guerras de Troia em diante uma *Iliada*? Nas novas *Iliadas* que surgem, o outrora pano de fundo, a guerra, faz-se ela o motivo único. Não há fim para as reticências.

Alfred Bradford, professor de história antiga da Universidade de Oklahoma e veterano da Guerra do Vietnã, em seu livro *War: Antiquity and Its Legacy* (2015, p. 6), pontua que a *Iliada* é “uma sofisticada peça da literatura, na qual os leitores identificam a glória ou o *páthos* da guerra, dependendo do que eles próprios trazem ao poema” e é, exatamente, nestes termos que *An Iliad* é tecida. Também Jonathan Shay, psiquiatra clínico do Departamento de Psiquiatria da Tufts Medical School, em seu *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character* (1995), tomando por base a *Iliada*, mostra o quão próximas podem ser as experiências da ira de Aquiles e a realidade de ex-soldados do Vietnã, ao observar pacientes que vivem traumas de combate. Shay (1995, *passim*) reconhece certo valor terapêutico no poema de Homero, a importância da compaixão e da comunalização do luto. A persistência do trauma encontra certo lenitivo no ato de narrar, de contar suas vivências de guerra diante de um público compassivo, ato em que se pode operar certa catarse.

Byung-Chul Han (2023), analogamente, disserta sobre o potencial “curativo” da própria narração. Ao evocar a psicanálise freudiana, o autor postula que, por vezes, a cura se dá a partir da dissolução do bloqueio narrativo. Ou seja, à medida que o paciente não só verbaliza como articula os eventos por meio da narração, os traumas são passíveis de superação. Segundo Han (*ibid.*, p. 114), uma vez que a crise é deslocada para o passado, ela pode não mais afetar o presente:

A *fantasia narrativa* é curativa. As preocupações são despojadas de sua facticidade opressiva ao serem colocadas em uma *aparência narrativa*. Elas são absorvidas por ritmos e melodias narrativas. A narrativa as elevam da pura facticidade. Elas se *liquefazem* no fluxo narrativo em vez de endurecerem em um bloqueio mental (*ibid.*, p. 115)

Para não deixar dúvidas acerca do lugar do montador como autor, algumas rubricas, e mesmo as didascálias internas, exortam esse montador a inserir elementos no texto que se relacionem às circunstâncias de sua audiência. A própria audiência, pois, se torna coautora

dessa narrativa, pela sua confluência existencial, e a obra passa a ser sua, de certa forma. Em vista disso, a peça é um convite a coautorias que se desdobram e que se diluem nos extremos, no extremo homérico, da composição coletiva e oral, à ponta da recepção, da obra aberta, que coloca o espectador entre o pacifismo e a guerra, entre o arco e a lira, para usar a expressão heraclítica<sup>32</sup>. Arco e lira, guerra e poesia, têm um reencontro marcado nesse espetáculo mutante que é *An Iliad*.

Cada montagem de *An Iliad*, destarte, é resultado de um longo tecido narrativo e, ainda assim, reserva as particularidades de determinado contexto. O Poeta sequer tem nome, por ser diferente a cada performance. A partir da narrativa homérica, outras experiências de guerra e violência são incorporadas à essa narrativa maior, tal qual faziam os aedos da Antiguidade que, ao cantar a *Iliada* em diversos espaços, recompunham a obra de acordo com as vicissitudes da cidade em que estavam no momento, e acrescentando ao poema aquelas informações tornando, assim, a audiência também parte da obra.

A peça é dividida em sete partes, correspondendo, em alguma medida, à sequência de cantos da *Iliada*, mas sobretudo à estrutura dos episódios assinalados pela tradição, como a “aquileia”, “a patrocleia”, a écfrase do escudo de Aquiles, modelo-base de todas as écfrases ocidentais, e assim por diante. *Uma Iliada* conta, à guisa de ‘atos’ ou ‘cenas’, com as seguintes partes assim nomeadas: “Os exércitos se reúnem”, “Aquiles”, “Heitor”, “Pátroclo”, “O novo escudo de Aquiles”, “A morte de Heitor”, e “Os funerais”.

Tais partes perfazem o trajeto narrativo da *Iliada* de Homero, conferindo-lhe, mais uma vez, o lugar de modelo, mas, desta vez, não mais de modelo na enunciação, e, sim, de um enunciado. O cerco de Troia passa a ser tratado como algo que transita entre o protótipo e o arquétipo da própria guerra. A guerra, na peça, é tomada por sua universalidade e onipresença. A guerra, toda guerra, é antípoda da paz e a mais completa geradora de traumas.

É evidente que a morada do trauma é a memória, ele demanda a memória, assim como a memória demanda a linguagem. O trauma é a ferida da memória. A guerra fere a memória em toda a sua extensão, mas a ferida é o desocultamento do interior do corpo. A guerra revela e traz dor, perdas. A carne viva da memória salta aos olhos e exige cuidado, exige escuta, e reivindica o lugar da experiência. Mas essa experiência tem de paramentar-se de acordo com suas veleidades, e a poesia se lhe faz veste.

*An Iliad*, revestida de experiência, consiste em uma inovadora proposta de vários espetáculos em um só, provocando em audiências modernas reflexões sobre a experiência da

---

<sup>32</sup> B51 οὐ ξυνηῶσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῶι ὁμολογέει· παλίντροπος ἄρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης (‘não entendem como o divergente concorda consigo mesmo: uma harmonia recíproca, como a do arco e a lira’).

guerra, suas representações, suas consequências e suas motivações. O texto promove, dessa forma, um embate discursivo de visões distintas dentro de uma mesma narrativa, uma verdadeira diatribe interna: o discurso de quem promove a guerra, exorta o povo a guerrear, e o daqueles que, na guerra, não têm senão o papel de vítimas privilegiadas, a saber, mulheres, crianças, pessoas com deficiência e mesmo ideólogos pacifistas.

Na primeira parte (1. **Os Exércitos se Reúnem**), é traçado um plano geral do poema, recaindo o foco na indagação do porquê da guerra. A ambiência espaço-temporal vai sendo modelada pelo poeta através da interpelação ao espectador: “Imagine” (p. 25), “Visualizem” (p. 28), “Vocês veem?” (p. 28)<sup>33</sup> e também através de comparações, próximas dos símiles, com elementos contemporâneos com os quais a audiência pode estabelecer contato, como em:

E assim, você pode imaginar, depois de nove anos disso, bom, eles querem ir pra casa. Já se esqueceram por que estão lutando.

— Mas quanta humilhação teria sido  
Agüentar tanto tempo, pra depois  
Voltar pra casa de mãos abanando?

Como é que você sabe quando ganhou? Sabe como é, alguém já disse: como é que você pede a uma pessoa pra ser o último homem a morrer por uma, por uma — causa perdida? Eu só estou fazendo uma analogia, mas a idéia é: você está numa fila de supermercado, você já está ali faz vinte minutos, e as outras filas estão andando mais rápido. Você muda de fila agora? Não, caceta, eu estou aqui faz vinte minutos, eu vou esperar nesta fila, não importa se eu tiver que esperar. E olha — eu só não estou indo embora porque senão eu teria perdido o meu tempo.

Coragem, meus amigos, resistam um pouco mais...  
(*Uma Iliada*, p. 6)<sup>34</sup>

Quando o texto se aproxima mais estreitamente, ainda que não *ipsis litteris*, do texto homérico, o poeta traz elementos que garantam uma inteligibilidade, que sustentem a sensação de proximidade com a audiência, explicando, traduzindo em imagens, seu próprio dito. Assim, uma das passagens mais ilustres da *Iliada*, o catálogo das naus, não deixa de

---

<sup>33</sup> “Imagine”, “Picture”, “Do you see?”

<sup>34</sup> And so, you can imagine, after nine years of this, well, they want to go home. They’ve forgotten why they’re fighting.

—But what humiliation it would be

To hold out so long, then sail home empty handed.

How do you know when you’ve won? You know, someone said, uh how do you ask uh a person to be the last man to die for a, for a — a losing cause and I, I’m paraphrasing but the idea being, you’re in the supermarket line, and you’ve been there for twenty minutes and the other line’s moving faster. Do you switch lines now? No, goddamn it, I’ve been here for twenty minutes, I’m gonna wait in this line, I don’t care if I wait. And look — I’m not leaving ’cuz otherwise I’ve wasted my time.

Courage, my friends, hold out a little longer ... (*An Iliad*, 2014, p. 29)

figurar no texto de Peterson e O'Hare, talvez não só para que não se perca esse expediente poético mui próprio (e esperado) da poesia grega, mas também para reiterar o estatuto de presença no episódio de Troia. Após enumerar alguns nomes de heróis e suas cidades natais, o poeta adverte sua audiência:

(*Contendo-se.*) Ah, tá certo, vocês não conhecem nenhum desses lugares... Mas estes nomes — **estes nomes significam alguma coisa pra mim. E eu conheci** esses meninos.

Os conhecidos e os desconhecidos.

Estamos falando de dezenas de milhares de homens, despejados das ilhas gregas.

Imaginem esses homens, esses navios, tantos navios.

(*Uma Ilíada*, p. 4.)<sup>35</sup>

A segunda (2. **Aquiles**) é centrada na figura de Aquiles e em sua ira insurgida pelo ultraje de Agamêmnon. Aqui a Musa se faz presente, sempre representada pela música, executada ao vivo ou em *playback*. A Musa, representada por um músico em cena ou somente evocada em som, e o poeta são, por indicação dos autores, os dois personagens fundamentais. Heitor é o personagem principal da terceira parte (3. **Heitor**), na qual o poeta faz uma écfrase da cidade de Troia, colocando assim, diante dos olhos do espectador, o cenário da narrativa:

**POETA** Quem dera se eu pudesse mostrar pra vocês uma foto de Troia. Mas era assim que ela parecia:

Atravesse os portões da cidade e a primeira coisa que você vê é uma grande praça, uma grande praça com uma fonte. Tem água por toda a parte: pequenos chafarizes, pequenas piscinas, cada casa tem sua piscina e você escuta o som de água correndo o tempo todo e essa água é uma forma de música, e essa música se mistura com música de verdade: flautas, liras, cantos. Então, enquanto caminha no meio disso, você começa a ver como cada casa é privada e, ao mesmo tempo, pública. Assim, toda casa tem uma área privada e não obstante se derrama numa área comum. Deste modo, quando anda pela cidade de Troia, você vê todo o mundo, e todo o mundo vê você. Eles sempre têm eventos, adoram concertos, encontros públicos, eles têm apresentações de todos os tipos e há um grande senso de dever cívico, por isso eles se reúnem pra discutir coisas como: o que faremos com a figueira que está morrendo? Como é que salvaremos a figueira? E eles têm uma comissão pra falar sobre a figueira. E é claro, respeito pela família, a família real, Príamo e seus filhos. Eles trouxeram mesmo a paz para Troia, combateram mesmo as invasões, deram mesmo a eles uma vida estável. Então o que você sente quando caminha por Troia é uma grande sensação de calma e uma grande sensação de serenidade... Isto, antes da guerra, é claro.

---

<sup>35</sup> (He stops himself.) Ah, that's right, you don't know any of these places... but these names — these names mean something to me. And I knew these boys...

(*Uma Ilíada*, p. 14.)<sup>36</sup>

“Não é engraçado como é difícil descrever um homem bom?” (*Uma Ilíada*, p. 14)<sup>37</sup>, diz-nos o poeta, ao apresentar, com apreço, seu Heitor, baluarte da cidade e da casa troiana. Destacam-se ainda nessa parte os encontros do herói com Hécuba, Helena e Andrômaca. Esses são momentos em que a dor das mulheres troianas se faz presente no texto, elas não deixam de ter lugar no drama da guerra.

Pátroclo, personagem central da quarta parte da peça (4. **Pátroclo**), é o responsável pelo encontro de Aquiles e Heitor. Seguindo bem de perto a narrativa iliádica, é Pátroclo o novo motor da ação, aquele que leva de volta os mirmidões ao campo de batalha e que, com as armaduras de Aquiles, tomado pelo furor bélico e pela *Áte*, cai às mãos de Heitor, esquecendo-se por completo das recomendações de Aquiles. Este furor bélico, certa *hýssa*, do personagem homérico é encarnado pelo Poeta, é nesta parte da peça que toda a crueza da guerra é dita em cena; a exasperação do Poeta poderia ser entendida como a própria cegueira da razão em que Pátroclo se encontra. No entanto, assim que a personagem volta a si, se sente constrangida e se desculpa:

(*Mudando de repente de tom.*) Sabe aquela sensação de que, por qualquer motivo, você pode matar alguém? Rolando aqui e agora! Você pode matar os caras. Pode cortar fora a cabeça deles. Pode despedaçar os membros deles. O cara na sua frente, que tá cortando a sua passagem, você pode atropelar ele com seu carro, não precisa se preocupar — só atropela ele!

[...]

(*O Poeta embarca na volúpia sanguinária.*)

---

<sup>36</sup> POET I wish I could show you a photograph of Troy. But here is what it was like:

Walk through the Scaean Gates and the first thing you'll see is a great plaza, a great plaza with a fountain, there's water everywhere: little waterfalls, little pools, every house has its own pool and you hear the sound of water flowing all the time and the water is a form of music, and that music mingles with real music: flutes, lyres, singing. And then as you walk through, you begin to see how every house is both private and public. So every house has a private area and yet it spills into a common area, so as you're walking through the city of Troy you see everybody, and everybody sees you. They'll often have events, they like to have their concerts, they have public meetings, they have performances of all kinds and there's a great sense of civic duty, so they get together to discuss things like: what do we do with the fig tree that's dying? How do we save the fig tree? And they have a committee to talk about the fig tree. And of course, respect for the family, the royal family, Priam and his sons. They've actually brought Troy peace, they've actually fought off invasions, they've actually given them a life that's stable. So what you feel when you walk into Troy is a great sense of calm and a great sense of serenity ... this is before the war, of course. (*An Iliad*, p. 43)

<sup>37</sup> “Isn't it funny how hard it is to describe a good man?” (*An Iliad*, p. 44).

Ha! Ha!

Entrando aos berros  
Ele arremessa uma pedra  
Que bate entre seus olhos  
Esmaga sua testa  
Seu crânio destroçado  
Seus olhos estouram nas órbitas

*(O Poeta sobe à mesa, febril, balança, gritando, fora de controle.)*

Nada pode ferir Pátroclo agora, ele é uma máquina de matar, meu deus —

[...]

Tudo EMBAÇADO DE MATANÇA! Um homem — CEIFADO! Outro — SANGRADO! Outro — MARTELADO! Outro — ESFACELADO! TENDÕES RETALHADOS! RASGADO A BRONZE! ESTRIPADO! FATIADO A LÂMINA! Outro — A LÍNGUA CORTADA FORA! Um camarada — DILACERADO POR DENTRO DAS ÓRBITAS! Depois — O BRAÇO INTEIRO ARRANCADO!

*(O Poeta, ofegante, encarna a febre da Fúria, não consegue parar, com os olhos ferozes e se debatendo, fora de si, tomado pelo desejo ardente do sangue.)*

EMPALADO! (excitando-se) Mais...  
ESPANCADO! (idem) Mais...  
APUNHALADO! (idem) Mais...  
PICADO!  
AGARRADO!  
CORTADO AO MEIO!  
ESMAGADO!  
DILACERADO!  
A TERRA TODA QUENTE DE SANGUE SANGUE SANGUE.  
E MORTE RUBRA! E ISSO DÁ A MAIOR ONDA!!!

*(Ele de repente para, ofegante. Olha para a plateia, desesperado, perdido.)*

Oh, deus. *(Tomando fôlego)* Foi mal...

Desculpe, não é —

Às vezes é só —

É por isso que eu não faço isso. Por isso que eu não faço isso.  
*(Uma Iliada, pp. 23-25)*<sup>38</sup>

<sup>38</sup> *(Suddenly shifting his tone.)* You know that feeling when, for whatever reason, you could kill somebody? Right then and there. You could kill them. You could tear their fucking head off. You could rend them limb from limb. The guy in front of you who cuts you off, you could ram him with your car, you don't care about the result — just ram him! And you can see the charred metal and you can see the smoking thing and you can see the air bag and you hope the air bag smothers him. And if it doesn't, you'll get out and you'll go, "You fucking idiot! Why did you fucking cut me off?!"

Ao concluir o episódio da morte de Pátroclo, nosso narrador qualifica o despojamento da armadura de Pátroclo-Aquiles como algo selvagem, rude e mesmo animalesco. Reconhecendo nesta imagem o seu próprio estado anterior, o Poeta nos diz:

Heitor é... um camarada bacana, um homem honrado. Mas naquela hora — bom...

(*Com certa vergonha de sua própria contaminação.*) É. É assim que acontece. Que dizer, conosco; comigo, não, eu não sou assim, eu sou da paz.

Mas, de qualquer jeito, acontece. Rola uma vacilada no sangue da gente e —

---

AAAARRRRRRGGGGGHHHHHHH! (*Vaulting into the battle.*)

[...]

(*THE POET getting into the bloodlust now.*)

Ha! Ha!

lunging in —

he flung a rock

struck between his eyes

crushed both brows,

the skull caved in

and both eyes burst from their sockets

(*THE POET climbs up on the table now, feverish, swaying, shouting, out of control —*)

NOTHING can hurt Patroclus now, he's a killing MACHINE, my god —

[...]

It's a BLUR OF KILLS!! One man — SLASHED! Another — GORED!

Another — HAMMERED! Another — SPLINTERED! — SINEWS SHRED-

DED! — BRONZE RIPPING! — SPLIT THE BELLY! — RAZOR SLICING!

— Another — CUTTING AWAY THE TONGUE! One guy — CRACKED

THROUGH THE BONY SOCKET! Then — WRENCHED THE WHOLE

ARM OUT!!

(*THE POET, panting now, has the Rage Fever himself, he can't stop, he's wild-eyed and thrashing, he's forgotten himself, caught up in the blood lust —*)

IMPALED!! (Urging himself on.) More ...

WHIPPED!! (Urging himself on.) More ...

STABBED!! (Urging himself on.) More ...

CHOPPED!!

SNAPPED!!

HEWED!!

SMASHED!!

HACKED!!

WHOLE EARTH RAN HOT WITH BLOOD BLOOD BLOOD.

And RED DEATH!! AND IT FEELS GOOOOD!!!!

(*He suddenly stops himself, panting. He looks out at us, desperate, lost.*)

Oh god. (*Catching his breath.*) I'm sorry...

I'm sorry, that's not —

Sometimes it just —

This is why I don't do this. This is why I don't do this (*An Iliad*, pp. 55-58).

(*Num sussurro feroz*) Fúria.

