

Luiz Gustavo Leitão Vieira

**A Escrita da Guerra:
areté, nóstos e kléos na análise de narrativas de guerra**

Belo Horizonte

Faculdade de Letras – FALE

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

2013

Luiz Gustavo Leitão Vieira

A Escrita da Guerra:
areté, nóstos e kléos na análise de narrativas de guerra

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em “Literatura Comparada”, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aluno: Luiz Gustavo Leitão Vieira

Orientador: Prof. Dr. Thomas LaBorie Burns

Belo Horizonte
Faculdade de Letras – FALE
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

2013

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Thomas LaBorie Burns – FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins – DELAC/UFSJ

Prof. Dr. Luiz Carlos Moreira da Rocha – Departamento de Letras/UFV

Prof. Dr. Élcio Loureiro Cornelsen – FALE/UFMG

Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão – FALE/UFMG.

SUPLENTE:

Prof^ª. Dr^ª. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa – FALE/UFMG

Prof^ª. Dr^ª. Suely Maria de Paula e Silva Lobo – PUCMINAS

Belo Horizonte, 22 de fevereiro de 2013.

Às minhas três meninas,
o maior amor do mundo.

Agradecimentos:

Seguindo um conselho de meu orientador, que tantas coisas já me ensinou e que aqui mereceria um parágrafo repleto de superlativos, não farei longos agradecimentos. Listo somente aqueles que de alguma forma contribuíram para que esta tese se materializasse:

Minha esposa, Karina; minhas filhas, Clara e Stella; meus pais; Tom; e uma amiga cuja tese o destino quis que ficasse por ser concluída.

Resumo:

A presente tese visa desenvolver ferramentas teórica e metodologicamente úteis e viáveis para o estudo do que aqui é nomeado como estórias de guerra. A guerra é um evento extremamente recorrente e relevante na história da humanidade, que assola o planeta há milhares de anos, cobrando um altíssimo número de vidas humanas. Assim sendo, urge estudar e analisar como conflitos armados são narrados e representados. A hipótese desta pesquisa parte de uma análise da *Ilíada*, arquétipo de narrativa de guerra na tradição literária ocidental, para isolar e definir três conceitos considerados primordiais na representação de guerra: *areté* (poder, excelência), *nóstos* (retorno) e *kléos* (glória). Decisivo em guerras antigas, o poder individual, dos heróis épicos, vai sendo gradualmente anulado pelas armas advindas do avanço tecnológico que tornam o soldado vítima impotente e anônima. Metaforicamente, o herói se torna o Soldado Desconhecido. *Nóstos* abarca toda a trajetória vivenciada pelo indivíduo, de início, meio e fim da experiência de combate, além do trauma resultante. *Kléos* é aquilo que muitos desejam obter em combate: ter seu nome registrado de forma grandiosa e assim emulado por gerações futuras. *Kléos* também representa o canto em si, a literatura; e, desta forma, o conceito é utilizado para análise da maneira como guerras são narradas.

Além da *Ilíada*, as outras obras do *corpus* primário – a peça “Henry V”, de Shakespeare; *Guerra e Paz*, de Leon Tolstoi; *The red badge of courage*, de Stephen Crane; *Nada de novo no front*, de Erich Maria Remarque; *Dias e Noites*, de Konstantin Simonov; *The crusaders*, de Stefan Heym; e, por fim, *The things they carried*, de Tim O’Brien – fornecem o material para aplicação dos conceitos e validação da hipótese.

Palavras-chave: Estórias de guerra; *areté*; *nóstos*; *kléos*.

Abstract:

The following dissertation aims at developing theoretically and methodologically useful, viable tools for the study of what is herein understood as war stories. War is an extremely relevant and recurrent event in the history of mankind; wars have plagued the planet for thousands of years, claiming an incredibly high number of human lives. Therefore, the study and analysis of how armed conflicts are narrated and represented become an urgent task. The hypothesis of this research is based on an analysis of the *Iliad*, the archetypical war narrative in western literary tradition, in order to isolate and define three concepts, deemed essential in the representation of war: *areté* (prowess, excellence), *nóstos* (homecoming) and *kléos* (glory). Decisive in ancient wars, the individual prowess of epic heroes is gradually eroded and ultimately overcome by the weapons of technological progress – a process that turns the soldier into a helpless and anonymous victim. Metaphorically speaking, the hero becomes the Unknown Soldier. *Nóstos* encompasses the entire trajectory that an individual goes through at war: the beginning, middle and end of the combat experience, in addition to the resulting trauma. *Kléos* is what many men wish to acquire in combat: have their names recorded in grandeur and thus be emulated by generations to come. *Kléos* also represents the song itself, literature; the concept is therefore used for analyzing the way wars are told.

In addition to the *Iliad*, the other works of the primary corpus – the play “Henry V”, by Shakespeare; *War and Peace*, by Leo Tolstoy; *The Red Badge of Courage*, by Stephen Crane; *All Quiet on the Western Front*, by Erich Maria Remarque; *Days and Nights*, by Konstantin Simonov; *The Crusaders*, by Stefan Heym; and, finally, *The Things They Carried*, by Tim O’Brien – supply the material for applying the concepts and validating the hypothesis.

Keywords: war stories; *areté*; *nóstos*; *kléos*.

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1: Como contar uma estória de guerra verdadeira	19
I – A terrível beleza.....	19
II – O segundo cavaleiro do apocalipse.....	26
III – Dizer a guerra.....	34
Capítulo 2: A escolha de Aquiles	48
Capítulo 3: <i>Areté</i> , ou de Aquiles ao Soldado Desconhecido	90
Capítulo 4: <i>Nóstos</i> , ou Se eu morrer numa zona de combate	147
Capítulo 5: <i>Kléos</i> , ou Nossa dor se tornará canto	189
I – <i>Kléos aphthiton</i>	189
II – Imagine a guerra.....	209
Considerações Finais: O estudo de uma vida	235
Referências bibliográficas	245

Introdução

“E havendo aberto o segundo selo, ouvi o segundo animal, dizendo:
Vem, e vê. E saiu outro cavalo, vermelho;
e ao que estava assentado sobre ele foi dado que tirasse a paz da terra,
e que se matassem uns aos outros; e foi-lhe dada uma grande espada”
Apocalipse 6, v. 3-4.

“A guerra não é ser gentil com os outros, é a coisa mais vil da vida humana,
e devemos entender isso e não brincar de guerra.
Sem mais mentiras, guerra significa guerra e não é um brinquedo.
A meta da guerra é assassinato, as armas de guerra são espionagem,
traição e o fomento de mais traição, a destruição de pessoas,
saquear sua propriedade e roubá-las para manter o exército na estrada, falsidade e fraude”¹
Príncipe Andrey Bolkonsky (Tolstoi, 2005, p. 861)

O texto a seguir, ou seja, uma tese de doutoramento sobre representações literárias de conflitos armados, com *corpus* primário composto por oito obras que cobrem um período que se estende da Grécia Antiga ao final do século XX, exige cuidados e esclarecimentos. O primeiro cuidado se refere à postura ética perante o trabalho. Se, por um lado, a imparcialidade e distanciamento necessários para pesquisas acadêmicas não devem ser negligenciados, por outro, é preciso, durante todo o percurso de pesquisa e, de forma mais premente, durante a escrita, explicitar que o tema abordado é uma instituição humana mortífera e sangrenta, um evento de caráter eminentemente negativo. Aqui, como em qualquer outro espaço, a guerra não pode ser glorificada. O preço por se abordar a guerra de maneira grandiosa, grandiloquente, ou glorificá-la é geralmente pago em mortes.

Assim sendo, é indiscutível que a pesquisa seja ética no sentido que John Miller empresta ao termo: “o momento ético no ato da leitura [...] é uma resposta a algo, responsável por isso, que responda a isso, com respeito”² (1987, p. 4). No momento da leitura e, acrescento, no momento da escrita. A escrita que se debruça sobre a representação da guerra, após o momento de leitura, tem por obrigação respeitar e responder a o que nos é apresentado. As Cruzadas, as guerras de colonização da África, as Guerras Napoleônicas, Canudos, a Batalha do Somme, o massacre de My Lai, uma triste e aparentemente infinita lista que não pode ser simplesmente aceita, sem crítica ou questionamentos, ou sem respeito para com suas vítimas.

¹ “War is not being nice to each other, it’s the vilest thing in human life, and we ought to understand that and not play at war [...] no more lying, war means war and it’s not a plaything. [...] The aim of war is murder, the weapons of war are spying, treachery and the fostering of further treachery, the destruction of people, looting their property and stealing from them to keep the army on the road, falsehood and deceit”. Essa e posteriores traduções são do autor.

² “The ethical moment in the act of reading... is a response to something, responsible to it, responsive to it, respectful of it”.

Ademais, as séries de acontecimentos que geraram a lista acima foram, ou são, necessárias? Justificadas? Inevitáveis? Alguma guerra é necessária, justificada ou inevitável? A história escrita após a Segunda Guerra Mundial faz crer que o conflito foi necessário e justificado – a Alemanha nazista e Hitler não cederiam a negociações e suas intenções eram visivelmente cruéis; o Japão tinha claras intenções expansionistas. Mas seria a Segunda Guerra inevitável? As relações políticas, diplomáticas, econômicas e ideológicas entre nações não levaram o mundo a esta guerra e a culpa, desta forma, não pode recair única e exclusivamente sobre Hitler? Hitler é hoje o símbolo máximo do mal e a figura que simplifica e facilita a compreensão da guerra e do Holocausto – muito provavelmente uma explicação simplista e desprovida de crítica. A bomba atômica sobre Hiroshima e Nagasaki foi um mal menor? O discurso (narrativa) oficial dos EUA afirma que o ataque foi uma alternativa a uma invasão que custaria centenas de milhares de vidas norte-americanas – neste caso, a bomba seria justificada. Novas evidências, documentos hoje disponíveis e recentes pesquisas indicam o contrário e o debate se acirra. Em 1995, o instituto Smithsonian planejava uma exposição sobre os 50 anos da bomba. Contando com a participação de pesquisadores, historiadores e outros acadêmicos, a exposição questionaria a versão da necessidade de se usar a bomba. Tal foi a reação contrária de membros do congresso dos EUA, do exército e de ligas de veteranos que a exposição foi cancelada, o discurso oficial resistiu e os questionamentos foram silenciados. Outro exemplo: de que outra forma, senão através das armas, os vietnamitas poderiam opor-se à dominação francesa e à posterior ameaça norte-americana? Não teriam as opções diplomáticas se exaurido e não seria a independência justificativa suficiente para a guerra?

Qualquer que seja nossa resposta às indagações do parágrafo anterior, quer consideremos algumas guerras justificadas ou não, necessárias ou não, não podemos deixar de reiterar o caráter eminentemente negativo das guerras. A guerra jamais é um evento positivo. Cabe-nos, e cabe à análise crítica das representações de guerra, cabe à pesquisa sobre a literatura de guerra, ora apresentada, explicitar tal assertiva. A retórica que motiva a guerra, que a justifica, os discursos políticos e culturais que fomentam a prática da guerra em muito fazem uso e se beneficiam da literatura e de sua crítica. Precisamos da postura ética citada por Miller (1987) e de uma perspectiva sobre a ciência que “lembre-nos que, embora indiretamente, a literatura também é formada, e forma, as construções ideológicas que legitimam atitudes que influenciam a política pública. A guerra depende de uma lógica torturada de relações entre fins e meios”³ (Norris, 2000, p. 4). Quantos homens não foram à guerra motivados pelos feitos de Aquiles? Motivados,

³ “This perspective on science reminds us that, however indirectly, literature too is shaped by, and shapes, the ideological constructions that legitimate attitudes that inform public policy. War depends on a tortured logic of relations between ends and means”.

principalmente, por uma interpretação parcial e talvez errônea da *Ilíada* – uma possível culpa da crítica?

Paul Fussell, em seu seminal *The Great War and modern memory*, analisa a carta que um soldado escreveu durante a Primeira Guerra. Este soldado, Alexander Gillespie, lembra-se do amigo que morreu e divaga sobre a guerra: “peguei-me pensando perpetuamente em todos os homens que tinham sido mortos em batalha – Heitor e Aquiles e todos os heróis do passado, uma vez tão fortes e ativos, e agora tão quietos”⁴ (Fussell, 1975, p. 161). Gillespie trouxe para a guerra as imagens da *Ilíada*. Em *The red badge of courage*, o jovem ingênuo sonha em encontrar batalhas homéricas (Crane, 1994). Em suas memórias, Tim O’Brien (1999) afirma, com pesar, que não é nenhum Aquiles. No entanto, na *Ilíada*, Heitor foge covardemente de Aquiles e morre envergonhado dos erros que cometeu; Aquiles termina o épico como um homem resignado com a morte que se aproxima e torturado pela culpa, sentindo-se responsável pelas perdas que causou a seus companheiros durante sua inatividade. As mortes no épico são cruéis e sangrentas; a batalha é feroz e incontrolável. A imagem antes perpetuada da *Ilíada* – de uma guerra grandiosa e gloriosa – deve mais às interpretações do que ao texto do épico. E a Segunda Guerra Mundial? Porque a série norte-americana sobre as tropas na Normandia em 1944-5 se chama “Band of Brothers”? Bando de irmãos, camaradas, é a maneira como Henrique V se dirige às tropas antes da batalha de Agincourt na peça homônima de Shakespeare (1600). Seriam os dois eventos similares? A narrativa da Segunda Guerra deve ser equiparada à peça, de teor altamente patriótico e laudatório? Os filmes de Audie Murphy e John Wayne em muito nutriram as ilusões que os adolescentes norte-americanos levaram para o Vietnã. Na verdade, “a escrita da guerra é um processo inevitavelmente intertextualizado, obrigado a lidar com sua própria tradição de gêneros e convenções em um espírito de dívida, oposição ou subversão mesmo quando é assombrado pelas traições e inadequações de seus predecessores”⁵ (Norris, 2000, p. 24). A escrita da guerra se vale da guerra e da escrita que a antecedeu – e isso tem consequências para a prática da guerra e para a análise das representações.

Um esclarecimento essencial diz respeito ao objeto de estudo e ao percurso nessa tese desenvolvido. O tema deste texto é o que chamo estórias de guerra⁶: representações literárias de

⁴ “I found myself thinking perpetually of all the men who had been killed in battle – Hector and Achilles and all the heroes of long ago, who were once so strong and active, and now are so quiet.”

⁵ “war writing is an inevitably intertexted process, obliged to contend with its own tradition of genres and conventions in the spirit of debt, opposition, or subversion even as it is haunted by the betrayals and inadequacies of its predecessors”.

⁶ O termo “estória” será repetidamente utilizado neste estudo com o intuito de explicitar a diferença existente entre história e estória, assim como na língua inglesa. A palavra “história” fica assim reservada para aquilo que presumidamente ocorreu no passado, para a disciplina que estuda o passado e para relatos que alegam ou almejam autenticidade. Estória refere-se aos relatos que não demandam tal correspondência plena com o que se passou, estórias

conflitos armados. Obviamente, para realizar tal intuito, devo discutir a guerra como instituição humana e como evento histórico, brevemente discorrendo sobre suas origens e características. A história da guerra e a história da literatura de guerra serão contempladas – mas não correspondem ao objetivo deste estudo. Este é um estudo em literatura comparada, não uma análise historiográfica.

O *corpus* primário da tese é formado por oito obras. São elas, numa ordem cronológica, o épico *Ilíada* de Homero; a peça “Henry V”, de Shakespeare; o romance *Guerra e Paz*, de Tolstoi (1869); o romance *The red badge of courage*, de Stephen Crane (1895); o romance *Nada de novo no front*, do alemão Erich Maria Remarque (1929); o romance *Dias e noites*, do russo Konstantin Simonov (1944); o romance *The Crusaders*, de Stefan Heym (1948); e, por fim, a coleção de contos *The things they carried*, de Tim O’Brien (1990). Tenciono, assim, contemplar diversos conflitos e momentos históricos diferentes. Estão presentes neste estudo a Guerra de Troia, a Guerra dos Cem Anos, as Guerras Napoleônicas, a Guerra Civil Americana, as duas grandes guerras mundiais e a Guerra do Vietnã. Embora, a primeira vista, o *corpus* possa parecer por demais amplo (ainda mais se levarmos em conta as obras historiográficas necessárias), ele não poderia ser menor para uma pesquisa de doutoramento com ambições de encontrar elementos talvez sempre presentes em representações de guerra. Não se trata, contudo, de objetivar o desenvolvimento de ferramentas ou formulações teóricas totais ou absolutas – cabe sempre estar atento à observação de Huysen (2002, p.18):

Nós, comparatistas, temos um problema. Em uma época em que se espera dos estudos literários que cubram cada vez mais território, geográfica e historicamente, sobrecarregando, assim, os circuitos de qualquer crítico, o perigo é a disciplina perder sua coerência como campo de pesquisa, atolar-se em estudos de casos locais ou tornar-se superficial, negligenciando a necessidade de manter um projeto metodológico e teórico.

A pesquisa, dadas suas ambições, deve se desvencilhar dos estudos locais e, mais importante e perigoso, deve estar atenta para não se tornar superficial ou vaga. As obras precisam ser tratadas como válidos exemplos da representação de guerra; mas, ainda assim, exemplos – elas não representam a totalidade da escrita da guerra. A coerência cobrada pelo crítico faz-se presente na definição da forma de comparação que será aplicada às obras. A *Ilíada*, arquétipo de narrativa de guerra, serve de base para a localização e seleção de termos e temas que – minha hipótese – permeiam as outras narrativas. Ao isolar os elementos que serão comparados e definir as obras do *corpus* primário, a pesquisa estabelece sua coerência e circunscreve seu objeto e sua condução.

não afirmam ser totalmente similares aos fatos que ocorreram. Naturalmente, mais adiante, outros comentários e observações serão tecidos acerca deste tópico.

Para fins elucidativos, cabe assinalar que os termos a serem analisados são *areté* (excelência, virtude), *nóstos* (retorno) e *kléos* (glória), discutidos de forma mais profunda no segundo capítulo. Com relação ao *corpus*, duas formulações são adotadas para sua delimitação: “o modelo ocidental de guerra” e “o mito da guerra”. Victor Davis Hanson (1990), em sua obra *The western way of war*, desenvolve um “original estudo da guerra de tirar o fôlego”⁷ (Keegan, 1994, p. 73) e propõe que os gregos desenvolveram a ideia da batalha como um ato decisivo na guerra. Ao contrário de outros povos, que eventualmente praticam táticas de guerrilha, emboscadas, embates ritualizados e outras maneiras de guerrear, os gregos, e em consequência a cultura ocidental, definiram a batalha como cerne da prática militar. Keegan bem resume o que seria esse modelo ocidental de guerra: “os gregos [...] criaram para si uma nova guerra que se voltava para a função da batalha como um ato decisivo, ocorrendo dentro das unidades dramáticas de tempo, lugar e ação visando assegurar a vitória [...] em um único teste de habilidade e coragem”⁸ (1994, p. 244). O modelo ocidental de guerra, centrado na batalha decisiva, é um ponto de partida para definição do *corpus* da pesquisa aqui desenvolvida. As obras analisadas debruçam-se sobre grandes exemplos do modelo ocidental de guerra, como as batalhas napoleônicas de Austerlitz e Borodino (*Guerra e Paz*); abordam de que maneira tal modelo se torna inútil e sangrento quando potências econômicas nele se engajam, como na Primeira Guerra Mundial (*Nada de novo no front*); também temos exemplo do confronto entre o modelo ocidental e outros modelos de luta, como na Guerra do Vietnã (*The things they carried*).

Samuel Hynes (1991, 1997), em duas obras distintas, define o que seria o mito da guerra. Em *A war imagined*, o autor afirma que o mito da Primeira Guerra Mundial é “a estória que se desenvolveu e veio a ser aceita como verdadeira”⁹ (1991, p. xi) ou “a versão recebida e aceita do que aconteceu na Primeira Guerra Mundial e o que ela significou em termos humanos”¹⁰ (1991, p. 439). Em *Soldiers’ tale*, ele explica que o mito da guerra é “uma narrativa simplificada que surge de uma guerra, através da qual ela adquire significado”¹¹ (1997, p. xiii). Um mito, como explica Roland Barthes, “age economicamente” (1972, p. 143)¹². O mito da guerra seria então um conjunto de imagens, práticas, eventos ou acontecimentos que ligamos a uma guerra em particular – é a versão que aceitamos e a maneira como vemos uma guerra. O mito da guerra é a narrativa que empresta significado ao conflito. Petra Rau, em um artigo sobre a imagem contemporânea da Segunda Guerra Mundial, comenta a afirmação de Barthes e afirma que o mito de uma guerra “cria

⁷ “Breathtakingly original study of warmaking”.

⁸ “The Greeks [...] created for themselves a new warfare that turned on the function of battle as a decisive act, fought within the dramatic unities of time, place and action and dedicated to securing victory [...] in a single test of skill and courage”.

⁹ “the story of the war that has evolved, and that has come to be accepted as true”.

¹⁰ “The received, accepted version of what happened in the First World War, and what it meant in human terms”.

¹¹ “a simplified narrative that evolves from a war, through which it is given meaning”.

¹² “It acts economically”.

significado dentro de uma narrativa aparentemente lógica de causa e efeito, sem chamar atenção para sua condição de construção retroativa”¹³ (2009, p. 208). As afirmações de Barthes e Rau chamam a atenção para os aspectos negativos do mito, sua condição de construção e capacidade para descartar representações mais complexas ou multifacetadas.

O mito da Guerra do Vietnã, por exemplo, narra a estória de jovens americanos, ingênuos e inocentes, que viajam até um país desconhecido e longínquo para lutar contra o comunismo. Lá, em meio à selva e a emboscadas, usam drogas, se decepcionam e são feridos e mortos por um inimigo que não veem. Esses jovens voltam aos Estados Unidos amargurados e sem lugar na sociedade que os rejeita pela derrota. A Guerra do Vietnã não pode ser definida simplesmente com as palavras acima. Esta não é toda a verdade sobre a Guerra do Vietnã. Provavelmente, muitos veteranos não sofreram no Vietnã; outros voltaram sem traumas ou desilusões. As estórias que contradizem o mito da Guerra do Vietnã ou não encontram espaço no cânone ou não foram contadas. Do mesmo modo, a guerra de 1914-18 não se resume ao combate de trincheiras em solo francês e belga. Contudo, essa é a maneira como vemos e lembramos a Primeira Guerra Mundial – esse é o mito da Grande Guerra. O mito da guerra é o segundo ponto de partida para definição do *corpus* desta pesquisa. Entretanto, como salientei acima, não devemos simplesmente aceitar o mito – isto faz parte da postura ética do estudo da literatura de guerra. Obras aqui analisadas ajudaram a construir certos mitos de certas guerras e outras obras, notadamente *The things they carried*, assumem sua “condição de construções retroativas” e, simultaneamente, reiteram e questionam o mito da guerra.

O modelo que pretendo adotar, portanto, em muito se assemelha às colocações e ponderações de Reinaldo Marques quando o mesmo discorre sobre as chamadas “teorias itinerantes”. É um modelo no qual

abre-se mão da perspectiva universalizante, do determinismo casual, das metodologias totalizantes e unívocas. Ao invés de teorias de longo alcance, preferem-se teorias de médio ou pequeno alcance, as microteorias. Se se perde em termos de generalização, ganha-se em poder de focalização e particularização. Pode-se dizer que a teoria opera então uma dupla articulação: representa e inventa os objetos que procura descrever, explicar (2001, p. 55).

Talvez o objeto e a pesquisa venham a ter longo alcance, talvez até possam almejar certa generalização; mas estão longe de buscar determinismo, totalização ou serem unívocas. Tais metas, determinismo e totalização, não podem estar atreladas ao estudo de manifestações culturais como a literatura e nem atreladas à análise de um evento tão rico e diverso como a guerra – que ocorre em circunstâncias diversas, sob inúmeras formas, há milhares de anos. A literatura e a guerra são por demais fluidas e variadas para aceitarem determinismo ou totalização. O que mais interessa na

¹³ “creates meaning within a seemingly logical narrative of cause and effect without drawing attention to its retroactive constructedness”.

citação acima, contudo, é a dupla articulação: desenvolver um estudo que represente e invente as ferramentas da representação da guerra. Estudos sobre a escrita da guerra são notadamente raros. Existem, naturalmente, estudos sobre a literatura de guerras em particular; há estudos sobre representações da guerra – literatura incluída ao lado de cinema, artes plásticas, etc. É neste ponto que se inventa o objeto (este termo tão vago quanto repetido – literatura de guerra) com o estabelecimento de duas formulações para circunscrevê-lo – modelo ocidental de guerra e mito da guerra – e que se busca representá-lo ao desenvolver uma teoria a partir da *Iliada*.

No entanto, embora estudos sobre a escrita sejam raros, o tema inegavelmente está começando a se disseminar e a receber o interesse da academia. A editora da universidade de Cambridge lançou, nos últimos anos, três obras dedicadas à literatura de guerra: *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War* (2005), *The Cambridge Companion to the Literature of the World War II* (2009) e *The Cambridge Companion to War Writing* (2009). Kate McLoughlin, organizadora do *Cambridge Companion* sobre escrita de guerra e professora na Universidade de Glasgow, acaba de lançar, em março de 2011, uma obra intitulada *Authoring War: the literary representation of war from the Iliad to Iraq*. No ano de 2000, Margot Norris, professora da Universidade da Califórnia, já havia lançado um livro sobre o tema: *Writing War in the Twentieth-Century*. Norris, entretanto, se atém somente ao século 20 e discorre também sobre cinema e outras formas de representação. Em 2008, James Winn publicou *The Poetry of War*, que também contempla outras formas de representar a guerra como monumentos e música. Na França, *Poétique du récit de guerre*, de Jean Kaempfer (1998) também analisa, como explica o título, a poética da narrativa de guerra.

Apesar de dois *Cambridge Companions* serem sobre guerras em particular, apesar de Norris (2000) abarcar somente o século 20 e Winn (2008) e Norris (2000) contemplarem outras formas de representação, o que une todos os estudos citados no parágrafo acima é a atenção dedicada à escrita da guerra, à forma como a guerra é representada e de que maneira isto incita ou critica conflitos armados; uma atenção à evolução e às mudanças da representação literária de guerras – da *Iliada* à chamada guerra ao terror do século 21. Tais obras diferem do que anteriormente era publicado por não serem somente coletâneas de poemas ou de trechos ou passagens célebres e por explicitamente se concentrarem não na guerra, antes em sua escrita. Um livro como *The book of war – 25 centuries of great war writing*, organizado por John Keegan (1999), reúne trechos de relatos de batalhas narradas por testemunhas, reportagens, poemas e passagens de obras ficcionais. Keegan (1999) tece comentários estritamente históricos sobre cada fragmento, oferecendo um curto resumo sobre o conflito em questão. Cabe salientar que o “great” (grande como excelente, de alta qualidade) do título advém de uma opinião puramente pessoal do organizador, não havendo análise crítica sobre o

texto, somente sobre o conflito abordado. Aqui no Brasil, através do NEGUE – Núcleo de Estudos de Guerra e Literatura, idealizado pelo Professor Thomas LaBorie Burns e por mim em 2007, a obra *Literatura e Guerra*, organizada pelos professores Burns e Élcio Cornelsen, foi publicada em 2010. Em 2012, com organização dos professores Burns, Cornelsen, Volker Jaeckel, e com minha participação, o NEGUE também publicou *Revisiting 20th century wars*. Conclui-se assim que, embora antes exíguos, os estudos sobre a literatura de guerra agora se proliferam, reconhecendo a relevância do tema.

Retornando às observações sobre aspectos teóricos e metodológicos, Marques (2001, p. 57-58) repete o adjetivo “duplo” (da dupla articulação) um pouco mais adiante em seu ensaio, numa formulação também útil à pesquisa: “o comparatista deverá estar apto a realizar um duplo movimento: centrípeto, para dentro do texto, a fim de compreender suas articulações formais, mas sem nele se enclausurar; e centrífugo, para fora do texto, procurando apreender o seu diálogo com a cultura, com a história, mas sem perder de vista seu objeto específico de estudo”. Tal movimento, caro à literatura comparada, é imprescindível para a pesquisa. O estudo da literatura não pode, por definição, afastar-se do texto – não seria assim estudo de literatura. As obras formam o *corpus*, são o objeto de estudo, e nelas está contida a representação dos conflitos armados. É a *Ilíada* que fornece os termos e é nos outros textos que devemos buscar as articulações. Por outro lado, é necessário abarcar outros elementos, este movimento que cobra diálogo com a história e com a cultura. É preciso entender as mudanças tecnológicas que ocorreram na prática da guerra, o advento das armas de fogo e das gigantescas bombas que destruíram todo um *ethos* guerreiro; que transformaram o herói em uma vítima indefesa de poderio bélico – entender o que nomeei em meu mestrado de substituição de Aquiles pelo Soldado Desconhecido. As obras literárias, nesta formulação de Marques, são o cerne, mas nunca a totalidade do estudo de literatura comparada.

No entanto, como bem observa Tânia Carvalhal (1991, p. 11), “a comparação não é um fim em si mesma, mas apenas um instrumento de trabalho”. Uma simples comparação, que contrastasse ou aproximasse obras, que comparasse termos ou usos, nada acrescentaria ou pouco concluiria; “comparar”, continua Carvalhal (1991, p. 11), “não é justapor ou sobrepor, mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social)”. É necessário ir além. O estudo comparativo e comparatista da guerra pode analisar como o homem via e se postava perante conflitos armados, quais estratégias retóricas e políticas eram adotadas para manipular opinião pública e imprensa, de que forma artistas e escritores se posicionavam; mais ainda, perguntar se a arte pode abarcar, e tentar expressar, um evento de tal magnitude e importância, questionar se arte e a literatura denunciavam ou incentivavam a guerra – quantos homens, em todos

estes séculos, não foram à guerra motivados pelos feitos de Aquiles? Desta forma, com estes questionamentos, e a par destas implicações sobre o discurso da representação da guerra, “o comparativismo literário pode ser uma forma de reflexão generalizadora e mesmo teorizadora sobre o fenômeno literário” (Carvalho, 1991, p. 13). Tal é o propósito desta pesquisa: fazer uso da literatura comparada para melhor compreender a maneira como a guerra é, ou pode ser, narrada; e como este ato de narrar a guerra influencia sua prática.

Resta ainda um último comentário a respeito do objeto e de sua interação com a literatura comparada. O início da disciplina de literatura comparada é muito marcado por questões nacionais; pela comparação das literaturas dos países, suas diferenças, semelhanças, supostas superioridades e inferioridades. Assim como em minha pesquisa de mestrado, o foco recairá sobre a figura do indivíduo e suas reações perante a guerra. Não é objetivo da pesquisa a comparação sob o ponto de vista da nacionalidade do escritor, dos personagens ou dos países envolvidos nos conflitos narrados – embora tal aspecto possa vir a ser pontualmente contemplado. Além disso, o estudo da escrita da guerra mostra que os homens reagem de maneiras muito similares independentemente de suas origens. A guerra é um evento, para usar as palavras de Paul Fussell (1975, p.7), inerentemente irônico: “toda guerra é irônica, porque toda guerra é pior do que o esperado”¹⁴. Há, em conflitos armados, uma inescapável lacuna, irônica, entre a idealização e a concretização da experiência de combate. O que se espera da guerra não é encontrado na guerra – e isso vale para todos os envolvidos. Aquiles, que buscava a glória e era praticamente imbatível, encontra decepção e a morte de seu amigo Pátroclo. Os personagens de *Guerra e Paz* partem encantados e voltam desiludidos. O narrador de *Nada de novo no front*, Paul Baumer, morre sentindo-se traído pela retórica que o levou à guerra. O mesmo se aplica àqueles que vivenciaram e narram a Segunda Guerra, alemães, norte-americanos ou russos; se aplica aos americanos no Vietnã, como no caso de Tim O’Brien. A ironia da guerra se revela para vencedores e vencidos. Não importa a nacionalidade, etnia, habilidade como soldado, ou resultado do conflito, a representação escrita de conflitos armados mostra que o vencedor final é sempre a guerra – e o derrotado é sempre o homem.

Com relação ao desenvolvimento do texto, aplico aqui uma metáfora para ilustrar o percurso adotado. O desenrolar da presente tese pode ser comparado à forma de uma ampulheta: mais larga no topo, estreita no meio e novamente larga no fundo. O texto se inicia de forma larga e abrangente, analisando a instituição humana guerra. Um tópico de natureza tão ampla pode ser abordado em estudos dos mais variados campos: psicologia, sociologia, antropologia e medicina, para citar

¹⁴ “Every war is ironic because every war is worse than expected”.

alguns. Estudos sobre guerra podem demonstrar viés histórico, político ou econômico, por exemplo. Para chegar ao objeto de estudo proposto, a análise deve assim buscar especificidade: o texto então se afunila, tornando-se gradativamente mais restrito e local, até atingir a *Ilíada* e os conceitos nela estudados: *areté*, *nóstos* e *kléos*. A seguir, o movimento contrário se inicia, com a tese cada vez mais se ampliando em escopo, ao incluir as outras obras do *corpus*. Por fim, a conclusão visa oferecer formulações e observações relativamente amplas sobre a natureza da escrita da guerra.

Capítulo 1

Como contar uma estória de guerra verdadeira

I - A terrível beleza

“Na guerra, você perde sua noção do definido,
e assim sua noção da própria verdade,
e, portanto, é seguro dizer que, em uma verdadeira estória de guerra,
nada é alguma vez absolutamente verdadeiro”¹⁵
(O’Brien, 1990, p. 88).

W. B Yeats, em “Easter 1916”, poema dedicado à insurreição irlandesa contra a dominação britânica, termina a primeira estrofe alegando que “uma terrível beleza nasce”¹⁶ (In Stallworthy, 1988, p. 172). O poeta muito provavelmente se refere à luta por independência, à união dos irlandeses em torno de um propósito libertário. A estrofe, este verso em particular, e o resto do poema parecem bem claros neste sentido. Por outro lado, James Winn (2008), em um lúcido e cativante estudo da poesia de guerra, faz uma diferente associação da qual gostaria de me apropriar para iniciar este estudo sobre a escrita de guerra, sobre as maneiras e formas como os conflitos armados vêm sendo relatados, narrados, contados, escritos. A terrível beleza pode ser a guerra, o evento em si. Ou talvez a terrível beleza sejam as histórias de guerra. Em *The Dynasts* (1904), o Espírito Sinistro já reconhece acertadamente que “a guerra dá uma vibrante, boa história”¹⁷ (Hardy, 2004, p. 54). O oxímoro terrível beleza, esta associação de dois conceitos díspares e aparentemente irreconciliáveis, quase uma contradição, bem serve para ilustrar o terreno a ser aqui explorado. A guerra é terrível porque mata e destrói. A guerra é bela porque seduz e atrai.

Deixando temporariamente de lado julgamentos de cunho moral ou ético – que não podem de forma alguma ser esquecidos em um estudo sobre algo tão mortífero quanto a guerra – é preciso reconhecer quão cativante e sedutora é a guerra. Se a guerra não fosse cativante e sedutora, um incontável número de homens não estaria nela se engajando há milhares de anos. E não nos esqueçamos de algumas mulheres, lutando por seu direito de servir nas forças armadas e de também participar desta antiga instituição humana, mulheres também lutando por igualdade no direito de matar seus semelhantes. Fosse a guerra simplesmente repugnante, um número incalculável de

¹⁵ “In war you lose your sense of the definite, hence your sense of truth itself, and therefore it’s safe to say that in a true war story nothing is ever absolutely true”.

¹⁶ “A terrible beauty is born”.

¹⁷ “War makes rattling good history”.

artistas não teria sobre ela se debruçado e nela não teriam encontrado inspiração para produzir algumas das mais belas obras de arte. Beethoven e Tchaikovsky não teriam composto a “Eroica” (1805) e “1812” (1880), respectivamente. Goya, Delacroix e Picasso não pintariam, respectivamente, o “3 de Maio de 1808” (1814), “A Liberdade guiando o povo” (1831) e a “Guernica” (1937). Francis Ford Coppola não faria “Apocalypse Now” (1979), nem Stanley Kubrick dirigiria “Glória feita de Sangue” (1957). E, no campo literário, não teríamos a *Ilíada*, a *Eneida* (29-19 a.C.), “Henry V”, *A Cartuxa de Parma* (1839) e tantas outras obras que definiram e criaram a literatura ocidental. Ernest Hemingway, alguém que conheceu e escreveu como poucos sobre a guerra, afirma em uma carta a seu amigo F. Scott Fitzgerald que a guerra é “o melhor tema”: “ela agrupa o máximo de material e acelera a ação e traz à tona todo tipo de coisa que normalmente você precisa esperar uma vida para conseguir¹⁸” (Hemingway, 1981, p. 176). A guerra, na opinião de Hemingway, assim oferece o material mais intenso e rico para um escritor.

No campo da historiografia, nos distanciando, portanto, do que é tradicionalmente chamado ficção, ou obras imaginativas, os primeiros historiadores se dedicaram a contar guerras: Heródoto em *Histórias* (c. 440 a.C.) e Tucídides em *A história da Guerra do Peloponeso* (c. 411 a.C.). A acertada observação de Hayden White (1992, p. 89), de que a história “como a literatura, progride ao produzir clássicos, cuja natureza é tal que eles não podem ser desautorizados ou negados”¹⁹, remete à constatação de que muitos destes clássicos são histórias, ou estórias, de guerra: Heródoto, Tucídides, Políbio, Tito Lívio e outros narradores da história de Roma, o hoje contestado, mas ainda clássico, *Declínio e queda do Império Romano* de Edward Gibbon (1776-1789), os historiadores da Revolução Francesa, dentre outros. Um argumento possível para a produção de tantas obras seria de que todas, ou muitas das pessoas que as produzem, não testemunharam uma guerra. Poderia se alegar, como Erasmo (1515) em seu ensaio “Dulce bellum inexpertis” (a guerra é doce para aqueles que não a conhecem), que a guerra só fascina e atrai aqueles que nunca estiveram em combate. Não é verdade, Erasmo está equivocado. E não me refiro àqueles que parecem extrair da guerra um prazer doentio, ou os socialmente desajustados que só encontram seu lugar em combate, ou mesmo os soldados profissionais; homens como o Tenente-Coronel Bill Kilgore, personagem de Robert Duvall em *Apocalypse Now*, que afirma, com pesar, após um ataque a uma vila vietnamita, que “um dia esta guerra vai terminar”.

A Primeira Guerra Mundial, ou Grande Guerra, como é hoje nomeada por parte dos estudiosos do conflito, é um exemplo elucidativo. A eclosão do conflito foi recebida com excitação

¹⁸ “the writer’s best subject [...] it groups the maximum of material and speeds up the action and brings out all sorts of stuff that normally you have to wait a lifetime to get”.

¹⁹ “like literature, history progresses by the production of classics, the nature of which is such that they cannot be disconfirmed or negated”.

e até alegria em Paris, Londres e Berlim. A guerra era por muitos vista como um rito de passagem necessário para os homens, para realmente se tornarem homens. Para outros, principalmente artistas, a guerra seria um expurgo para limpar a decadente Europa e fazer nascer uma nova sociedade e uma nova arte. O Manifesto Futurista de Marinetti, o Vortex de Ezra Pound e outros textos celebram esta energia purificadora, esta higiene bélica. Marinetti defende uma Nova Beleza, “que só pode nascer da luta” (Sherry, 2005, p. 145). Franz Marc advoga que todos devem permanecer soldados mesmo após a guerra, pois o conflito seria uma guerra civil europeia, contra um inimigo eterno, o inimigo interior invisível do espírito europeu (Sherry, 2005, p. 143). O poeta francês Guillaume Apollinaire, em seu poema “Guerra”, exorta: “não chorem pelos horrores da guerra / antes dela tínhamos somente a superfície / da terra e dos mares / depois dela teremos as profundezas / o subsolo e o espaço aéreo²⁰” (Sherry, 2005, P. 141). Marcel Duchamp declarou que a guerra salvou sua vida: “não sei o que teria feito sem ela²¹” (Sherry, 2005, p. 163). Logicamente, podemos argumentar que tanto a recepção entusiasmada das massas, como o manifesto de Marinetti e as palavras de Pound foram proferidas antes que os horrores e a realidade de uma guerra moderna fossem conhecidos. A inocência e o entusiasmo perante o que se encontrará em combate estão geralmente presentes em textos daqueles que exortam a guerra sem tê-la vivenciado. Por outro lado, Marc, Apollinaire e Duchamp escrevem após terem estado em combate. Estes três homens presenciaram a Primeira Guerra Mundial e ainda assim são capazes de encontrar aspectos positivos e reconhecer a singularidade e o fascínio da guerra. Tais textos em muito diferem da poesia indignada, denunciatória e abertamente contrária a guerra do cânone, principalmente britânico, da Primeira Guerra. Ao contrário de Wilfred Owen e Siegfried Sassoon, por exemplo, Marc, Apollinaire e Duchamp não veem a guerra como algo somente negativo, a ser unicamente combatido e lamentado²².

Samuel Hynes (1997, p. 23) explica que “a guerra oferece experiências que os homens valorizam e lembram: sapatos e seguros não fazem isso”²³. Veterano da Segunda Guerra Mundial, Hynes concorda com um soldado que diz que o dia de um ataque “foi horrível e fantástico. Não trocaria ele por nada”²⁴: “Nunca encontrei um homem que tenha lutado na Segunda Guerra Mundial – realmente *lutado* – que se arrependesse de ter estado lá”²⁵ (1997, p. 22). Notem que o soldado

²⁰ “Ne pleurez donc pas sur les horreurs de la guerre/ avant elle nous n’avions que la surface / de la terre e des mers / apres elle nous aurons les abîmes / le sous-sol et l’espace aviatique”.

²¹ “I don’t know what I’d have done without it”.

²² Para uma leitura mais profunda sobre o tema e sobre as posições da chamada *avant-garde* perante a guerra, o capítulo “The Great War and the European *avant-garde*”, do *Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, de onde as citações são retiradas, oferece interessantes observações.

²³ “War offers experiences that men value and remember: shoes and insurance don’t do that”.

²⁴ “It was a horrible and a great day. I would not have missed it for worlds”.

²⁵ “I have never met a man who fought in the Second World War – actually *fought* – who regretted having been there”.

citado por Hynes diz que o dia foi “horrível” e “fantástico” (*horrible* e *great*) – o oxímoro novamente, dois adjetivos aparentemente irreconciliáveis unidos para descrever a sensação de estar na guerra. Hynes e os soldados por ele citados em *The Soldiers’ tale* não estão celebrando a guerra, como se dela extraíssem prazer ou que a guerra fosse algo bom ou positivo, ou elevando a guerra como uma arena para heroísmo e glória. Estes homens estão reconhecendo o fascínio da guerra como evento único, a singularidade da guerra, o fato de estarem presentes em algo significativo, extrema e inegavelmente relevante. A sentença “sapatos e seguros não fazem isso” explicita que consertar sapatos ou vender seguros são atividades banais e irrelevantes se comparadas a algo que muda o mundo, afeta milhares ou milhões de vidas – algo que faz diferença. Aqui somos remetidos à afirmação de Hemingway: nada é intenso como a guerra. Ter participado da Segunda Guerra Mundial, da Guerra do Vietnã ou de qualquer outro conflito altera irremediavelmente uma vida. A participação em uma guerra é o evento central da vida de veteranos – para o bem ou para o mal, positiva ou negativamente.

No entanto, nem a discussão acima, e tampouco o que se segue, é uma apologia da guerra. A guerra é um evento brutal, mortífero, covarde e sangrento. Tendo discorrido sobre a suposta “beleza”, é imperativo abordar o “terrível”.

Passagens como a seguinte abundam em Homero: “E Palas Atena guiou a arma ao nariz, perto dos olhos, e ela cortou através dos brancos dentes e o bronze facilmente abriu espaço até a base da língua de forma que a ponta da lança saiu pela mandíbula”²⁶ (V-290-293)²⁷. Séculos mais tarde, quando os cruzados entraram em Jerusalém, 30 mil habitantes foram sistematicamente massacrados. Pilhas de cabeças, mãos e pés podiam ser vistas, sangue literalmente corria pelas ruas, chegando até o joelho dos cavaleiros (Armstrong, 1997, p. 274). Na batalha de Agincourt em 1415, “toda a nobreza da França foi decapitada e desumanamente cortada em pedaços”²⁸ (Keegan, 1999, p. 58). Na batalha de Passchendaele, durante a Primeira Guerra Mundial, após lançarem 4 milhões de bombas, as tropas inglesas avançaram sob intensa chuva, em uma área já atacada e defendida diversas vezes. O resultado, após três dias, foi que os soldados tentavam não se afogar em crateras cheias de lama, em meio a centenas de corpos em decomposição, trazidos à tona pelos novos bombardeios (Keegan, 2000, p. 361-365). Quando Robbie Turner, em *Atonement* de Ian McEwan (2003), para de caminhar para olhar o mapa que o ajuda a tentar escapar do exército alemão em

²⁶ “and Pallas Athene guided the weapon to the nose next to the eye, and it cut on through the white teeth and the bronze weariless shore all the way through the tongue’s base so that the spearhead came out underneath the jawbone”.

²⁷ Esta e posteriores citações da *Iliada* são retiradas da tradução para o inglês de Richmond Lattimore, e posteriormente traduzidas por mim para o português. Tal opção se deve à legibilidade e precisão do trabalho de Lattimore, reconhecidas por outros estudiosos (Tatum, 2003, p. xix; Alexander, 2009, p. xix). Quando outra tradução for adotada, o mesmo será explicitado.

²⁸ “all the nobility of France was beheaded and cut to pieces”.

1940, ele vê “uma perna em uma árvore [...] Era uma perna perfeita, pálida, macia, pequena o bastante para ser de uma criança”²⁹ (McEwan, 2003, p. 180).

Os quatro exemplos acima foram selecionados aleatoriamente. Foram escolhidos dentre centenas de outros que permeiam todos os textos sobre guerras lidos para este estudo ou vistos em documentários ou filmes, ou até retratados em pinturas. Em toda representação minimamente séria de conflitos armados encontram-se cenas horrendas, amostras do poderio destrutivo de uma guerra. E tais formas de representação são, infelizmente, necessárias – não podemos mascarar a guerra. Victor Davis Hanson (2002, p. 7-8) acertadamente pondera que “eufemismo em narrativas de batalhas ou a total omissão de matança gráfica é uma ofensa quase criminosa do historiador militar. Não por acidente talentosos escritores de guerra – de Homero, Tucídides, César, Victor Hugo, e Leon Tolstoi a Stephen Runciman, James Jones, e Steven Ambrose – igualam tática a sangue, estratégia a corpos”³⁰. Naturalmente, a ofensa não é somente por parte de historiadores – qualquer um que narre, descreva ou represente a guerra deve por obrigação fugir do eufemismo. Nenhuma outra atividade humana ou contingência da experiência humana produz, necessária e inescapavelmente, tantas cenas sórdidas e chocantes; tantos corpos humanos violentados e desrespeitados. A guerra mata, mutila, decepa, desfigura e destrói seres humanos de forma inevitável. Crimes não são necessariamente violentos; violência pode ocorrer, e de fato ocorre, mas ela não é parte intrínseca do crime. Estupros são atos violentos, mas a vítima não precisa ser morta. Sequestros não pressupõem morte. Um sistema de trabalho escravo ou o feudalismo são exploratórios e aviltantes, mas a violência neles presente é uma forma de exercer controle ou poder, uma ferramenta de manutenção do sistema. Acidentes com automóveis, aviões ou trens também oferecem uma gama de imagens horríveis, de corpos dilacerados – mas são acidentes, não o resultado esperado de uma viagem de avião. Doenças matam e desfiguram, mas são produzidas por outras espécies, combatidas sem exceção pelo homem e nem todas suas manifestações são tão danosas. A violência não está somente presente na guerra; ela a define. A violência, exercida contra a própria espécie, de forma proposital e abrangente, é indissociável da guerra.