Sacaram?  
(*Uma Iliada*, p. 28)<sup>39</sup>

A quinta parte da peça (5. **O Novo Escudo de Aquiles**), na qual se descreve o escudo de Aquiles, parece figurar mais como uma evocação de uma das passagens mais emblemáticas (e também emuladas) do texto de Homero. Sem forçosamente contribuir para o encadeamento das ações na peça, a éfrase do escudo daria à audiência a dimensão das novas armas de Aquiles, feitas por Hefesto (“o escudo mais magnífico que eu já vi”, *Uma Iliada*, p. 30)<sup>40</sup>. Seu gosto por trazer diferentes modalidades narrativas pode ser um modo de entender, por exemplo, a “Dolonia”, que é uma narrativa de espionagem, na *Iliada*; poderíamos assim entender a presença dessa éfrase — com todos os seus expedientes constituintes — em *An Iliad*. No entanto, chama-nos a atenção a última imagem representada nesse escudo: aquela do menino que toca uma lira, entoando uma “música desoladora”, uma “canção do dia que agoniza”. À diferença da penúltima cena forjada por Hefesto (*Il.* XVIII, 590ss), na qual jovens nubentes dançam, girando qual a roda do oleiro a fabricar vasos, e um aedo canta ao som da cítara, enquanto dois dançarinos cabriolam. Se no poema de Homero, a cena parece evocar o momento de festividade e uma ocasião de performance poética, em *An Iliad*, o que se tem é a figura do menino que canta a agonia dos instantes:

Ele [Hefesto] modela um grande campo, cheio de sulcos, e ele mostra os cavalos arando o campo pra cima e pra baixo, e os fazendeiros se revigorando com grandes taças de vinho e mel — um fazendeiro levando pra casa seu gado e um leão atacando um dos touros, e o sangue negro fica empoçado no fundo do escudo — **um menino tocando uma lira — uma música desoladora — a canção do dia que agoniza** — um círculo de meninos e meninas dançando, com uma multidão reunida em volta, batendo palmas, cantando, rindo<sup>41</sup>.  
(*Uma Iliada*, p. 30)

---

<sup>39</sup> Hector is ... a good guy, an honorable man. But at that moment — well ...  
(*With some shame about his own infection.*) Yes. That’s how it happens. We think of ourselves: not me, I’m not like that, I’m a peaceful —  
but it happens anyway, some trick in our blood and —  
(*A fierce whisper.*) — rage.  
Do you see? (*An Iliad*, p. 61).

<sup>40</sup> “the most magnificent shield I’ve ever seen” (*An Iliad*, p. 66).

<sup>41</sup> He fashions a field, large with furrows and he shows the horses tilling back and forth and the farmers being refreshed with large cups of wine and honey — a farmer bringing home his cattle and a lion attacks one of the bulls, and black blood pools on the bottom of the shield — a boy playing a lyre — heartbreaking music — a song of the dying day — a circle of boys and girls dancing, with a crowd gathered around, clapping, singing, laughing. (*An Iliad*, 2014, p. 66)

A sexta parte (6. **A Morte de Heitor**), com a qual algumas montagens se encerram<sup>42</sup>, apresenta a figura de um Heitor atormentado diante de seu destino iminente. A morte de Heitor leva o Poeta a uma perda da noção de tempo e espaço. Aqui a guerra cantada deixa de ser a de Troia e o poeta faz um extensíssimo catálogo de guerras, invasões e conflitos ocorridos desde os primórdios da humanidade. Até a primeira data de publicação da peça, foram nomeadas 143 guerras, terminando pela Síria, com uma indicação de rodapé, que nos diz:

Com o passar do tempo, talvez se faça necessária a inserção de uma ou mais guerras ao fim dessa lista, para que se atualizem os eventos. É preciso que isso seja feito comedidamente, a fim de incluir apenas os principais conflitos. O mesmo serve para a lista de cidades devastadas ao fim da peça.” (tradução nossa)<sup>43</sup>.

Em 2024, verdadeiros catálogos que parecem não ter fim...

Foi assim — (*Ele balança a cabeça.*) — se vocês tivessem visto, a — a devastação — Como se... (*Pisca os olhos, parece ter perdido a noção de lugar.*) havia um tempo... uhhhh... (*Tentando lembrar-se.*)... fazia um calor terrível durante a Conquista da Suméria... (*Para para corrigir-se.*) — quer dizer, as Guerras Persas — não —

A Guerra do Peloponeso  
As guerras de Alexandre, o Grande  
As Guerras Púnicas  
As Guerras da Gália  
A Invasão da Britânia por César  
A Queda de Roma  
A Guerra entre Bizâncio e os Árabes  
A Conquista Muçulmana do Egito  
O Primeiro Cerco de Constantinopla  
A Guerra Civil dos Vikings  
As Guerras Saxônicas  
A Conquista Normanda da Inglaterra  
A Primeira Cruzada  
A Segunda Cruzada  
A Terceira Cruzada  
A Quarta Cruzada  
A Cruzada das Crianças  
A Quinta  
A Sexta  
A Sétima

---

<sup>42</sup> Na montagem brasileira da peça, dirigida, produzida e interpretada por Bruce Gomlevsky, optou-se por inverter as partes seis e sete e a peça se encerra com o catálogo de guerras recitado e o ator embebido em sangue. *Um Iliada* esteve em cartaz no CCBB do Rio de Janeiro, em novembro-dezembro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PVDZcRw6nCI>

<sup>43</sup> As time goes on, it may be necessary to add a war or wars at the end of the list to reflect current events. This should be done with great restraint and include only major conflicts. The same is true of the list of destroyed cities toward the end of the play (*An Iliad*, p. 84).

A Oitava  
A Nona Cruzada  
A Invasão Normanda da Irlanda  
A Invasão Mongol da China  
A Invasão Mongol da Rússia  
A Invasão Mongol do Afeganistão  
A Invasão Mongol do Vietnam  
A Queda de Constantinopla  
A Guerra das Rosas  
A Conquista Espanhola do México  
A Conquista Espanhola do Peru  
A Revolução Americana  
A Revolução Francesa  
A Revolução Haitiana  
As Guerras Napoleônicas  
A Guerra da Criméia  
A Guerra Civil Americana  
A Guerra Hispano-Americana  
**A Guerra dos Farrapos**  
**A Balaiada (etc.)**  
**A Guerra de Canudos**  
A Primeira Guerra Mundial  
A Revolução Russa  
A Invasão Japonesa da Manchúria  
A Guerra Civil Espanhola  
A Segunda Guerra Mundial  
A Guerra entre Árabes e Israel  
A Guerra Fria  
A Guerra da Coreia  
A Guerra do Vietnam  
A Guerra do Laos  
A Guerra do Camboja  
A Guerra Irã-Iraque  
A Invasão Americana de Granada  
A Invasão Americana do Panamá  
A Guerra da Bósnia  
Da Chechênia  
Do Afeganistão  
Kosovo  
Iraque  
Chechênia  
Afeganistão  
Iraque  
Haiti  
Paquistão  
Líbano  
Quênia  
Zimbábue  
Congo  
Gaza  
Somália  
Geórgia  
Iraque  
**Candelária**  
Paquistão

Afeganistão  
**Vigário Geral**  
Líbia  
Síria...<sup>44</sup>

(*Uma Iliada*, pp. 38–40)

Na última parte (7. **Os Funerais**), o poeta narra os episódios finais da *Iliada*: o resgate do cadáver por Príamo, a cessão absoluta da ira de Aquiles e os funerais de Heitor. Num tom um tanto confessional, numa *captatio benevolentiae* de cumplicidade, o poeta comenta o diálogo entre Príamo e Aquiles. Esse comentário tem um especial apelo a um sentimento de compaixão humanitária que ressoa vigorosamente não só o mesmo episódio narrado pela *Iliada* homérica (Canto XIV) como também o discurso anti-bélico de Andrômaca (Canto VI, v. 390 *et sq.*). A compaixão vence a segunda cólera de Aquiles, aquela que recaía sobre Heitor. O pai de Heitor evoca-lhe primeiramente a compaixão, que submete sua ira, mas, em seguida, devolve-lhe a saúde, retira-lhe o vício da paixão do ódio e, por fim, traz-lhe à razão, num amálgama patético que a própria Andrômaca, na passagem anteriormente assinalada, já havia descrito auspiciosamente. Vale, portanto, a leitura do comentário do poeta, que se dirige ao público:

**POETA** Agora é que é o negócio. O que eu gosto de cantar, e tomara que eu faça vocês perceberem. Pela primeira vez Aquiles, que é viciado na raiva — como tantos de nós, afinal de contas — esse guerreiro sente a fúria crescendo em seu coração... e faz com que ela desapareça.)

Ele só — (O Poeta expira, mostrando como Aquiles se liberta de sua fúria.)

Como ele fez isso? <sup>45</sup>  
(*Uma Iliada*, pp. 45–46)

A peça se encerra com o último verso da *Iliada* em grego e sua tradução, após o qual uma pergunta é deixada aos espectadores: “Veem só?” (*Uma Iliada*, p. 49). Peterson e O'Hare

---

<sup>44</sup> No texto original, constam ainda a Revolução Cubana (1959) com o emblemático fracasso na Baía do Porcos (1961), a Rebelião Tibetana (1959) e a Primeira Intifada Palestina (1987). Como podemos notar algumas guerras revolucionárias mesclam-se com conflitos sociais no rol proposto. Revoluções são despojadas de pragmatismos ideológicos e os meios anatematizados sem condições de serem redimidos pelos fins: os autores não fazem distinção entre guerras civis, de ataque, de independência, de libertação, de guerrilha.

<sup>45</sup> “**POET** And now here's the thing. What I love singing, and I hope I can make you see: For once, Achilles, who is addicted to rage — as so many of us are, really, when it comes right down to it — this fighting man feels the rage well up in his heart... and makes it disappear.  
He just — (The Poet breathes out, showing how Achilles lets go of his rage.)  
How did he do that? (*An Iliad*, p. 92).”

parecem assim se valerem de um recurso bastante recorrente nos poemas de Homero, o do *ring composition*, da composição em anel, que une início e fim de narrativas.

Nosso poeta de *An Iliad* se diz testemunha ocular do ataque de Troia, confessa ter estado lá; suas memórias são reavivadas a cada nova guerra, em que se vê condenado a recontar a história de Troia, matriz imaginária de tantas outras guerras, em tantos tempos e lugares diversos por que passou este poeta. Seria sempre a mesma a história das guerras?

Como Walter Benjamin postula ao discutir o papel do narrador,

tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num engajamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (1987 [1936]: 200).

O narrador, em nosso caso, é um poeta que se lembra vividamente das batalhas por ele cantadas há muito tempo em diferentes regiões. Com sua aparência exaurida, a personagem do poeta, expressa todas as suas lembranças e experiências e a ideia do narrador-viajante, e ao mesmo tempo conhecedor de suas tradições, alguém que tem muito o que contar, ainda que nesse caso não o queira fazer. Nosso poeta espera sempre contar *Uma Ilíada* pela última vez. Com um texto que propõe, em suas rubricas, flexibilizações e aproximações para contextos de audiências para as quais é apresentado, a peça, em alguma medida, conta a história de quem a assiste. Se o cenário evocado é o da Troia homérica, seu espaço e tempo, no entanto, poderiam ser — e são — quaisquer outros, pois o que está em relevo são justamente as motivações e as consequências de um estado de guerra.

Sendo assim, a essência de Homero está ali, carregada de toda a sua aura, de todos os seus valores, que são revisitados, e de toda sua legitimidade, mas o poeta-personagem se apresenta como alguém que, para além da inspiração divina, vivencia guerras e as conta sabendo que todas elas trazem em si algo que pode ser identificado com aquela guerra primeira.

Como sentença Benjamin, “ela [a narrativa] não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.” (1987 [1936], p. 205). E ainda: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (1987 [1936], p. 201).

Através da performance solo representada pela figura do poeta, o texto resgata o potencial mimético-teatral do épico antigo. Na peça, o poeta ora fala em 3ª pessoa ora em 1ª

(e, muitas vezes, do plural) assumindo bem as características do texto homérico, evidenciadas por Platão, em sua *República*, e por Aristóteles, em sua *Poética*, guardadas as devidas proporções dos propósitos de um e outro filósofo em suas obras.

O Poeta desta *Uma Iliada*, inspirado pela Musa, propõe reflexões ao mesmo tempo globais e locais, uma vez que são as particularidades de cada povo e cada lugar onde é realizada a performance que mobilizam o pensamento acerca de uma questão que ultrapassa espaços e tempos, a guerra. Muito há de se ouvir ainda do cantar desse aedo.

O Poeta nos mostra os dois lados de um mesmo conflito por meio das figuras de Aquiles e Heitor, suas vidas, famílias, suas contradições, a tensão entre o público e o privado, a dor e a glória da morte em combate. Quem perde e quem ganha ao tratar-se de guerra? Quem é o mais derrotado: Aquiles morto ou Heitor morto? *Uma Iliada* retrata o que há de humano em meio a tamanha crueza.

### 3.2. *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco

A proposta de Alessandro Baricco em seu *Omero, Iliade*, traduzido do italiano para o inglês por *An Iliad*<sup>46</sup>, é a de uma adaptação da *Iliada* que viabilize sua leitura pública, em forma de prosa monologal, de um recitativo, de alguns de seus personagens. Baricco dividiu o texto em partes, cada uma narrada por uma ou mais personagens homéricas que relatam os acontecimentos na ordem em que eles se sucedem na *Iliada*, excetuando-se a figura de Demódoco, o aedo da corte feácia na *Odisseia*, que, como veremos, parece se aproximar do Poeta de Peterson e O'Hare.

Baricco concedeu voz a vinte e uma personagens homéricas, distribuídas por dezessete capítulos, a saber: **Criseida; Tersites; Helena; Pândaro e Enéias; a Ama; Nestor; Aquiles; Diomedes e Odisseu; Pátroclo; Sarpédon, Ájax Telamônio e Heitor; Fênix; Antíloco;**

---

<sup>46</sup>Alessandro Baricco é romancista, dramaturgo, ensaísta e crítico de arte. Com formação humanística e graduado em filosofia, fundador da Escola Holden de escrita literária e roteirista, de Turim, teve parte de sua produção levada aos palcos e às telas de cinema. Seu *Omero, Iliade* foi traduzido para o inglês (*An Iliad*, 2004), francês (*Homère, Iliade*, 2006), japonês (*イリアストロイアで戦った英雄たちの物語* [A *Iliada*: a história dos heróis que lutaram em Troia], 2006), holandês (*De Ilias van Homerus*, 2006), turco (*Homeros, İlyada*, İstanbul, 2006), russo (Гомер. Илиада/ [*Homero. Iliada*], 2007), espanhol (*Homero, Iliada*, 2010), alemão (*So sprach Achill: Die Ilias nacherzählt*, 2018). Sabe-se que, até então, foi apresentado em forma de leitura musicada em Roma e Turim. Minha primeira leitura desse texto foi feita pela tradução em inglês, com a qual cotejei o original em italiano para a tradução de ofício aqui proposta. É de sua lavra também, baseado em narrativas do ciclo troiano, *Palamede, l'eroe cancellato*, que estreou em outubro de 2015, dirigido e atuado por Baricco. Essa peça integrou o 54º Festival de Teatro Antigo de Siracusa, em 2018. Sobre este texto e montagem, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=t4tbu5c7LNk&t=477s>.

**Agamêmnon; o Rio; Andrômaca; Príamo;** e, por fim, **Demódoco**, com o propósito de realçar suas subjetividades, suas diferentes experiências em relação à guerra, à morte e à violência.

No prefácio à obra, o autor afirma que um projeto de recitação integral, em princípio, seria inviável da forma como a *Iliada* chegou até nós. Seriam necessárias mais de quarenta horas ininterruptas e uma audiência extremamente atenta para que fosse realizada tal leitura pública do texto homérico. Baricco declara, então, ter afinado a narrativa homérica, levando em consideração as demandas de uma audiência moderna (2013, p.7). Para tanto, utilizou como base a tradução da *Iliada* de Maria Grazia Ciani (2000 [1990]), renomada helenista italiana, por ser em prosa e melhor servir ao que havia idealizado para o texto.

A partir disso, foram empreendidas quatro intervenções quanto ao enredo e à forma. A primeira intervenção consiste em alguns cortes, considerando a “paciência de uma audiência moderna” (2013, p.7); a proposta nunca foi a de resumir a *Iliada*, mas a de recontar os episódios de modo mais sucinto. Desta forma, Baricco nos diz que “os tijolos são homéricos, mas a argamassa e, portanto, o edifício finalizado são transformados”<sup>47</sup>. Seguindo tais princípios, Baricco toma a decisão, por exemplo, de remover os deuses do plano das ações da narrativa, com o intuito de focalizar as ações e experiências dos humanos sob um prisma de humanidade e certa laicidade.

No entanto, a respeito dessa última modificação, Andrea Sbordelati, em sua resenha de *Homero, Iliada* (2005), postula que “a história da *Iliada* com os deuses é também uma história muito humana porque a presença do divino não invalida a dimensão humana mas, pelo contrário, dá-lhe a sua dimensão adequada”<sup>48</sup> (Sbordelati, 2007, p. 118). É importante ressaltar, contudo, que os deuses não são removidos da narrativa por completo, somente as suas intervenções diretas e falas. As lacunas deixadas pela supressão das ações dos deuses em *Omero, Iliade*, segundo José Abad (*apud* Villaro, 2016), por vezes, são preenchidas pela figura dos anciãos que detêm a autoridade da tomada de decisões e a responsabilidade pela guerra, ao invés dos deuses. Por exemplo, o encontro de Helena e Afrodite no terceiro canto da *Iliada*, é representado pelo encontro de Helena com uma velha tecelã (Baricco, 2006, pp. 24-25). Se no texto de Homero, a deusa aparece metamorfoseada na imagem de uma velha ama, na adaptação de *Omero, Iliade*, tem-se somente a figura da velha tecelã.

---

<sup>47</sup> “Thus the bricks are Homeric but the mortar and the resulting edifice are transformed” (*An Iliad*, p. VIII).

<sup>48</sup> “[...] el relato de la *Iliada* con dioses es también una historia humanísima porque la presencia de lo divino no invalida la dimensión humana sino que, por el contrario, le otorga su justa dimensión”.

A segunda intervenção realizada se dá no âmbito estilístico e preza pela devida recepção da narrativa. Baricco lê a tradução de Ciani como um texto em língua viva, não se concentrando em jargões filológicos (Baricco, 2006, p. IX). Além disso, do ponto de vista lexical, o autor optou por eliminar arcaísmos desnecessários que pudessem comprometer a inteligibilidade da mensagem pelo espectador. Em suma, o objetivo de Baricco foi o de possibilitar uma conexão o quanto possível da audiência com os testemunhos das personagens em performance, e não o de modernizar uma maneira homérica de dizer o mundo.

Na terceira intervenção (no rol das declaradas por Baricco), empreendeu-se a inclusão de subjetividade, de um único narrador passamos a vinte e um actantes. As personagens narram os acontecimentos do nono ano da guerra de Troia em sua ordem cronológica e, para tal, os relatos foram ordenados de maneira que cada personagem conceda seu próprio testemunho de acordo com seu protagonismo, ou a sua participação como espectador na narrativa. Assim, enquanto o aedo homérico canta as experiências dos personagens para o público em terceira pessoa, como porta-voz de uma verdade divina, da Musa, as experiências das personagens selecionadas por Baricco, são comunicadas por elas. A personagem, ainda que relate os feitos de terceiros, não o faz de maneira mimética, como o Poeta de *An Iliad*, por exemplo. O propósito de Baricco era evitar que a impessoalidade do texto homérico dificultasse o trabalho do *performer* e, assim, que o espectador a encarasse de uma forma enfadonha; ele afirma que “para o espectador de hoje, ouvir a história por aqueles que a vivenciaram torna o envolvimento<sup>49</sup> mais fácil” (Baricco, 2006, p. IX)<sup>50</sup>. Mais uma vez, a simples (longe de ser simplória) confluência existencial da audiência, suas particularidades e visão de mundo, a tornam coautora da narrativa e o elemento basilar da performance.