Ademais, a abrangência da violência da guerra acarreta diversas das mazelas citadas acima. Em geral, em meio a guerras, temos roubos, estupros, saques e epidemias; aviões, trens e carros são destruídos com seus ocupantes a bordo. Aparentemente, a guerra, ao sancionar a quebra de um dos valores primordiais do homem, a manutenção da vida humana, sanciona também o desrespeito à lei. Livres para matar, os homens encontram pouca dificuldade em se ver livres para outros crimes.

²⁹ “It was a leg in a tree [...] It was a perfect leg, pale, smooth, small enough to be a child’s”.

³⁰ “Euphemism in battle narrative or the omission of graphic killing altogether is a near criminal offense of the military historian. It is no accident that gifted writers of war – from Homer, Thucydides, Caesar, Victor Hugo, and Leo Tolstoy to Stephen Runciman, James Jones, and Steven Ambrose – equate tactics with blood, strategy with corpses.”

Além disso, as pressões emocionais do combate levam a práticas repudiadas em tempos de paz. A isso, muitas vezes, soma-se o ódio ao inimigo. O Exército Vermelho, em seu avanço sobre Berlim em 1945, incitado pelas autoridades soviéticas e por poemas e canções, além do desejo de vingança pelos anos de barbárie nazista na Rússia, sistematicamente estuprou um número que pode chegar a 2 milhões de mulheres (Beevor, 2002). Diversos estudos e relatos mostram a sede de sangue que tropas invasoras geralmente demonstravam quando conseguiam romper as defesas de uma cidade sitiada. Tropas nazistas queimaram Lidice, na República Checa, e Oradour-sur-Glane, na França, em sua totalidade e mataram todos seus habitantes, riscando as cidades do mapa. Estupros em série, assassinatos em massa e obliteração completa de cidades não são atos intrínsecos à guerra – são consequências possíveis que levam à constatação de que a guerra desumaniza o homem ao cancelar as regras que permeiam a vida em tempos de paz.

Ainda no que tange à abrangência da violência da guerra, com o avanço tecnológico e ampliação do escopo dos conflitos, cada vez mais a guerra afeta a todos. Da *Ilíada* ao fim do século 19, a guerra era basicamente circunscrita ao campo de batalha. Havia, obviamente, cercos a cidades, invasões com represálias a populações, tomada de civis como escravos. No entanto, a maioria esmagadora das vítimas eram soldados. Os hoplitas gregos deixavam a cidade para encontrar o inimigo; mesmo as grandes batalhas napoleônicas se desenrolaram longe de cidades e da população civil. Habitantes de vilas próximas caminhavam para assistir embates como Austerlitz ou Borodino. A partir do século 20, com armas de bombardeio cada vez mais poderosas e de maior alcance, com o advento da chamada guerra total e com o fim do chamado front, qualquer um pode ser atingido pelos horrores da violência da guerra. A Segunda Guerra Mundial é um ideal exemplo. A Inglaterra não foi invadida, em nenhum momento se tornou a frente de batalha e, ainda assim, sua população e suas cidades foram por anos atacadas. A França, rapidamente derrotada, conviveu por anos com a resistência, deportações, execuções de reféns e bombardeios por parte de seus aliados. A Alemanha só se tornou a frente de batalha no último ano de conflito, mas suas cidades já estavam em ruínas. Na guerra tecnológica moderna, na guerra total, não há retaguarda ou front – ninguém está seguro. As estatísticas são claras: na Primeira Guerra Mundial, soldados representaram 95% das baixas; na Segunda Guerra Mundial, metade das baixas já eram civis; no final dos anos 90, civis já correspondiam a 90% das baixas em guerras, praticamente o oposto do início do século (Chesterman, 2001). Keegan (1994) estima que 50.000.000 de pessoas morreram em guerras de Agosto de 1945 até a publicação de seu estudo. A data é relevante: em 9 de Agosto de 1945, os EUA lançaram a bomba atômica contra Nagasaki – o número de Keegan deixa claro que os mortos pelas guerras não foram atingidos pela mais mortal arma já inventada. Metralhadoras, rifles, pistolas, minas, etc., armas menos letais, se encarregam do genocídio e se

proliferam com muito mais facilidade do que bombas atômicas; podem ser usadas por crianças, podem ser fabricadas de forma mais barata, podem ser transportadas com certa facilidade, podem ser adquiridas por qualquer país ou facção, ou grupo.

Além de abrangente, a guerra é recorrente; virtualmente parte indissociável da experiência humana nos últimos milênios, desde seu aparecimento. Will Durant (1968), em uma conclusão de comprovação extremamente difícil, calcula que, nos últimos 3421 anos de história humana registrada, somente 268 deles não viram um conflito armado em alguma parte do globo. À afirmação de Durant, escrita em 1968, devemos acrescentar mais de 45 anos de história e manter o número de anos sem conflitos. Durante os séculos 16 e 17, a Europa registrou um total geral de somente dez anos de paz completa pelo continente (Parker, 2004). Desde o início da Primeira Guerra Mundial, em agosto de 1914, o planeta não viu um dia sequer sem que alguma guerra estivesse se desenrolando em algum lugar. Margot Norris (2000) afirma que, desde a Segunda Guerra Mundial, pouco mais de 60 anos, ocorreram no mundo nada menos que 160 guerras. A história da humanidade é, em grande parte, uma história das guerras, suas causas e suas consequências. No momento que escrevo, forças de uma coalizão internacional atacam a Líbia, onde uma guerra civil parece estar ocorrendo; tropas norte-americanas e de outros países estão engajadas em combates no Afeganistão e no Iraque; e o conflito entre Israel e palestinos mata diariamente.

Por mais óbvias que as observações acima possam parecer – afinal, todos sabem que guerras matam e trazem mazelas – é imperativo reiterá-las e enfatizá-las. Entre a beleza e o terrível do oximoro, a beleza deve ser reconhecida e o terrível nunca negligenciado. Não podemos incorrer no erro do brilhante historiador John Keegan. Em seu *A History of Warfare*, Keegan dispensa toda a introdução (1994, p. xiii–xvi) discorrendo sobre o glamour da guerra, sobre o fascínio que uniformes tinham sobre ele, sobre a singularidade das relações entre homens que já serviram em combate. Ele fala dos soldados que conheceu e do encanto (*spell*) deste diferente mundo, da admiração que soldados sentiam por seus comandantes e os chama de guerreiros alegres (*light-hearted warriors*). Duas páginas são dedicadas a medalhas e tipos de uniformes. Não há uma linha sequer sobre os horrores da guerra na introdução de um livro intitulado uma história da guerra. Devemos sempre ter em mente a conclusão de alguém que sabia muito bem do que estava falando. Em um discurso na Academia Militar de Michigan, o General William Sherman, o homem que incendiou Atlanta durante a Guerra Civil Americana, concluiu: “guerra é inferno³¹” (Wintle, 1989, p. 91). Mas o que é este inferno?

³¹ “War is hell”.

II - O segundo cavaleiro do apocalipse

No Novo Testamento, no Apocalipse de João, quando Jesus Cristo (o Cordeiro) abre o segundo dos sete selos, um cavalo vermelho sai e, ao cavaleiro nele sentado, é dada uma espada e o poder para que tirasse a paz da terra, fazendo com que os homens matassem uns aos outros - a guerra. Na verdade, somente o quarto dos cavaleiros é nomeado: Morte. O primeiro é geralmente denominado peste, mas o texto não deixa isto claro, afirmando que tinha um arco, uma coroa, e partia para conquistar. O terceiro é claramente a fome. A morte é parte intrínseca e indissociável da vida; a peste, se este for o primeiro cavaleiro, o homem tenta erradicar desde os primórdios; a fome nunca é bem-vinda. Somente o segundo cavaleiro foi, e é, adorado, defendido, admirado, apoiado e glorificado. Somente a cavalgada do segundo cavaleiro se desenrola como se não fosse parte do fim dos tempos, como se não fosse um dos elementos do juízo final bíblico.

No entanto, o texto bíblico não nos explica a origem deste cavaleiro, sequer quem ele é – para tal conhecimento, devemos buscar outros tipos de textos. Ainda assim, antropólogos, historiadores, sociólogos, arqueólogos e outros estudiosos debatem, discordam e têm grande dificuldade em definir e traçar a origem e a natureza de conflitos armados.

Talvez seja de fato impossível definir a guerra com uma sentença, um parágrafo, uma formulação que capture por completo o evento. Definições da guerra correm o risco de serem reducionistas, prescindirem de precisão, presas ao lugar comum pouco rígido. Se, por um lado, uma restrita delimitação ignora a multiplicidade de formas que a guerra já teve, e tem, na história humana; por outro lado, formulações por demais amplas tendem a abarcar qualquer tipo de conflito ou rixa. É difícil distinguir entre guerra e rixas entre grupos, entre guerras e algum outro evento sangrento: violência organizada não é necessariamente guerra. Robert O’Connell (1995) provavelmente oferece o melhor caminho ao apresentar características que delimitem o que devemos compreender como guerra – o que ele chama de “estrutura definidora” (p. 5): a) premeditação e planejamento – a guerra não é um ato advindo de emoção momentânea e requer considerações de logística como suprimentos e mobilidade; b) de origem coletiva – a guerra se concentra sobre questões da sociedade, grupais, a serem resolvidas pela força; c) direção – a guerra é dirigida ou conduzida por alguma forma de liderança ou governo; d) disposição – os combatentes estão dispostos a se engajar em ações de certa duração que implicam em riscos e dispostos a matar; e) resultado – a guerra, teoricamente, trará efeitos, positivos ou negativos, de certa duração, não somente imediatos.

O próprio O'Connell (1995) reconhece que nem todos estes elementos estão presentes em todas as guerras. Homens já combateram coagidos ou em condição de escravos; líderes já lançaram campanhas por vingança ou declararam guerra em momentos de descontrole; tiranos e ditadores já levaram milhares à morte em campo de batalha por razões pessoais ou de ganho particular. Todavia, como elementos balizadores de uma formulação teórica para definição da guerra, as características acima são úteis e acertadas. Mesmo em uma guerra antiga e anterior à criação de estados como hoje são entendidos, mesmo antes da criação de exércitos modernos, podemos visualizar as características propostas por O'Connell – refiro-me à Guerra de Troia. Embora deflagrada por causa de uma mulher, no conflito percebemos: a) premeditação e planejamento – mais de mil navios não partem em uma expedição sem premeditação e planejamento; do lado troiano, os habitantes da cidade e aliados possuem sistema de suprimento e riquezas para resistir ao cerco inimigo; b) origem coletiva – dezenas de ilhas e cidades gregas estão representadas na frota e Troia conta com aliados; c) direção – Agamênon é o líder da expedição e Príamo é rei de Troia com Heitor claramente atuando no papel de líder militar; d) disposição – todos estão interessados na luta, pelo menos até o momento de retirada de Aquiles, isso após nove anos de combate; os troianos, por sua vez, estão no limite de seus esforços e contemplam devolver Helena; e) resultado – os gregos (ou Danaos ou Aqueus) querem o retorno definitivo de Helena e aos troianos cabe somente resistir até que os gregos desistam. Atenho-me à *Ilíada* porque seria extremamente mais fácil aplicar as proposições de O'Connell à Guerra dos Cem Anos, às Guerras Napoleônicas, à Guerra Civil Americana, à Primeira Guerra Mundial, à Segunda Guerra Mundial ou à Guerra do Vietnã, para citar algumas.

Resta, todavia, um aspecto ou elemento essencial e inerente à guerra, que desafia estudiosos e que não pode ser deixado de lado: o imponderável humano. O'Connell (1995, p. 5) admite que seu enfoque “negligencia fatores subconscientes potencialmente importantes”³². Keegan (1994, p. 3) argumenta que a guerra “alcança os mais secretos lugares do coração humano”³³; Fussell (1975, p. 7), conforme já citado, propõe que “toda guerra é irônica porque toda guerra é pior do que o esperado. Toda guerra constitui uma ironia de situação porque seus meios são tão melodramaticamente desproporcionais a seus presumidos fins”³⁴. Vista somente com as características definidoras de O'Connell, a guerra se torna excessivamente mecânica e racional; se descartamos os elementos passionais e emocionais, a “estrutura definidora” é inegavelmente incompleta e falha. O irracional tem papel relevante: “esta tendência do conflito humano de

³² “Neglects potentially important subconscious factors”.

³³ “Reaches into the most secret places of the human heart”.

³⁴ “Every war is ironic because every war is worse than expected. Every war constitutes an irony of situation because its means are so melodramatically disproportionate to its presumed ends”.

persistir muito além do ponto de racionalidade é um dos aspectos mais difíceis e perigosos da guerra, uma vez que é movido pela motivação basicamente humana de devolver o que é recebido”³⁵ (O’Connell, 1995, p. 108). Uma vez que um conflito armado eclode, que homens vão para o campo de batalha e que a carnificina se inicia, eventos, muitas vezes, parecem fugir ao controle humano, tomam direções antes impensáveis, e os envolvidos parecem até esquecer porque a guerra começou e aonde cada um quer chegar: “Uma vez desencadeada, a guerra tem sua própria fúria, que as culturas humanas ignoram por seu próprio risco” (Ehrenreich, 2000, p. 137). Possivelmente, as culturas humanas não ignorem os riscos – afinal de contas, praticamos guerras há milênios – é mais provável que simplesmente não possamos controlar os riscos. De toda forma, às características racionais, ponderáveis e calculadas, devemos, para uma tentativa de delimitar o que chamamos de guerra ou entendemos como guerra, acrescentar o imponderável, o irracional, a emoção humana.

A origem da guerra parece também iludir estudiosos. Certo é que não fomos nós, humanos, os primeiros a praticá-la. A formiga é o único ser vivo do planeta, além do homem, a se engajar em confrontos coletivos, de natureza violenta e com preparação, visando resultados relativamente duradouros e com direção, ou liderança. Embora haja aproximadamente 9.500 espécies de formigas no mundo, somente algumas desenvolvem uma atividade que pode ser comparada ao que entendemos ou tentamos definir como guerra. Porém, é imperativo enfatizar que a formiga guerreia de forma inata; não há em formigas o elemento humano imponderável acima citado. Da mesma forma, formigas não são motivadas por emoções e, mais importante, o modelo de guerra das formigas permanece inalterado há milhões de anos, está inscrito em seus genes. Na formiga, a guerra é natural; no homem, a guerra é uma manifestação cultural³⁶.

Manifestação cultural iniciada, muito provavelmente, há 7 ou 8 mil anos atrás (O’Connell, 1989, p. 31) na forma do que poderíamos chamar de roubo organizado. Com a divisão das atividades humanas entre comunidades agrícolas e nômades, mais voltadas para a criação de gado, certos nômades começam a atacar as comunidades agrícolas de forma repetida. Por sua vez, as comunidades agrícolas se organizam para defesa, se armam e percebem na atividade uma forma de ganho – porque não atacar outras comunidades agrícolas em busca de víveres, escravos e gado? Nasce a guerra. Barbara Ehrenreich (2000) discorda explicitamente de O’Connell (1989) e defende o surgimento da guerra durante o período mesolítico, cerca de 12 mil anos atrás – valendo-se, para tal, dos célebres desenhos encontrados em cavernas na região do Levante, Espanha. Ela alega que o argumento de O’Connell (1989) desconsidera evidências de períodos anteriores a sua linha de

³⁵ “This tendency of human conflict to persist long past the point of rationality is one of the most difficult and dangerous aspects of warfare, since it is propelled by the very basic human urge to give back what is received”.

³⁶ Para mais sobre o tipo de guerra empregado pelas formigas, e uma comparação com a guerra humana, ver O’Connell, 1995, pp 15-24.

raciocínio, anteriores ao surgimento de civilizações agrárias – O’Connell (1989) descarta os desenhos encontrados na Espanha como representações de guerra. Ademais, segundo Ehrenreich (2000), o argumento de O’Connell (1989) propõe que as pessoas só lutam para se apoderar de fontes materiais vitais e, assim, ele despreza o fato de que conflitos ocorrem por outros motivos como, por exemplo, coleta de troféus ou para obter vítimas para sacrifícios humanos³⁷.

As duas correntes parecem, contudo, concordar em uma direção: a guerra surge por causa de uma pressão sobre as populações humanas. Caso aceitemos a data de 12 mil anos atrás, a pressão advém da queda do número de animais de caça e do número de predadores contra os quais os grupos deviam se defender. Diante desta situação, os caçadores, os grandes guerreiros, ficam obsoletos. Eles então se tornam protetores dos povoados contra os outros guerreiros obsoletos de outras comunidades; ou, caso a comunidade se recuse a lhes oferecer sustento em troca de proteção, estes guerreiros se viram contra suas próprias comunidades. A pressão, no modelo de O’Connell, é oriunda do choque entre dois estilos de vida totalmente antagônicos: o agrícola e o pastoral.

As datas, todavia, não são tão importantes quanto a conclusão que chegamos ao comparar a guerra das formigas e dos homens: a guerra humana é cultural. Uma vez adotada como prática, a guerra vem sofrendo modificações constantes – já foi travada a pé, com cavalos, com veículos motorizados e com aviões; por ganho material, por território, por vingança e, até mesmo, por capricho de líderes; é levada a cabo na terra, na água e no ar. Conforme salientado, a guerra das formigas permanece inalterada há milênios.

Outro elemento que leva à conclusão da natureza cultural de conflitos armados é o modelo adotado por diferentes grupos, pois “cada cultura desenvolve seu próprio modelo de guerra”³⁸ (Parker, 2004, p. 2). Keegan argumenta que não existe algo como a natureza da guerra, precisamente por esta ser “uma atividade cultural”³⁹ (1994, p. xii) ou “um instrumento cultural”⁴⁰ (O’Connell, 1989, p. 31). Por esta razão, para fins metodológicos, adoto aqui a formulação de Davis Hanson, o modelo ocidental de guerra. Tenciono assim deixar claro que abordarei, prioritariamente, representações literárias que se debruçam sobre uma maneira de conduzir conflitos armados. O ocidente desenvolveu para si uma forma de guerrear baseada na batalha, de confronto direto, circunscrita geográfica e cronologicamente, visando a aniquilação do adversário. Desde seu surgimento, com os hoplitas gregos, passando por seu aperfeiçoamento com as legiões romanas e culminando nos impérios europeus da Inglaterra, França e outros, o modelo ocidental é

³⁷ A utilização de somente dois estudiosos, O’Connell e Ehrenreich, tem por objetivo ilustrar as duas principais correntes de pensamento no que se refere à origem da guerra como fenômeno cultural humano.

³⁸ “Every culture develops its own way of war”.

³⁹ “Warfare is a cultural activity”.

⁴⁰ “it is a cultural instrument”.

somente uma, dentre tantas, formas de se guerrear. Historicamente, parece inegável que se tornou a mais eficaz e bem-sucedida. O resto do planeta foi, durante milênios, dominado e colonizado pelas culturas que adotaram este modelo – e, por sua vez, as culturas derrotadas e dominadas vieram a adotar este mesmo modelo, com diferentes níveis de sucesso. A guerra, afinal de contas, “é uma forma de contato que nenhuma comunidade humana consegue ignorar ou desprezar” (Ehrenreich, 2000, p. 140).

Cinco princípios norteiam e sustentam o modelo ocidental de guerra, garantindo a esta forma de guerrear seu sucesso histórico. O primeiro é uma grande confiança na superioridade tecnológica, que compensa a inferioridade numérica, e a habilidade em responder a ela. Uma vez sobrepujado tecnologicamente, o ocidente rapidamente é capaz de se adequar e copiar a tecnologia do inimigo. Disciplina, traduzida em treinamento e serviço militar, é o segundo princípio. Os soldados profissionais ou homens preparados por anos para lutar respondem, historicamente, pela maioria dos guerreiros empregados pelo ocidente. O ocidente também apresenta uma continuidade em teoria militar. Filósofos, teóricos e pensadores se debruçam e discutem táticas, estratégias e armamentos há milênios. Soma-se a isso o fato de que restrições religiosas ou ideológicas pouco interferem ou limitam a adoção de mudanças ou adequações na prática da guerra. Cabe ressaltar que a contínua teoria militar ocidental sempre favorece a ideia de aniquilação do inimigo em confrontos decisivos. O ocidente também apresenta a habilidade de mudar ou conservar práticas militares conforme as necessidades – o ocidente aparenta ser mais maleável e menos dogmático do que outras culturas no campo militar. Por fim, um sistema baseado em contínua teoria, dependente de avanço tecnológico, com soldados treinados e disposto à adequação, é naturalmente caro. O último princípio do modelo ocidental é o poder para financiar a guerra. Impérios e estados se esforçam para encontrar maneiras de pagar por seus conflitos – seja através de bancos e empréstimos ou através de saque e exploração dos derrotados (Parker, 2004). Nota-se claramente que estes pilares do modelo ocidental se auto-sustentam e são co-dependentes. Fica assim claro quão difícil é copiar tal modelo e quão profundamente arraigado em um tipo de cultura ele é.

Keegan dedica todo o capítulo inicial de seu *Uma história da guerra* a uma análise de quão incompleta é a visão de Carl von Clausewitz (1832), autor do extremamente influente *Da Guerra (Vom Kriege)* – talvez um dos dois livros mais influentes hoje sobre teoria de guerra – o outro seria *A arte da Guerra* (escrito no séc. IV A.C.), de Sun Tzu. Clausewitz e Tzu são hoje traduzidos e adaptados para aulas de administração, gerência, formação de líderes, auto-ajuda e, aparentemente, os ensinamentos e proposições dos dois são válidos para ampla gama de atividades humanas. Clausewitz é autor da famosa máxima que prega que “a guerra é a continuação da política por outros meios”. Na verdade, como elucida Keegan, a máxima de Clausewitz diz que a guerra é a

“continuação do trânsito político” (*des politischen Verkehrs*) com a “ingerência de outros meios”⁴¹ (*mit Einmischung anderer Mittel*)⁴². O modelo de guerra de Clausewitz é limitado porque pressupõe a existência de estados, porque considera o jogo político como pré-requisito para condução da guerra. Oficial do exército prussiano que testemunhou as guerras napoleônicas, ele entende que guerra é somente aquela que adota o modelo ocidental.

Keegan (1994, p. 12) se vale de Clausewitz exatamente para explicar que “a guerra abarca muito mais do que política: ela é sempre uma expressão da cultura, frequentemente um determinante de formas culturais, em algumas sociedades a própria cultura”⁴³. O Japão passou 250 anos limitando e até excluindo legalmente o uso da pólvora numa tentativa deliberada e consciente de preservar um modelo de guerra liderado pela figura do samurai. A China, por sua vez, historicamente sempre adotou um modelo voltado para se evitar o confronto e a batalha. Não por acaso, o mais célebre e respeitado teórico chinês, Sun Tzu, prega a surpresa e o subterfúgio como ideais para se alcançar a vitória: “subjugar o exército inimigo sem lutar” (O’Connell, 1995, p. 172). Para Tzu, a grande vitória é aquela obtida sem um tiro sequer. Ademais, para os chineses, a guerra é antes uma dolorosa obrigação e não a arena para se obter glória da tradição ocidental. A guerra, para os astecas, servia única e exclusivamente para a obtenção de vítimas para os sacrifícios humanos exigidos pelos deuses. As armas usadas eram assim especialmente desenhadas para ferir e não matar. Os astecas precisavam capturar seus inimigos vivos. Não é surpresa, portanto, a derrota a eles infligida por Hernan Cortéz e poucos espanhóis: os povos da América não estavam culturalmente preparados para enfrentar um inimigo que visava sua aniquilação. Mesmo as armas são determinadas culturalmente: o Japão banuiu a pólvora e Hitler se recusou a usar gás (uma arma covarde na visão ocidental). O’Connell (1989) explica a influência de fatores culturais e de estereótipos no design de armamentos e que até hoje nos baseamos em ideais homéricos: armas precisam ser grandes, rápidas e barulhentas.