Por fim, a quarta intervenção consiste em inserções, sempre sinalizadas em itálico no texto, que Baricco afirma terem sido tomadas de outros autores da Antiguidade grega como Eurípides, Apolodoro e Filóstrato, e equivaleram à menor parte do texto. O propósito do autor com tais inserções é ressaltar matizes subjetivas não ressaltadas pelo texto homérico ou mesmo veladas nas entrelinhas, contando também com uma recepção do texto épico, pela própria Antiguidade (Baricco, 2006, pp. IX-X). As ocorrências mais explícitas e também as mais extensas são o monólogo do aedo da corte dos Feácios, Demódoco, que tem a função, no texto de Baricco, de relatar o fim da guerra, elemento esperado por uma audiência moderna, e

---

<sup>49</sup> “ensimismamiento” (*Homero, Iliada*, p. 11)

<sup>50</sup> “And for the audience of today, hearing the story from those who lived it makes it easier to become involved”.

que é narrado na *Odisseia*<sup>51</sup>, por não ser a história da guerra de Troia o tema da *Iliada*, mas sim a ira de Aquiles, passada em uns poucos dias do nono ano da guerra.

No ano de 2017, foi sediado na Biblioteca Nacional Mariano Moreno na Argentina, sob direção de Alberto Manguel, o evento “Monólogos de Homero, *Iliada* de Alessandro Baricco”<sup>52</sup>. Neste evento, foram realizadas as leituras dos relatos de Criseida, interpretada por Muriel Santa Ana, da Ama por María Fiorentino, de Helena por Leonor Manso, e de Andrômaca por Ingrid Pelicori. Cumpre ressaltar que, em todas as novas *Iliadas* cujo estudo é objeto desta Dissertação, a figura da Musa se faz presente, mesmo que de maneira implícita, por meio da música. O compositor responsável pela trilha sonora dessa apresentação do texto de Baricco é Joaquín Segade e a música torna-se pano de fundo, a inspiração para a narração, conferindo ao relato uma atmosfera sublime. Alessandro Baricco, nessa ocasião, fez breve introdução da obra, explicitando suas intervenções na narrativa homérica, para que a audiência estivesse ciente das modificações empreendidas por ele. Ao explicar o projeto, reafirmou que a ideia surgiu de um desejo de ler a *Iliada* para um grande público, por horas a fio, como numa sorte de ritual. Como pontua Sbordelati (2007, p. 4), ao citar o trecho de uma entrevista de Baricco a um jornal de Guadalajara, o autor não considera algo audaz reescrever a *Iliada*, mas uma tarefa modesta, “algo como um restauração, como uma catedral em ruínas” que se busca restaurar, trabalho de artesão, trabalho de estuque, no qual se faz uma catedral em que “se possa entrar, onde se possa orar, se possa cantar”.

Sua intenção era também a de mostrar que se trata de uma narrativa a respeito de homens, humanos como nós. Naturalmente, esta não é a melhor forma de conhecer os gregos e a civilização homérica. Mas, de acordo com ele, seria um sistema esplêndido para reconhecer o quão bela e atual é a *Iliada*.

*Omero, Iliade*, mesmo em sua atualidade, contém diversos expedientes homéricos e, portanto, épicos em sua composição, tais como as estruturas formulares, as cenas típicas, os símiles, os catálogos, alguns *tópoi*. Além disso, o texto — tal qual *An Iliad* de Peterson e O'Hare — frequentemente interpela o público, por meio da função fática da linguagem, utilizando expressões como “sabe?”, “vocês veem?”, “eu juro”. Os trechos mais significativos no enredo da *Iliada* são, por vezes, narrados por personagens secundários, e mesmo sem voz, no poema homérico.

---

<sup>51</sup> Quanto ao término da guerra, também foram inseridas algumas passagens de fragmentos de *A tomada de Troia* do poeta épico egípcio Trifiodoro (séc. III-IV. d.C), um dos autores dos épicos ditos pós-homéricos.

<sup>52</sup> A gravação do evento está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bTdKO9at6pY&t=155s>. Acesso em 28 mar. 2024.

A primeira voz que ouvimos em *Omero, Iliade* é a de Criseida, filha de Crises, sacerdote de Apolo, tomada como espólio do saque de Tebas, escravizada pelos gregos. Ela, que sem voz no poema de Homero, se faz motivo do primeiro ultraje de Agamêmnon, motor da assembleia na qual nasce a cólera de Aquiles. Seu tom — e poderíamos mesmo pensar em tónus — parece ser o de dor e denúncia:

Tudo teve início em um dia de violência. Há nove anos os aqueus cercavam Troia: precisavam de víveres, animais, mulheres, e então abandonavam o cerco e buscavam o que queriam saqueando cidades vizinhas. Naquele dia, era a vez de Tebas, minha cidade. Nos roubaram o que queriam, e levaram para suas naus. Entre as mulheres que raptaram estava eu.<sup>53</sup> (...) *Vocês podem imaginar como foi minha vida a partir de então? De vez em quando, sonho como pó, armas, riquezas e jovens heróis. Sempre é o mesmo lugar, à beira da praia. Sabe a sangue e homens. Eu vivo ali, e os rei dos reis põe a perder sua vida e a de sua gente, por mim: por minha beleza, por meus encantos. Quando acordo, meu pai está ao meu lado. Ele me acaricia e me diz: acabou, minha filha. Dorme. Isso tudo acabou.* (Tradução nossa)

Podemos notar que as narrações de personagens que na *Iliada* cumprem papéis por vezes secundários (aqueles que não são heróis, do grupo dos *áristoi*), como Criseida ou mesmo heróis como Pândaro, na obra de Baricco, são responsáveis por contrapor, muitas vezes, a ideologia da guerra e ao seu questionamento.

O relato que sucede o de Criseida é o de Tersites, um soldado da grande massa do povo inominada dos gregos, um quase anti herói<sup>54</sup>, odiado por Agamêmnon e sobretudo por Odisseu por seu discurso que fere o *êthos* guerreiro-aristocrático. Baricco põe em sua boca as seguintes palavras: “*quero contar-lhes o que sei, para que entendam o que eu também*

<sup>53</sup> “Tutto iniziò in un giorno di violenza.

Erano nove anni che gli Achei assediavano Troia: spesso avevano bisogno di viveri o animali o donne, e allora lasciavano l’assedio e andavano a procurarsi quel che volevano saccheggiando le città vicine. Quel giorno toccò a Tebe, la mia città. Ci presero tutto e se lo portarono alle loro navi. Fra le donne che rapirono c’ero anch’io. (...) *Potete immaginare cosa fu, poi, la mia vita? Ogni tanto sogno di polvere, armi, ricchezze e giovani eroi. È sempre lo stesso posto, in riva al mare. C’è odore di sangue e di uomini. Io vivo lì, e il re dei re butta al vento la sua vita e la sua gente, per me: per la mia bellezza e la mia grazia. Quando mi sveglio c’è mio padre, al mio fianco. Mi accarezza e mi dice: è tutto finito, figlia mia. Dormi. È tutto finito.*” (*Omero, Iliade* (2004 [2013] p. 18)). Os trechos em itálico são inserções de Baricco.

<sup>54</sup> Em Homero, Tersites é personagem do canto II da *Iliada*, e se manifesta no instante em que Agamêmnon põe à prova seu exército, já tão massacrado após nove anos de guerra, em absoluto alvoroço. Assim, é-nos apresentado: “Unicamente Tersites sem pausa a falar continuava, / pois tinha sempre o bestunto repleto de frases ineptas, / que contra os reis costumava atirar, sem propósito ou regra, / contanto que provocasse dos nobres Argivos o riso. / Era o mais feio de quantos no cerco de Troia se achavam. / Pernas em arco, arrastava um dos pés; as espáduas, recurvas, / se lhe caíam no peito e, por cima dos ombros, em ponta, / o crânio informe se erguia, onde raros cabelos flutuavam” (*Il.* II, vv. 212-19. Tradução de Carlos Alberto Nunes). Tersites, quase à semelhança física de um Quasimodo, desmedido e torpe nas palavras, está nos antípodas do que uma ética da *καλοκαγαθία* pregava. É curioso que as primeiras personagens terem voz no texto de Baricco sejam Criseida, que não tem direito a voz no poema homérico, e Tersites, aquele é tem a palavra por completo desmesurada e provocadora de riso.

entendi: a guerra é uma fixação de homens velhos, que enviam os jovens a lutar” (2013, p. 19)<sup>55</sup>. A função delegada a Tersites tanto no poema homérico quanto na nova *Iliada* de Baricco, é a de representar o contradiscurso. Tal recurso, como pontua Victor Turner em seu *O processo ritual* (1974), é muito utilizado na literatura popular e consiste em tomar as figuras marginalizadas e inferiorizadas para confrontar as figuras dos poderosos. Essa ideia é expressa no seguinte trecho:

A literatura popular é rica em figuras simbólicas, como os “mendigos santos”, “terceiro filho”, “pequenos alfaiates” e “simplórios”, que arrancam as pretensões dos detentores de categorias e cargos elevados e reduzem-nos ao nível da humanidade e dos mortais comuns. Ainda, nos tradicionais filmes de “faroeste”, vemos o misterioso “estranho” sem lar, sem riqueza ou nome, e que restaura o equilíbrio legal e ético num grupo local de relações políticas de poder, eliminando os chefões profanos injustos que oprimem os pequenos proprietários. Os membros de grupos étnicos e culturais desprezados ou proscritos desempenham importantes papéis nos mitos e nos contos populares, como representantes ou expressões de valores humanos universais. [...] Todos esses tipos místicos são estruturalmente inferiores ou ‘marginais’, não obstante representem o que Henri Bergson chamaria de ‘moralidade aberta’, opondo-se à ‘moralidade fechada’, sendo a última essencialmente o sistema normativo de grupos limitados, estruturados, particularistas. Bergson fala do modo como um grupo fechado preserva sua identidade contra os membros de grupos abertos, protege-se contra as ameaças ao seu modo de vida, e renova o desejo de manter as normas de que depende o comportamento rotineiro necessário à sua vida social. Nas sociedades fechadas ou estruturadas, é a pessoa marginal ou ‘inferior’ ou o ‘estranho’ que frequentemente chega a simbolizar o que David Hume chamou ‘o sentimento com relação à humanidade’, o qual por sua vez se liga ao modelo que denominamos ‘*communitas*’”  
(Turner, 1974, p. 135)

É Tersites que, em *Omero, Iliade*, conta o sonho enganador e a prova de Agamêmnon (canto II da *Iliada*) e a proposta de duelo entre Menelau e Páris (canto III da *Iliada*), um pacto que poria fim à guerra. O narrador de Baricco, sem perder o tom desafiador e contundente, daquele "herói do povo", encerra assim o depoimento de sua experiência:

Eu ouvi suas palavras e então vi a alegria daqueles dois exércitos, unidos subitamente pela esperança de pôr fim às agonias da guerra. Vi os guerreiros descerem dos carros, tirarem as armas que portavam e deixá-las ao solo, cobrindo a planície de bronze. *Nunca havia visto a paz tão perto. Então me virei e procurei Nestor, o velho e sábio Nestor. Queria olhá-lo nos olhos e em seus olhos ver morrer a guerra, e a arrogância de quem a deseja, e a loucura daqueles que a travam*<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> “Voglio raccontarvi quel che sono, perché anche voi capiate quello che io ho capito: la guerra è un'ossessione dei vecchi, che mandano i giovani a combatterla”

<sup>56</sup> *Io sentii le sue parole e poi vidi la gioia di quei due eserciti, improvvisamente uniti dalla speranza di metter fine a quella guerra luttuosa. Vidi i guerrieri scendere dai carri, e togliersi le armi di dosso e posarle per terra,*

(An Iliad, 2006, p. 19)

Desta maneira, a narrativa segue a ordem de ações da *Iliada*, ora dando voz aos gregos, ora aos troianos. Quem relata o encontro de Heitor e Andrômaca às portas Ceias, passagem emblemática do canto VI do poema, é a ama que sequer nome tem. Em dois momentos de seu discurso, ela nos diz em tom confessional: *É claro que me lembro daquele dia. Eu me lembro de tudo daquele dia. E quero me lembrar só disso. (...) Eu o vi com meus próprios olhos. Eu estava ali. Heitor sorriu*<sup>57</sup>. A morte de Pátroclo nos é descrita por Fênix, preceptor e companheiro de Aquiles em Troia. Alguns dos excertos mais tocantes do texto homérico, Baricco concede a personagens inesperados. À maneira de exemplo, temos estes ditos de Fênix, na abertura e no encerramento de seu discurso:

*Eram tão jovens que, para eles, eu era um velho. Um mestre, talvez um pai. Vê-los morrer, sem poder fazer nada: essa foi a minha guerra. Todo o resto, quem se lembra mais?*

(...)

*Eu morri dois anos depois, durante a viagem de volta para casa. Foi Neoptólemo quem cremou o meu corpo. Ele era filho de Aquiles. Agora meu corpo jaz em uma terra cujo nome eu nem mesmo sei. Talvez tenha sido melhor assim, visto que eu nunca teria sido capaz de verdadeiramente retornar daquela guerra, daquele massacre, e das mortes de dois rapazes que eu não pude salvar.*<sup>58</sup> (Tradução nossa)

Em *Omero, Iliade*, podemos ouvir inclusive a voz do rio Escamandro, que reconta a passagem na qual Aquiles, tomado pelo furor bélico e pela sede de vingança pela morte de Pátroclo, volta ao campo de batalha e, cegamente, mata troianos a ponto de represar as água e romper o curso natural do rio:

*Havia visto anos de guerra, porque um rio não flui cegamente em meio aos homens. E durante anos escutei lamentos, porque um rio não flui surdo ali onde morrem os homens. Sempre impassível, levei até o mar os reflexos daquela contenda feroz. Mas, naquele dia, houve demasiado sangue,*

---

*coprendo i prati di bronzo. Non avevo mai visto la pace così vicina. Allora mi voltai e cercai Nestore, il vecchio e saggio Nestore. Volevo guardarlo negli occhi. E nei suoi occhi vedere morire la guerra, e l'arroganza di chi la vuole, e la follia di chi la combatte. (Omero, Iliade, 2013 [2004], p. 28)*

<sup>57</sup> Certo che me lo ricordo quel giorno. Mi ricordo tutto di quel giorno. E solo quello voglio ricordare.) (...) Questo l'ho proprio visto coi miei occhi. Ero lì. Ettore sorride. (*ibid*, pp. 49 e 51).

<sup>58</sup> *Erano così giovani che io per loro ero un vecchio. Un maestro, forse un padre. Vederli morire, senza poter fare nulla, questa è stata la mia guerra. Tutto il resto, chi se lo ricorda più. (...) Io morii due anni dopo, durante il viaggio in cui cercavo di tornare a casa, da Troia. Fu Neottòlemo a bruciare il mio cadavere. Era il figlio di Achille. Adesso le mie ossa riposano in una terra di cui neanche so il nome. Forse è giusto che sia finita così. Tanto non sarei mai riuscito a tornare veramente da laggiù, da quella guerra, da quel sangue, e dalla morte di due ragazzi che io non ho saputo salvare. (Omero, Iliade, pp. 103 e 112)*

*ferocidade e ódio. Naquele dia de glória de Aquiles, eu me rebelei, indignado. Se você não têm medo de fábulas, escutem essa*<sup>59</sup>.

Quanto aos heróis personagens do texto de Baricco, alguns deles, como Pândaro, Eneias e Pátroclo, se apresentam dizendo quem são, de onde vêm, qual é sua condição. Pândaro, aliado lídio, faz uma defesa de sua decisão de romper o pacto travado entre gregos e troianos para por fim à guerra. Se em Homero a decisão de ruptura do pacto advém do concílio dos deuses, sendo Pândaro insuflado por Palas Atena metamorfoseada na figura de Laódoco (*Il.* III, vv.85ss), aqui a personagem, sem qualquer intervenção divina, auto-delibera, almejando a resolução mais célere para o conflito. No entanto, os argumentos para a retomada de ação, e consequente prolongamento da guerra, são, em parte, distintos: na *Iliada*, Pândaro se deixa suadir por uma promessa de glória excelsa, de fama entre troianos, da obtenção de presentes (o que ressalta certa têmpera e caráter *hybrístico* dos heróis da épica); na nova *Iliada*, em *Omero, Iliade*, Pândaro reflete:

*Imaginei minha flecha voando e acertando. E vi aquela guerra terminar. Esta é uma pergunta em que você poderia pensar durante mil anos sem encontrar uma resposta: é lícito fazer algo infame se assim se pode deter uma guerra? É perdoável a traição se se trai por uma causa justa? Ali, em meio a meu povo armado, sequer tive tempo de pensar. A glória me lançava. E a ideia de mudar a história com um simples gesto preciso*<sup>60</sup>.

Outros heróis-narradores, como Aquiles, Diomedes e Odisseu, apenas contam parte das ações ocorridas durante o período no qual se deu a ira do Pelida. Não há espaço para discursos emotivos. Aquiles relata o episódio da embaixada (*Il.* IX, 182ss), sem lamentar qualquer mazela da guerra, mas tão somente o ultraje que o leva a se retirar dos combates e buscar algum consolo na lira e no canto de feitos heroicos; Diomedes e Odisseu, a aventura de espionagem e emboscada que resulta nas mortes de Dólón e Reso (*Il.* X). Com Sarpédon e Ájax Telamônio não é diferente. No entanto, Pátroclo e Heitor, depõem sobre sua condição. Ouvimos um Pátroclo morto, cujos ossos já estão sepultados juntos aos de Aquiles, este, como diz, dono de sua própria morte. Na fala do herói Meneciáda, o foco repousa não em sua

---

<sup>59</sup> *Avevo visto anni di guerra, perché un fiume non corre cieco in mezzo agli uomini. E per anni avevo udito lamenti, perché un fiume non corre sordo, dove gli uomini muoiono. Sempre impassibile avevo portato al mare i bagliori di quella faida feroce. Ma quel giorno, troppo fu il sangue, e la ferocia, e l'odio. Nel giorno della gloria di Achille io mi ribellai, disgustato. Se non avete paura delle favole, ascoltate questa. (ibid., p. 127)*

<sup>60</sup> *Immaginai la mia freccia volare e colpire. E vidi quella guerra finire. Questa è una domanda a cui potresti pensare mille anni e mai troveresti una risposta: è lecito fare una cosa infame se così si può fermare una guerra? È perdonabile il tradimento se si tradisce per una causa giusta? Lì, in mezzo alla mia gente armata, non ebbi nemmeno tempo di pensarci. Mi attirava la gloria. E l'idea di cambiare la storia con un semplice gesto esatto. (ibid., p. 36)*

morte, mas no quanto ele pode salvar os companheiros: *eu salvei todos, com minha coragem e minha loucura*. Tal discurso parece aqui evocar — e ressaltar — um contraste de atitudes de Pátroclo e de Aquiles. No canto XVIII da *Iliada*, após saber da morte do companheiro, seus pungentes gemidos chegam a Tétis que, mãe amantíssima, lembra ao filho da curta existência que terá se voltar ao campo de batalha, ao que o herói lhe retruca: "que seja logo, uma vez que não pude servir para nada/ ao companheiro querido; morreu mui distante da pátria,/ sem ter-me ao lado no instante em que mais precisava de amparo" (vv. 98-100).

As personagens femininas de *Omero, Iliade* que têm voz em Homero são duas: Helena e Andrômaca, que parecem, sobretudo, dar sequência aos acontecimentos do poema. Ambas não expõem suas dores: Helena se apresenta com um curto símile — ela como uma escrava silente a tecer num manto os feitos heroicos. E passa a cena na qual, do alto da torre vai apresentando aos velhos troianos, os principais chefes do exército grego. Já a Andrômaca cabe narrar a morte de Heitor.

Por fim, o último discurso do texto de Baricco é o de Demódoco, o aedo da corte dos feácios, não personagem da *Iliada*. Em certa medida, esse aedo se aproxima da figura do Poeta de *An Iliad*, de Peterson e O'Hare. Trata-se uma recriação de narrativas (de poemas do ciclo épico arcaico a tragédias áticas de temática troiana e pós-homéricos do período helenístico e imperial romano), uma recolha de cenas e imagens que permearam o imaginário de leitores — e ouvintes — das histórias de Troia, da partida, do princípio ao fim da guerra, dos retornos e de outras sagas de seus heróis protagonistas. O Demódoco de Baricco nos diz o que teria cantado ao Ulisses da *Odisseia* o estratagema do Cavalo epeio, de sua feitura — há uma breve écfrase do cavalo — até a ação final dos gregos e o incêndio de Troia. Assim o aedo relata, compartilhando o que ele próprio ouviu de quem ali esteve:

Agora eu teria que cantar aquela noite. Teria que cantar sobre Príamo, assassinado aos pés do altar de Zeus; sobre o pequeno Astíanax, atirado do alto de uma muralha por Ulisses; sobre o pranto de Andrômaca e a vergonha de Hécuba, arrastada como escrava; sobre o terror de Cassandra, violada por Ájax Oileu no altar de Atena. Teria que cantar uma estirpe levada ao matadouro, sobre uma cidade belíssima convertida em uma pira flamejante e em mudo túmulo de seus filhos. Eu teria que cantar aquela noite, mas eu sou tão somente um aedo; que o façam as Musas, se são capazes disso, porque sobre uma noite de dor como aquela eu não vou cantar<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Ora io quella notte dovrei cantare. Dovrei cantare di Priamo, ucciso ai piedi dell'altare di Zeus, e del piccolo Astianatte, scagliato da Ulisse giù dalle mura, e del pianto di Andromaca, e della vergogna di Ecuba, trascinata come una schiava, e del terrore di Cassandra, stuprata da Aiace di Oileo sull'altare di Atena. Dovrei cantare di una stirpe che andava al macello, e di una città bellissima che diventava fiammeggiante pira e tomba muta dei suoi figli. Dovrei cantare quella notte, ma sono solo un aedo, lo facciano le Muse, se ne sono capaci, una simile notte di dolore, io non la canterò. (*ibid.*, pp. 153-54)

A declaração de Demódoco o aproxima do Poeta de Lisa Peterson e Denis O'Hare, bem como de todos os novos aedos que se encontram diante de tamanha barbárie. Em certa medida, esses homeridas da contemporaneidade estão, qual a personagem de *An Iliad*, fadados a cantar esta canção. A crise da narração de que nos falam Benjamin, Chul Han e tantos outros pensadores, tem raízes na interdição de compartilhar experiências traumáticas. Esse interdito transita do inefável à incredulidade, da dificuldade de reviver a dor ao impedimento de promovê-la. As experiências narradas afetam não só as personagens, mas também o poeta que deve desatar as amarras da interdição, narrá-las para audiência e ensejar uma vivência mediada pela elaboração estética, uma mediação que torna possível uma partilha capaz mesmo de promover a identificação empática e catártica.

À maneira de posfácio, Baricco já no início declara:

Non sono esses anos quaisquer para se ler a *Iliada*. Ou para "reescrevê-la", como tive a oportunidade de fazer. São anos de guerra. E ainda que "guerra" me pareça um termo equivocado para definir o que está ocorrendo no mundo (um termo de conveniência, diria eu), é certo que são anos em que algo como uma vangloriosa barbárie, relacionada à experiência de guerra durante milênios, voltou a converter-se em experiência cotidiana<sup>62</sup>. (Tradução nossa)

Nas poucas páginas que se seguem, Baricco enaltece a compaixão com que, segundo ele, no poema de Homero, o relato dos vencedores considera o lado derrotado (p. 158), a potência feminina no apelo à paz (p. 159), o lado masculino do poema que nos mostra a beleza da guerra em toda a sua crueza, mas também a sutil prorrogação das batalhas: "Assembleias intermináveis, debates que nunca acabam... você começa a entender o que na verdade eles são: maneiras de adiar a batalha o máximo possível<sup>63</sup>". Portanto, segundo o autor, quanto maior é ímpeto do discurso guerreiro simbolizado nas figuras masculinas, maior é a força com que as personagens femininas, relegadas às margens do combate, desejam uma sociedade alternativa livre da guerra. Mas, ao mesmo tempo, Baricco deixa claro que os homens também temem a morte, mesmo a bela morte, e buscam maneiras de postergá-la. Os relatos das mulheres também são aqueles que demonstram a fragilidade dos guerreiros que choram e sofrem, às vezes como crianças indefesas, em contraste com a crueza da guerra.

---

<sup>62</sup> "Non sono, questi, anni qualunque per leggere l'*Iliade*. O per riscriverla, come mi è accaduto di fare. Sono anni di guerra. E per quanto 'guerra' continui a sembrarmi un termine sbagliato per definire cosa sta accadendo nel mondo (un termine di comodo, direi), certo sono anni in cui una certa orgogliosa barbarie, per millenni collegata all'esperienza della guerra, è ridivenuta esperienza quotidiana." (2013, p. 157)

<sup>63</sup> "Sono assemblee che non finiscono mai, dibattiti interminabili, e uno smette di odiarli solo quando inizia a capire cosa effettivamente sono: sono il loro modo di rinviare il più possibile la battaglia." (2013, p. 159)

Segundo Baricco, os gregos tinham um ideal de civilização (essa é a palavra textual) que não conseguiram alcançar. E esse ideal incluía a paz de uma forma central. Tinham esses gregos de Baricco o que o autor italiano chamou de ‘intuição’, uma intuição desse plácido ideal civilizatório. A leitura de Baricco da *Iliada* de Homero projeta-a como uma expressão dessa “intuição”, engendrando, assim, uma obra que postula a paz como um dever, e essa percepção do dever da paz é, para ele, o legado da *Iliada*.

Se a paz parece para Baricco um projeto homérico — ainda que seja difícil dizer como Baricco poderia argumentar a favor dessa ideia —, a guerra, para ele, não deixa de ter um lugar civilizatório. Baricco (2006, p. 156) parece conferir à guerra o lugar do ócio, o lugar do não banal, do extraordinário, do que decorre, para ele, ser a guerra merecedora do preito poético, porquanto em tudo bela. Chega mesmo o autor italiano a defender que a beleza da guerra merece a atenção poética porque ali, na batalha, há o desabrochar de um belo mais de vida do que de morte, e é essa beleza que justifica a permanência da guerra: a paz só será possível, portanto, quando se encontrar algo tão belo quanto a própria guerra. Nisso, é claro, a *Iliada* de Baricco se opõe completamente à de Peterson e O’Hare.

As novas *Ilíadas* aqui apresentadas revelam que, embora não seja uma tarefa fácil a narração em performance, ela também tem o fito de fazer emergir os *páthe* na audiência a partir de técnicas capazes de promover reações empáticas, como sói ocorrer em outras artes da cena. Evocam, portanto, a dimensão didática do teatro, sobretudo a do brechtiano, que, a partir do anti-ilusionismo, busca fazer a audiência questionar: não somente assistir ao espetáculo de forma passiva, mas galgar o lugar de agente de sua própria história, autor de seu destino.

#### 4. ILÍADAS BRASILEIRAS

*Errare humanum est, grego ou troiano?  
Latim, tanto faz pra mim, fi de baiano  
(Da ponte pra cá, Racionais MC's, 2002)*

Já há muito tempo constituiu-se um imaginário de que o Brasil é um lugar pacífico que preserva em seu *êthos* um tanto de sua natureza edênica, onde as pessoas vivem em harmonia e não existe a experiência da guerra. Como se não tivesse havido tanta revolta, como se o sangue brasileiro nunca tivesse jorrado por nenhum ideal; como, enfim, se o sangue negro ainda não escorresse, como outrora, dos pelourinhos.

A mansidão cordial não é somente antitética à guerra, é também, e sobretudo, antípoda da violência. A abrangência da paz é, certamente, maior do que a da guerra, e assim é, exatamente porque a paz é do tamanho da violência, não do da guerra. Quando Hannah Arendt recusou o pacifismo de Gandhi, ela sabia que o pacifismo — a paz, portanto — não tem o vigor necessário para opor-se à guerra (Presbey, 1992). Se a paz é maior e mais abrangente do que a guerra, ela não é certamente mais vigorosa. A razão dessa fragilidade, ainda seguindo os passos de Hannah Arendt, é a fluência do mal. É o caráter ético do mal, complexo no existir e fútil no nascedouro. A violência potencial, assim, abandona parcialmente (nunca completamente) seu posto de pacificadora, e ganha a missão de guardiã de ideais, que, por sua vez, se revestem de princípios pacificadores.

Ao contrário da paz, a violência tem suas fronteiras bem estabelecidas. Ela é mais precisa e pontual; só muito raramente ela se estabelece como ideal e não raro é constituída por um discurso em que se alega o fim pacífico. “*Si uis pacem, para bellum*”<sup>64</sup>, máxima latina do século IV d.C., provavelmente de Vegécio, não por acaso frequente nos frontispícios dos prédios militares.

A organização espacial das cidades, muitas vezes reflete as relações desiguais, e visam a camuflar e normalizar uma violência endêmica, que, de resto, se capilariza com a aparência de um mal controlável ou sazonalmente controlado. Assim, as cidades são organizadas de maneira que o centro seja o mínimo possível confrontado com a realidade da periferia. Frantz Fanon, em seu *Os Condenados da Terra* (1968), ao refletir sobre o espaço colonial, descreve a cidade do colonizador como um lugar de brancos e estrangeiros, de pedra e de ferro,

---

<sup>64</sup> trad. “Se queres a paz, prepara a guerra”.

iluminada, asfaltada: “a cidade do colono é uma cidade saciada, indolente, cujo ventre está permanentemente repleto de boas coisas” (pp. 28-29). A cidade do colonizado, no entanto, feita de lata, “é um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sôbre os outros, as casas umas sôbre as outras.” (p. 29) Além disso, essa outra cidade é faminta de comida, de estrutura, de luz; e, ainda, uma cidade acocorada, ajoelhada, acuada (p. 29).

No Brasil pós-colonial e em turbulento processo de descolonização, a mentalidade é ainda em tudo colonial. A organização não só espacial, como institucional reproduz os mesmos moldes da sociedade da colonialidade. Nesse sentido, Fanon coloca em seu texto que “o mundo colonizado é um mundo cindido em dois. A linha divisória, a fronteira é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia. Nas colônias o interlocutor legal e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o gendarme ou o soldado” (p. 28). A semelhança da descrição da sociedade colonial feita por Fanon com as realidades das cidades brasileiras é nítida. Tipos distintos de indivíduos vivendo em tipos distintos de cidades, mediados por uma instituição que por vezes é responsável pelo reforço de tal distinção. Essa disparidade de realidades, com efeito, não se estabelece de uma forma pacífica. Há um conflito constante entre a população marginalizada e os mecanismos de controle do Estado, que assegura essa violência estrutural em prol dos interesses dos poderosos.

A literatura se encarregou sistematicamente de representar essas relações, com a peculiaridade de sua maneira de representação. A literatura não retrata, a literatura não espelha, a literatura representa. Ela é um discurso, com registro próprio e seus próprios compromissos. No entanto, ela expressa algo do real.

A construção de um discurso de identidade no Brasil, segundo João Cezar de Castro Rocha (2007), consiste numa “batalha simbólica” entre a dialética da malandragem de Cândido e uma dialética da marginalidade, que propõe a “superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação.” (p. 36) Desse modo, a literatura serviria ao propósito de explicitar os conflitos de relatos, além de permitir o espaço de representação do outro, não mais somente do mesmo.

A importância de garantir uma diversidade de testemunhos é a possibilidade não da elaboração de relatos outros, que, de resto, sempre existiram, mas da visibilização de um discurso do outro sobre si mesmo. A memória, as tradições e o discurso são um instrumento político e espera-se, a partir deles, no presente, transformar a realidade.

#### 4.1 *Também guardamos pedras aqui: a nova Ilíada de Luiza Romão*

“A literatura ocidental começou com uma guerra”. É esse o verso que inaugura a nova *Ilíada* de Luiza Romão. Nos passos seguintes, a narradora, a um só tempo, retifica e ratifica: “a literatura ocidental começou com um massacre”, para então anunciar “é minha vez de contar a história”. Ifigênia, a filha do rei Agamêmnon e sua esposa Clitemnestra, é a primeira interlocutora clássica dessa voz que está a todo momento a dialogar com as personagens que compõem o cenário desse texto seminal:

##### **ifigênia**

a literatura ocidental começou com uma guerra  
não a neblina das grandes cidades  
faz tanto tempo que talvez ouço quase  
a literatura ocidental começou com um massacre  
isso você respira como quem veleja  
o livro permanece aberto vê  
é minha vez de contar a história  
esse pacto só sobraram pedras  
e rios sob o asfalto esse nevoeiro  
agora chamam de santuário  
o sêmen sobre os lábios seco  
antes da primeira letra  
antes do primeiro grifo  
alguém já implorava misericórdia  
estou pronta a canção  
também as crianças precisam dormir  
(Romão, 2021, p. 7)

É com esta abertura que a voz lírica se insere na complexa trama da tradição histórico-literária e se coloca a dar voz a todos esses “alguéns” que desde há muito esperam pela empatia, um sentimento que corresponde ao *éleos*, arrolado por Aristóteles em sua *Poética*, como um *páthos* fundamental. O livro permanece aberto, ela diz. A história não está concluída e a canção se inicia para reescrevê-la considerando todas aquelas vozes outras que não tiveram a oportunidade de contá-la.

Os poemas que compõem a obra são esteticamente versáteis. Na esteira de poetas modernistas como e. e. cummings, optou-se por apenas utilizar letras minúsculas tanto no corpo dos poemas como nos títulos. Além disso, explorou-se o aspecto visual da obra a partir de elementos como as tarjas pretas que remetem à censura das ditaduras militares, ou à queima de arquivos na época colonial, em poemas como *homero*, *nestor* e *ajax*. Alguns poemas aparecem em forma de catálogos ou listas, como *homero*, que cataloga o léxico da

violência ou *hécuba*, que lista alguns de seus filhos e suas características. Em poemas como *nestor* e *menelau*, a poeta utiliza artifícios formais do direito e da música. No primeiro, ao inseri-lo na forma de um contrato de transferência de posses, e no último, ao formatá-lo tal qual a cifra de uma música sertaneja melodramática. Esses traços tornam *Também guardamos pedras aqui* uma obra plural que busca um diálogo com as mais diversas áreas do conhecimento.

O título do livro, por si só, traz uma declaração, como afirma a autora em entrevista a Márcia Maria Cruz (2022), do jornal Estado de Minas, após o recebimento do Prêmio Jabuti de livro do ano:

Para mim, as pedras são as ruínas. Essa materialidade. As pedras como esses monumentos históricos que estão lá até hoje. Esse monumento que, de certa forma, soterra muitas histórias, muitas pessoas, muitas vidas, muitas vozes. As pedras como esse testamento e esses arquivos coloniais dos vencedores.

Em sua visita à Grécia, em meio ao processo de composição dos poemas, Romão conheceu os sítios arqueológicos, as ruínas e os museus de arqueologia que privilegiam certa narrativa, a dos vencedores, em detrimento de outra, a dos vencidos, e por conseguinte os associou com as pedras que também guardamos nós aqui, documentos de exploração, mortandade e de um projeto político pautado na violência. Além disso, a autora compreende a pedra como instrumento de destruição e criação de novos discursos: “a palavra, a poesia, pode ser essa pedra que a gente afia para se defender, para demolir esses momentos e tentar erigir novas histórias”.

O texto é centrado nos acontecimentos da Guerra de Troia e, portanto, nas narrativas homéricas da *Iliada* e da *Odisseia* mas, como destacam os autores de *(De)colonialidade em Troia: uma leitura de Luiza Romão* (2023), Jorge Arcanjo Pereira e Thays de Albuquerque, uma rede de intertextualidades é composta com base nas obras dos tragediógrafos gregos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, bem como na tradição romana, com a *Eneida* de Virgílio e as *Metamorfoses* de Ovídio (p. 100).

A persona poética criada por Romão se propõe a compartilhar sua experiência como mulher latino-americana a partir do diálogo com as experiências de suas ancestrais. A ideologia colonial que ainda hoje permeia as estruturas sociais dos países ocidentais e tem por base o legado literário e político do pensamento grego é exposta e confrontada à medida que temas como a violência, a representação feminina, os ideais de masculinidade, de exploração desmedida dos recursos naturais, de poder e dominação são postos em cena.

Pereira e Albuquerque (2023) evidenciam ainda em seu artigo que o processo de composição dos poemas acontece por meio da seleção de “uma característica, proeza ou voz” de uma personagem específica do universo clássico e da ressignificação instaurada “quando ‘anacronicamente’ interposta a questões do contemporâneo” (p. 103).

Além disso, devido não só a sua trajetória em *saraus* e *slams* como também à profissão de atriz, a poesia de Luiza Romão em sua grande maioria, antes de fixada no papel, passa pelo experimento no corpo, na voz. De diversas maneiras, portanto, a criação poética de *Também guardamos pedras aqui* foi atravessada pelo corpo, pela performance. E é em performance, na forma de vídeo-poema<sup>65</sup> dirigido por Eugênio Lima, que a narrativa se cumpre. Não foram todos os poemas, entretanto, a serem selecionados para compor a apresentação; apenas oito dos vinte e nove que compõem a obra, e são esses os que, de fato, manifestam maior impacto performático.

No vídeo-performance são explorados diversos traços de manifestações artísticas. O diretor em parceria com a *performer*, a própria autora, operou elementos audiovisuais que contribuíram para a significação da poesia em cena. A título de exemplo, no poema *homero*, o catálogo de verbos que exprimem violência é projetado e não recitado. Em *zeus*, exibe-se um vídeo do poema sendo pichado em um muro, além disso, a trilha sonora acompanha o ritmo e o tom dos poemas. Em *playback* é transmitido um coro de vozes femininas que recitam seus próprios nomes de forma quase musical. Outro dado importante da performance é o das modificações feitas oralmente nos poemas para adaptá-los melhor à fluidez cênica, tais como a inserção de vocativos para que se identifiquem os interlocutores e a narração se torne, de fato, um diálogo, a troca da posição de versos e de pronomes mais formais como “ti” para “você”.

Os três primeiros poemas seguem a ordem em que aparecem no livro, são eles: *ifigênia*, já mencionado anteriormente, *agamemnon* e *homero*.

#### **agamemnon**

te reconheço no coronel que ordena  
escavadeiras em território sagrado  
netanyahu donald trump napoleão  
sua saliva é a mesma dos banqueiros  
desculpa alguma nem mesmo às crianças  
enfileiradas na terra batida  
os recursos são finitos mas quem se importa  
vencer a refrega uma vez por semana  
nossa filha

<sup>65</sup> Disponível completo em: <https://youtu.be/rMtRIUn4fik?list=PLMtgVuwbIebXK9FI16iQWbgvxc-kZZR8b>.

sorte: há sempre uma igreja  
para expiar os pecados  
mesmo que milhares de mortos  
mesmo que a fome  
mesmo que  
sorte: há sempre alguma que resiste  
nossa força precária nossas velhas cantigas  
você também está condenado  
(Romão, 2021, p. 9)

O poema dedicado a Agamêmnon, assim como muitos outros que dialogam com personagens masculinas, apresenta um tom acusatório, de denúncia, ao relacionar o ímpeto de dominação e destruição sintetizado na personagem homérica à mentalidade colonial de exploração a qualquer custo. A aproximação do Rei de Argos com os líderes de extrema direita, como Netanyahu, que neste momento lidera um genocídio contra o povo palestino, um assassinato em massa de mulheres e crianças, como Donald Trump com sua política de exclusão e ódio contra imigrantes e, por que não?, como Jair Messias Bolsonaro, com seu projeto de governo centrado na devastação dos recursos naturais e extermínio dos povos originários, faz refletir sobre os valores que regem tamanha destruição.