As considerações acima e a primazia da batalha e do confronto direto no modelo ocidental de guerra nos ajudam a entender posturas, definições e práticas que permeiam conflitos contemporâneos. O fenômeno do terrorismo é elucidativo. Para o modelo ocidental, um homem entrar em um recinto cheio de crianças, mulheres e civis e detonar uma bomba, matando a si mesmo e dezenas, é um ato covarde, brutal e repugnante. Por outro lado, bombardear toda uma cidade à luz do dia, com aviso prévio e com dezenas ou centenas de aviões, matando dezenas de milhares é um ato de guerra legal e aceitável. O ataque ao World Trade Center em setembro de

⁴¹ Tradução gentilmente oferecida pelo prof. Élcio Cornelsen.

⁴² Para a análise completa das objeções de Keegan ao modelo de Clausewitz, ver Keegan, 1994, pp. 3-60.

⁴³ “war embraces much more than politics: that it is always an expression of culture, often a determinant of cultural forms, in some societies the culture itself”.

2001 é um ato terrorista; o bombardeio a Tóquio na Segunda Guerra Mundial, com bombas incendiárias que causaram cerca de 100.000 mortes, um dos maiores da história com quase 2 milhões de toneladas de explosivos, é um ato de guerra legítimo. Hanson (2002, p. 97) bem explica:

devido a nossas tradições helenísticas, nós no ocidente chamamos as poucas baixas que sofremos do terrorismo e da surpresa de ‘covardes’, as assustadoras perdas que infligimos em ataque aberto e direto ‘justas’ [...] A verdadeira atrocidade para um ocidental não é o número de corpos, mas a maneira como os soldados morreram e os protocolos sob os quais foram mortos⁴⁴.

Terrorismo é o nome dado pela tradição ocidental a um modelo de guerra diferente daquele que adotamos. A estratégia do exército norte-vietnamita, de evitar um confronto direto com as forças dos EUA, durante a Guerra do Vietnã, nada mais é do que a adoção de um modelo diferente do ocidental. Se os vietnamitas optassem pela batalha definitiva, circunscrita geograficamente, seriam aniquilados pelo poderio bélico norte-americano – como Zulus, Astecas, Maias, indígenas americanos, indianos e tantos outros também o foram quando optaram por enfrentar face a face exércitos desenvolvidos sob o modelo ocidental.

Em resumo, a guerra usualmente demonstra as características propostas por O’Connell, mas pode ser travada de diferentes formas, adotando-se diferentes modelos. Após estas breves considerações sobre o início da cavalgada do segundo cavaleiro do Apocalipse e suas diferentes formas, ainda resta uma última observação, que também divide toda sorte de estudiosos: a guerra é inata, inerente ao homem? A cavalgada do segundo cavaleiro pode algum dia chegar ao fim? A violência é inata ao homem. Neste sentido, pesquisadores concordam. O homem sempre caçou e matou outros animais tanto para se alimentar como para se proteger. No entanto, e tal constatação corrobora a natureza cultural da guerra, o homem aparenta possuir natural inibição em matar seu semelhante. Há uma certa repressão biológica, genética, em todos seres vivos, em causar mal a um ser da mesma espécie. E contamos também com uma inibição que chamamos instinto de sobrevivência: não é fácil engajar-se em atos que podem causar-nos mal, que podem terminar nossa vida. O’Connell (1989), em *Of arms and men*, bem analisa estas questões quando discorre sobre os tipos de combate que animais e seres humanos desenvolveram – um tópico ao qual retornarei mais adiante. Keegan (1994, p. 85) explica porque as armas facilitam a tarefa de matar seu semelhante, distanciando emocionalmente a vítima do assassino, atrofiando o que é chamado de “resposta submissa”⁴⁵ – esta inibição em ferir seres da mesma espécie. Ainda assim, com o uso de armas, estudos revelam que a maioria dos soldados erra seus tiros propositadamente, não conseguindo

⁴⁴ “Due to our Hellenic traditions, we in the West call the few casualties we suffer from terrorism and surprise ‘cowardly’, the frightful losses we inflict through open and direct assault ‘fair’”. “The real atrocity for the Westerner is not the number of corpses, but the manner in which soldiers died and the protocols under which they were killed”.

⁴⁵ “submissive response”.

atirar contra outro ser humano (Bourke, 1999). O’Connell (1995, p. 96) enfatiza que ser um soldado vai contra nossa lógica biológica, e que somente a cultura seria capaz de oferecer a motivação para irmos contra nosso instinto de sobrevivência e arriscar “aniquilação pessoal e hereditária em nome de uma organização liderada majoritariamente por aqueles que não são parentes próximos”⁴⁶.

Assim sendo, se as posturas exigidas em uma guerra, matar seu semelhante e arriscar sua vida, não são naturais ao homem, embora a propensão à violência o seja, a guerra também não é natural. Portanto, ela não é inata ou inerente. No entanto, a guerra “se tornou um hábito”⁴⁷ (Keegan, 1994, p. 385) e a opinião de que ela algum dia venha a ser erradicada ou excluída da vida humana parece mais baseada em crenças pessoais do que em evidências científicas. Pessoas otimistas vislumbram um fim para conflitos armados; os mais pessimistas (ou realistas?) não veem um mundo sem guerras. Victor Davis Hanson (2002, p. 448) considera um futuro sem guerras “uma fantasia a ser descartada sem muita discussão”, pois a guerra “parece inata à espécie humana” e concorda com Heráclito: “a guerra é o pai de todos nós”⁴⁸. O’Connell, em *Of arms and men*, parece compartilhar da visão de Hanson quando postula que o “homem é uma fera imperial, nascido com uma arma na mão. Talvez sempre seja assim. Talvez armas sejam necessárias para preservar nossa espécie. Se não, então só podemos esperar que não nos destruamos”⁴⁹ (O’Connell, 1989, p. 310). Por outro lado, em *Ride of the second horseman*, O’Connell (1995, p. 6) muda de opinião e afirma que a guerra não é inata nem inerente: “estivemos livres da guerra durante a maior parte de nossa existência”⁵⁰. Ele argumenta que, com a disseminação do desenvolvimento econômico, os fatores que minam a vitalidade da guerra se fortalecem, ela deixa de ter utilidade e desaparece (O’Connell, 1995, p. 243). Barbara Ehrenreich (2000) novamente discorda do norte-americano, alega que a guerra sempre encontra formas para contornar obstáculos colocados por especialistas militares e acredita que ela sempre continuará. Keegan (1994, p. 3) afirma, talvez exageradamente, que a “guerra é quase tão velha quanto o homem”, mas, ao referir-se a conflitos armados como um hábito, o historiador inglês não se arrisca a dizer se um dia viveremos em um mundo sem guerras. Ele prefere nos alertar: “a menos que desaprendamos os hábitos que adquirimos, não sobreviveremos”⁵¹ (Keegan, 1994, p. 385). E, sempre unido ao hábito de guerrear, vem um outro

⁴⁶ Personal and hereditary annihilation for the sake of an organization manned largely by those who are not close relatives”.

⁴⁷ “it has become a habit”.

⁴⁸ “a fantasy to be dismissed without much discussion [...] war seems innate to the human species, the ‘father of us all’, as Heraclitus says”.

⁴⁹ “Man is an imperial beast, born with a weapon in his hand. It may always be so. Perhaps weapons will be needed to preserve our kind. If not, then we can only hope we do not destroy ourselves”.

⁵⁰ “were free of war for most of our existence”.

⁵¹ “unless we unlearn the habits we have taught ourselves, we shall not survive”.

hábito, que auxiliou na continuidade da guerra ao engrandecê-la, e que pode também nos auxiliar a desaprendê-la, ao criticá-la: o hábito de dizer a guerra.

III – Dizer a guerra

Acadêmicos franceses referem-se ao que aqui nomeio estórias de guerra como “dizer a guerra” e oferecem uma esclarecedora formulação para o campo aqui estudado, para a literatura de guerra: “a necessidade imperativa do ‘dizer a guerra’”⁵² (Kleiman & Pascal & Rousseau, 2010, p. 7). “Dizer a guerra” abarca mais do que aqui é analisado, uma vez que inclui as narrativas orais; o título desta pesquisa, por sua vez, deixa clara a opção por representações escritas somente. Na formulação acima, encontramos vestígios dos cantos que são as primeiras formas de estórias de guerra, a forma como a *Ilíada* foi composta, cantada por aedos, antigos bardos. Adotar o verbo “dizer” e sua conotação oral desnuda quão antiga é a prática, precedendo a escrita.

Ainda mais importante, Kleiman e Rousseau (2010), no artigo que abre sua coletânea sobre a literatura das guerras coloniais portuguesas, reconhecem quão urgente e essencial é o ato de se contar guerras, de se dizer a guerra, pois, sempre unida à prática da guerra, está a necessidade de representá-la, de narrar e relatar o conflito. Tão logo uma guerra eclode, suas histórias e seus relatos começam a aparecer. Relatos de guerra são tão humanos quanto a prática da guerra. Relatar uma guerra é uma tentativa não só de dar sentido a um evento de natureza caótica e confusa, como também de preservar a memória de um acontecimento relevante. A série desconexa, e frequentemente incoerente, de decisões, ataques, retiradas, mortes e destruição que compõe uma guerra, quando representada dentro de um esquema narrativo, adquire sentido e apresenta coerência. Os fatos se seguem uns aos outros e uma sequência cronológica é imposta ao evento que parece assim se desenrolar. Como bem observa Hayden White (1987, p. 1), narrativas “podem ser consideradas uma solução [...] para o problema de se contar o que sabemos”⁵³; estórias de guerra nos ajudam a compreender e entender a guerra. Além disso, um evento que destrói cidades, mata milhares ou milhões de pessoas e define o destino de países precisa ser registrado; algo tão grandioso e significativo não pode ser esquecido. Tanto a beleza quanto o terrível precisam ser ditos. No entanto, críticos e escritores reconhecem a aparente contradição presente nas estórias de guerra: impor ordem e coerência a um evento inerentemente caótico não seria uma inevitável falsificação? Mais ainda, representar esteticamente, artisticamente, um evento eminentemente negativo, mortal, não seria imoral e desrespeitoso para com aqueles afetados pelas mazelas de conflitos armados? A

⁵² “L’impérieux besoin du ‘dire la guerre’”.

⁵³ “might well be considered a solution [...] to the problem of how to translate knowing into a telling”.

resposta para ambas as perguntas pode ser dada com outra pergunta: que outra maneira temos? A guerra precisa ser contada e dita. Estórias são o veículo de que dispomos para contar e dizer. Se, por um lado, estórias correm o risco de falsificar, mitificar ou glorificar, elas, ainda assim, têm a possibilidade de criticar, iluminar e questionar. A alternativa às estórias seria o silêncio. O silêncio não é uma opção. O alerta de Kate McLoughlin (2009, p. 1) é como uma validação desta pesquisa e da análise de representações literárias de conflitos armados:

A maneira como a guerra é escrita diz respeito a todos indivíduos. É vital que técnicas e ferramentas sejam encontradas para representar a guerra de forma precisa: tal representação pode não impedir futuras guerras, mas pode ao menos registrar corretamente. É igualmente vital que técnicas e ferramentas sejam encontradas para desnudar relatos de guerra que são distorcidos ou mentirosos: o processo de desnudar pode não fazer nada para impedir conflitos, mas pode ao menos explicitar a natureza do que está em jogo⁵⁴.

Para estudarmos a natureza da narrativa de guerra, devemos abordar os tipos de textos que representam conflitos armados. Uma primeira diferenciação poderia ser feita entre aqueles que trazem consigo a alegação de serem factuais e aqueles que não fazem tal alegação. Retornamos assim à observação sobre história e estórias. O primeiro grupo é formado pelos textos escritos por historiadores e testemunhas - soldados e sobreviventes, ou, como define Samuel Hynes (1997, p. xii), “quem esteve lá”⁵⁵. Historiadores produzem narrativas que são fruto de pesquisa. As testemunhas produzem geralmente livros de memórias, fruto da experiência. Neste grupo inserem-se clássicos da historiografia como, por exemplo, *Histórias* de Heródoto (c. 440 a.C.), *A história da guerra do Peloponeso* de Tucídides (c. 411 a.C.), *A Primeira Guerra Mundial* de John Keegan (1998) e *Ascensão e queda do terceiro Reich* de William Shirer (1950). Dentre aqueles escritos por pessoas que vivenciaram a guerra, podemos citar *Sete pilares de sabedoria* de T. E. Lawrence (1922) e *Testament of youth* de Vera Brittain (1933). Nota-se que aqui não abordamos uma possível distinção nos livros de memórias: aqueles escritos por soldados e aqueles escritos por civis atingidos pelos conflitos. O relato produzido por alguém que vivenciou a guerra como combatente em muito difere daquele produzido por alguém que não teve a oportunidade de lutar: um soldado é geralmente um agente, alguém em um papel ativo, portando armas e tentando matar e derrotar seus inimigos; o civil mais se insere no papel de uma vítima impotente do conflito, preso, desalojado, sem comida ou abrigo na maioria das vezes.

Poderíamos ainda ressaltar que os relatos produzidos por quem vivenciou a guerra podem ser escritos por alguém que não combateu e não foi necessariamente atingido pelo conflito como civil:

⁵⁴ “How war is written about concerns every individual. It is vital that techniques and tools are found to represent war accurately: such representation might not stop future wars, but it can at least keep the record straight. It is equally vital that techniques and tools are found to dismantle accounts of war that are distorting or deceitful: the process of dismantling might do nothing to prevent conflict, but it can at least lay bare the nature of what is at stake”.

⁵⁵ “who were there”.

o jornalista. William Shirer (1941) conta seus anos como correspondente na Alemanha nazista em *Berlin diary* e Michael Herr (1977) produziu, em *Dispatches*, um instigante relato do tempo que passou cobrindo a Guerra do Vietnã.

O segundo grupo é formado por textos comumente conhecidos como obras de ficção: peças de teatro, épicos, romances, contos e poemas. Este grupo é tão heterogêneo quanto vasto e abarca obras que vão da *Ilíada* de Homero a *The things they carried* de Tim O'Brien, passando por “Henry V” de Shakespeare, “A carga da Brigada Ligeira” de Tennyson (1854) e *Guerra e Paz* de Tolstói. A guerra vem sendo representada em textos de toda natureza e forma, tornando assim a análise do que denominei histórias de guerra uma tarefa difícil e desprovida de ferramentas metodológicas teoricamente embasadas. Como afirmar se uma narrativa é, realmente, uma história de guerra? Seria o romance *From here to eternity*, de James Jones (1952), uma história de guerra? O enredo se desenrola durante o período que antecede o ataque japonês a Pearl Harbor em 1941; praticamente não há combate e os Estados Unidos não estão em guerra ainda. Da mesma maneira, seria um romance de espionagem, ambientado durante uma guerra, uma história de guerra?

Catherine Brosman (1992), no ensaio “The functions of war literature”, propõe uma segunda diferenciação entre histórias de guerra. A autora estabelece quatro funções para histórias de guerra: estética, moral, psicológica e social. A função estética parece bem óbvia. Os meios utilizados pelo que Brosman chama de “modo imaginativo”, os textos supostamente ficcionais, ao formalizar a experiência, podem criar “da destruição, violência, e medo, satisfação psicológica e estética”⁵⁶ (Brosman, 1992, p. 86). Do terrível brota a beleza e exatamente “este elemento subjetivo é o que leitores buscam em obras no modo imaginativo, em oposição às histórias; eles trazem um tipo de satisfação diferente daquele de simplesmente saber os fatos e carregam uma marca de autenticidade e verdade que, paradoxalmente, histórias mais objetivas raramente possuem”⁵⁷ (Brosman, 1992, p. 86). A função moral apresenta duas vertentes diametralmente opostas. O modo heroico ensina quão bela é a guerra, apregoa a participação dos homens e relata os feitos de grandes guerreiros. A outra vertente tem por objetivo desmistificar a guerra e contar exatamente como ela é. Na função moral, a guerra é beleza ou terrível – o oxímoro se desfaz. Jean Kampfer (1998) parte deste mesmo princípio para sua diferenciação de narrativas de guerra. A escrita “heroica”, ou “imperial”, representada pelos épicos, mostra o que é nobre e celebra a virtude em assumir riscos. A escrita “idiota”, de natureza moderna, mostra o ignóbil, e desmascara as imposturas do discurso heroico (Kampfer, 1998, Kleiman & Pascal & Rousseau, 2010). A função psicológica é geralmente levada a cabo por

⁵⁶ “from destruction, violence, and fear, psychological and aesthetic fulfillment”.

⁵⁷ “This subjective element is what readers seek in works in the imaginative mode, as opposed to histories; they bring a type of satisfaction different from that of simply knowing the facts and carry a mark of authenticity and truth that, paradoxically, more objective histories rarely attain.”

veteranos e usa a literatura “como uma maneira de resolver, ou tentar resolver, experiências de guerra cujo trauma recorrente precisa ser revivido, reexaminado e, através de uma aparente catarse, aceito”⁵⁸ (Brosman, 1992, p. 90). A função social se apresenta intimamente associada à função moral. Adotada por nações e estados, usa a literatura para fomentar conflitos e convencer membros da sociedade a neles se engajarem; adotada pelos opositores da guerra, visa afastar os homens da prática.

Nota-se, tanto na diferenciação sobre os tipos de textos como nas funções propostas por Brosman, uma preocupação com a veracidade do que é narrado. A verdade, em textos de guerra, é um fator extremamente relevante. Brosman (1992, p. 85) constata que

A guerra tem sido tratada em muitos modos e tipos de textos diferentes, obviamente, incluindo muitos que seriam hoje considerados totalmente não literários ou somente marginalmente literários – crônicas, histórias, registros militares ou outros de arquivo, tratados filosóficos. O que distingue as expressões literárias de guerra destas anteriores, pelo menos no período moderno, é primeiramente a ênfase na dimensão da experiência⁵⁹.

A experiência é valorizada, pois ela é capaz de produzir relatos supostamente verídicos, factuais. Aquele que vivenciou a guerra pode contar a verdade, contar como ela realmente é. Samuel Hynes (1997) opta exclusivamente por testemunhas em *Soldiers' Tale* e explica o porquê com uma pergunta: “Que outro caminho temos para entender a experiência humana da guerra – como era sentida, como foi – além do testemunho dos homens que lá estiveram?”⁶⁰ (Hynes, 1997, p. 25). Dois fatores podem explicar a atual opção, ou a predileção, pelos relatos testemunhais quando o assunto é a guerra. Primeiramente, a partir do século XX e com o advento da guerra total ou tecnológica moderna, o evento se tornou por demais mortífero e abrangente. Faz-se necessário então denunciar a guerra e desmascará-la. Narrativas que embelezam o evento e encobrem a carnificina não são mais aceitas. Diversos escritores dedicaram-se, e dedicam-se, a relatar os horrores, de forma direta. Deste modo, aqueles que estiveram em combate possuem visão privilegiada – eles são os únicos que viram a realidade. A poesia inglesa da Grande Guerra, com Wilfred Owen e Siegfried Sassoon, e os relatos em primeira pessoa dos veteranos do Vietnã, como Ron Kovic (1977) em *Born on the fourth of July*, se inserem nesta categoria. Um outro fator que leva à valorização da experiência e da veracidade é o Holocausto. Petra Rau explica que “as regras

⁵⁸ “literature as a way of resolving, or attempting to resolve, war experiences whose recurring trauma must be relived, reexamined, and, through an apparent catharsis, accepted”.

⁵⁹ “War has been treated in many different modes and kinds of texts, of course, including many that would now be considered not literary at all or only marginally literary-chronicles, histories, military and other archival records, philosophical treatises. What distinguishes literary expressions of war from these, at least in the modern period, is first of all the emphasis upon the experiential dimension.”

⁶⁰ “What other route do we have to understanding the human experience of war – how it felt, what was it like – than the witness of the men who were there?”

discursivas ao redor da representação da Shoah privilegiam o testemunho”⁶¹ (2009, p. 215). O Holocausto, ou Shoah, é um evento de tal magnitude, e tão horrendo, que exige veracidade, clama por verdade e sobre o qual não podemos mentir ou distorcer. Ficcionalizar o Holocausto soa quase como um crime; aplicar às narrativas do Holocausto as ferramentas ficcionais, argumentam alguns, pode levar ao questionamento do evento em si e fomentar teorias revisionistas que chegam a duvidar se o evento realmente ocorreu. O caso do livro *Fragments: Memoirs of a wartime childhood* (Fragmentos: memórias de uma infância em tempo de guerra) de Benjamin Wilkomirski (1996) é um notório exemplo. Publicado como memórias de um sobrevivente dos campos na Polônia, a obra foi aclamada nos Estados Unidos e outros países, sendo inclusive premiada. Mais tarde, quando descobriu-se que Wilkomirski não havia vivenciado o Holocausto, o livro se tornou imediatamente uma fraude, uma mentira – de memória, ele se tornou romance – e perdeu seu valor testemunhal. De registro emocionante e realista, o livro se transformou em um embuste. Suleiman (2006, p. 169), em um artigo esclarecedoramente intitulado “Fatos importam em memórias do Holocausto?”⁶², explica que “esta nova categoria alterou a natureza do texto; as palavras são as mesmas, mas a obra não é”⁶³. Memórias são o gênero por excelência desta tendência – memórias de soldados, civis e sobreviventes. Memórias (*memoirs*) clamam por nossa atenção primeiramente por sua natureza supostamente factual, não sua condição ou qualidade literária (Suleiman, 2006). Nos livros de memórias e autobiografias, o autor estabelece com o leitor destarte um pacto no qual tudo que será lido corresponde à verdade, nada será inventado ou foi imaginado.

Antes de seguir com as observações acerca da suposta veracidade das histórias de guerra e sua relação com a pesquisa, um esclarecimento faz-se necessário. Narrativas sobre o Holocausto não figuram de forma proeminente na presente pesquisa. Ocasionalmente, no intuito de ilustrar certas formulações e oferecer material para específicas análises, recorrerei a autores que se debruçam sobre o evento, principalmente quando abordar a Segunda Guerra Mundial e os romances de Stefan Heym e Konstantin Simonov. O Holocausto é um evento cuja ocorrência se insere em um conflito em particular, mas sua magnitude e natureza o tornam especial. O Holocausto extrapola, em significado e importância, as fronteiras da Segunda Guerra Mundial. O que ocorreu nos campos de extermínio não foi guerra. Auschwitz-Birkenau, Treblinka e outros lugares inauguraram uma prática humana que não pode ser equiparada a combate. Primo Levi (1987, p. 395), alguém que pode abordar o assunto como poucos, melhor esclarece minha opção: “guerra é sempre um fato terrível, a ser fortemente criticado, mas está em nós, tem racionalidade, nós o ‘entendemos’”, “mas

⁶¹ “The discursive rules surrounding the representation of the Shoah privilege testimony”.

⁶² “Do facts matter in Holocaust memoirs?”

⁶³ “This reframing altered the nature of the text; the words are the same, but the work is not”.

Auschwitz não tem nada a ver com guerra; não é nem um episódio dela nem um forma extrema da mesma”⁶⁴.

Lawrence Langer (1978), em *The age of atrocity – death in modern literature*, seleciona quatro artistas e obras inseridas no que seria ficção para desenvolver seu estudo sobre a morte no século XX e analisar as respostas às grandes atrocidades do período: Thomas Mann sobre a Grande Guerra de 1914-18, Albert Camus sobre a Segunda Guerra Mundial, Aleksandr Solzhenitsyn sobre os campos de trabalho soviéticos e, por fim, Charlotte Delbo sobre os campos nazistas de extermínio. Solzhenitsyn e Delbo são testemunhas e sobreviventes das atrocidades sobre as quais escrevem, mas Langer faz questão de enfatizar os aspectos ficcionais de suas respostas. Antes de iniciar sua análise das obras e dos artistas, Langer tece comentários sobre suas escolhas e constrói uma defesa da arte como alternativa viável, e talvez mais eficaz do que o testemunho puro e simples, para entendermos a morte na era das atrocidades. Langer (1978) critica obras que optam pelo consolo de retórica sentimental em detrimento do desafio de percepções genuínas e se diz tentado a afirmar que “somente a arte liberta a imaginação para explorar os cantos mais escuros da arena onde o homem confronta a experiência de morrer”⁶⁵ (Langer, 1978, p. 27). Exatamente nesta sentença de Langer encontra-se a resposta à pergunta de Hynes, que o leva a optar exclusivamente por testemunhas em *The Soldiers’ Tale*. Hynes pergunta: Que outro caminho temos para entender a experiência humana da guerra – como era sentida, como foi – além do testemunho dos homens que lá estiveram?