Este poema propõe, ainda, uma crítica aos princípios religiosos que desde os tempos remotos, sobretudo coloniais, são utilizados como aparato discursivo para legitimar a discriminação étnica e a dominação exercida em nome de um Deus que parece abençoar tamanha barbárie. A religião possui um papel fundamental em muitas guerras e disputas por poder, tornando-se instrumento de opressão, segregação, degredo e invisibilização de saberes e culturas.

No entanto, ao final do poema, a mesma voz que denunciou os mecanismos de dominação colonial, propõe-se agora a resistir por meio de velhas velhas cantigas, dessa força a um só tempo precária e vigorosa, até que todos estes que oprimem sejam devidamente proscritos.

No poema *homero*, a voz poética coloca em forma de catálogo inúmeros verbos que caracterizam formas de ferir o outro. O mesmo catálogo que encontramos na *Iliada* de Homero, com as naus; o mesmo catálogo, que encontramos em *An Iliad* de Lisa Peterson e Denis O'Hare, com as guerras, agora, o catálogo esse expediente poético tão eloquente, emerge com outra matéria, a discursiva. Em 2023, a autora destaca, em entrevista a Ricardo Pedrosa Alves no canal do Youtube “Outro livro — conversas literárias”, que uma das circunstâncias que instigou a composição do poema foi a viagem ao local onde ocorreu o assassinato de Che Guevara, onde ouviu histórias sobre os muitos anos em que o corpo

permaneceu desaparecido. Propõe, enfim, uma relação analógica com o cadáver de Heitor, ultrajado por Aquiles, assim como com a própria história brasileira e os corpos jamais restituídos às famílias das vítimas da ditadura militar.

No poema-performance, o extenso catálogo de formas de extermínio é projetado enquanto a atriz espera silenciosamente seu fim. Segundo disse a autora em diversas ocasiões, inclusive na própria entrevista concedida a Alves no Youtube, esses verbos são tantos e tamanhos que não caberiam em sua boca.

### homero

os gregos foram capazes de

~~matar assassinar dizimar esquartejar liquidar esfolar decapitar arrastar enforcar cortar asfixiar trucidar retalhar arremessar destroçar aviar estuprar lacerar surrar decepar violentar incendiar pelar crucificar cegar afogar arranhar desmembrar retaliar despiciar espancar sa quear furar fustigar surrar esear rar maltratar aterrorizar dissipar triturar martelar açoitar sufocar arrochar e dizimar xxx xxxxxxxx xxx xxx xxx xxx xxxxxxxxxx xxx matar assassinar dizimar esquartejar liquidar esfolar decapitar arrastar enforcar cortar asfixiar trucidar retalhar arremessar destroçar aviar estuprar lacerar surrar decepar violentar incendiar pelar crucificar cegar afogar arranhar desmembrar retaliar despiciar espancar sa quear furar fustigar surrar esear rar maltratar aterrorizar dissipar triturar martelar açoitar sufocar arrochar e dizimar xxx xxxxxxxx xxx xxx xxx xxx xxxxxxxxxx xxx matar assassinar dizimar esquartejar liquidar esfolar decapitar arrastar enforcar cortar asfixiar trucidar retalhar arremessar destroçar aviar estuprar lxxxxcerar surrar lxxxxcerar surrar lxxxxcerar surrar lxxxxcerar surrar xxxxxxxxxxxx lxxxxcerar surrar lxxxxcerar surrar xxxxxxxxxxxx lxxxxcerar surrar lxxxxcerar surrar xxxxxxxx lxxxxcerar surrar xxxxxxxx~~

milhares de troianos

porém  
no último canto de íliada  
aquiles devolve a príamo  
o corpo de seu filho heitor

hoje nesse momento aqui  
no sul do sul do mundo  
ainda não se tem notícia  
dos mais de duzentos desaparecidos  
na ditadura militar

um corpo é um atestado de barbárie

até os gregos tinham piedade  
(Romão, 2021, p. 10-11)

É nesse momento, aqui, no sul do Sul do mundo, que se faz tão crucial a reconstrução desse passado-presente tão sangrento e hediondo que, assim como o Poeta de *An Iliad*, espera-se, sempre, ser cantado pela última vez.

O próximo poema a figurar na performance é dedicado a Ilíone, filha de Hécuba e Príamo, irmã, portanto, tanto de Heitor quanto de Páris. A voz poética se dirige à personagem para dizer o que deseja que fique claro para todos:

### **ilíone**

era dos troianos a guerra  
e isso é tão indiscutível  
quanto a beleza dos teus olhos  
era dos troianos a guerra  
e isso é tão indiscutível  
quanto a aspereza do obelisco  
em pleno viaduto costa e silva  
era dos troianos a guerra  
mas os deuses eram gregos  
e também o poeta  
e alguns troianos  
(Romão, 2021, p. 21)

Desta vez, ao evocar a personagem troiana, a autora, ou sua persona poética, faz, mais uma vez, menção ao nefasto legado e à triste memória da ditadura militar. E, desse poema, destacam-se, para fins de nosso estudo, os três últimos versos: “mas os deuses eram gregos/ e também o poeta/ e alguns troianos”. Há aí, é certo, a denúncia da voz vencedora como aquela que se arroga o privilégio da exclusividade da narração.

Príamo, contudo, é o rei vencido, a plena majestade domada, desde sua súplica pelo corpo de Heitor, prenúncio homérico da derrota da qual só teremos notícias na *Odisseia*. Príamo, um pródromo de Vercingetorix, é, em muitos sentidos, junto à Hécuba, a própria súpula do axioma segundo o qual não há vencedores quando há guerra, somos todos como Príamo:

### **príamo**

em português se diz destrua e não destroia  
nem no verbo na aniquilação total  
a cidade sobrevive  
não conseguimos te proteger  
testículos arremessados aos cães  
um ancião conta drops no semáforo  
sabíamos desde o começo  
a) eles falam a mesma língua

- b) definem o que é clássico
- c) os píncaros são altos demais pra voz humana  
(Romão, 2021, p. 23)

Nesses versos dedicados a Príamo, o corpo é novamente um alvo de desmedida barbárie. Romão, em seu *homero* já havia dito: um corpo é um atestado de barbárie. Nas palavras de Walter Benjamin (1994, p. 225): “Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie”. Os espólios de dominação expostos em museus e no testemunho dos vitoriosos constituem substância para a criação de narrativas sobre “o outro”. Jeanne Marie Gagnebin parece sintetizar bem essa ideia ao tratar das teses *Sobre o conceito de história* de Benjamin:

A cultura como “inventário”, inventário de “bens culturais” justamente, garante o valor intemporal das obras que a tradição dominante erige como canônicas, mas, ao mesmo tempo e paradoxalmente, as declara como espólio de um morto, esse passado embalsamado e engavetado.  
(Gagnebin, 2008, p. 80)

O poema dá seguimento a esse assunto amplamente abordado por pensadores da cultura e da literatura: quem ou o que define o que é clássico. Essa é uma questão que percorre *Também guardamos pedras aqui* do início ao fim. É certo que esse é um tema que diz respeito a um projeto identitário que se insere num projeto maior: o projeto civilizatório. Este empreendimento tem como referencial os ideais de sociedade que estabelecem a civilização grega como locus privilegiado, como epítome do que é bom e do que é belo.

**zeus**  
então isso de estupro  
não é exclusividade dos homens  
(Romão, 2021, p. 53)

Na performance em vídeo, o poema destinado a Zeus, o rei dos deuses do Panteão grego, não é recitado, mas citado. Um curto vídeo é projetado, e, nele, o poema aparece sendo pichado em um muro. A pichação é uma forma de expressão visual muito relacionada ao movimento hip hop, que consiste, em sua essência, no protesto, na resistência e na intervenção cultural do espaço urbano pela população marginalizada. É, em si, uma tentativa de transgredir a ordem estabelecida. O poema-pichação, em sua própria expressão, se pretende um desafio à tradição e, principalmente, a essa personagem que em toda a sua autoridade faz legitimar a violência.

A violência se dá, de resto, em muitos níveis e com várias facetas. Uma delas, nada desprecianda, é a violência da incredibilidade da verdade evidente, do silenciamento de uma voz, não por acaso feminina, que brada um verdadeiro que, malgrado óbvio, é tomado como falso. A violência da incredulidade em face à verdade é uma dor tão feminina que não poderia ser outra a alegorizá-la senão Cassandra que, de Romão, merece o poema:

### **cassandra**

entenda sis anunciar a desgraça  
não é o mesmo que remediá-la  
primeiro você dirá está podre  
depois com perícia  
raspará da casca a polpa gosmenta  
o chorume se espalha  
há fungos pré-históricos  
há fungos abençoados  
está podre repetirá didática

eles continuarão a palitar os dedos dos pés

talvez você chore talvez arranque  
do púbis ao queixo todos os pelos  
uma mulher carbonizada no meio da avenida  
talvez mostre relatórios do ibama  
a fotografia aérea de crianças vietnamitas  
fatos antes incontestáveis  
fatos antes never more

eles continuarão a palitar os dedos dos pés

talvez te chamem de louca ou naive  
são incontáveis as formas  
de rebaixar uma mulher  
what? você tá falando grego  
está podre seus seios em chama  
ainda assim  
eles se lambuzarão  
(Romão, 2021, p. 61)

A personagem escolhida para a interpelação final da voz poética, não só em performance como no livro, é Andrômaca. Esposa de Heitor, cunhada, portanto, de Cassandra, Andrômaca é aquela que, por meio de seu discurso anti-bélico e de seu próprio sofrimento, se torna um emblema da rudeza da guerra e seu terrível desfecho. É ela que, já na épica de Homero, anuncia o fim antes do fim, as desgraças que sofrem as mulheres vítimas da guerra: o desterro, a servidão, o estupro constante da presa de guerra, a aniquilação total dos que sobreviveram por sua possível insurreição. Segundo Luiza Romão, na entrevista a

Ricardo Pedrosa Alves previamente referida, a narradora contemporânea que se propõe a recontar a história, poderia ser considerada uma espécie de Andrômaca do presente, uma Andrômaca latino-americana:

### **andrômaca**

não conheci troia  
ruínas a mais ruínas a menos  
também guardamos pedras aqui  
do outro lado do oceano  
tudo o que aprendi foi nesse alfabeto moderno  
eis o momento apoteótico minha obsessão  
nossos despojos é troia  
minhas amigas encurraladas  
na mesa do chefe é troia  
a jovem saco preto no rosto  
festa de luxo é troia  
as baratas roendo o cu  
da guerrilheira comunista é troia  
é troia meu companheiro baleado no rosto  
é troia os corpos desovados no mangue  
as lideranças perseguidas é troia  
as vítimas de feminicídio é troia  
os milicos os fascistas os tiranos  
disparam todos contra troia  
a filosofia o direito o ocidente  
nascem da devastação de troia  
agora você entende por que voltei?  
não conheci troia mas a entrevejo esplêndida  
nas carícias clandestinas durante os bombardeios  
e gás de pimenta nas barricadas  
nas clínicas de aborto nos abrigos  
inusitados na desobediência  
no canto sim no canto  
eu não vou me entregar  
você grita eu repito  
através dos séculos  
minha irmã  
não há poemas para ti  
nenhuma linha sobre cibeles  
onde perdemos o tino quando virou espetáculo  
maldita literatura e seu panteão de vitórias  
me abraça forte a explosão está próxima  
ela há de vir  
(Romão, 2021, p. 62-63)

Um tanto próxima do Poeta de *An Iliad*, essa voz transita no tempo e no espaço para questionar os fundamentos da cultura de violência vigente, partindo dessa narrativa fundadora para pensar o presente e propor uma interlocução com a contemporaneidade. O percurso

traçado da base do pensamento ocidental ao pensamento colonial, que caracteriza a fundação da nação brasileira e, ainda hoje, permanece tão presente em nossos símbolos e instituições, é uma maneira de questionar a pedra angular sobre a qual firmamos o nosso imaginário e ressaltar as diversas fissuras dessa fundação.

#### 4.2. MC Homero: épica, ritmo e rima

A relação entre a cultura popular e a cultura erudita é mais íntima do que possa parecer. Toda a produção cultural considerada erudita tem suas raízes na manifestação da cultura das massas, do povo. A própria poesia épica não era, em seu nascedouro (ao menos no Ocidente), senão extensas canções de gesta de gosto popular e de função social extremamente relevante. No entanto, é necessário esclarecer que a dicotomia formada pelo binômio erudito *versus* popular nada tem de natural, constante e universal. Ela existe invariavelmente como um emblema de uma estratificação social, como parte do aparato simbólico distintivo de categorias sociais. E, mesmo quando há essa flexão binária, não são os mesmos elementos que a compõem. A própria erudição parece ser, no Ocidente, uma criação do processo de helenização deflagrado pela política cultural alexandrina. Não há, portanto, como dizer que a poesia épica não é ‘geneticamente’ popular, mas seria um equívoco pensar que, no contexto conhecido como ‘Grécia Arcaica’, essa poesia pudesse ser erudita, mesmo que *avant-la-lettre*, uma vez que na régua axiológica não constava esse metro.

Com o passar dos séculos esse gênero, outrora gestado e manifestado em performance, foi assimilado pela cultura letrada, assim como aconteceu com a poesia lírica, por exemplo. A prática da leitura individual e silenciosa ofereceu aos leitores modernos a oportunidade de se envolverem com os textos de maneira mais analítica e reflexiva, permitindo uma apreciação mais detalhada, crítica e demorada da complexidade narrativa, da linguagem poética e das questões morais e filosóficas apresentadas nas epopeias homéricas. Assim, o processo de assimilação da poesia épica grega oral desempenhou um papel fundamental na preservação e na perpetuação do legado literário e cultural da Grécia Antiga e transformou a maneira como essas obras eram transmitidas e consumidas em sua maioria. No entanto, seus aspectos social, didático, comunitário, tão importantes para a formação de certa visão crítica do mundo, no melhor dos sentidos, foram, por vezes, desconsiderados.

O projeto *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia* (2011), idealizado pela professora Cacilda Teixeira da Costa, parte de alguns questionamentos, a saber: qual seria a figura, em nossas sociedades contemporâneas, análoga à do aedo ou à do rapsodo no cenário da performance épica? Quais os efeitos suscitados por esses poemas homéricos em um público contemporâneo<sup>66</sup>? Questões essas que, como observado no decorrer do trabalho, transpassam de forma ou de outra, todas as propostas de adaptação da *Iliada* presentes nesta Dissertação.

A busca por uma figura próxima à do narrador de histórias das tradições orais, em nosso caso a da Grécia antiga, levou a curadoria do projeto a explorar o lugar do MC<sup>67</sup>, ou mestre de cerimônias, no rap brasileiro. Esse cantor atua como produtor e reproduzidor de um texto que se sobrepõe à música. Segundo Costa (2011), a proposta foi a de trabalhar a poesia homérica das perspectivas de um MC e um DJ brasileiros do século XXI, que adicionam à narrativa “o vigor e a cultura viva da periferia”. O próprio termo rap, como pontua ainda a autora, “segundo algumas fontes [não mencionadas] pode ser uma sigla para *rythm and poetry* (ritmo e poesia)”.

Reservadas as particularidades sociais de um e outro contextos, André Malta Campos, em seu artigo intitulado *O MC Homero e rapsodo Max B.o.: a épica grega na linguagem do rap* (2013) observou certas diferenças e aproximações entre o rap e a poesia épica.

A primeira diferença consiste no papel desempenhado por cada narrador em seu círculo social e a relevância atribuída a seus discursos. Enquanto o aedo era uma figura itinerante e, portanto, que vê o que o povo fixado não vê, no tempo e no espaço, enquanto esse aedo homérico se figura central da cidade enquanto nela estiver, o MC é periférico, e revela não outro tempo, não outro espaço, mas aquele tempo e aquele espaço que, conquanto ali, não é visto. São dois cegos às avessas, Homero com e sem “MC”: revelam o visto a quem não vê, abdicando necessariamente da visão comum, razão pela qual Homero é retratado como cego.

A segunda diferença reside no propósito de sua narração. Ao passo que o aedo canta o passado envolto em um universo de deuses e heróis, o MC é aquele que canta os dramas cotidianos e as lutas diárias de sua gente.

---

<sup>66</sup> Introdução ao projeto disponível em: <https://iliadaeodisseia.sescsp.org.br/artigo/introducao>. Acesso em 25 mar. 2024.

<sup>67</sup> Embora se diferenciem, por ora não se considerará uma distinção mais aprofundada entre rapper e MC. No entanto, Daniel Banks (2010, p. 240) ressalta duas diferenças entre eles: a primeira consiste no fato de que o MC geralmente compõe no momento da performance, enquanto o rapper canta os versos previamente compostos por ele. A outra diferenciação possível diz respeito ao conteúdo das composições: enquanto o MC teria por função instigar a audiência e interagir com determinada comunidade, o rapper, por sua vez, estaria inserido no contexto mercadológico da indústria musical multinacional que, por vezes, é responsável por ditar o conteúdo das canções.

Em contrapartida, apesar dessas diferenças, a prática poética, em ambos os casos, é o meio pelo qual se articula a visão ampla da realidade e, nos termos de Turner, de seus dramas sociais. Seja em favor da manutenção, seja em prol da transformação do *status quo* estabelecido, a narrativa tem o poder de penetrar o tecido do imaginário.

Além disso, embora o rap seja produzido no contexto de uma cultura letrada, seu intuito é ser ouvido, não lido, assim como a poesia homérica: ou seja, se manifestar em performance. Podendo ser cantado a partir de um texto composto previamente, improvisado por meio da prática do *freestyling*, ou uma mistura dos dois tipos de composição, o fato é que, assim como a narrativa homérica, o rap leva em consideração as expectativas e particularidades de sua audiência.

Como ressalta André Malta Campos, na narrativa homérica, era o ritmo que organizava a composição poética, e os poemas não eram rimados. O rap, por sua vez, não depende exclusivamente do ritmo e da métrica definidos, mas tem na rima o seu “fio condutor”, na expressão de André Malta. Além da rima, o compositor se guia pelas batidas elaboradas pelo DJ.

Outro ponto levantado por André Malta, como uma interseção entre essas duas formas poéticas, é “o caráter aditivo ou paratático de suas sintaxes” (Campos, 2013, p. 528). Por prezarem a fluidez da composição, períodos muito longos ou com muitas relações de subordinação são evitados, e a coordenação é uma estrutura muito utilizada por esses dois tipos de narradores, tornando mais simples não só a recitação, mas a recepção por parte do espectador. Ainda segundo Campos, embora haja o acompanhamento musical — no caso do rap, as batidas, e no da épica, o da cítara ou da lira —, o protagonismo é sempre do texto, assim como em todas as performances abordadas neste trabalho.

Max B.o. foi o MC convidado para realizar o projeto, para adaptar as passagens da *Iliada* e da *Odisseia* indicadas por André Malta. Os trechos selecionados dos poemas para compor a canção foram os Cantos I (versos 105–200) e II (versos 198–269) da *Iliada* e os Cantos VIII (versos 261–366) e IX da *Odisseia* (versos 318–414), respectivamente intitulados no projeto: **Aquiles x Agamenon; Tersites, você fala demais; O Amor de Ares e Afrodite e Ulisses contra o Ciclope**. A tradução utilizada por Max B.o., sugerida pelo consultor do projeto, o professor André Malta, foi a de Octavio Mendes Cajado (1961), em prosa. O MC convidou então o DJ Babão, para produzir as batidas que seriam a base de sua composição e evocar a inspiração do poeta, qual a Musa em *An Iliad* de Peterson e O’Hare, que também ocupa, em certa medida, o lugar da narração.