A resposta é a imaginação. A imaginação nos permite explorar os cantos mais escuros propostos por Langer, a imaginação cria as obras que trazem a satisfação citada acima por Brosman, obras que carregam “marca de autenticidade e verdade que, paradoxalmente, histórias mais objetivas raramente possuem”⁶⁶ (Brosman, 1992, p. 86). Obras consideradas ficcionais, que se utilizam da imaginação, como poesia e drama, quando se debruçam sobre a guerra, “tendem a registrar não simplesmente as causas e condução de conflitos armados ou batalhas específicas, mas a maneira como elas são vividas, sentidas, usadas e transformadas pelos participantes”⁶⁷ (Brosman, 1992, p. 85-86). Brosman se refere aos mesmos aspectos levantados por Hynes – como foi sentida,

⁶⁴ “War is always a terrible fact, to be deprecated, but it is in us, it has rationality, we ‘understand’ it”, “but Auschwitz has nothing to do with war; it is neither an episode in it nor an extreme form of it”.

⁶⁵ “art alone liberates the imagination to probe the darkest corners of the arena where man contends with the experience of dying”.

⁶⁶ “This subjective element is what readers seek in works in the imaginative mode, as opposed to histories; they bring a type of satisfaction different from that of simply knowing the facts and carry a mark of authenticity and truth that, paradoxically, more objective histories rarely attain.”

⁶⁷ “Fiction poetry, and drama concerning war tend toward recording not simply the causes and conduct of armed conflict or individual battles but the manner in which they are lived, felt, used, and transformed by participants”.

como foi vivida a guerra. E isso não implica que precisem ter sido escritas pelos participantes – embora muitas vezes o sejam.

Jorge Semprun, sobrevivente do campo de Buchenwald, esclarece o argumento que venho desenvolvendo. Conversando com outros presos sobre a necessidade de se relatar o Holocausto, Semprun afirma que “contar bem quer dizer: de modo a sermos escutados. Não conseguiremos sem um pouco de artifício. Artifício suficiente para que se torne arte!” (Semprun, 1995, p. 125). O testemunho precisa se tornar arte para que tenha ressonância. Os horrores do Holocausto, e os horrores da guerra também, os horrores da era da atrocidade, suscitam a pergunta que ele responde sem dúvida alguma: “Como contar uma verdade pouco crível, como suscitar a imaginação do inimaginável, a não ser elaborando, trabalhando a realidade, pondo-a em perspectiva? Com um pouco de artifício, portanto!” (Semprun, 1995, p. 125-126). Pôr a realidade em perspectiva é reconhecer que há outras alternativas, outras estórias; é também analisar e criticar, comparar. A literatura é o veículo ideal para tal tarefa, pois “como toda arte, esta literatura segura um espelho de possibilidade perante a vida”⁶⁸ (Langer, 1978, p. 4). Neste sentido, Semprun compartilha com Tim O’Brien a certeza de que não há uma verdade única para os fatos e que precisamos reconhecer as possibilidades, pôr em perspectiva o que tomamos como fatos, para assim chegarmos mais perto da compreensão dos eventos. Semprun e O’Brien, em suas obras, contam fatos sob diferentes pontos de vista e com desenrolar e desfechos contraditórios. Ambos entendem que “a verdade da estória é, às vezes, mais verdadeira do que a verdade do acontecimento”⁶⁹ (O’Brien, 1990, p. 203).

Mais adiante, Semprun (1995, p. 126) aborda o valor dos relatos:

Imagino que haverá uma quantidade de testemunhos...Eles valerão o que valer o olhar da testemunha, sua acuidade, sua perspicácia...E, além disso, haverá documentos...Mais tarde, os historiadores recolherão, reunirão, analisarão uns e outros: farão obras eruditas...Onde tudo estará dito, anotado...Onde tudo será verdade...salvo que faltará a verdade essencial, a qual nenhuma reconstrução histórica jamais poderá alcançar, por mais perfeita e onicompreensiva que seja...

E ele então conclui: “O outro tipo de compreensão, a verdade essencial da experiência, não é transmissível... Ou melhor, só o é pela escrita literária” (Semprun, 1995, p. 126). Semprun afirma ser necessário um Dostoiévski para levar a cabo a tarefa de explorar a alma humana no horror do mal (1995, p. 128). Um sobrevivente do Holocausto não clama por um historiador rigoroso, uma testemunha imparcial ou um arquivista meticuloso – ele afirma ser preciso encontrar um romancista do quilate de Dostoiévski.

As considerações que venho tecendo não têm por objetivo desacreditar ou desautorizar o testemunho como representação válida do que ocorreu no passado. Tampouco visio exclusivamente

⁶⁸ “Like all art, this literature holds a mirror of possibility up to life”.

⁶⁹ “story-truth is truer sometimes than happening-truth”.

validar meu *corpus*, composto por obras chamadas ficcionais. Certamente as obras selecionadas para compor o *corpus* primário desta pesquisa aqui estão precisamente por serem o que denominamos obras ficcionais. Sequer sabemos se Homero existiu; Shakespeare não esteve em Agincourt; Tolstoi escreve décadas após as Guerras Napoleônicas; Crane nasceu após a Guerra Civil Americana; Remarque, Heym, Simonov e O'Brien testemunharam as guerras que narram, mas optaram por escrever romances ou, no caso de O'Brien, o que ele chama de "obra de ficção", sem definição de gênero. O *corpus* da pesquisa, além de definido pelos conceitos já citados de modelo ocidental de guerra e mito de guerra, também é estabelecido com o intuito de privilegiar obras que usam a imaginação para representar a guerra. O propósito da argumentação que venho desenvolvendo é questionar a primazia do testemunho como veículo preferencial, ou ideal, para representação de guerras, ou do que ocorreu no passado.

Cabe também mais uma vez insistir nos aspectos retrospectivos de qualquer representação do passado, seja uma guerra ou qualquer outro evento. Tanto obras de natureza historiográfica como memórias são textos, construídos após os fatos. No campo da historiografia, é desnecessário discorrer longamente sobre a natureza literária das obras. Hayden White (1993) explica como a história, assim como a ficção, arbitrariamente seleciona um começo para os eventos, define o fim e se apropria de ferramentas usualmente associadas a romances, como personagens principais e secundários e enredos. Os próprios historiadores reconhecem o valor da ficção, ou das obras do chamado modo imaginativo, como veículo de representação do passado. A extensão das trincheiras da Grande Guerra é estimada por Fussell, em *The Great War and modern memory*, com base em números retirados do romance *Le feu* (1916), de Henri Barbusse (Fussell, 1975, p. 37; Barbusse, 1965, p. 49). Em duas obras distintas, o historiador inglês Alistair Horne recorre a romances para embasar suas considerações. Em *The price of glory – Verdun 1916*, relato "clássico" (Keegan, 2000, p. 453) da monumental batalha na Grande Guerra, Horne por duas vezes cita *Le feu* como fonte: para falar da condição das tropas (p. 57) e do tratamento médico do exército francês (p. 65). Em *How far from Austerlitz?*, a fonte do historiador inglês é *Guerra e Paz*, em nada menos do que em quinze oportunidades (pp. 83, 126, 129, 134, 135, 137-139, 140, 157, 181, 182, 307, 308-9, 314, 315 e 319). Um respeitado historiador, amplamente citado como referência, usa a ficção como suporte para suas análises e, mais importante, para sua reconstrução de eventos e situações.

O uso que Horne faz de Tolstoi nos remete a um dos conceitos balizadores do *corpus* desta pesquisa: o mito da guerra. O mito das Guerras Napoleônicas é em muito construído a partir de *Guerra e Paz*, razão pela qual Horne recorre à obra como referência. O mito da guerra, e o mito das Guerras Napoleônicas baseado em Tolstoi, não implica em uma inverdade, mentira ou falsificação; não é digno de menos credibilidade do que outras possíveis narrativas. O mito da guerra, e o mito

advindo de *Guerra e Paz*, é a estória que sobreviveu, é a maneira como lembramos, a narrativa que resume e reúne as imagens, eventos e circunstâncias que associamos a uma guerra em particular. Na introdução a este texto citei o mito da guerra do Vietnã. Cabe também observar a diferença que existe entre as narrativas de acordo com a especificidade da circunstância. O mito da Segunda Guerra Mundial, para os ingleses, conta da resistência de Londres e seu povo aos incessantes bombardeios da Luftwaffe; para os franceses, o mito conta da humilhação da derrota e da ocupação. As fotos associadas a estes dois mitos são emblemáticas: a Catedral de São Paulo intacta em meio às chamas e soldados alemães marchando pelos Champs-Élysées, com o Arco do Triunfo ao fundo. Apesar da tentativa do General de Gaulle de criar um mito de uma França que resistiu aos nazistas e que foi libertada por seu povo, a narrativa que mais se aproxima do que os franceses consideram *la gloire*, no século XX, encontra-se representada pelas batalhas do Marne em 1914 e Verdun em 1916, durante a Grande Guerra. Novamente a disparidade entre os mitos: a guerra que representa o sacrifício vitorioso francês, para os ingleses é exemplo de desperdício inútil de vidas e desapontamento, exemplo da ironia da guerra que encontramos na poesia de trincheiras. A história, podemos concluir, é composta por muitas estórias.

Quanto ao testemunho, é sempre útil ressaltar quão inconstante e maleável é a memória. A memória não é um produto acabado, pronto, uma fotografia irretocável do passado. O ato de relembrar o passado é “um processo dinâmico e mutável”⁷⁰ (Winter, 2006, p. 3). Nossas lembranças, ao invés de serem um produto acessível, criado a partir de nossas experiências do passado e então claramente estabelecido, são na verdade um processo sempre reformulado e reconstruído pelo que vivemos, por nossas experiências após os eventos; nossas lembranças são influenciadas por sentimentos, conhecimento e mesmo crenças que adquirimos após a experiência em si (Vieira, 2009 B). O testemunho, como o texto de natureza historiográfica, não é um retrato fiel e irretocável daquilo que ocorreu no passado. No entanto, tais elaborações não podem nos levar a questionar a ocorrência de eventos, ou de guerras, ou até mesmo do passado em si, pois “a condição de construção de todas as narrativas, incluindo-se narrativas históricas, não mina – como temem algumas pessoas – a existência histórica de eventos passados”⁷¹ (Suleiman, 2006, p. 167). A constatação da natureza retrospectiva e construída das narrativas pode nos levar a questionar o acesso ao passado, não sua ocorrência.

O que une as observações de Semprun e O’Brien, a opção de Langer em *The Age of Atrocity*, as considerações teóricas de White e as referências de Horne é a percepção da

⁷⁰ “is a dynamic, shifting process”.

⁷¹ “The constructedness of all narratives, including historical narratives, does not – as some people fear – undermine the historical existence of past events.”

habilidade da arte para iluminar a condição humana com uma intensidade que supera o poder espontâneo do intelecto. Nos últimos anos temos ficado enterrados sob uma avalanche de escritos sobre a morte, mas a menos que isso ofereça uma percepção nova sobre a condição humana – e muitos destes escritos não o fazem – isso representa um triste desperdício de esforço humano⁷² (Langer, 1978, p. 9).

Nesta citação encontramos a perspectiva que Semprun demanda – Langer (1978) defende uma percepção nova. Langer fala de escritos sobre a morte, mas gostaria de ampliar e incluir escritos sobre a guerra, ou sobre as mazelas e horrores que os homens cometem. A perspectiva, ou percepção, é necessária porque um relato puro e simples nada mais é que uma lista de cenas abjetas. Os exemplos que ofereci acima, de cenas extraídas de narrativas de guerras, por si só, não passam de um catálogo pornográfico de horrores. É preciso algo mais para entendermos a guerra, para criticá-la e analisá-la. É preciso contar com o artifício de Semprun.

O jornalista Michael Herr (1991, p. 6), em *Dispatches*, conta que ouviu de um soldado a seguinte estória de guerra: “Uma patrulha subiu a montanha. Um homem voltou. Ele morreu antes que pudesse contar-nos o que aconteceu”⁷³. Herr espera para ouvir o resto e o soldado parece desapontado, levando o jornalista a concluir que “parecia não ser este tipo de estória”⁷⁴. Ele afirma então que levou um ano para entender a estória, que diz ser “tão direta e ressonante quanto qualquer estória de guerra que já ouvi”⁷⁵. Direta por não se ater a conjecturas e ressonante por reverberar na mente de quem a ouve. Thomas Burns acredita ser esta a “estória de guerra quintessencial”⁷⁶. Este breve fragmento, de menos de duas linhas, oferece material para seguirmos com a análise de estórias de guerra. Primeiramente, ao contrário do que ocorre em *Moby Dick*, não temos um único sobrevivente para contar o que aconteceu. É como se Ishmael tivesse sucumbido a ferimentos logo após ser resgatado em meio aos destroços do *Pequod*. Assim, não temos resposta para as perguntas que Hynes propõe que estórias de guerra respondem: o que aconteceu? Como foi? Qual a sensação? Além disso, como determinar se a estória acima é verídica, verdadeira? Uma patrulha subir uma montanha e seus membros não retornarem é algo que pode ter ocorrido em inúmeras guerras, ou em nenhuma. A estória pode ser verdade – ela é uma possibilidade. A estória não especifica data ou local. Neste aspecto, ela se aproxima de clássicos da literatura de guerra. Não há, em *The red badge of courage*, *Nada de novo no front*, *Le feu*, *A walk in the sun*, para citar alguns, datas, nomes de batalhas, de cidades ou de generais ou líderes. A guerra, nestas obras e na estória de Herr, parece

⁷² “the ability of art to illuminate the human condition with an intensity that surpasses the spontaneous power of intellect. In recent years we have been buried beneath an avalanche of writing about death, but unless it gives fresh insight into the human condition – and much of it does not – it represents a dismal waste of human effort”.

⁷³ “Patrol went up the mountain. One man came back. He died before he could tell us what happened”.

⁷⁴ “it seemed not to be that kind of story”.

⁷⁵ “as one-pointed and resonant as any war story I ever heard”.

⁷⁶ Comunicação oral.

um evento fora do espaço cronológico e geográfico comum da experiência humana. Mais ainda, como na *Ilíada*, e em *The red badge of courage*, *Nada de novo no front*, *Le feu*, *A walk in the sun*, *Dias e Noites*, *The things they carried*, *Paths of glory*, *Adeus às armas*, e tantos outros, na estória de Herr não há início nem fim para a guerra. Em todas estas narrativas, a guerra parece a condição natural, infinita e o mundo está sempre por ela envolvido, a vida se desenrola dentro da guerra.

Ao não responder às perguntas de Hynes, e omitir dados temporais e geográficos precisos, a estória suscita mais dúvidas do que oferece esclarecimentos. Ela nos leva a pensar, a ponderar e a imaginar possibilidades. A patrulha foi atacada e morta? Ou os soldados foram presos pelo inimigo? Eles desertaram? Ou se tornaram traidores? Ou já eram traidores, espiões, e somente neste ponto, quando já tinham informações suficientes, decidiram fugir? Caíram em um buraco e estão presos esperando resgate? O único homem a voltar fugiu dos inimigos, é um covarde? Ou simplesmente conseguiu sobreviver? É um herói, pois matou todos os inimigos que haviam dizimado seus companheiros? Ou ainda é um espião em busca de mais informações? Ou se separou da patrulha antes do suposto ataque e nada sabia sobre o destino dos companheiros? Como ele morreu: de ferimentos, de fome e sede? Que tipo de ferimentos tinha? Esta estória, como tantas outras, ao não oferecer respostas, não opta, como pede Langer, pelo consolo de retórica sentimental em detrimento do desafio de percepções genuínas. Esta estória não diz que a guerra um dia vai terminar, que a vida há de triunfar, que os sentimentos positivos sobrepujarão a carnificina. Ao contrário, ao omitir quase tudo, ela impõe esforço ao leitor, esforço intelectual racional e imaginativo.

Um dos contos, ou relatos⁷⁷, em *The things they carried*, chama-se “how to tell a true war story” (como contar uma estória de guerra verdadeira). O’Brien (1990) sugere características de estórias de guerra, como se nos oferecesse uma fórmula. Ele diz que uma verdadeira estória de guerra “nunca tem uma moral, não instrui nem encoraja virtude, nem sugere modelos de comportamento humano adequado”; ele afirma que “se uma estória parece ter uma moral, não acredite nela”⁷⁸. Se a estória fizer você se sentir melhor, você foi vítima de uma mentira velha e terrível: “não há virtude” - como regra, podemos discernir uma verdadeira estória de guerra por seu compromisso absoluto e total com a obscenidade e o mal (O’Brien, 1990, p. 76). O autor advoga, portanto, que não devemos buscar os sentimentos positivos ou o consolo acima mencionados. Estórias de guerra, segundo ele, devem, assim, obrigatoriamente, reconhecer o terrível de oximoro e

⁷⁷ É extremamente difícil determinar o gênero de *The things they carried*. A capa do livro afirma que é “uma obra de ficção”, mas as estórias são aparentemente sobre o período que O’Brien serviu como soldado no Vietnã. Este tópico será novamente abordado, e discutido a fundo, nos capítulos seguintes.

⁷⁸ “a true war story is never moral. It does not instruct, nor encourage virtue, nor suggest models of proper human behavior”; “if a story seems moral, do not believe it”.

não escondê-lo inocentemente por detrás de conclusões otimistas. As seguintes observações são ainda mais elucidativas e importantes para a presente discussão:

em qualquer estória de guerra, mas especialmente em uma verdadeira, é difícil separar o que aconteceu do que pareceu acontecer [...] e mais tarde, quando você vai contá-la, há sempre aquela aparência de surrealismo, que faz a estória parecer uma inverdade, mas que de fato representa a verdade dura e exata como *parecia*. Em muitos casos, uma verdadeira estória de guerra não pode ser acreditada. Se você acredita nela, seja cético. É uma questão de credibilidade. Frequentemente, as coisas loucas são verdades e as coisas normais não são, porque as coisas normais são necessárias para fazer você crer na loucura incrivelmente verdadeira.⁷⁹ (O'Brien, 1990, p. 78-79).

Nas palavras acima, fica clara a diferença entre o que ocorreu, e que imediatamente fica no passado, e o que é contado, o que se transforma em estória – seja ela escrita por um poeta, um sobrevivente, ou um historiador. E, em completa consonância com a estória de Herr, e com clássicos da literatura de guerra, O'Brien (1990) sentencia que você pode dizer se uma estória é verdadeira pela maneira como ela parece nunca terminar. Mas, no fim de uma estória de guerra, não há muito a dizer além de, talvez, “oh”, porque uma verdadeira estória de guerra, se contada de maneira verdadeira, “faz o estômago acreditar”⁸⁰ (O'Brien, 1990, p. 84): a estória é direta e ressonante. Não há muito que dizer após a estória de Herr, há muito a pensar, a questionar e ponderar – não a dizer. E a estória de Herr parece realmente não terminar – ela mal começa.

O'Brien repetidamente usa o verbo *to tell*, contar, enfatizando que estórias são contadas, narradas – a guerra é dita. E, se contada de forma adequada, ou verdadeiramente, a estória possuirá a beleza do oxímoro – será interessante, instigante, fará o estômago acreditar e suscitará uma reação no leitor ou ouvinte: “oh”. A capacidade de instigar o leitor ou ouvinte também é característica necessária de qualquer estória. De que vale um relato testemunhal, um poema ou uma obra historiográfica se nenhum leitor se interessar, se a narrativa for maçante e enfadonha e ninguém lê-la? A pergunta é obviamente retórica: de nada vale um texto que não é lido.

Além de se adequar às características apregoadas por O'Brien e, de certa forma, responder ao artifício sugerido por Semprun, a estória quintessencial também apresenta os termos que serão explorados durante esta tese: *areté*, *nóstos* e *kléos*. Esclareço que as observações a seguir são de caráter superficial, uma vez que os termos, seus significados e usos ainda serão explorados a fundo no capítulo seguinte. *Areté* (excelência) trata do poder do indivíduo perante ou durante o conflito armado, sua capacidade de fazer diferença ou de se sobressair. Os soldados da estória de Herr não

⁷⁹ “In any war story, but specially a true one, it’s difficult to separate what happened from what seemed to happen [...] and then afterwards, when you go to tell about it, there is always that surreal seemingness, which makes the story seem untrue, but which in fact represents the hard and exact truth as it *seemed*. In many cases true war story cannot be believed. If you believe it, be skeptical. It’s a question of credibility. Often the crazy stuff is true and the normal stuff isn’t, because the normal stuff is necessary to make you believe the truly incredible craziness”.

⁸⁰ “If truly told, makes the stomach believe”.

demonstram, aparentemente, poder algum sobre os eventos: foram à montanha e não voltaram, o último remanescente morreu – clara amostra de ausência de poder sobre os eventos. A estória assim se insere numa fase mais contemporânea da guerra, quando a tecnologia priva o homem de poder sobre o desenrolar de conflitos armados. Obviamente, algumas das possibilidades que sugeri para a estória atribuiriam *areté* aos soldados: eles estão vivos e conseguiram seu intuito, seja ele desertar ou se tornarem traidores. *Nóstos* (retorno) está explicitamente contemplado: só um homem retorna, mas morre. Nenhum membro da patrulha aparentemente consegue, como Ulisses na *Odisseia*, seu *nóstos*. Por fim, *kléos* (glória) se manifesta na última parte da estória: o homem que retorna não conta o que aconteceu. Ele é incapaz de oferecer *kléos* a seus companheiros ou a si próprio. Este aspecto também é característico de guerras modernas tecnológicas. Uma vez que os homens são privados de poder (*areté*) na guerra, as narrativas não podem mais oferecer glória (*kléos*).

Kléos, o termo mais relevante aqui discutido, que usualmente é traduzido como glória, significa, literalmente, “aquilo que se ouve”⁸¹ (Nagy, 1981, p. 16). A glória do épico é algo que se ouve, que se escuta e que, portanto, só pode ser concedida por um canto: uma narrativa que relata, para um público, os grandes feitos heroicos dignos de serem lembrados e registrados. Ao matar Heitor, Aquiles realiza um ato decisivo para o desenrolar da Guerra de Troia. O nome e os atos do herói tornam-se assim tema de uma narrativa e Aquiles recebe glória. Nota-se, desta forma, que a guerra em si não é gloriosa; é a narrativa surgida da guerra que pode conferir glória aos atos. Os atos só se tornam gloriosos se cantados como tal. Não há glória inerente na guerra – a glória só é possível nos relatos de guerra; sejam eles discursos políticos, relatórios oficiais, poemas épicos, narrativas históricas ou qualquer outro discurso que aborde o conflito.

O canto (aqui empregado como sinônimo de narrativa ou literatura) que surge, por exemplo, da Primeira Guerra Mundial e da guerra de trincheiras não confere nenhuma glória. As obras canônicas da Grande Guerra de 1914-18, como *Nada de novo no front*, *Le feu* e *Adeus às armas*, relatam uma guerra sem heróis ou feitos gloriosos e que trouxe somente desilusão e carnificina. A versão recebida e aceita da Primeira Guerra Mundial é totalmente negativa e desprovida de glória. Nela, os soldados são vítimas impotentes da tecnologia e não há espaço para feitos pessoais ou heróis.

Por outro lado, a mesma guerra nos oferece, em *Sete pilares de sabedoria*, uma narrativa plena de *kléos*, atos heroicos e guerreiros com *areté*. Os árabes de *Sete pilares de sabedoria* são “como os gregos e troianos de Homero: bravos, orgulhosos, brigões, cada um com um nome e

⁸¹ “that which is heard”.

história pessoal, cientes de suas habilidades e honra”⁸² (Hynes, 1997, p. 77). As ações narradas em *Sete pilares de sabedoria* pouco alteram o curso do conflito; no entanto, Lawrence as transforma em “uma versão moderna de épico [...] que tem muito em comum com a *Ilíada*”⁸³ (Calder, 1997, p. xix) ou em uma “narrativa épica”: “uma grande estória de aventura, com bravos feitos individuais, contada com um certo tipo de nostalgia por aquele mundo de ação, o passado heroico”⁸⁴ (Hynes, 1997, p. 79). A série de eventos que ocorreram no Oriente Médio durante a estada de Lawrence não foi inerentemente heroica ou gloriosa – foi a narrativa de Lawrence que concedeu aos homens *areté* e aos eventos *kléos*.

Da mesma forma, em “Henry V”, Shakespeare apresenta a batalha de Agincourt como um feito extremamente glorioso e heroico. No entanto, o relato de Jehan de Wavrin, um cavaleiro francês testemunha da batalha, não só nos apresenta uma diferente versão como também diverge em termos numéricos: em “Henry V”, os ingleses perdem 25 homens (IV.viii.106); Wavrin afirma que foram 1600 (Keegan, 2000, p. 59). Além disso, a peça de Shakespeare se tornou um símbolo da bravura militar britânica, lembrada, re-encenada e citada em tempos de guerra, como, por exemplo, nas duas guerras mundiais. Os exemplos de *Sete pilares de sabedoria* e “Henry V” servem para explicitar e ilustrar a afirmação de que a glória não está inerentemente presente em um conflito, ou em algum ato executado nesse conflito. A glória é concedida pelo discurso que surge do conflito, nas estórias de guerra. Como bem explica Linda Hutcheon (1998, p. 89, grifo da autora), “o significado e forma não estão *nos eventos*, mas *nos sistemas* que transformam esses ‘eventos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes”⁸⁵. Os eventos que ocorrem durante uma guerra não têm significado por si só; o significado de um evento é construído pelo discurso que sobre ele se debruça na tentativa de representá-lo.

O discurso que se debruça sobre os eventos que ocorrem durante uma guerra são estórias de guerra. Este discurso se inicia, na tradição ocidental, com o épico homérico. É, portanto, com a *Ilíada* que prossigo, sabendo que não há certezas, verdades, mentira ou falsificação – só estórias.

⁸² “Lawrence’s Arabs are like Homer’s Greeks and Trojans: brave, proud, quarrelsome men, each with a name and a personal history, aware of his skill and his honor”.

⁸³ “a Modern version of epic...[that] has much in common with the *Iliad*”.

⁸⁴ “an epic narrative...a great adventure story, full of...brave individual deeds, told with a kind of nostalgia for that world of action, the heroic past”

⁸⁵ “the meaning and shape are not *in the events*, but *in the systems* which make those past ‘events’ into present historical ‘facts’.”

Capítulo 2

A Escolha de Aquiles

“Carrego dois tipos de destino até o dia de minha morte/
Se fico aqui e luto na cidade dos troianos/
meu *nóstos* está perdido, mas meu *kléos* será eterno/
mas, se retorno para casa, à amada terra de meus pais/
a excelência de meu *kléos* está perdida, mas haverá uma longa vida/
para mim, e meu fim não virá tão rapidamente”⁸⁶
(*Ilíada*. IX.411-16)

Literal e metaforicamente, a *Ilíada* é como o teto da Capela Sistina. Duas obras-primas da arte ocidental, cujos autores se tornaram figuras lendárias, até míticas, separadas de nós por séculos ou milênios e, ainda assim, presentes, recorrentes – fascinantemente vivas. O épico e o afresco são monumentais, física e abstratamente. A obra de Michelangelo ocupa todo o teto, a 20,7 metros de altura, de uma igreja razoavelmente grande, com 40,93 metros de comprimento por 13,41 metros de largura (Mancinelli, 2002) e demanda horas dos visitantes que lá adentram, todos com as cabeças viradas para cima, olhos fixos no teto – ninguém sai da capela sem o pescoço dolorido. A obra de Homero tem 15.693 linhas divididas em 24 cantos (capítulos), e qualquer edição, sem comentários, exige ao menos quatrocentas páginas. Os *aedos* (rapsodos ou bardos) da Grécia antiga necessitavam de dias para narrá-la. A grandeza de ambas também se aplica a sua influência na cultura ocidental, virtualmente incomensurável. É desnecessário listar escritores, pintores, filósofos, estadistas, historiadores e tantos outros que citaram, comentaram, abordaram, criticaram ou elogiaram estas obras. A mais clara evidência de quão monumentais são a *Ilíada* e o teto da Capela Sistina reside no fato de que não precisamos mais reiterar tal assertiva. Somente as obras cuja importância precisamos provar exigem muitos exemplos e argumentos convincentes.

Quanto aos criadores, Michelangelo se tornou arquétipo da visão romantizada, e romântica, de artista: um ser de traços divinos, brilhante e intempestivo, incompreendido e irascível – o gênio sublime. Goethe, em uma viagem a Itália, de tão entusiasmado, lamenta que, após Michelangelo, “nem sequer a Natureza pode me satisfazer [...] pois não posso vê-la com seus olhos” (Tartuferi, 1993, p. 4). A *Ilíada* e Homero, por sua vez, levam o respeitado classicista, e organizador de *The Cambridge Companion to Homer*, Robert Fowler (2004, p. 3) a afirmar que “há momentos em que

⁸⁶ “I carry two sorts of destiny toward the day of my death. Either, /if I stay here and fight beside the city of the Trojans, /my return home is gone, but my glory shall be everlasting; / but if I return home to the beloved land of my fathers, /the excellence of my glory is gone, but there will be a long life / left for me, and my end in death will not come to me quickly”.

penso que esta estupenda obra-prima [...] é simplesmente um milagre, um sério argumento para a intervenção divina na história humana”⁸⁷. Homero é tão incomparável que talvez sequer tenha existido: como é possível ter existido um homem que criou algo tão monumental, sozinho? Não, uma obra tão grandiosa é fruto do tempo, da cooperação de diversos artistas, das alterações e emendas que sofreu por diversas mãos em diversos lugares. Muito provavelmente esta é a verdade: a *Ilíada* talvez não tenha sido escrita por um único homem que a criou através de sua imaginação. Mas, ainda assim, a impossibilidade de ter sido criada por um único artista diz muito sobre a obra. Não por acaso, homérico é um adjetivo que significa grande. No entanto, a influência e a longevidade das obras as transformam. A imagem de Deus instaurando vida em Adão é tão comum quanto banalizada: já serviu de decoração para o palco de programa de televisão (show da Xuxa), aparece em guardanapos, travesseiros, agendas de telefone e toda sorte de objetos. Cavalos de Troia se tornou sinônimo de embuste e, hoje em dia, também uma potencial ameaça a um computador. Calcanhar de Aquiles é a parte vulnerável de uma pessoa ou de qualquer outra coisa – de uma empresa, de uma equipe esportiva ou de um país. E é exatamente neste ponto que o fator tempo e a grandeza das obras se tornam elementos mais importantes: o Cavalos de Troia e o calcanhar de Aquiles não são parte da *Ilíada*.

Uma nova metáfora, a partir da metáfora inicial, melhor esclarece o motivo desta introdução. Entre 1980 e 1989, o teto da Capela Sistina passou por um profundo processo de restauração e limpeza. O resultado gerou acirrado debate. As cores vivas e vibrantes que surgiram levaram alguns a afirmar que Michelangelo parecia um comercial da Benetton, fabricante italiana de roupas. Detratores alegavam que a obra havia sido destruída e Michelangelo deturpado. Antes sombrio, o afresco subitamente tornara-se luminoso. No entanto, a verdade é que o teto da Capela Sistina não era realmente visto há muito tempo; havia uma barreira entre o afresco e seus admiradores. A poeira e a sujeira, acumuladas com o passar dos anos, haviam se interposto entre nós e a obra de Michelangelo. O mesmo se passa com a *Ilíada* – uma camada de quase três mil anos se interpõe entre nós e o épico – eis a nova metáfora. Esta camada, formada por toda a literatura ocidental subsequente, toda a historiografia, a psicologia, a cultura popular e tantos outros elementos, é tanto sujeira quanto elucidativa – ajuda-nos a compreender o épico, mas também contribui para deturpá-lo. E é impossível removê-la. Nenhum de nós pode hoje ler a *Ilíada* sem trazer consigo toda uma carga de suposições, conhecimento prévio, expectativas e influências culturais adquiridas até o momento da leitura. Pessoalmente, li a *Ilíada* pela primeira vez há mais de dez anos. Confesso que me perguntava, já a partir do segundo canto, com certa incredulidade, como seria possível que o

⁸⁷ “there are moments when I think that this stupendous masterpiece [...] is simply a miracle, a serious argument for divine intervention in human history”.

covarde Páris fosse matar o grande Aquiles e como Aquiles poderia ser morto somente com uma flecha no calcanhar. E nenhum personagem sequer citava a invulnerabilidade do herói grego e seu calcanhar. Confesso que terminei a primeira leitura surpreso por não me deparar com o cavalo ou com o fim da guerra. Quando comecei a ler a *Ilíada* pela primeira vez, esperava a história da guerra de Troia – não sabia que lia a cólera de Aquiles, a tragédia de Aquiles. Não sabia que, na *Ilíada*, não há cavalo de Troia, que Aquiles é vulnerável não só no calcanhar e que passa a maior parte do tempo sem lutar, e que Helena é uma personagem secundária, apesar de motivação para o conflito. Por outro lado, eu sempre soube, e a leitura só veio a confirmar, que a *Ilíada* é a maior estória de guerra de todos os tempos.

No entanto, o épico não é unicamente a maior estória de guerra de todos os tempos. É também o texto educador da Grécia (Jaeger, 1979); controverso documento para estudo da Era do Bronze; tema para análises filosóficas de Platão, Sócrates e Aristóteles; inspiração para Alexandre em suas conquistas, que levava consigo uma cópia em cada campanha; ponto de partida para Heródoto e Tucídides inaugurarem uma escrita diferente, teoricamente mais factual e menos fictícia, a historiografia; fonte para Virgílio criar a *Eneida* e conferir ao império romano seu mito de criação; junto com a *Odisseia*, é o último remanescente da série de épicos que compõem o ciclo troiano; a *Ilíada* também é *corpus* primário e secundário para estudos de filologia, psicologia e arqueologia; e, por fim, faz parte do mito, das lendas e das estórias da Guerra de Troia. Em *The Trojan War – literature and legends from the Bronze Age to the present*, Diane P. Thompson (2004) fornece um vasto, mas inevitavelmente superficial panorama da influência da Guerra de Troia e de como o tema vem sendo abordado por artistas, de Virgílio a Marion Bradley, passando por Racine e Shakespeare. Em muitas das obras analisadas por Thompson, personagens da *Ilíada* sequer são mencionados e outros, que não figuram na *Ilíada*, são protagonistas. O caso do psiquiatra americano Jonathan Shay também é exemplar para a presente argumentação. Shay trabalha com veteranos da Guerra do Vietnã que sofrem de Transtorno de Estresse pós-Traumático e, surpreso com as semelhanças entre as experiências de seus pacientes e a figura de Aquiles no épico, decidiu escrever um artigo sobre o tema. Dada a positiva recepção ao artigo, publicou duas obras: *Achilles in Vietnam* (sobre o trauma dos veteranos) e *Odysseus in America* (sobre o retorno dos veteranos)⁸⁸. Os livros de Shay são um dos motivos que me levam a afirmar que a *Ilíada* está viva, e que ainda tem muito a nos comunicar. Por outro lado, tal variedade e escopo exigem que qualquer análise, até mesmo qualquer texto, que se debruce sobre a *Ilíada* se posicione metodológica e tematicamente.

⁸⁸ Recordo-me que, ao comentar sobre estas obras durante uma aula sobre o épico, diversos de meus colegas riram e pensaram que eu estava fazendo uma piada. Na aula seguinte, levei o livro para que eles pudessem se convencer da existência da obra – mas não consegui convencê-los de que a argumentação de Shay era embasada e de que o livro era realmente instigante e ajudava, inclusive, a melhor compreender o épico.

No campo da pesquisa acadêmica de literatura clássica, a *Ilíada* é talvez a obra mais dissecada e esmiuçada. Há estudos, como *The anger of Achilles – menis in Greek epic* de Leonard Muellner (1996) ou *A selvagem perdição* de André Malta (2006), que analisam exclusivamente um único termo: *menis* (ira) no caso de Muellner e *áte* (perdição) no caso de Malta. Certas obras, como o clássico *The world of Odysseus* de M. I. Finley (1982), buscam nas obras literárias, *Ilíada* e *Odisseia*, um retrato da civilização grega da época. Inumeráveis artigos discutem desde o próêmio do épico (“The proem of the *Iliad*: Homer’s art” de James Redfield), meras 7 linhas, a conceitos e termos chave no épico, tais como *áte*, *menis*, *themis*, *kléos*, *nóstos*, *areté*, *agathoi*, *thumos*, *kudos*, para citar alguns dos mais recorrentes. Enorme variedade de pesquisa também se dedicou, e se dedica, a entender e explicar a natureza oral dos épicos e as consequências que tal origem traz para uma obra que hoje lemos como texto, não mais escutamos como canto. A transposição do épico para a forma escrita gera controvérsia e debate acerca da unidade da obra: quais passagens foram originalmente escritas, quais foram modificadas, quais são adições tardias, modificações? Donald Schuler (1975), em *Aspectos estruturais na Ilíada*, dedica-se exclusivamente à discussão do canto 9 e sua condição de inclusão tardia ou pertencimento ao original do épico. Não menos importante, e estudado, é o papel das personagens sobrenaturais, como os deuses, as sereias, os ciclopes e as musas.

Acredita-se que o épico tenha sido escrito, isto é, passado da forma unicamente oral para um texto, entre 700 e 800 a.C.. Assim a distância cronológica, quase três mil anos, e a atualidade dos estudos trazem outra consideração a qualquer estudo. Embora não possamos fugir da óbvia constatação de que analisamos a *Ilíada* hoje, no século 21, devemos estar atentos ao texto e aos valores nele presentes. Como observa Seth Schein (1984), diversos leitores substituem os valores sociais e culturais da *Ilíada* por suas próprias categorias espirituais. A observação de Schein é uma crítica à leitura que Simone Weil faz do épico: segundo o autor, Weil lê a *Ilíada* “através de lentes cristãs”⁸⁹ (Schein, 1984, p. 83). Em seu ensaio “*L’Iliade* ou le poème de la force”, originalmente publicado em 1940 na França ocupada pelos nazistas, Weil oferece o que, segundo Schein, é uma interpretação da *Ilíada* como um épico anti-guerra. Schein, todavia, reconhece que as circunstâncias de escrita – uma francesa no país ocupado durante a mais mortífera guerra da história – em muito contribuem para a interpretação. Além disso, ele também reconhece que “todos nós trazemos nossas pré-concepções, preconceitos, valores e crenças para qualquer coisa que lemos. Ainda assim, há uma diferença entre avaliar uma obra de arte em termos pessoais e encontrar nossos termos

⁸⁹ “Weil views the *Iliad* through Christian lenses”.

personais na obra”⁹⁰ (Schein, 1984, p. 83). É inevitável que leiamos uma obra com nossos olhos, mas é preciso cuidado para não distorcê-la a ponto de transformá-la naquilo que desejamos ou imaginamos.

No entanto, os valores cristãos criticados por Schein estão em nós arraigados, é difícil deles nos desvencilharmos por completo, ou mesmo ter a percepção de que os estamos aplicando. Ademais, como mostra Diane Thompson (2004), as leituras e releituras posteriores da *Ilíada* em muito contribuíram para a formação de imagens e opiniões que não encontram ressonância numa leitura atenta do épico. A posição da *Eneida* como grande épico do império romano, o fato de seu herói, Enéas, ser um dos aliados dos derrotados troianos e a adoção do cristianismo pelo império romano no ano de 312 dão início a um processo que vê os troianos como nobres defensores de sua cidade e os gregos⁹¹ como invasores brutais e cruéis. Caroline Alexander (2009) explica o processo de recepção através dos dois personagens centrais da *Ilíada* e da *Eneida*: enquanto Aquiles é um modelo heroico “indesejável” por desafiar publicamente seu comandante e questionar o propósito da guerra; Enéas, por sua vez, “o pio, o virtuoso, ciente de seus deveres”, persegue o “destino imperial de seu país”⁹² (Alexander, 2009, p. xvi). Valores cristãos como piedade e humildade são impensáveis para os guerreiros iliádicos – gregos ou troianos, cabe frisar. James Winn (2008) também explica como a Inglaterra vitoriana, além de outros países europeus, fez uso da figura de Heitor, como bravo e galante defensor de sua cidade, para convencer os jovens da nobreza a defender o império em guerras coloniais – Alexander (2009) salienta o currículo das escolas de elite, baseados nos textos clássicos. A frase de Heitor, “que eu não morra sem luta nem sem glória, mas realizando algum grande feito para ser ouvido até pelos que virão” (XXII.304-305), já foi repetidamente usada de forma tão descontextualizada quanto deturpada. Heitor, ao proferir tais palavras, está prestes a ser morto com facilidade por Aquiles, após ter tentado fugir covardemente do herói grego.

Aquiles, por outro lado, se vê transformado em um bruto e cruel assassino, um troglodita covarde, como em “Troilus e Cressida” de Shakespeare (1603). Na *Divina Comédia*, Dante, por sua vez, coloca-o no Segundo Círculo do Inferno, ao lado de Páris e Helena, entre os luxuriosos; Heitor, acompanhado por Enéas e pelo próprio Homero, está no Limbo dos não batizados, onde se encontram as almas “dos virtuosos que não sofrem pena” (Mauro, 1998, p. 43). Rachel Bepaloff (2004, p. 52), em sua análise da *Ilíada* e de *Guerra e Paz*, chega a considerar que Homero faz de

⁹⁰ “we all bring our preconceptions, prejudices, values, and beliefs to whatever we read. Still, there is a difference between evaluating a work of art in personal terms and finding our personal terms in the work”.

⁹¹ O grupo de homens liderados por Agamênon nunca é nomeado como “os gregos”. Homero os chama de Aqueus, Danaos ou Argivos. Para fins meramente práticos, “os gregos” será adotado neste estudo.

⁹² “Achilles was deemed a highly undesirable heroic model”; “Aeneas the pious, the virtuous, dutiful, in the thrall to the imperial destiny of his country”.

Heitor “o modelo humano por excelência”⁹³. Não descartando as qualidades de Heitor como filho, pai e marido, e sua posição de líder da defesa de uma cidade sitiada, um homem que negligencia suas obrigações para vestir a armadura do oponente morto ou capturar seus cavalos (XVII.75-81), que descarta conselhos por arrogância (XII.231-50 e XVII.305-07) e que foge covardemente do inimigo (XXII.135-44), não é exatamente um “modelo humano por excelência”. Da mesma forma, um crítico e autor do quilate de T. S. Eliot (2009, p. 139), em um artigo intitulado “Virgílio e o mundo cristão”, o que já demonstra a influência dos valores cristãos sobre as interpretações da *Ilíada*, é capaz de afirmar que “Aquiles era um rufião; o único herói que poderia ser elogiado por conduta ou julgamento era Heitor”⁹⁴. Os exemplos acima, da conduta e do julgamento de Heitor, desqualificam a sentença de Eliot.

Aparentemente, todos os leitores da *Ilíada* têm suas preferências, seus heróis favoritos, como se nos referíssemos a estórias em quadrinhos ou filmes de super-heróis, onde clara e invariavelmente, há vilões e heróis. Outras obras não são lidas nestes termos, suscitando tais julgamentos de cunho moral, alocando-se virtudes e defeitos a personagens. Outras obras não levam analistas, teóricos ou mesmo leitores comuns a explicitar tais opções ou predileções. Ninguém defende o rei Cláudio ou acha Hamlet cruel ou um vilão; ainda assim, ninguém alega que Hamlet é um “modelo humano”. Embora entendamos a situação de Othello, e sintamos piedade ou simpatia pela fria manipulação engendrada por Iago, não vemos um modelo em alguém que sufoca a própria, e inocente, esposa até a morte. Riobaldo, Diadorim e Demóstenes não vão de frios assassinos a virtuosos heróis a cada nova leitura de *Grande Sertão: Veredas*. Tolstoi, em *Guerra e Paz*, narra sob um ponto de vista explicitamente russo, o único personagem francês é Napoleão – claramente o oponente. Outras narrativas de guerra raramente mostram o inimigo e, quando o fazem, são muitas vezes na tentativa de humanizar o oponente e mostrar o comum destino daqueles envolvidos em conflitos armados. A *Ilíada*, por sua vez, vai mais longe: a guerra é sempre contada dos dois lados, a narrativa sempre se move, incessantemente, de Troia ao campo grego, oferecendo os dois pontos de vista, as razões e os sofrimentos dos antagonistas. E assim, cada leitor, neste movimento de Troia ao campo grego, vai se identificando com certos personagens, construindo preferências, não importando sua formação acadêmica. É realmente difícil seguir o conselho de Schein e ler a *Ilíada* com isenção ou imparcialidade.

Todas as considerações anteriores, acerca da grandiosidade da *Ilíada*, de quão distante e também próxima de nós ela pode estar, da enorme quantidade e incrível especificidade de estudos, enfim, todos os elementos que atestam a dificuldade do estudo não são desculpas, e nem servem

⁹³ “Homère [...] a fait le modèle humaine par excellence: Hector”.

⁹⁴ “Achilles was a ruffian; the only hero who could be commended for either conduct or judgment was Hector”.

como tal, para eventuais interpretações equivocadas, análises incorretas ou limitação da pesquisa, que provavelmente podem estar contidas nesta tese. Antes, são simples constatações da natureza transitória e incompleta de minhas formulações e da impossibilidade de se alcançar algo de definitivo sobre a *Ilíada*. O épico, como afirmo na abertura deste capítulo, é uma obra ainda viva. Assim como o definitivo e final valor do guerreiro homérico só pode ser medido em sua morte, quando ele nada mais pode fazer ou dizer, quando enfim podemos avaliar sua vida como um todo, também o valor ou significado definitivo da *Ilíada* só poderá ser medido quando ela “morrer”, quando deixar de se comunicar conosco – provavelmente nunca.

Em consequência de todas as observações acima, faz-se agora necessário um esclarecimento metodológico e teórico acerca da análise a ser conduzida. A *Ilíada*, na presente pesquisa, é analisada como “a Bíblia da guerra terrestre⁹⁵” (O’Connell, 1989, p. 54), porque, além de ser “o mais influente relato de guerra já composto⁹⁶” (O’Connell, 1989, p. 45), o épico também “dizia aos homens como agir quando lutando entre si⁹⁷” (O’Connell, 1989, p. 46). Embora O’Connell empregue o verbo no passado - dizia (*told*), a constatação permanece, valores homéricos perduraram e perduram. E, embora O’Connell a nomeie “Bíblia de guerra terrestre”, os valores de combate próximo ao inimigo, de busca por glória e de superar o adversário frente a frente, também estão presentes em atitudes, e textos, que se referem à guerra no mar ou no ar. Assim sendo, a ênfase desta pesquisa recai sobre a *Ilíada* como arquétipo de narrativa de guerra. Por esta razão, autores e críticos que leem e discutem o épico como estória de guerra serão contemplados, em inevitável detrimento daqueles que abordam outros aspectos do épico. Tal leitura do épico, como arquétipo de narrativa de guerra, nos remete à constatação de James Tatum (2003, p. 49) de que “somente nos últimos anos os classicistas têm começado a ler a *Ilíada* como um poema de guerra⁹⁸”. Ele explica que uma das razões seria a visão de Homero como “O poeta da tradição clássica⁹⁹” (Tatum, 2003, p. 50), levando a uma veneração que vê a obra como “pura poesia”: “quanto mais admirada como uma obra-prima literária, mais remota da vida cotidiana ela se tornava¹⁰⁰” (p. 50). Não podemos nos esquecer de que o universo da *Ilíada* é o de um mundo em guerra, um mundo de guerra. Agamênon é o comandante, e Aquiles o principal guerreiro, de um exército invasor; Heitor, Andrômaca, Astyanax, Príamo, Helena, Páris e tantos outros são habitantes de uma cidade sitiada; o épico se inicia com uma guerra em andamento e termina sem

⁹⁵ “The Bible of land warfare”.