Destacam-se, à guisa de amostra, alguns trechos dos cantos da *Iliada* recriados pelo MC. Max B.o., optou por estabelecer um panorama da desavença entre Aquiles e Agamêmnon, situando o espectador na narrativa. Segundo Campos (2013), a interpretação dada ao primeiro canto por Max e Babão tem por objetivo “destacar problemas e anseios atemporais da condição humana”.

Antes de o MC começar a cantar, uma voz em *playback* introduz o tema a ser narrado, de forma a contextualizar a narrativa da guerra de Troia no espaço e no tempo, apresentando os personagens e o motivo da guerra<sup>68</sup>. Passemos, então, a palavra ao poeta:

No início da *Iliada*, que aqui mostramos  
os gregos já estavam em Troia há alguns anos  
saquearam muitos campos, isso era notório  
se iravam quando troianos saiam do território

com sua campanha estavam cansados  
com suas habilidades se sentiam limitados  
achando difícil aquela trajetória  
sem conseguir sobre Troia uma decisiva vitória  
por questão de honra, piorou o que não tava bom  
Aquiles se desentendeu com Agamenon  
pois como parte do saque de um ataque no qual  
Aquiles quem desempenhou a função principal  
Agamenon quis Criseida dentre o que foi saqueado  
gosta dela mais que da mulher com quem é casado  
superior na graça, as formas também são  
sua beleza, também a destreza das mãos

O pai de Criseida era Crises, sacerdote de Apolo  
que daria bom pagamento pelo fim do imbróglia  
oferecia pagar a Agamenon e levá-la  
esse por sua vez recusou libertá-la  
o pai da jovem orou a Apolo seu tormento  
e o deus mandou uma praga pra o acampamento  
foi descoberto que a praga seria retirada  
apenas quando a moça fosse libertada  
discutiram, Aquiles pedindo a devolução  
Agamenon relutante dizia que não  
eis que por fim aceitou o que foi ordenado  
mas logo seu poder seria reafirmado  
para compensar ter perdido a bela Criseida  
tomou de Aquiles sua escrava, Briseida  
este ficou com isso totalmente enraivecido  
pelo insulto que sua honra havia sofrido

Aquiles sempre conduzia a luta pra produzir  
tesouros que Agamenon gostava de usufruir  
vendo que a desonra ia continuar

---

<sup>68</sup> O áudio da apresentação do projeto está disponível em: <https://youtu.be/OJgVtXCL32Y>. Acesso em 02 março 2024.

decidiu que o melhor era se retirar  
foi pra sua tenda e não tomou mais parte  
nas reuniões de conselho e nem nos combates  
a luta foi mais difícil que nos outros anos  
com ataques diretos a Troia e aos troianos  
mas os gregos estavam frente ao precipício  
sem seu maior guerreiro a situação era mais difícil  
Agamenon entre outros também o procurava  
prometendo riquezas e devolver sua escrava  
Aquiles negou as ofertas, disse sem dó:

“Nem se fossem tantas quanto partículas de pó  
ou mesmo grãos de areia eu não mais queria  
pra suas ordens novamente jamais me curvaria”

(Aquiles x Agamenon, *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia*)

O MC Homero canta, então, na linguagem do rap, o ultraje ao espólio de guerra de Aquiles por Agamêmnon como forma de apresentar ao público o motivo da contenda entre as personagens. A base musical produzida por DJ Babão para essa cena, não é simplesmente mero acessório, mas dialoga com a audiência nos momentos em que o rapper não está cantando e também evoca a própria tradição do rap brasileiro ao inserir trechos “sampleados<sup>69</sup>” de algumas músicas dos Racionais MC’s.

Em uma espécie de refrão, Babão faz ecoar versos de algumas canções dos Racionais que, a um só tempo, ilustram as vivências e os ideais tanto daqueles guerreiros homéricos como dos cidadãos das periferias, que batalham pela chance de uma vida melhor. Os versos que o DJ faz ressoar foram destacados de três canções distintas do grupo, que compõem o mesmo disco: *Nada como um dia após o outro dia* (2002) a saber: *Da ponte pra cá, Vida Loka — parte 2* e *Estilo Cachorro*.

O recorte se concentra em poucos versos, dois no máximo, de cada faixa. Da primeira canção foram selecionados os versos “Andar com quem é mais leal e verdadeiro/ Na vida ou na morte, o mais nobre guerreiro” que estão inseridos nessa música, composta por Mano Brown e Ice Blue, que trata da aspiração a ascender socialmente e os desafios desta empreitada em um contexto social marginalizado, muitas vezes em meio ao crime e à violência. Assim, nos diz na canção:

[...]

---

<sup>69</sup> *Sample*, em inglês quer dizer “amostra” e, no contexto do rap, se refere à incorporação de trechos de uma gravação musical pré-existente em uma nova faixa musical. O *sample* permite ao DJ experimentar criativamente novas combinações de elementos na base produzida, assim como evocar suas influências musicais, como num exercício de “mixagem” de passado e presente.

Não adianta querer, tem que ser, tem que pá,  
O mundo é diferente da ponte pra cá!  
Não adianta querer ser,  
tem que ter para trocar,  
O mundo é diferente da ponte pra cá

Outra vez nós aqui, vai vendo,  
Lavando o ódio embaixo do sereno  
Cada um no seu castelo, cada um na sua função,  
Tudo junto, cada qual na sua solidão  
Hei, mulher é mato, a Marijane impera,  
Dilui a rara e solta na atmosfera  
Faz da quebrada o equilíbrio ecológico,  
E distingui o judas só no psicológico  
Ó, filosofia de fumaça e nariz,  
E cada favelado é um universo em crise  
Quem não quer brilhar, quem não? mostra quem,  
Ninguém quer ser coadjuvante de ninguém  
Quantos caras bom no auge se afundaram  
Por fama

E tá tirando dez de Havaiana  
E quem não quer chegar de Honda  
preto e banco de couro,  
E ter a caminhada escrita em letras de ouro  
A mulher mais linda, sensual e atraente,  
Da pele cor da noite, lisa e reluzente  
**Andar com quem é mais leal e verdadeiro,**  
**Na vida ou na morte, o mais nobre guerreiro**  
O riso da criança mais triste e carente,  
Ouro e diamante, relógio e corrente  
Ver minha coroa onde eu sempre quis por,  
De turbante, chofer, uma madame nagô.  
Sofrer, pra quê? Mas se o mundo jaz do maligno,

Morrer como homem e ter um velório digno,  
Eu nunca tive bicicleta ou vídeo-game,  
Agora eu quero o mundo igual cidadão Kane,  
Da ponte pra cá antes de tudo é uma escola,  
Minha meta é dez, nove e meio nem rola  
Meio ponto a ver... Hum... e morre um,  
Meio certo não existe "tru", o ditado é comum  
Ser humano perfeito, não tem mesmo não,  
Procurada viva ou morta a perfeição!

[...]

(*Da ponte pra cá*, Mano Brown e Ice Blue, 2002. grifos nossos)

Enquanto a narrativa homérica trata da ambição heroica de uma bela morte por meio de uma bela guerra, conquistando assim, não somente riquezas como a glória eternizada no

canto, o desejo do homem periférico retratado pelas composições dos Racionais é o de alcançar um *status* social que o legitime como cidadão e o possibilite viver dignamente.

O único verso destacado da segunda canção, *Vida Loka — parte 2*, foi: “Mas morrer como um homem é o prêmio da guerra”. O título da canção se refere a uma expressão idiomática, “vida loka”, que significa, em última instância, viver a vida plenamente sem medo de morrer, tomando para si o que a sociedade, de outra forma, lhes negaria: a Honda com o banco de couro, relógio reluzente: madame nagô, é madame também; ou mesmo as coisas mais simples, porém dignas, como “um terreno no mato só seu”, “nadar num riacho”, “sem fome, pegando as frutas no cacho”. O princípio que a “Vida Loka” encerra é o de que é melhor morrer do que viver miseravelmente.

É sob essa ótica que Mano Brown, também o compositor dessa canção, se apropria da figura de Dimas, o ladrão perdoado por Jesus. Seu nome, Dimas, Dimás ou Dysmás, é mais uma das várias heranças legadas pelos evangelhos ditos ‘apócrifos’ (*Atos de Pilatos*, 6), mas sua presença nos Evangelhos Canônicos, ainda que anônima, robustece seu caráter alegórico de alguém que, crucificado diante de Cristo, arrepende-se de seus atos pregressos. No entanto, Mano Brown coloca em questão esse arrependimento e a reconciliação, impondo, por mera menção, todo um novo sentido à narrativa bíblica: o ladrão não se tornou bom na Cruz, tampouco se reconciliou com Deus, porque desde sempre foi bom e Cristo o reconhece, ao sentenciar, no único julgamento que faz em sua vida terrena: “ainda hoje estarás comigo no Paraíso” (Lc. 23,43), um veredicto proclamado não diante de um pedido de perdão, mas de um reconhecimento: “Lembra-te de mim, Senhor, quando chegares em teu Reino” (Lc. 23,42). Dimas, o bom ladrão crucificado, é tomado, então, como uma metonímia da marginalização, uma síntese encarnada de um processo cruel de exclusão que invariavelmente tem por consequências suplícios análogos ao da própria crucificação. O Cristo crucificado de Mano Brown promove uma identificação de mão dupla do excluído, perseguido, torturado e assassinado pelo estado com o próprio Deus. O Estado que mata tem como guardiães de suas leis o “zé povinho” que cospe em Cristo, cospe todos os dias, nas “duras” das bocas das quebradas, nos tapas na cara, em todas as humilhações. Dimas, “primeiro vida loka”, com sua presença emblemática, traz à cena da crucificação toda a conciliação (e não reconciliação, como querem muitos cristãos) com aqueles que, como os que Mano Brown representa, aprenderam que morrer é menor do que uma vida servil:

[...]

É, mas se não der, nego, o que é que tem?  
O importante é nós aqui junto ano que vem  
E o caminho da felicidade ainda existe  
É uma trilha estreita, é em meio à selva triste  
Quanto cê paga pra ver sua mãe agora  
E nunca mais ver seu pivete ir embora?  
Dá a casa, dá o carro, uma Glock e uma FAL  
Sobe cego, de joelho, mil e cem degrau  
Quente é mil grau o que o guerreiro diz  
O promotor é só um homem, Deus é o juiz  
Enquanto zé povinho apedrejava a cruz  
E o canalha, fardado, cuspiu em Jesus  
Ó, aos 45 do segundo, arrependido  
Salvo e perdoado é Dimas, o bandido

É louco o bagulho, arrepia na hora, ó  
Dimas, primeiro vida loka da história  
Eu digo: Glória, glória, sei que Deus tá aqui  
E só quem é, só quem é vai sentir

E meus guerreiro de fê  
Quero ouvir, quero ouvir  
E meus guerreiro de fê  
Quero ouvir, irmão

Programado pra morrer nós é (ao lado direito do Pai)  
Certo é certo é crer no que der (é quente)

Firmeza, não é questão de luxo, não é questão de cor  
É questão que fartura alegre o sofredor  
Não é questão de preza, nego, a ideia é essa  
Miséria traz tristeza e vice-versa

[...]

(*Vida Loka* — parte 2, Mano Brown, 2002)

Os últimos trechos da obra dos Racionais selecionados por Babão são dois versos da música *Estilo Cachorro*, também da lavra de Mano Brown. Repetem-se algumas vezes, na batida do DJ, os versos: “Mulher e Dinheiro/ Dinheiro e Mulher”. Esses versos, por mais simples que possam parecer, retratam os desejos e razões de conflitos tanto para os guerreiros gregos e troianos, quanto para os homens contemporâneos, não somente os periféricos, motivo de canto do rap: poder, dinheiro e mulheres.

[...]

Mulher e dinheiro  
Dinheiro e mulher  
Quanto mais você tem, muito mais você quer  
Mesmo que isso um dia traga problema

Viver na solidão, não, não vale a pena  
Mulher e dinheiro  
Dinheiro e mulher  
Sem os dois eu não vivo, qual dos dois você quer  
Mesmo que isso um dia traga problema  
Ir pra cama sozinho não vira esquema

[...]

(*Estilo Cachorro*, Mano Brown e Edi Rock, 2022)

O segundo canto da *Iliada*, na adaptação realizada por Max B.o., é focado na personagem de Tersites, essa figura risível, emblema de uma postura crítica diante da estrutura aristocrático-social como observamos em *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco. Tersites é aquele que escarnece dos chefes-guerreiros mais poderosos, como Aquiles, Ulisses e o próprio Agamêmnon, que detém cetro divino, o mando dos exércitos. Não é, contudo, essa uma figura análoga a do ‘bobo da corte’, um galhofeiro pactuado, com direito de dizer a verdade sob máscara do riso: Tersites não conta com o privilégio desse acordo tácito, desse lugar especial. O bobo, envolto em seu aparato simbólico, faz com que todos riem, mas sobretudo faz rir o soberano, e rir de si mesmo. Só ele tem esse poder. E se ele o tem, não o tem Tersites. Por isso, Tersites de cômico passa a patético, sofrendo, ao fim, consequências que jamais caberiam ao bobo. Sem permissão para dizer a verdade, Tersites a diz mesmo assim, sofrendo as inevitáveis consequências. É esse personagem que Max B.o. evoca como ‘o dono da voz’. Em um tom recriminador, Tersites confronta Agamêmnon:

De que se te reclama? De que necessita?  
se sua casa é cheia de bronze e de mulheres bonitas  
coisas essas que nós aqueus quem te damos  
antes de qualquer um quando uma cidade saqueamos  
quer que eu ou outro aqueu vá a Ílion sequestrar  
o filho de alguém que possa pagar?  
pelo resgate do filho que ia pro matadouro  
se quiser algum troiano vai lhe trazer ouro.  
Agamenon quer uma donzela, a virgem mais bela?  
pra ser sua longe de todos e fazer tudo com ela?  
diga o que quer, só precisa dizer,  
o que Agamenon precisa? Diga pra eu fazer!

(Tersites, você fala demais, *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia*)

Babão, para a batida musical usada nessa parte da apresentação, propõe um diálogo com o presente por meio do samba. A canção utilizada como “sample” dessa vez é *Falador passa mal*; composição de autoria atribuída a diversos nomes, como Jorge Ben, em que, qual

na questão homérica, imiscuem-se autor e intérprete, assim como a figura do aedo, interpretada pelos Originais do Samba. A música parece narrar a atitude de Ulisses que repreende agressivamente a atitude do falador-sem-medida:

[...]

Quem mandou você mentir  
Você vai se machucar  
Novamente aqui estou  
Você vai ter de me aturar

Que malandro é você  
Que não sabe o que diz  
Cuidado que muita mentira  
Você pode perder o nariz

Olha, eu vou te dá um alô  
Que é pra você se mancar  
Olha, eu vou te dá um alô  
Que é pra você se mancar

[...]

(*Falador passa mal*, gravada pelos Originais do Samba, 1969)

Daniel Banks, diretor teatral, em seu artigo *From Homer to Hip Hop: orature and griots, ancient and present* (2010), discorre sobre o Teatro Hip Hop e sua função cultural em paralelo à função social da poesia épica, assim como da tragédia ateniense na sociedade grega. Além disso, o autor estabelece uma relação entre o MC e a oratura das culturas africanas, sobretudo na figura do *griot*. Segundo Banks, na oratura a performance emana da unificação do corpo do poeta com o corpo de sua cultura, conectando-se, dessa forma, com os corpos das audiências (p. 240). O MC, então, desempenha a mesma função dos *griots* africanos, à medida que narra os problemas, os valores, os ancestrais e a memória de uma comunidade.

O papel do rap, ao menos em sua essência, é o de atualizar sua audiência das questões relacionadas ao contexto em que se insere. Nesse ponto, a função da poesia é tão importante quanto o ritmo e a forma. Banks pontua que, como qualquer teatro ritual, o Teatro Hip Hop tem o papel de instruir. É uma forma de arte profundamente pautada na intertextualidade, dialogando com diversas tradições desde as cosmologias bíblicas, Iorubás e Keméticas aos clássicos ocidentais, assim como o *Black Arts Movement* dos anos 60 e 70 e a Renascença do Harlem, durante as décadas de 20 e 30 (*ibid.* p. 242).

O autor defende ainda que o Hip Hop, tal como a épica homérica e as tragédias atenienses, tem o poder de encorajar o ouvinte, uma vez que “o ser humano se sente fortificado ao ouvir suas próprias histórias, por meio de melodias e ritmos familiares, e ao se ver, ou pessoas como ele, representadas no palco”. Banks postula ainda que “a oratura contemporânea é parte de uma linhagem teatral histórica crucial ao bem estar da comunidade, atendendo a uma necessidade vital e evidenciando as falhas de outros sistemas para com seus membros<sup>70</sup>” (*ibid.* p. 244).

Os breves comentários tecidos neste subcapítulo sobre o projeto *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia* buscam demonstrar mais um passo inovador de se trabalhar a narrativa homérica em conexão com dilemas da contemporaneidade. As experiências humanas variam de acordo com as condições sociais de cada época, mas nunca deixam de ser substância para novas narrativas a respeito do ser no mundo.

A fim de que o *infinity loop* de Richard Schechner, baseado na teoria do drama social de Victor Turner, seja de fato efetivo, é preciso que os dramas estéticos realmente tenham o alcance e a abrangência que possibilitem uma transformação ampla do imaginário social. Para tanto, é de suma importância que performances de obras como a *Iliada* e a *Odisseia*, outrora tão reclusas aos domínios da academia, sejam recriadas de forma a alcançar diferentes esferas da estrutura social. O projeto *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia* e sua proposta de aproximação da poesia oral grega com o rap brasileiro possibilita então que o público se relacione com a narrativa em cena e reflita sobre os acontecimentos ali retratados a partir de suas próprias experiências.

---

<sup>70</sup> “[...] people are strengthened when they hear their own stories told, hear familiar melodies and rhythms, and see themselves or people like them on stage. It is contemporary Orature in that it carries on an historical line of theater that is essential to the well-being of community, that fills a vital need, and whose existence foregrounds how other systems have failed its members”.

## 5. CONCLUSÃO

A Dissertação que aqui se encerra buscou observar as diversas possibilidades de representação performática de experiências contemporâneas a partir da interlocução com a épica homérica, mormente a *Iliada*. Para tanto, primeiramente empreendemos o estudo do amplo conceito de performance, discutido e aplicado por diversos campos do conhecimento, com a finalidade de delimitá-lo para os propósitos desta pesquisa. A abordagem desse conceito se deu por uma ótica dos pontos de interseção entre o Teatro e a Antropologia, explicitados sobretudo nos escritos de Víctor Turner, Richard Schechner e Paul Zumthor.

Zumthor postula que a prática performática é firmada nas estruturas antropológicas mais profundas e, portanto, conta com imenso potencial transformador da realidade. O teórico considera a poesia oral como o único modo vivo de comunicação poética, e a poesia, por sua vez, como representativa das experiências e dos dramas sociais, transformando, assim, o interlocutor. Turner, valendo-se das etapas do conceito de experiência formuladas por Wilhelm Dilthey, pontua que a performance consiste na manifestação da experiência. Esses testemunhos colocados em cena possibilitam a formação de uma visão crítica das estruturas sociais.

A partir da teoria do drama social de Turner, Richard Schechner desenvolveu seu *infinity loop*, um esquema na forma de um número 8 deitado, de um símbolo do infinito, que ilustra a íntima relação entre os dramas estéticos e os dramas sociais e como se influenciam mutuamente. Essa interconexão, portanto, é a chave de leitura das performances das *Iliadas* contemporâneas sem que, contudo, deixem de ser observadas as particularidades de cada momento histórico e os contextos em que as performances se inserem. O fato de uma prática performática visar à uma mudança na organização social, para Schechner, caracteriza sua expressão como ritual.

Explorou-se, nesta Dissertação, o campo das experiências narradas e aquelas suscitadas por meio narração de histórias, sobretudo a partir das considerações de Walter Benjamin e dos comentários de Byung-Chul Han sobre a crise da narração nas sociedades contemporâneas a partir da obra de Benjamin. Neste subcapítulo, o intento foi o de desenvolver a relação destacada por Turner entre a Antropologia da Performance e a Antropologia da Experiência. A narração é responsável por criar ou recriar identidades e significar o mundo a partir delas.

Uma vez tecida a trama conceitual responsável por conduzir as reflexões acerca das novas *Iliadas*, passou-se então ao estudo dessas obras, observando as diferentes maneiras de

cantar os desafios contemporâneos e as experiências coletivas e individuais do ser humano, tomando por base essa narrativa milenar.

A seleção dos textos que constituem os *corpora* da presente pesquisa buscou ressaltar a função das performances no rito social. A figura do narrador tem enorme relevância em uma sociedade, à medida que atua como guardião dos valores e da memória de um povo. A representação, como já destacado anteriormente, é permeada de signos do passado que são, pouco a pouco, assumem uma miríade de significados no “aqui e agora” de cada performance. Ao *performer* cabe o papel de distanciar o espectador da estrutura social por meio da aura narrativa e, dessa forma, possibilitar um olhar mais amplo sobre a fundação sobre a qual foi erigida determinada cultura.

A *Iliada* de Homero é o substrato para a consolidação de uma identidade ocidental. A sociedade grega foi elevada por uma vasta tradição e pela própria constituição de um projeto chamado “Ocidente” a epítome do bom e do belo e, por isso, colocada como um ideal a ser atingido, mas, para além dessa idealização, há também o indiscutível fato de que Homero foi exaltado como um modelo e um referencial culturais, capaz, nessas condições, de portar um simbólico imediatamente reconhecível, porquanto disponível num acervo letrado partilhado.

O uso da *Iliada*, portanto, tem esses dois alicerces, o do ideal projetado, nem sempre de forma retilínea, e o da inteligibilidade imediata, uma vez que se trata desse patrimônio imaterial que hoje ultrapassa as fronteiras cada vez mais fluidas de um Ocidente que se quer e se impõe como universal. A *Iliada* é, inclusive, um instrumento de questionamento da validade dessa veleidade; um metro para uma pretensa universalidade que, não obstante, parece tomar corpo na própria guerra.

Tratar das experiências e vivências da contemporaneidade, especialmente no que concerne à violência, é tratar sobretudo da ideologia da guerra respaldada por essa tradição. As narrativas contemporâneas que constituem o objeto desta pesquisa assim o fazem, cada uma à sua maneira.

*An Iliad* de Lisa Peterson e Denis O’Hare foi gestada em um contexto cultural permeado por diversos conflitos políticos e uma mentalidade imperialista. *Omero, Iliade*, por sua vez, nasceu no seio de uma cultura que reivindica para si uma identificação exclusiva com a Roma Antiga, uma relação, de resto, mediada pelo Renascimento.

De fato, o Renascimento Italiano se esmerou em emular não só as práticas artísticas, como os ideais científicos, filosóficos e políticos legados pela Antiguidade greco-romana. Dessa maneira, a produção cultural e, portanto, a construção do imaginário dessa sociedade foi deveras pautada nos ideais clássicos de civilização. *Também guardamos pedras aqui e*

*Iliada e Odisseia: ritmo e poesia*, no entanto, são obras que surgem em uma pátria cujas chagas da exploração colonial e de uma brutal ditadura militar ainda ficam expostas.

São precisamente as especificidades sócio-culturais desses contextos e o estudo conjunto dessas obras tão plurais que ressaltam que as experiências traumáticas geradas pela guerra e pela violência são, acima de tudo, humanas. A representação dos dramas sociais por meio dos dramas estéticos propicia o contato com os traumas de uma comunidade, que residem nas memórias coletivas e individuais de seus integrantes e demandam a linguagem para serem atenuados.

As nossas *Ilíadas* da contemporaneidade, portanto, exploram as mazelas das personagens homéricas em diálogo com as vivências do homem contemporâneo e destacam que, ainda que tão distantes em tempo e espaço, essas experiências reivindicam a escuta atenta do espectador. A figura do narrador, então, é colocada em cena a fim de estabelecer, por meio da enunciação, tanto ou mais do que pelo enunciado, essa conexão.

As encenações desses textos evidenciam que a violência não discerne suas vítimas. Tanto valorosos guerreiros como Aquiles e Heitor, príncipes e reis, gregos e troianos — que ao mesmo tempo endossam a perpetuação desses traumas ao passo que são afetados por eles —, quanto homens do povo como Tersites — que guerreia em favor dos interesses daqueles que sequer reconhecem seus esforços —, ou as mães, as esposas e as crianças — que sofrem as consequências de um conflito que repreendem com todo o seu vigor —, todo o corpo social é diretamente afetado de forma traumática pela violência.

De forma análoga, a estrutura dessas sociedades contemporâneas em que nossos textos se inserem é, por vezes, responsável por perpetuar diversos mecanismos de violência: não só a guerra, mas a marginalização, a fome e a desigualdade. A retomada da narrativa homérica projeta, por meio do passado metaforizado e manuseado com a propriedade de quem o domina, e pela aura profética do poeta ornado pela Musa, novas perspectivas para o futuro.

Esta Dissertação procura, portanto, mostrar que as dores de uma comunidade só podem ser curadas na coletividade, e a performance é um modo vivo de conectar as experiências individuais e coletivas. É preciso narrar, cantar nossas feridas, para que sejamos capazes de compreendermo-nos uns aos outros e o mundo que nos cerca para, então, transformá-lo.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBOTT, H. Porter. **The Cambridge Introduction to Narrative**. Cambridge: CUP, 2002.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Poética**. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- BAKOGIANNI, Anastasia; HOPE, Valerie M. (eds.) **War as Spectacle: Ancient and Modern Perspectives on the Display of Armed Conflict**. London; New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- BANKS, Daniel. From Homer to Hip Hop: Oratures and Griots, Ancient and Present. **The Classical World**, vol.103, n. 2, p. 238-245, 2010.
- BARICCO, Alessandro. **Homero, Ilíada**. Tradução de Xavier González Rovira. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- BARICCO, Alessandro. **An Iliad**. Tradução de Ann Goldstein. Nova York: Alfred A. Knopf, 2006.
- BARICCO, Alessandro. **Omero, Iliade**. Milano: Feltrinelli Editore, 2013 [2004].
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização de Willi Bolle; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; posfácios Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte : Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- \_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197–221 [texto de 1936].
- \_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114–119.
- \_\_\_\_\_. Sobre o Conceito de História. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222–232.
- BRADFORD, Alfred. **War: Antiquity and Its Legacy**. London: OUP, 2015.

- BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A teoria dos gêneros literários e o estatuto da narrativa simples em Platão**. Belo Horizonte: FALE — Faculdade de Letras da UFMG, 2007.
- CAIRNS, Douglas (ed.). **Oxford Readings in Homer's Iliad**. New York: OUP, 2008.
- CAIRUS, Henrique F. O lugar dos clássicos hoje: o super-cânone e seus desdobramentos no Brasil. In: VIEIRA, Bruno V. G.; THAMOS, Márcio. (Org.). **Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana**. 1ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2011, v. 1, p. 125-144.
- CAMPOS, André Malta. **O MC Homero e o Rapsodo Max BO: a épica grega na linguagem do Rap**. ETD — Educação Temática Digital, v. 15, n. 3, p. 523-533, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/etd.v15i3.1270>>. Acesso em: 22 mar. 2024.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CASTORIADIS, C. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CRUZ, Márcia Maria; ROMÃO, Luiza. Entrevista ‘Também guardamos pedras aqui’ debate questões atuais a partir da ‘Ilíada’ In: **Jornal Estado de Minas**. Dez. 2022. Disponível em: <[https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/12/30/interna\\_pensar,1438731/tamb-em-guardamos-pedras-aqui-debate-questoes-atuais-a-partir-da-iliada.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/12/30/interna_pensar,1438731/tamb-em-guardamos-pedras-aqui-debate-questoes-atuais-a-partir-da-iliada.shtml)>. Acesso em: 23 mar. 2024.
- CATANI, A. M.; NOGUEIRA, M. A.; HEY, A. P.; MEDEIROS, C. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- DAWSEY, John C. Victor Turner e a antropologia da experiência. **Cadernos de Campo (São Paulo — 1991)**, [S. l.], v. 13, n. 13, p. 163–176, 2005. <DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v13i13p163-176>. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>>. Acesso em: 23 mar. 2024.
- DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos — Revista de Antropologia**, [S.l.], p. 17-25, dez. 2006. ISSN 2317-6830. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322/5249>>. Acesso em: 20 mar. 2024. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/cam.v7i2.7322>.
- DAWSEY, John C. Antropologia em performance: entrevista com Richard Schechner, por John C. Dawsey. **GIS — Gesto, Imagem e Som — Revista de Antropologia**, São

- Paulo, Brasil, v. 3, n. 1, 2018. <DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2018.142800>. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/142800>>. Acesso em: 24 mar. 2024.
- DETIENNE, Marcel. **Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Prefácio de Pierre Vidal-Naquet. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- DEXTER, Joseph P. An Iliad (review). In: **Theater Journal**, vol. 63, n.3, Oct. 2011. JHUP. p. 453-55.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2011.
- FINLEY, M.I. **Os gregos antigos**. Lisboa: Edições 70, 1963.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Documentos da cultura: documentos da barbárie. **Ide (São Paulo)**, São Paulo, v. 31, n. 46, p. 80-82, jun. 2008. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062008000100014&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000100014&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 23 mar. 2024.
- GARCÍA, Aurora A; QUEROL, José Manuel S. **Homero “transformer”**: ideología y espectáculo. La dimensión social de la guerra. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- GRAZIOSI, Barbara. **Inventing Homer. The Early Reception of Epic**. Cambridge: CUP, 2007.
- GRAZIOSI, Barbara; GREENWOOD, Emily. **Homer in the Twentieth Century**. Between World Literature and the Western Canon. New York: OUP, 2007.
- HAMMER, Dean. **The Iliad as politics: the performance of political thought**. Oklahoma: University of Oklahoma Press, Norman, 2002.
- HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. Trad. de Daniel Guilhermino. Petrópolis: Vozes, 2023.
- HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org). **Multi-Épicos**: Prosopeia. O Uruguai. Camuru. Vila Rica. A Confederação dos Tamoios I-Juca Pirama. São Paulo: EdUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. pp 17-91.
- HOMER. **The Iliad**. Translated by Robert FAGLES. Introduction and Notes by Bernard KNOX. New York: Penguin, 1998.

- HOMERO. **Iliada**. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 25a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.
- \_\_\_\_\_. Uma História dos Conceitos: problemas teóricos e práticos. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992. pp. 134-146.
- LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Trad. de Augusto Rodrigues da Silva Junior ... *et. al.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- MANTOAN, Lindsay. **War as performance: conflicts in Iraq and political theatricality**. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.
- MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard F. **Classics and the Uses of Receptions**. Oxford: Blackwell, 2006.
- NAGY, Gregory. **The Best of Achaeans**. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry. London: JHUP, 1999 [1979].
- NAGY, Gregory. **Questões Homéricas**. Trad. de Rafael Rocca dos Santos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021 [1966].
- OUTRO LIVRO. **Também guardamos pedras aqui, de Luiza Romão**. Youtube, 2023. Disponível em: <[https://youtu.be/\\_uxM6NRmS0](https://youtu.be/_uxM6NRmS0)>. Acesso em: 24 mar. 2024.
- PAVIS, Patrice. **Contemporary Mise en Scène**. Staging Theatre Today. Translated by Joel Anderson. Abingdon: Routledge, 2013 [2007].
- PEREIRA, Jorge Miguel Arcanju; ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. (De)colonialidade em Troia: uma leitura de Luiza Romão. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana-SE, v. 38, n. 1, p. 99–113, 2023. DOI: 10.47250/forident.v38n1.p99-113. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/v38p99>>. Acesso em: 23 mar. 2024.
- PETERSON, Lisa; O'HARE, Denis. **An Iliad**. Adapted from Homer's **Iliad**, translated by Robert FAGLES. New York: Overlook Duckworth, 2014.
- PLATÃO. **A República**. Tradução e organização de J. GUINSBURG. Notas de Daniel Rossi Nunes LOPES. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- POWER, Henry. 'Now hear this' Text and Performance in Christopher Logue's *War Music* (1959–2011). In: **Epic Performances from the Middle Ages into the Twenty-First Century**, edited by Fiona Macintosh, Justine McConnell, Stephen Harrison, and Claire Kenward, 389-403. New York: Oxford University Press, 2018.

- PRESBEY, Gail M. **Hannah Arendt on Power, Consent, and Coercion**: some parallels to Gandhi. *Acorn*, ISSN: 1092-6534, Vol: 7, Issue: 2, Page: 24-32, 1992.
- RANKINE, Patrice. "Epic Performance through Invenção de Orfeu and 'An Iliad:' Two Instantiations of Epic as Embodiment in the Americas." In: **Epic Performances from the Middle Ages into the Twenty-First Century**, edited by Fiona Macintosh, Justine McConnell, Stephen Harrison, and Claire Kenward, 389-403. New York: Oxford University Press, 2018.
- REDFIELD, James M. **Nature and Culture in the Iliad**. The Tragedy of Hector. Durham and London: DUP, 1994.
- RIBEIRO, T. O. O deus de dentro: a poesia inspirada na Grécia antiga. **Calíope** (UFRJ), v. 14, p. 110-123, 2006.
- ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: "A dialética da marginalidade". **Letras**, [S. l.], n. 32, p. 23-70, 2006. DOI: 10.5902/2176148511909. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909>>. Acesso em: 24 mar. 2024.
- ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. 1. ed. São Paulo: Editora Nós, 2021.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006.
- SBORDELATI, Andrea Verónica. Alessandro Baricco. Homero, *Ilíada*. Trad. Xavier González Rovira. Barcelona, Anagrama, 2005, 187 pp.: ". En: **Revista de Estudios Clásicos**, ISSN 0325-3465, No. 34, 2007, p. 115-120. Dirección URL del artículo: <<https://bdigital.uncu.edu.ar/2669>>. Consultado em: 28/03/24.
- SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. London: Routledge, 1988 [1977].
- SHAY, Jonathan. **Achilles in Vietnam**: combat trauma and the undoing of character. New York: Atheneum Books, 2004.
- SINISTERRA, José Sanchis. **Da literatura ao palco**: dramaturgia de textos narrativos. Trad. de Antonio Fernando Borges. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2016.
- STEINER, George; FAGLES, Robert. **Homer**. A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice Hall, 1965.
- THOMAS, Rosalind. **Letramento e oralidade na Grécia Antiga**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.
- TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

- TURNER, Victor W. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar**. Trad. de Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
- WINKLER, Martin. **Troy From Homer's Iliad to Hollywood Epic**. Oxford: Blackwell, 2007.
- VIANA, Catarina. **O Homero de hoje: a guerra e suas performances em An Iliad de Lisa Peterson e Denis O'Hare**. Monografia de conclusão de Curso de Bacharelado em Letras (Português-Literaturas). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022.
- VERNANT, Jean-Pierre. A tragédia de Heitor; A “Bela Morte” de Aquiles. In: \_\_\_\_\_. **Entre mito e política**. Trad. de Cristina Murachco. São Paulo: EdUSP, 2001.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. **O Mundo de Homero**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- VILLARO, Begoña Ortega. Homero revisitado: Alessandro Baricco y sus héroes desamparados. **Anuario de estudios filológicos**, ISSN 0210-8178, Vol. 39, 2016, págs. 197-213.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

## 7. ANEXO — Repositório de performances

### 7.1. *AN ILIAD*, de Lisa Peterson e Denis O'Hare:



#### 2012 — EUA

Denis O'Hare e Stephen Spinella como o Poeta, na montagem apresentada no New York Theater Workshop. Direção de Lisa Peterson. Foto de Joan Marcus.

Fonte: *An Iliad*, 2014, p. 23.

Link da montagem: <https://www.nytw.org/show/an-iliad/>

Trechos disponíveis em vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=JjVuyX1vNAE>

Denis O'Hare apresentou *An Iliad* também em outros países: Egito (2015) — Downtown Contemporary Arts Festival (D-CAF), Cairo. In: <https://www.youtube.com/watch?v=LLVTirr5yY>;

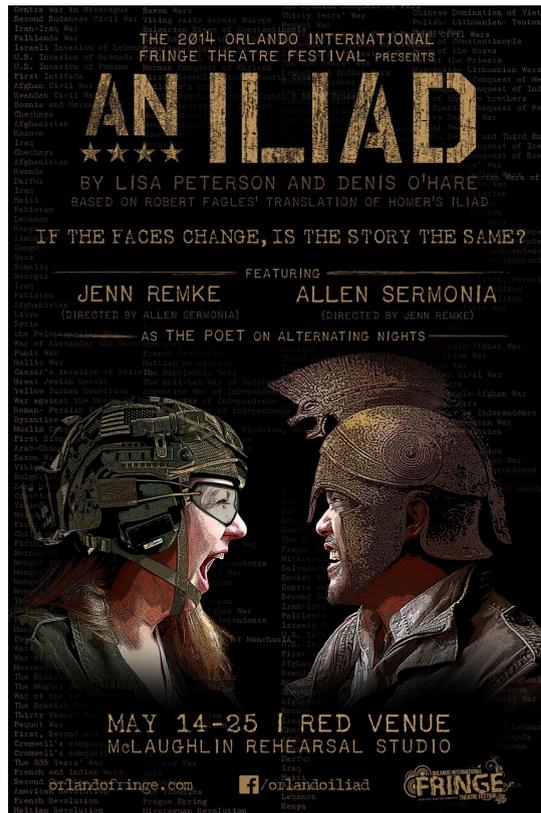
Chile (2017) — Festival Santiago a Mil, Santiago. In:

<https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2017/01/13/estos-son-los-panoramas-gratuitos-del-festival-teatro-a-mil-para-este-fin-de-semana-en-el-gam.html>

Romania (2018), Sibiu International Theater Festival

China (2019), Great Theatre of China Theater Festival, Shanghai

França (2020), Théâtre du Rond-Point, Paris. [https://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/an\\_iliad/](https://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/an_iliad/)



### 2014 — EUA

Cartaz da montagem de Jenn Remke e Allen Sermonia (diretores e atores). Orlando International Fringe Theatre Festival — Teaser: <https://www.youtube.com/watch?v=Bea00yqAcB4>

Montagem dirigida por Jesse Berger. Teagle F. Bougere como o Poeta. Pittsburgh Public Theater. <https://wendyarons.wordpress.com/2014/03/16/an-iliad-at-the-pittsburgh-public-theater/>



### 2014 — Israel

Naomi Kern e Clayton Fox (Poeta e Musa). English National Theatre of Israel. Foto de Mark Segal.