⁹⁶ “The most influential tale of war ever composed”.

⁹⁷ “it told men how to act when they fought one another”.

⁹⁸ “only in the last few years have classicists begun to read the *Iliad* as a war poem”.

⁹⁹ “The poet of the classical tradition”.

¹⁰⁰ “pure poetry”; “the more the *Iliad* was admired as a literary masterpiece, the more remote it became from everyday life”.

que a guerra esteja concluída (apesar de sabermos como terminará). Na trama de Homero, “guerra e morte são a própria vida – o meio no qual a vida é vivida e através do qual ela representa alguma coisa”¹⁰¹ (Schein, 1984, p. 84). A guerra, na *Iliada*, é tanto a arena onde os homens adquirem glória como o universo que traz morte e sofrimento. A *Iliada* não é uma pura e simples celebração da guerra, nem mesmo uma pura e simples denúncia das mazelas da guerra: “a guerra na *Iliada* tem uma complexidade que escapa a interpretações unívocas”¹⁰² (Schein, 1984, p. 83). Homero, como Tolstoi, possui “o amor viril, o horror viril pela guerra. Nem pacifista, nem belicista”, ele sabe e diz a guerra “como ela é”¹⁰³ (Bespaloff, 2004, p. 43). Bespaloff observa que em vão buscamos na *Iliada* uma condenação explícita da guerra (p. 43). Alexander (2009, p. 220) afirma que a recepção da *Iliada* como épico marcial que glorifica a guerra é “uma das grandes ironias da história literária” e que, historicamente, “a insistente representação da guerra, que Homero faz como catástrofe sem sentido que arruína tudo que toca, foi inteligentemente evitada”¹⁰⁴. Estas observações devem ser colocadas em termos: há certamente críticas à guerra, reconhecimento dos horrores da guerra, os personagens querem o fim da guerra; mas há, em igual proporção, o fascínio da e pela guerra, reconhecimento da grandeza e da beleza da guerra. Homero entende, e foi o primeiro a mostrar, a terrível beleza a que me refiro no capítulo anterior.

James Winn (2008, p. 48) descreve seu contato com o épico e as circunstâncias que acredita terem moldado sua interpretação do texto em termos cuja pertinência permite a longa citação a seguir:

Estudava a *Iliada* em grego durante meu último semestre como graduando, na primavera de 1968. Cidades americanas haviam explodido em distúrbios no verão anterior, e uma guerra frustrante e impopular dividia a nação. Durante um curto semestre, a liberação de convocação para universitários terminou, presidente Johnson declinou de concorrer a um segundo mandato e assassinos tiraram as vidas de Martin Luther King e Robert Kennedy. Talvez por causa destas circunstâncias, certamente por causa de um professor extraordinário, aprendi a ler a *Iliada* como um poema trágico que descreve homens levados à morte por um sistema que não conseguiam mudar. Quatro décadas mais tarde, ainda acredito que esta leitura é verdadeira¹⁰⁵.

¹⁰¹ “war and death are life itself – the medium in which life is lived and through which it amounts to something”.

¹⁰² “Warfare in the *Iliad* has a complexity which eludes one-sided interpretations”.

¹⁰³ “Homère et Tolstoi ont en commun l’amour viril, l’horreur virile de la guerre. Ni pacifistes, ni bellicistes, ils savent, ils disent la guerre telle qu’elle est”.

¹⁰⁴ “That the *Iliad* [...] came to be perceived as a martial epic glorifying war is one the great ironies of literary history”; “Homer’s insistent depiction of the war as a pointless catastrophe that blighted all it touched was thus adroitly circumvented”.

¹⁰⁵ “I was studying the *Iliad* in Greek during my last semester as an undergraduate, the spring term of 1968. American cities had exploded in riots the previous summer, and a frustrating, unpopular war was dividing the nation. During one short semester, draft deferments for graduate study ended, President Johnson declined to seek a second term, and assassins ended the lives of Martin Luther King and Robert Kennedy. Perhaps because of those circumstances, certainly because of a superb teacher, I learned to read the *Iliad* as a tragic poem describing men driven to their deaths by a system they could not change. Four decades later, I still believe that reading is true”.

Winn menciona a influência de um professor (algo que eu poderia fazer com relação a dois professores¹⁰⁶) e enfatiza o momento histórico dos Estados Unidos para explicar a maneira como veio a entender o épico. Após todos os horrores das guerras mundiais e da decepção do Vietnã, Winn não encontra na *Ilíada* a celebração e engrandecimento que outros leitores encontraram em diferentes momentos históricos. Após o século XX e o advento da guerra total, tecnológica moderna, raramente encontramos quem advogue em favor da guerra, afirmando ser ela uma arena para glória ou rito de passagem necessário na vida dos homens. Guerras ainda ocorrem e certas guerras possuem seus defensores. No entanto, é praticamente impossível encontrar alguém que abrace a ideia de guerra *per se*, o evento por si só. Tal postura do mundo contemporâneo, de considerar a guerra um evento inquestionavelmente abjeto, naturalmente influencia aqueles que venham a ler a *Ilíada*. As interpretações de James Winn, James Tatum, Caroline Alexander, e de outros, utilizadas nesta pesquisa, refletem a atual opinião que temos da guerra. Minha leitura, oriunda de alguém que vive em um país com menos tradição militar, que nunca serviu ao exército ou esteve sob fogo, e que há anos vem lendo obras que condenam a guerra e mostram seu lado sangrento, certamente reflete tais circunstâncias.

Para iniciar a análise do épico como narrativa de guerra, voltemos a Paul Fussell e sua conclusão de que toda guerra é irônica, porque toda guerra é pior do que esperado. Fussell (1975, p.7) também afirma que “toda guerra constitui uma ironia de situação porque seus meios são tão melodramaticamente desproporcionais a seus supostos fins”¹⁰⁷. A Guerra de Troia, da maneira como nos é narrada pela *Ilíada*, apresenta tais características, que Fussell defende estarem presentes em todas as guerras. Tal constatação, da ironia de situação de uma guerra, da guerra sempre se provar pior do que esperado, da lacuna existente entre meios e fins em conflitos armados, aproxima a Guerra de Troia de outras guerras, a torna menos estranha ou singular e a estabelece como um conflito armado de natureza e desenvolvimento similares a tantos outros. Perceber a ironia da Guerra de Troia na *Ilíada* inverte assim o movimento criticado acima por James Tatum, de tratar Homero como “O” poeta, intocado, distante, mítico. Ian Johnston, em uma obra sobre o épico intitulada exatamente *Ironias de Guerra (Ironies of war)* aborda tanto o fascínio que a guerra de Homero exerce, como seu horror – a terrível beleza. Após fornecer diversos exemplos do horror da Guerra de Troia, Johnston comenta que

com base em passagens como estas, poderíamos desenvolver um argumento de que a *Ilíada* dificilmente é um poema que encorajaria as pessoas a admirar a guerra. Mas, claro, isto é somente uma parte do quadro de Homero. Pois aqui a guerra também leva os seres humanos a alcançar seu mais glorioso potencial, a manifestar algumas das

¹⁰⁶ Thomas LaBorie Burns e Jacyntho Lins Brandão.

¹⁰⁷ “every war constitutes an irony of situation because its means are so melodramatically disproportionate to its presumed ends”.

maiores virtudes da experiência humana. O stress do combate desafia um homem a se postar bravamente perante o perigo mortal, a encarar o destino sem hesitação, e fazê-lo em seus próprios termos [...] a guerra de Homero cria nos homens uma poderosa exultação, uma alegria apaixonada, um intenso sentimento de plenitude pessoal e camaradagem¹⁰⁸. (disponível online em <https://records.viu.ca/~johnstoi/homer/iliadessay4.htm>)

É precisamente neste ponto, da ironia da guerra, que leituras da *Ilíada* como poema belicista ou contrário à guerra são possíveis. A *Ilíada* não é somente um arquétipo de narrativa de guerra, mas também um questionamento dos valores de combate glorioso, um questionamento à glorificação da guerra, uma vez que o épico aborda a inerente imprevisibilidade da guerra e o inevitável processo de brutalização na guerra – um processo que desnuda que guerras nunca são como o previamente esperado e que a idealização da guerra não consegue resistir à sua realidade. Inicialmente, a guerra conforme representada na *Ilíada* é vista como gloriosa e heroica; os guerreiros buscam *kléos* (termo ao qual retornarei) no combate. O conflito também é conduzido com respeito a certos valores, um código de conduta. Entretanto, conforme a ação se desenrola, a guerra se torna mais brutal (como qualquer conflito), e os valores não mais são sempre respeitados. Passemos a evidências textuais para esclarecer tal argumentação.

Uma leitura atenta do épico revela que as batalhas que ocorrem antes da retirada de Aquiles, e imediatamente após, são ainda conduzidas com observância a certos códigos e valores. Um guerreiro que derrota seu oponente não tem que necessariamente matá-lo – um resgate pode ser aceito em troca da vida do inimigo. Um duelo entre dois guerreiros não precisa necessariamente terminar com a morte de um deles – eles partem tendo dado seu melhor, reconhecendo o valor do oponente e trocando presentes. Tomar a armadura de um inimigo morto, como símbolo da glória alcançada, é costumeiro – mas o corpo deve ser deixado para receber os ritos adequados. A busca por glória no campo de batalha mais se aplica ao início do épico – conforme a guerra continua, e se torna mais cruel e sangrenta, os códigos e valores parecem perder sua importância.

O proêmio já sinaliza este diferente tipo de combate: “Canta, musa, da ira do Pelida Aquiles / e sua devastação, que impôs imenso sofrimento sobre os / Aqueus, atirou em abundância à casa de Hades fortes almas / de heróis”¹⁰⁹ (I.1-5). A luta que se segue à retirada de Aquiles, uma devastação, leva à morte de muitos heróis. É uma luta terrível, excepcionalmente violenta e

¹⁰⁸ “On the basis of passages like these, one might very well make the case that the *Iliad* is hardly a poem which will encourage people to admire war. But, of course, that is only part of Homer's picture. For here war also prompts human beings to live up to their most glorious potential, to manifest some of the highest virtues of human experience. The stress of combat challenges a man to stand up courageously in the face of mortal danger, to stare at fate unwaveringly, and to meet it on his own terms. [...] Homer's warfare creates in men a powerful exultation, a passionate joy, an intense feeling of personal fulfillment and comradeship”.

¹⁰⁹ “Sing, goddess, the anger of Peleus' son Achilleus / and its devastation, which put pains thousandfold upon the / Achaians, / hurled in their multitudes to the house of Hades strong souls / of heroes”.

dolorosa. A narrativa oferece evidências a respeito do tipo de combate que era conduzido antes do início do épico. Andrômaca, esposa de Heitor, diz que Aquiles matou seu pai, mas não tomou sua armadura, em respeito ao ancião, e queimou o corpo; quanto à mãe de Andrômaca, Aquiles a libertou em troca de vultoso resgate (VI.417-427). Esta passagem não pode ser julgada de acordo com padrões morais contemporâneos, que julgam qualquer assassinato como errado e um resgate como imoral. Aquiles, nesta passagem, de acordo com Andrômaca, ainda segue o código de conduta esperada de um herói. Ele honra o homem que matou e poupa a vida de uma mulher em troca de pagamento. Veremos quão diferente se torna o comportamento de Aquiles quando ele retorna à luta.

O duelo entre dois guerreiros também é conduzido com observância pelo código. No combate entre Ajax e Heitor, os heróis se comprometem a retornar o corpo do derrotado para receber os ritos adequados (VII.84). A luta termina sem que ninguém morra, e eles trocam presentes (VII.299). Heitor chega a dizer que eles “lutaram com ódio consumindo seus corações e então se uniram em amizade”¹¹⁰ (VII.301-302). Este duelo é conduzido de forma muito respeitosa, até cordial, com promessas e trocas de elogios de ambos os lados. O encontro entre Diomedes e Glauco é ainda mais respeitoso. Os heróis se encontram no campo de batalha e, após falarem sobre seus antepassados, descobrem que o avô de Glauco uma vez hospedou o avô de Diomedes por vinte dias. Os dois decidem não lutar e trocam presentes (VI.119-236).

Duas outras passagens são reveladoras do tipo de combate que era travado antes do épico se iniciar e o tipo de combate durante a narrativa. No início do canto 6, Agamênon critica seu irmão Menelau por capturar um homem vivo, Adrestos: “caro irmão, Menelau, você está tão preocupado com essa gente [...] não deixe um sequer livre da morte e de nossas mãos; nem sequer a criança de um jovem que a mãe ainda carrega em seu corpo”¹¹¹ (VI.55-59). Agamênon prontamente perfura o homem com sua lança. Este episódio “como um todo sinaliza a que nível os sentimentos se tornaram brutalizados no momento dos eventos retratados na *Iliada*, ilustrando a obsessão com a qual os guerreiros estão agora preparados para se reafirmar e a derrocada das normas de comportamento adequado”¹¹² (Zanker, 1997, p. 50). Nestor deixa esta mudança de atitude ainda mais clara: “Caros guerreiros Danaos, carrascos de Ares / não mais deixem que homem algum se prenda ao saque / desejando tomar todos os despojos que possa de volta às naus / matemos os

¹¹⁰ “fought each other in heart-consuming hate, then / joined each other in close friendship”.

¹¹¹ “dear brother, o Menelaos, are you concerned so tenderly / with these people . . . let not one go free of sudden / death and our hands; not the young man child that the mother carries / still in her body”.

¹¹² “as a whole signals the degree to which feelings have become brutalized by the time of the events depicted in the *Iliad*, illustrating the obsessiveness with which warriors are now prepared to assert themselves and the shattering of the norms of proper behavior”.

homens agora”¹¹³ (VI.67-70). Os homens não mais devem se preocupar com os espólios, mas seguir com a matança. Este “não mais” significa que anteriormente era aceitável tomar resgates e estar concentrado nos saques. A guerra agora se tornou diferente e eles devem se concentrar em matar.

As palavras de Nestor e Agamênon, incitando os homens a matar o inimigo, são ditas antes dos encontros entre Ájax e Heitor e entre Diomedes e Glauco. No entanto, sinalizam uma mudança na luta em geral, na conduta da guerra como um todo. Os encontros se aplicam a instâncias mais particulares, duelos específicos entre guerreiros específicos. Mas, ainda assim, veremos que mesmo estes encontros particulares assumem contornos mais cruéis e brutais conforme a guerra segue. Os encontros entre Heitor e Pátroclo e entre Aquiles e Heitor são exemplares.

Agamênon, tentando encorajar as tropas, desnuda a lacuna entre o que se espera da guerra, sua idealização, e o que realmente se encontra na guerra, sua realização: “Vergonha, Argivos, pobres nada para se olhar. / Para onde foram suas belas palavras, quando diziam ser os mais bravos? / Aquelas palavras que disseram perante a todos nas naus em Lemnos [...] / como cada um poderia enfrentar cem ou mesmo duzentos troianos / na luta”¹¹⁴ (VIII.229-234). O rei termina o discurso com um apelo a Zeus: “Permita ao menos que nossos homens se salvem e escapem, e não permita / que os Aqueus sejam assim derrotados nas mãos dos troianos”¹¹⁵ (VIII.243-244). Quando a guerra era imaginada, idealizada, os homens diziam ser bravos e que poderiam derrotar o inimigo facilmente. Agora que a guerra tornou-se real e eles precisam enfrentar sua inerente brutalidade e crueldade, e o fato de que isto significa mortes de ambos os lados, os homens se amedrontam. Agamênon, seu líder, somente deseja retornar a salvo.

Tal leitura da *Ilíada* sugere que a guerra antes da retirada de Aquiles era um impasse, com os troianos permanecendo dentro das muralhas de sua cidade e os gregos atacando as cidades vizinhas, o que Seth Bernadete (2005, p. 96) chama de “cerco estático”¹¹⁶. Quando o maior dos guerreiros gregos deixa o campo de batalha, os troianos acreditam que podem vencer e se aventuram para fora das muralhas, ao passo que os gregos passam a temer um massacre. Ambos começam a lutar por suas vidas, não por glória. Os troianos vislumbram a possibilidade de vitória; os gregos vislumbram a possibilidade de serem literalmente jogados ao mar, contra suas próprias naus. É nestes termos

¹¹³ “O beloved Danaan fighters, henchmen of Ares, / let no man any more hang back with his eye on the plunder / designing to take all the spoil he can gather back to the vessels; / let us kill the men now”.

¹¹⁴ “Shame, you Argives, poor nonentities splendid to look on./Where are your high words gone, when we said that we were the bravest?/Those words you spoke before all in hollow vaunting at Lemnos [...] how each could stand up against a hundred or even two hundred Trojans /in the fighting”.

¹¹⁵ “Let our men at least get clear and escape, and let not / the Achaians be thus beaten down at the hands of the Trojans”.

¹¹⁶ “static siege”.

que Ajax se dirige aos homens quando os troianos se aproximam dos navios: “aqui é a hora da decisão, se / morremos ou vivemos e afastamos a ruína de nossas naus. / Vocês esperam, se nossos navios caírem perante Heitor, / que voltarão cada um à terra de vossos pais ?”¹¹⁷ (XV.502-505). Os gregos são tomados por vergonha e medo (XV.657-658) e Nestor literalmente lhes implora para continuarem firmes: “Suplico a seus joelhos, em nome dos ausentes, / que mantenham-se firmes e não se virem para o terror do pânico”¹¹⁸ (XV.665-666). Pânico e terror assolam os gregos; eles se deparam com algo que não imaginavam, pois “mesmo após o primeiro gosto, a guerra não cessa instantaneamente de se assemelhar a um jogo [...] chega um dia quando o medo, a derrota, a morte de camaradas queridos fazem a alma do guerreiro sucumbir. A guerra então deixa de ser um jogo ou um sonho; o guerreiro finalmente entende que ela realmente existe”¹¹⁹ (Holoka, 2005, p. 58). A Guerra de Troia se transforma em uma luta de vida ou morte. Conforme se torna mais mortífera, por todo lado “as defesas e os bastiões” são “molhados pelo sangue dos homens derramado por ambos os lados, aqueu e troiano”¹²⁰ (XII.430-431).

Este aspecto mais mortífero não afeta somente os gregos. Heitor também muda conforme a guerra se torna mais brutal. Respeitoso com Ajax no duelo, preocupado com o bem estar de sua esposa e seu filho quando os encontra antes de partir para a batalha, ciente de suas responsabilidades perante seu povo, como principal guerreiro (VI.440-494), Heitor começa a se gabar, a ser cruel e a descartar qualquer conselho assim que os troianos obtêm vantagem na luta. Ele repete as palavras de Nestor e Agamênon: “aos navios, deixem os espólios”¹²¹ (XV.347). Ele por duas vezes rejeita os conselhos de Polidamas. Primeiramente, à noite, quando Polidamas pede para não acamparem fora da cidade, Heitor ameaça matá-lo (XII.231-250). Após a morte de Pátroclo e de Aquiles ter se mostrado, indicando que retornará à luta, mais uma vez Heitor descarta as palavras de Polidamas e diz que “se é verdade que o brilhante Aquiles se ergueu ao lado de seus / navios, pior para ele se tentar, pois de minha parte / não fugirei dele”¹²² (XVIII.305-307). Ironicamente, é exatamente isso que ele faz.

A morte de Pátroclo revela o quanto muda o comportamento de Heitor. No duelo com Ajax, ele se compromete a preservar o corpo; após matar Pátroclo, porém, Heitor quer “cortar sua cabeça

¹¹⁷ “here is the time of decision, whether / we die, or live on still and beat back ruin from our vessels. / Do you expect, if our ships fall to helm-shining Hektor, / you will walk each of you back dryshod to the land of your fathers?”

¹¹⁸ “I supplicate your knees for the sake of those who are absent / to stand strongly and not be turned to the terror of panic”.

¹¹⁹ “even after a first taste of it, war does not instantly cease to seem a game . . . a day comes when fear, defeat, the death of beloved comrades make the soul of the warrior succumb to necessity. War then ceases to be a game or a dream; the warrior finally understands that it actually exists”.

¹²⁰ “the battlements and the bastions [...] awash with men’s blood shed from both sides, Achaian and Trojan”.

¹²¹ “make hard for the ships, let the bloody spoils be”.

¹²² “if it is true that brilliant Achilleus is risen beside their / ships, then the worse for him if he tries it, since I for my part / will not run from him”.

de seus ombros / com o afiado bronze / jogar fora o corpo e dá-lo aos cães de Troia”¹²³ (XVII.126-128). Ele promete que ao homem “que arrastar Pátroclo, morto como está, de volta / aos troianos [...] darei a ele metade dos espólios como sua parte”¹²⁴ (XVII.229-231). Uma sangrenta batalha eclode quando Heitor tenta carregar o corpo para Troia, em claro desrespeito ao código do guerreiro. Heitor é então admoestado por Apolo, pois ele se esquece da batalha e tenta capturar os cavalos de Aquiles (XVII.75-81). O deus lhe diz que os troianos estão morrendo por causa de sua ganância. Heitor, arrogante por causa de suas façanhas, negligencia suas obrigações. Após matar Pátroclo, ele chega a alegar que pode matar Aquiles (XVI.860-861). Heitor, nas palavras de Malta (2006, p. 239), se torna “desmedido e soberbo”. Quando finalmente se prepara para enfrentar Aquiles, se recorda das palavras de Polidamas, percebe quão arrogante foi e como falhou para com seu povo: “por minha própria imprudência arruinei meu povo”¹²⁵ (XXII.104). Heitor muda seu comportamento porque a guerra muda. O soldado ideal numa guerra idealizada se torna um guerreiro brutal numa guerra brutal.

O comportamento de Aquiles também demonstra o processo de brutalização e a inerente imprevisibilidade da guerra. Seu retorno detona uma guerra sem limites, anunciada pelo próprio Zeus, que diz aos outros deuses que eles podem descer a Troia e ajudar a quem desejarem, uma vez que Aquiles, em sua fúria, pode inclusive ir contra o destino e romper as defesas de Troia antes do momento previsto (XX.20-30). James Redfield (1975, p. 167) comenta que antes do plano de Zeus se iniciar, plano de honrar Aquiles através da derrota dos gregos, “a Guerra de Troia ainda não é total, ainda permite certo respeito pelo oponente”¹²⁶. A palavra “ainda” deixa claro que a guerra realmente vem a se tornar total, sem limites, sem controle. Aquiles descarta o código por completo e desrespeita todos os homens que cruzam seu caminho. Ele captura doze jovens para serem sacrificados em honra de Pátroclo (XXI.27 e XXIII.175); o rio Escamandro se ergue contra o herói, seu curso interrompido pelos corpos das vítimas de Aquiles (XXI.218). Em uma famosa passagem, seu encontro com Licáon, um filho de Príamo que ele libertara anteriormente em troca de um resgate (mais um exemplo de observância ao código guerreiro, anterior à narrativa), Aquiles rejeita todas as súplicas e afirma com implacável inexorabilidade que “no tempo antes de Pátroclo encontrar seu destino / então ainda era escolha de meu coração poupar / os troianos, e muitos capturei vivos e deles dispus. / Agora não há um que possa escapar da morte”¹²⁷ (XXI.100-103).

¹²³ “to cut his head from his shoulders / with the sharp bronze / to haul off the body and give it to the dogs of Troy”

¹²⁴ “ who drags Patroclus, dead as he is, back / among Trojans [...] I will give him half the spoils for his portion”.

¹²⁵ “by my own recklessness I have ruined my people”.

¹²⁶ “before the plan of Zeus has begun, the Trojan War is still something short of total, still allows some respect for the opponent”.

¹²⁷ “in the time before Patroklos came to the day of his destiny / then it was the way of my heart’s choice to be sparing / of the Trojans, and many I took alive and disposed of them. / Now there is not one who can escape death”.