<https://www.timesofisrael.com/jaffa-setting-for-an-iliad-a-push-for-open-dialogue/>

Teaser disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=B3inoP7O4qg&list=PLMtgVuwBlebV6jpRs3ur\\_pHsR0JFXeoqg&index=16](https://www.youtube.com/watch?v=B3inoP7O4qg&list=PLMtgVuwBlebV6jpRs3ur_pHsR0JFXeoqg&index=16)



### 2015 — EUA

James DeVita (Poeta), na montagem de John Langs, Milwaukee Repertory Theater

Teaser: <https://www.youtube.com/watch?v=QJ2hoNnOpg0>

Programa da peça: [https://issuu.com/milwaukeeerep/docs/iliad\\_playguide\\_web\\_01](https://issuu.com/milwaukeeerep/docs/iliad_playguide_web_01)



#### 2015 — EUA

Patrick Vincent Curran como o Poeta. Direção de James Blaszko. Encenada primeiramente em uma fazenda (Averill Farm, Washington Depot), tendo como elementos de cena uma caminhonete e um drone. Foto: Annie Kohl.

Teaser:[https://www.youtube.com/watch?v=NosD5gqoFbM&list=PLMtgVuwBIebV6jpRs3ur\\_pHsR0JFXeoqg&index=11](https://www.youtube.com/watch?v=NosD5gqoFbM&list=PLMtgVuwBIebV6jpRs3ur_pHsR0JFXeoqg&index=11)



#### 2016 — Brasil

Alana Alberg e Bruce Gomlevsky (Musa e Poeta), *Uma Iliada*, CCBB-Rio de Janeiro. Direção de Bruce Gomlevsky. Tradução do texto por Geraldo Carneiro.

Foto: Dalton Valerio.

Fonte: <https://www.behance.net/gallery/36127291/Uma-Iliada>

Montagem completa disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=PVDZcRw6nCI&list=PLMtgVuwBIebV6jpRs3ur\\_pHsR0JFXeoqg&index=2&t=60s&pp=gAQBiAQB](https://www.youtube.com/watch?v=PVDZcRw6nCI&list=PLMtgVuwBIebV6jpRs3ur_pHsR0JFXeoqg&index=2&t=60s&pp=gAQBiAQB)



**2017 — EUA**

Leon Ingulsrud (Poeta) e Cindy Qin (Musa). Direção de Rob Kimbro.  
Música de Ben Morris ([https://issuu.com/benmorris0/docs/an\\_iliad\\_script-score\\_/34?ff](https://issuu.com/benmorris0/docs/an_iliad_script-score_/34?ff))  
Lois Chiles Studio Theater (Moody Center for The Arts)  
<https://moody.rice.edu/exhibitions/lisa-peterson-and-denis-ohare>



**2018 — Catalunha**

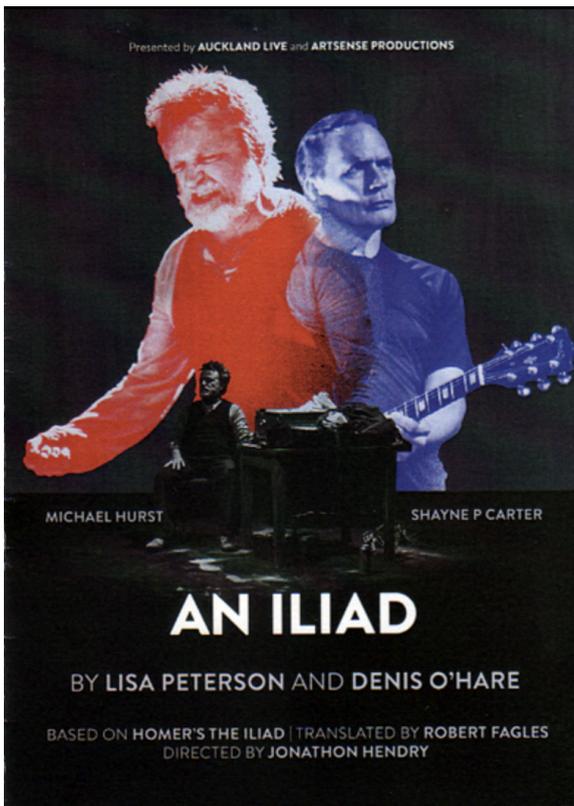
Eduard Fareló (Poeta). Direção de Juan Carlos Martel Bayod, Teatre Cirvianum, Barcelona.

Foto: David Ruano.

Espectáculo em catalão. In: <https://teatreCirvianum.cat/esdeveniment/una-iliada/112>

Entrevista com o ator e trechos do espetáculo em:

<https://www.ccma.cat/3cat/eduard-farelo-es-converteix-en-totes-les-veus-de-la-iliada/video/5792793/>



**2019 — Nova Zelândia**

Michael Hurst (Poeta) e Shayne Carter (Musa). Direção de Jonathan Hendry. Herald Theatre, Auckland. In: <http://www.michaelhurstnow.com/aniliad2019.html>

Teaser: <https://www.youtube.com/watch?v=g5e0bAV2T0M>

*From The Iliad to the Anzacs, lest we forget* (texto de Hurst para o *The Spinoff*):

<https://thespinoff.co.nz/society/25-04-2019/war-is-hell-lest-we-forget>

Our work is connecting people  
inside and outside prison walls.

# AN ILIAD

Written by Lisa Peterson & Denis O'Hare  
Music composed by Anna Fritz // Performed by Paul Susi & Anna Fritz

"This story will stick with me forever."  
"With you, we were free for two hours."  
"Don't forget us. We won't forget you."  
— Audience members in custody at correctional facilities across Oregon



Northwest Classical Theater Collaborative presents

# AN ILIAD

Authors Lisa Peterson & Denis O'Hare  
Director Patrick Walsh  
Actor Paul Susi  
Composer/Cellist Anna Fritz



October 13th, 7pm  
West Hills Friends Church  
(public performance)

October 15th, 7pm  
Reed College

October 20th, 7pm  
Leaven Community/Salt & Light  
Lutheran Church  
(public performance)

October 21st  
Portland City Hall  
(invitation only)

October 22nd  
Coffee Creek Correctional Facility

October 26th, 7pm  
Westminster Presbyterian  
(public performance)

October 29th, 7pm  
Pacific University

October 30th  
Oregon State Penitentiary

More info: [annafritz.com/AnIliad](http://annafritz.com/AnIliad)



## 2018-19 — EUA

Paul Susi (Poeta) e Anna Fritz (Musa). Montagem dirigida e produzida por Patrick Walsh. "Em 2018 e 2019, AN ILIAD esteve em *tour* por 13 reformatórios, assim como em escolas públicas, igrejas, abrigos, e *community centers* em Oregon. Mais de 3,000 pessoas assistiram a essa produção, em sua maioria, pessoas em situação carcerária. Esse projeto conecta audiências a partir de uma das histórias mais antigas do mundo, tendo em vista os ciclos de violência, trauma, afastamento e esperança de cura que unem todos nós<sup>71</sup>".

Fonte: <https://annafritz.com/an-iliad>  
Link para o trailer: [https://youtu.be/KXME\\_MNc1oI](https://youtu.be/KXME_MNc1oI)

<sup>71</sup> In 2018 and 2019, AN ILIAD toured to 13 correctional facilities, while also performing for the public at schools, churches, shelters, and community centers across Oregon. Over 3,000 people have seen this production, most of whom were incarcerated at the time. This project knits together audiences using one of the world's oldest stories, examining together the cycles of violence, trauma, displacement, and hope for healing that unite us all.



**2019 — EUA**

Rachel Christophe (Poeta) e Zdenko Martin (Musa). Direção de Whitney White  
Long Wharf Theatre, New Heaven.

In: <https://www.newhavenarts.org/arts-paper/articles/in-an-iliad-the-art-of-story-wins-the-war>

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=xrppgYRWsaY>

Entrevista com a diretora e os atores: <https://www.youtube.com/watch?v=t1sGhcqZJlg&t=48s>



**2020-2021 — EUA**

*An Iliad* Streaming

Timothy Edward Kane (Poeta), Direção de Charles Newell. Court Theatre, Chicago.  
In: <https://www.courttheatre.org/season-tickets/2020-2021-season/an-iliad-streaming/>  
Teaser: <https://www.youtube.com/watch?v=AHFcQRPXe4E&t=54s>



**2021-2022 — EUA**

MaConnia Chesser (Poeta). Foto de Nile Scott Studios. Direção de Jeffrey Mousseau, Ancram Opera House (2021) e Shakespeare & Company (2022)

In: <https://www.ancramcenter.org/an-iliad>

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=zcfpEzPPnUM>



**2021 —Coreia do Sul**

Montagem dirigida por Kim Dal-joong e performada por Hwang Suk-jeong, Choi Jae-woong and Kim Jong-gu (Poeta)

Fonte: [https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2024/03/398\\_310102.html](https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2024/03/398_310102.html)



**2023 — EUA**

Cartaz da montagem realizada em Novembro de 2023, no A.P.E. Gallery. A peça foi apresentada no festival *A Stone's Throw*, destinado a ressaltar experiências de veteranos de guerra e suas famílias.

Estrelando Patrick Osteen como o Poeta. Direção de K. Paul M. e Jeremy Skimore

Link do evento: <https://www.apearts.org/a-stones-throw.html>

Apresentação também no St. John's College, Santa Fe: [https://events.sjc.edu/event/an\\_iliad](https://events.sjc.edu/event/an_iliad)

7.2. *OMERO, ILIADE*, de Alessandro Baricco:



**2004 — Itália**

Leitura pública no RomaEuropa Festival. Foto de Piero Tauro.

Fonte: <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2004/iliade/>

Programa: [http://www.comune.torino.it/settebremusica/archivio/sala2004/pdf\\_2004/iliade\\_2004.pdf](http://www.comune.torino.it/settebremusica/archivio/sala2004/pdf_2004/iliade_2004.pdf)



**2006 — Barcelona**

Recitação pública (em catalão) no GREC — Festival de Barcelona

Tradução de Anna Cassassas; intérpretes: Jordi Boixaderas, Marta Marco, Lluís Soler; Direção de Antonio Calvo.

In: <https://www.barcelona.cat/grec/arxiugrec/es/espectaculo/homer-iliada>

## 2010 — Espanha

Leitura dramatizada de *Homero, Iliada* transmitida em rádio, pela RTVE. Adaptação para o espanhol de Juan Carlos Plaza-Asperilla; direção de Andrea d'Odorico; música de José Nieto; atores: Aitana Sánchez Gijón, Emilio Gutiérrez Caba, Carlos Hipólito, Helio Pedregal o Blanca Portillo

Gravada no Teatro María Guerrero, sede do Centro Dramático Nacional

Áudio disponível em: <https://www.rtve.es/play/audios/radiofonias/radiofonias-231210/975323/>



## 2009 — Catalunha / 2010 — Espanha

Montagem dirigida por Tom Bentley-Fisher e apresentada no Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida.

Fontes: <https://56festivaldemerida.wordpress.com/2010/07/21/iliada-retrato-de-una-guerra/>  
<https://www.artezblai.com/iliadaalessandro-bariccoq-ars-teatre56-festival-de-teatro-clasico-de-merida/>  
<https://www.europapress.es/catalunya/noticia-grupo-mujeres-pone-voz-iliada-moderna-alessandro-baricco-20090723134108.html>



## 2015 — Polónia

*Iliada Wojna* (Íliada Guerra). Montagem de Łukasz Kos, tradução de Halina Kralowa.  
Teatr Modrzejewskiej w Legnicy

Trailer disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=StaTBB\\_ecAE](https://www.youtube.com/watch?v=StaTBB_ecAE)

Verbete na Enciclopédia eletrônica do Teatro Polonês:

<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/57482/iliada-wojna>



### 2017 — Argentina

Debate de Alessandro Baricco com Alberto Manguel e leitura de *Homero, Iliada* por Muriel Santa Ana, Ingrid Pelicori, Leonor Manso e María Fiorentino. Evento "Monólogos de Homero", Biblioteca Nacional de la Republica Argentina

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=bTdkO9at6pY&list=PLMtgVuwBIebU69BIyilpuxBW7qmvQE0H&index=1>



### 2017 — Itália

Leitura no Projeto artístico trienal de Crest (2017/19) "heróis" e "Entre dizer e fazer" (ATS), no antigo convento de San Francesco, na ilha de Tarento.

Atores: Massimo Wertmuller e Anna Ferruzzo, música original de Pino Cangialosi.

<https://www.lecceoggi.com/taranto-massimo-wertmuller-anna-ferruzzo-sulla-scena-letture-dal-libro-omero-iliade/>



**2018 — França**

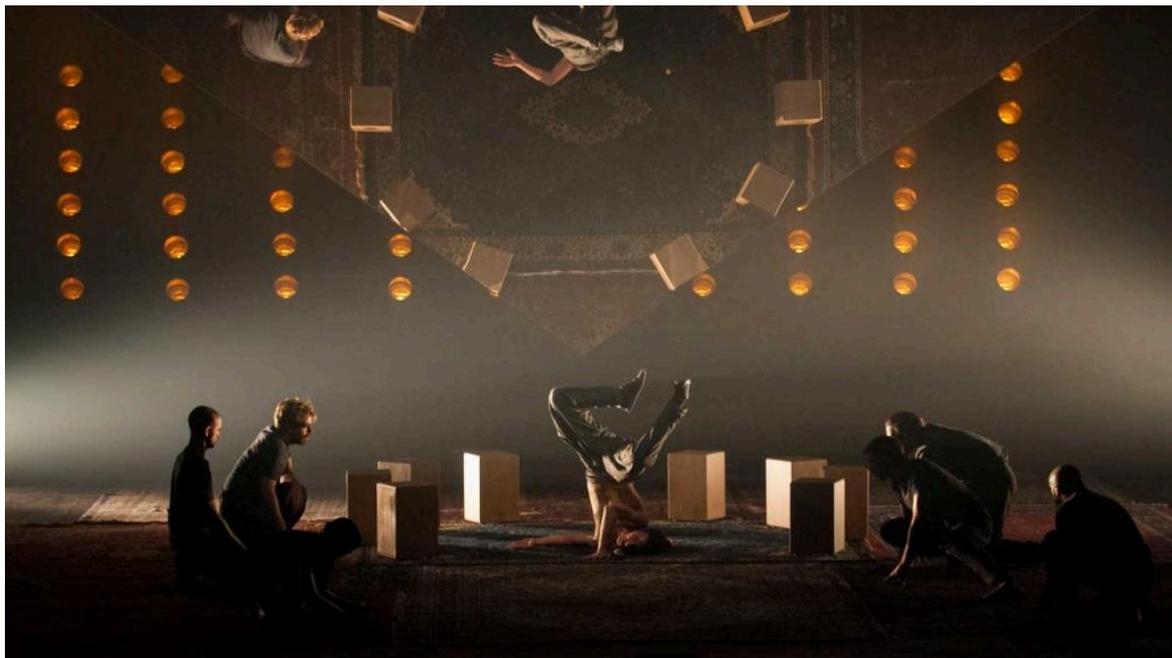
Direção de Luca Giacomoni. Théâtre Paris-Villette

Fonte: <https://www.theatre-paris-villette.fr/spectacle/iliade-2/>

Teaser 1: <https://vimeo.com/216474951>

Teaser 2: <https://vimeo.com/270505779>

<https://lucagiacomoni.com/it/>



**2020 — Canadá**

Elenco: David Giguère, Maya Kuroki, Olivier Landry-Gagnon, Justin Laramée, Catherine Larochelle, Louis-Olivier Mauffette, Jean-François Nadeau, Emmanuel Schwartz and Guillaume Tremblay.

Direção e adaptação: Marc Beaupré.

Fonte: <https://nac-cna.ca/en/artsalive/event/21658>

Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C9VlpIggsRo&t=13s>

Il Direttore  
del Museo Archeologico Nazionale di Napoli  
**Paolo Giulierini**

09 settembre 2021  
10 gennaio 2022

ha il piacere di invitarLa  
alla **presentazione della mostra**

# Omero, Iliade

Le opere del **MANN**  
tra le pagine  
di **Alessandro  
Baricco**

giovedì **9 settembre** ore 11.30

**2021–2022 — Itália**

Exposição “Le opere del MANN tra le pagine di Alessandro Baricco”. Proposta de diálogo entre materiais iconográficos datados dos séculos VI — IV a.c. e a leitura da obra de Baricco.

<https://mann-napoli.it/omero-iliade-le-opere-del-mann-tra-le-pagine-di-alessandro-baricco/>



**2022 — Turquia**

Diretor e Performer: Selçuk Yöntem; Música de Fazıl Say.  
İstanbul Tiyatro Festivali

Fonte:

<https://tiyatros.iksv.org/tr/yirmialtinci-istanbul-tiyatro-festivali-2022/ilyada-selcuk-yontem-ece-dagistanni-say>





**2022 — Itália**

Espectáculo de Alberto Rizzi, Teatro Stabile di Verona

Fonte: <https://www.teatrostabileverona.it/produzioni-4/iliade-2/>

Vídeo promocional: <https://www.youtube.com/watch?v=DZY8MctiK6Q&t=3s>

Entrevista com o diretor: <https://www.spettacolo.verona.it/lintervista-al-regista-di-iliade-alberto-rizzi/>

7.3. *Também guardamos pedras aqui*, de Luiza Romão:



**2021 — Brasil**

Imagem do Teaser da Performance de spoken word de Luiza Romão.

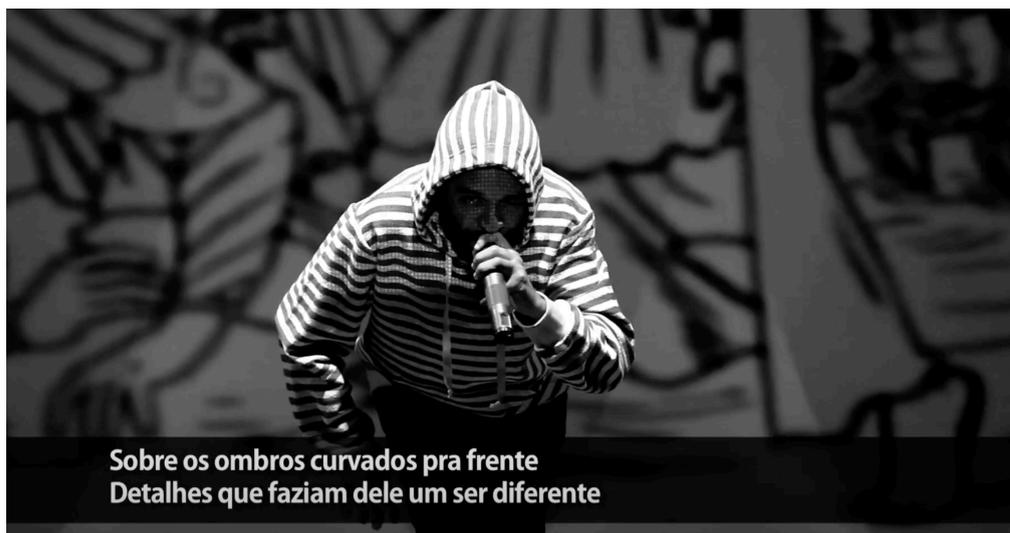
Direção de Eugênio Lima

In: <https://www.youtube.com/watch?v=EgIaJKQfHQE&t=9s>

Entrevista com a autora e performer:

<https://www.quatrocincom.com.br/podcasts/repertorio-451-mhz/luiza-romao-um-acerto-de-contas-com-homero/>

7.4. *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia*, de Cacilda Teixeira da Costa:



**2016 — Brasil**

Imagem da performance do trecho Tersites, você fala demais

Produção de Ana Almeida; Registro audiovisual de Sérgio Zeigler

Max B.O + DJ Babão reinventam cantos de Homero

In: <https://www.youtube.com/watch?v=ONbyADO9DBw>

Áudio integral do projeto: <https://www.youtube.com/watch?v=OJgVtXCL32Y>