Licáon implora por sua vida, ajoelha-se perante o grego, mas é prontamente morto. Aquiles zomba do morto, dizendo que os peixes dele se alimentarão (XXI.122-125). Todos os troianos agora devem “sofrer uma morte vil”¹²⁸ (XXI.133). Hainsworth atenta para o fato de que nenhum suplicante é poupado no campo de batalha (Assunção, 2000, p. 198).

Ao se aproximar de Heitor, prestes a levar a cabo sua vingança pela morte de Pátroclo, Aquiles recusa o pedido por um funeral adequado e alega não haver acordos ou juramentos a serem feitos (XXII.261-266). O grego mata Heitor afirmando que gostaria de devorá-lo cru pelas coisas que fizera e que ninguém protegerá a cabeça de Heitor do ataque de cães (XXII.345-349). Aquiles arrasta o corpo para o campo grego e dele abusa por doze dias.

Não só as palavras e atos dos personagens refletem a mudança – o narrador do épico também aborda a ironia da guerra. No primeiro dia de combate retratado no épico, a batalha é assim descrita: “agora a batalha para eles se tornava mais doce do que retornar / em suas naus à querida terra de seus pais”¹²⁹ (II.453-454). Mais tarde, quando a guerra recrudescer, a sensação é outra: “então agora / perante Enéas e Heitor os jovens guerreiros aqueus / iam, gritando em terror, todo o prazer da batalha esquecido”¹³⁰ (XVII.757-759). A doce batalha se torna terror e o prazer é esquecido. O exército grego é, inicialmente, percebido “como o fogo destruidor ilumina uma vasta floresta / pelo topo de uma montanha, e a chama é vista ao longe, / assim conforme marchavam, do magnífico bronze o brilho surgia / iluminando tudo ao redor pelo ar até os céus”¹³¹ (II.455-458). Este é um exército ideal: brilhante, orgulhoso, comparado ao fogo em uma montanha. Conforme o combate piora:

Então estes, com esforço, carregavam os mortos da batalha
E de volta às naus, e o combate que se desenrolava entre
Eles era selvagem como fogo que, surgindo subitamente, invade uma cidade
De homens e a queima, e casas desmoronam perante a ele
Na alta chama, e a força do vento rugiu como um trovão;
Assim, conforme os Danaos retornavam, o incessante clamor
De cavalos, carruagens, e lanceiros estava sempre sobre eles.¹³² (XVII.735-741)

O antes orgulhoso e brilhante exército é pressionado contra seus navios. Fogo antes belo aos olhos agora é ameaçador, o vento sopra e a comparação é de uma cidade sendo invadida – o destino que

¹²⁸ “die all an evil death”.

¹²⁹ “now battle became sweeter to them than to go back / in their hollow ships to the beloved land of their fathers”.

¹³⁰ “so now / before Aeneias and Hector the young Achaian warriors / went, screaming terror, all the delight of battle forgotten”.

¹³¹ “[a]s obliterating fire lights up a vast forest / along the crests of a mountain, and the flare shows far off, / so as they marched, from the magnificent bronze the gleam went / dazzling all about through the upper air to the heaven”.

¹³² “So these, straining, carried the dead man out of the battle / And back to the hollow ships, and the fight that was drawn fast between / Them was wild as fire which, risen suddenly, storming a city / Of men sets it ablaze, and houses diminish before it / In the high glare, and the force of wind on it roars it to thunder; / So, as the Danaans made their way back, the weariless roaring / Of horses, chariots, and spearmen was ever upon them”.

aguarda Troia. Tais exemplos ilustram a maneira como a narrativa de *Ilíada* mostra o processo de uma guerra idealizada para realizada: o exército brilhante não previa que seria derrotado, aterrorizado.

No que concerne à afirmação de Fussell, sobre os meios serem melodramaticamente desproporcionais aos fins, uma passagem é reveladora. O suposto fim da Guerra de Troia, fim no sentido de objetivo, é resgatar Helena, esposa de Menelau. No entanto, no canto 7, após um dia de batalhas, quando o emissário troiano Ideu propõe uma trégua e uma oferta de presentes para terminar o conflito, Diomedes diz que “agora que ninguém aceite as posses de Alexandre [Páris], / nem pegue Helena de volta; alguém muito simples pode ver, / que neste momento os termos da morte pesam sobre os troianos”¹³³ (VII.400-402). Diomedes emprega a palavra “agora”, o que significa que agora ele sente que os gregos podem vencer, a vitória está próxima e que as condições da guerra mudaram: ele agora crê que os troianos estão perdidos. Este uso da palavra “agora” é irônico, uma vez que são os gregos, não os troianos, que se aproximam da derrota agora que Aquiles se retirou. Diomedes está cometendo um terrível erro de avaliação, interpretando erroneamente o desenrolar do conflito. Ele recusa os presentes e chega a rejeitar Helena, ele “parece ter se esquecido da razão original para a expedição dos aqueus”¹³⁴ (Zanker, 1997, p. 48). Ele não se interessa em discutir uma possível paz e o fim do conflito: ele quer a morte dos troianos. Ao invés de salientar a ele qual é o fim da guerra, os outros gregos “gritaram / aclamação pela palavra de Diomedes”¹³⁵ (VII.403-404). Assim como Heitor se torna arrogante e se esquece dos propósitos e fins da guerra, também Diomedes, ao imaginar que a vitória se aproxima, se torna irresponsável e sedento de sangue. Após nove anos, não é surpreendente que o fim da guerra seja esquecido ou relegado a um segundo plano; e o prosseguimento do conflito se torne o único fim.

Tatum (2003, p. 55) observa que “a *Ilíada* explora o conflito entre o que os líderes desejam e as imprevisíveis viradas que toda guerra tem”¹³⁶. A observação prepotente, e errônea, de Diomedes, aliada à aclamação dos outros gregos, pode ser vista mais como um desejo do que como uma análise da situação. A melodramática lacuna entre meios e fins da Guerra de Troia se torna ainda mais clara quando consideramos que quase dois mil navios e 250.000 homens são mobilizados, durante dez anos, por causa de uma única mulher – que é simplesmente descartada na observação de Diomedes. Ainda nesta passagem, da oferta troiana, o emissário Ideu também propõe “parar a

¹³³ “now let none accept the possessions of Alexandros, / nor take back Helen; one who is very simple can see it, / that by this time the terms of death hang over the Trojans”.

¹³⁴ “Diomedes seems to have forgotten the original reason for the Achaian’s expedition”.

¹³⁵ “shouted / acclaim for the word of Diomedes”.

¹³⁶ “[t]he *Iliad* builds on the conflict between what war leaders desire and the unforeseen twists and turns that every war takes”.

dolorosa luta até que possamos queimar os corpos / de nossos mortos”¹³⁷ (VII.395-396). Agamênon responde que “com relação à queima dos corpos, não discordo; / não, pois não há tempo a perder pelos corpos dos que pereceram, / uma vez que morreram, para dar-lhes rapidamente a piedade da queima”¹³⁸ (VII.408-410). Há respeito pelos mortos e o ritual de queima dos corpos deve ser observado. Porém, no canto 10, após dois dias de luta, durante a incursão noturna de Diomedes e Ulisses, os heróis gregos caminham “em meio à carnificina e aos corpos”¹³⁹ (X.298). Os mortos não mais são enterrados (Malta, 2006). Ulisses reconhece que é impossível honrar todos aqueles que perecem: “muitos caem dia a dia, um sobre o outro, / e como pode alguém encontrar tempo distante de sua labuta?”¹⁴⁰ (XIX.226-227). Em uma guerra idealizada, todos os corpos são enterrados. Quando a Guerra de Troia se torna real, e se torna pior do que o esperado, imprevisível, os mortos não mais podem ser respeitados e os corpos são deixados entre os dois campos inimigos – numa zona que poderia ser chamada, *avant la lettre*, da Terra de Ninguém da Guerra de Troia.

A representação de guerra na *Ilíada* nos oferece cenas cuja explícita descrição de corpos dilacerados e mutilação mais se assemelha a narrativas das grandes guerras do século XX: “Aqueus e troianos / se matavam de perto, não mais / com paciência para lançar com arcos ou dardos / mas se postavam face a face, iguais em fúria, / e lutavam sua batalha com afiados machados [...] e muitas magníficas / espadas jaziam espalhadas pelo chão [...] e o chão corria negro de sangue”¹⁴¹ (XV.707-715). As magníficas espadas, símbolos de heróis, jazem ao chão, escurecido pelo sangue da guerra que se torna total. Tão sangrenta é a batalha que “nem Ares que convoca os homens, nem Atena, / assistindo esta luta poderia desprezá-la, nem mesmo em ira, / tal era a vil labuta na batalha para homens e cavalos”¹⁴² (XVII.398-400) – mesmo os mais violentos deuses aprovariam a carnificina. A batalha que sucede a morte de Sarpedon é tão sangrenta que “não mais / poderia um homem, mesmo um conhecido, discernir o semelhante a um deus / Sarpedon, uma vez que ele estava da cabeça aos pés coberto / por uma massa de armas, sangue e poeira, enquanto os outros a seu redor / sempre lutavam sobre seu corpo sem vida”¹⁴³ (XVI.637-641). Esta não é a descrição

¹³⁷ “to stop the sorrowful fighting until we can burn the bodies / of our dead”.

¹³⁸ “about the burning of the dead bodies I do not begrudge you; / no, for there is no sparing time for the bodies of the perished, / once they have died, to give them swiftly the pity of burning”.

¹³⁹ “through the carnage and through the corpses”.

¹⁴⁰ “too many fall day by day, one upon another, / and how could anyone find breathing space from his labour?”

¹⁴¹ “Achaïans and Trojans / Cut each other down at close quarters, nor any longer / Had patience for the volleys exchanged from bows and javelins / But stood up close against / each other, matching their fury, / And fought their battle with sharp hatchets and axes . . . and many magnificent / Swords were scattered along the ground . . . so the ground ran black with blood”.

¹⁴² “not Ares who rallies men, not Athene, / watching this fight could have scorned it, not even in some strong anger, / such was the wicked work of battle for men and for horses”.

¹⁴³ “no longer / could a man, even a knowing one, have made out the godlike / Sarpedon, since he was piled from head to ends of feet under / a mass of weapons, the blood and the dust, while others about him / kept forever swarming over his dead body”.

grandiloquente de uma guerra gloriosa – aqui nos é representada uma guerra cruel onde corpos são desfigurados e mutilados com violência explícita¹⁴⁴.

Conforme sugerido, a mudança na natureza do conflito é decorrente da retirada de Aquiles. Sua ausência transforma a guerra – não só por torná-la mais cruel, mas também por permitir a supremacia troiana. É precisamente a supremacia troiana e o decorrente medo da derrota que levam os gregos a uma tentativa para trazê-lo de volta à luta. Possivelmente o ponto mais controverso, de maior discordância e debate na *Ilíada*, e passagem essencial para o desenvolvimento de minhas observações, a tentativa grega de persuadir Aquiles se localiza no canto 9, e é chamada de “embaixada a Aquiles”. É a partir da embaixada que inicio minha análise dos termos que norteiam esta tese e é dela que retiro a epígrafe deste capítulo. É na embaixada que se localiza a escolha de Aquiles. É a partir da embaixada que a *Ilíada* assume contornos de tragédia e transforma Aquiles em uma figura singular: “certamente é na embaixada que a *Ilíada* mais abertamente declara que está realizando algo novo e não simplesmente cantando outro *kléos andrôn*, ou estórias do passado”¹⁴⁵ (Alexander, 2009, p. 87). Um breve resumo dos acontecimentos que levam a este momento é útil.

O épico se inicia com uma praga, enviada por Apolo, assolando o campo grego. A praga é resultado das preces de um sacerdote de Apolo cuja filha, Criseida, Agamênon recusou-se a devolver, mesmo após uma oferta de presentes. Uma assembleia é convocada por Aquiles para tentar resolver a situação. Calcas, um intérprete de sinais e sonhos, explica o motivo da praga e afirma que a única solução é devolver a filha a seu pai, agora sem nenhum resgate, sem presentes. Agamênon, enfurecido, aquiesce, mas exige algo em recompensa, alegando que não pode ser o único privado de prêmios. Ele então decide tomar o prêmio de Aquiles, Briseida. Aquiles, ferido em sua honra, retira-se da luta. A partir daí, sem ter que enfrentar Aquiles e seus soldados, os Mirmidões, os troianos obtêm vantagem no campo de batalha e os gregos, acuados, chegam a erguer um muro para proteger seus navios. É neste cenário de incerteza e medo que os líderes gregos, aconselhados por Nestor, decidem enviar a Aquiles um grupo de homens para demovê-lo, para fazê-lo novamente combater, oferecendo, em nome de Agamênon, não só o retorno de Briseida, mas diversos presentes.

O parágrafo acima é uma óbvia simplificação e não aborda passagens relevantes da trama. Até a embaixada a Aquiles, temos o Catálogo das Naus do canto 2, que lista todos os líderes e o contingente que foi a Troia para a guerra; temos o duelo entre Páris e Menelau, numa tentativa frustrada de terminar o conflito sem mais derramamento de sangue; há a grande *aristeia* (termo ao

¹⁴⁴ Parte das elaborações acima, acerca da inerente ironia da guerra, estão presentes em minha dissertação de mestrado. Para mais, ver Vieira (2007).

¹⁴⁵ “Certainly it is in the embassy that the *Iliad* mostly overtly declares that it is undertaking something new and not simply telling another *kléos andrôn*, or story of old”.

qual retornarei) de Diomedes, que chega a ferir o deus Ares; há as discussões e deliberações dos deuses, favorecendo e defendendo seus heróis, inclusive a súplica de Tétis, mãe de Aquiles, a Zeus, para que os gregos sejam derrotados e seu filho, honrado. Contudo, em consonância com a postura de ater-me à representação de guerra no épico, certos aspectos e passagens, assim como um relato detalhado de toda a trama, não serão aqui contemplados.

Os homens escolhidos para ir a Aquiles são Ulisses, Ájax e Fênix. A escolha dos membros da embaixada não é de forma alguma aleatória. Ulisses, o *polítropos*, de muitos ardis, inteligente e sagaz, mentiroso e manipulador, é o mensageiro da oferta de Agamênon, o que poderíamos chamar de representante oficial; Ájax, considerado o segundo maior dos guerreiros gregos, age como um representante do exército, dos companheiros de Aquiles; Fênix, quem Aquiles considera como a um pai e de papel importante em sua educação, traz autoridade paterna e ponderação; é, ao lado de Pátroclo, aquele quem Aquiles mais respeita no exército grego. A questão que se apresenta, o problema a ser resolvido pela embaixada, diz respeito ao status e ao papel de um homem na sociedade em que vive: o que é um herói?

Um grande guerreiro, no épico homérico, é um homem que possui excelência e valor em combate. Este guerreiro é reverenciado pela comunidade e eles compartilham uma relação de dependência e reconhecimento recíprocos: o guerreiro deve estar disposto a sacrificar sua vida em combate, em prol da comunidade; em contrapartida, a comunidade confere a ele riqueza e glória – ele se torna uma figura de destaque na comunidade. Esta é a sociedade representada na *Iliada*: uma sociedade na qual a guerra é “uma condição inerente à vida”¹⁴⁶ (Redfield, 1975, p. 99). Este grande guerreiro, na linguagem homérica, é chamado *hêros*. Um herói, no épico, possui assim um papel - defender a comunidade, e um status - sua posição de destaque. Nas palavras de Redfield (1975, p. 104),

O papel do guerreiro gera a ética do guerreiro. A comunidade pede a alguns de seus membros que deixem a comunidade e entrem na anti-comunidade do combate. Lá eles devem superar a misericórdia e o terror e aprender a valorizar sua honra acima de sua vida ou da dos outros. A comunidade reverencia e honra aqueles que possuem tal capacidade¹⁴⁷.

Portanto, um herói é um guerreiro cuja excelência e poder em combate devem ser exercidos em interesse da comunidade e, conseqüentemente, ele será reconhecido e recompensado por esta mesma comunidade. Um herói coloca sua vida em perigo por uma sociedade que deve reverenciar tal disposição, pois “os heróis homéricos lutam sem coação, escolhem a luta com todos os riscos”

¹⁴⁶ “a background condition of life”.

¹⁴⁷ “The warrior’s role generates the warrior ethic. The community asks of some members that they leave the community and enter the anticomunity of combat. There they must overcome mercy and terror and learn to value their honor above their own lives or another’s. The community praises and honors those who have this capacity”.

(Schuler, 1975, p.118). Assim sendo, cabe enfatizar que os heróis não estão completamente a mercê do destino, ou a mercê dos deuses. Os heróis homéricos não são marionetes, manipuladas de acordo com os caprichos dos deuses. O destino não determina todas as ações humanas. Há espaço para que eles escolham e ajam livremente. Na querela com Agamênon, Aquiles segura sua espada e pondera se matará o rei ou não. Atena aparece e aconselha-o a conter sua fúria, pois assim será honrado pelos deuses. Aquiles possui uma escolha: ele pode desobedecer a Atena. Além do mais, Aquiles ainda não havia decidido que mataria Agamênon e a deusa o fez mudar de ideia. Aquiles consciente e livremente decide seguir o conselho da deusa (I.188-218).

Um herói é, por definição, ativo e responsável. Um herói passivo não seria de forma alguma um herói (Schuler, 1975). Os heróis da *Ilíada* estão totalmente a par dos riscos que correm, e os aceitam em troca de glória e presentes, muitas vezes espólios oriundos de saques ou resgate por inimigos capturados. Estes homens, na representação de guerra da *Ilíada*, são oriundos da aristocracia, ou nobreza. Os líderes dos contingentes listados no Catálogo dos Navios reinam em suas respectivas terras: Menelau é rei de Esparta, Ulisses rei de Ítaca, e assim por diante. No campo inimigo, Heitor é príncipe de Troia, Enéas é o líder dos Dardânios (II.820). Consequentemente, um exército assim formado, por reis e líderes, em muito difere de um exército contemporâneo. A hierarquia não se aplica à armada grega como se aplica a um exército de nossos dias. Agamênon é o líder da expedição, mas todos os outros heróis podem dele discordar, e o fazem livremente (XIV.83-85, IX.32-49). A retirada de Aquiles é clara demonstração de que o herói não está indiscutivelmente sujeito à autoridade de Agamênon. Aquiles se recusa a lutar e os outros heróis não consideram sua atitude como uma traição ao rei (IX.107-110 e 300-303, XIII.111-114) – em um exército contemporâneo, Aquiles sofreria uma corte marcial, seria julgado e punido. Respeito, na *Ilíada*, precisa ser conquistado nas assembleias e, principalmente, em combate. Heróis são reverenciados e respeitados pelo que fazem.

Por outro lado, os homens que formam o contingente do exército, o que em inglês é nomeado de *rank and file*, as tropas comuns, são irrelevantes tanto para o resultado do conflito como para a narrativa do épico. Lateiner (2004, p. 13) assim explica o foco da guerra em Homero: “o poeta acompanha em combate os indivíduos aristocráticos, não linhas (?) ou massas de infantaria, a tal nível que até nos perguntamos porque estes últimos grupos lá estão”¹⁴⁸. Somente uma vez no transcorrer de todos os 24 cantos, um membro das tropas é nomeado e fala: Tersites, no canto 2. Reveladoramente, ele é fisicamente feio, manco, e não sabe falar corretamente (II.212-217). O uso das palavras e a beleza física são atributos de heróis. E, quando Tersites fala, questionando a

¹⁴⁸ “the poet follows aristocratic individuals, not lines (?) or masses of infantry, into combat to a degree that one wonders why the latter groups are there at all.”

autoridade de Agamênon e quase levando as tropas a um motim, Ulisses o agride com o cetro (II.265-66). Ulisses controla o exército de maneira muito ilustrativa: ele conversa com os heróis e agride os membros comuns do exército (II.188-89 e 198-99). Os heróis são dissuadidos da ideia de deixar Troia, convencidos a seguir com a guerra, ao passo que os membros das tropas são punidos pela insubordinação de quererem abandonar a luta. Aquiles pode se retirar da luta; as tropas não. Quando um herói mata outro herói, esta vítima é nomeada – às vezes, mesmo sua linhagem ou traços característicos são informados; quando um herói mata membros das tropas comuns, estes homens nunca são nomeados. Heitor, no canto 11, mata nove inimigos cujos nomes são mencionados, além de certas características pessoais como nome do pai ou teimosia, e depois ele mata “uma multidão” (XI.299-305). Da mesma forma, quando Diomedes mata doze homens das tropas, nenhum nome é mencionado (X.488); Ulisses, por outro lado, mata sete heróis troianos, todos nomeados (V.677-678).

É precisamente no aspecto do foco narrativo que a representação de guerra da *Iliada* mais se presta a interpretações que veem o épico como celebração e glorificação de conflitos armados. Apesar da ironia acima discutida, é inegável que os heróis iliádicos são guerreiros de excelência cuja capacidade de matar altera o curso da Guerra de Troia. Heitor, Ájax, Diomedes, Pátroclo e, principalmente, Aquiles são capazes de fazer diferença na guerra, possuem poder para ganhar uma guerra praticamente sozinhos. É exatamente tal capacidade que vem inspirando homens há milênios, levando jovens a desejarem estar em combate para também provarem seu valor e decidirem guerras. Diomedes, como já mencionado, consegue ferir um deus. Ájax, no momento mais crítico para os gregos, quando os troianos se aproximam das naus, é capaz de conter sozinho o avanço inimigo: “ele impediu que todos eles chegassem aos navios / e sozinho se postou e lutou no espaço entre os Aqueus / e os Troianos”¹⁴⁹ (XI.568-570). O avanço troiano também é narrado com foco principalmente em Heitor, como se o filho de Príamo empurrasse todo o contingente grego contra seus próprios navios. Da mesma forma, é Pátroclo quem rechaça os troianos – não o exército grego. Por fim, Aquiles, quando retorna à batalha, luta sozinho, sendo capaz de romper a linha do exército troiano (XX.3-4): parte foge para dentro de Troia e parte fica em campo aberto. Um movimento que exige todo um exército – de cortar a frente inimiga, dividindo-a e prendendo uma parte em um bolsão, como o Exército Vermelho fez contra os alemães na ofensiva que libertou Stalingrado no fim de 1942 – é aqui realizado por um único homem. Homero deixa claro que toda a guerra depende do destino, e das ações, de dois homens: quando Heitor morrer, Troia estará condenada; quando Aquiles lutar, Heitor morrerá. Aquiles mata Heitor e decide a guerra.

¹⁴⁹ “he blocked them all from making their way on to the fast ships / and himself stood and fought on in the space between the Achaians / and the Trojans”.

Blaise e Rousseau (1996, p. 219-220) afirmam acertadamente que “a batalha homérica não se reduz realmente à justaposição de uma série de combates singulares, mas é antes concebida como uma confrontação entre dois exércitos”¹⁵⁰ e que “a *aristeia* do herói, acompanhada e explorada pelos outros combatentes, sinaliza ou determina na verdade o rompimento, e posterior deslocação, da linha inimiga”¹⁵¹. Tal constatação reforça a imagem de que estamos diante de uma guerra, com as características sugeridas por O’Connell (ver capítulo 1), um embate de grandes proporções que afeta a vida de milhares de pessoas. No entanto, tal conflito não é regido ou decidido por números (Schuler, 1975), pela quantidade de soldados, qualidade dos armamentos ou por tática ou estratégia – a Guerra de Troia, embora oponha dois exércitos e milhares de homens, é decidida pela capacidade individual de certos guerreiros nela presentes. Há avanços de tropas, rompimento de linhas, mas tais mudanças e ocorrências em combate são geradas pelas capacidades de certos indivíduos, não pela ação coordenada de contingentes. Esse poder decisivo, tal capacidade, fornece o primeiro dos termos a serem aqui analisados: *areté*. É a *areté* dos heróis, mais especificamente de Aquiles, que vence a Guerra de Troia. E é a *areté* que se vê desvalorizada e finalmente anulada com o advento da guerra tecnológica moderna. Quanto mais evoluídas as armas, quanto mais mortíferos os armamentos, mais impotentes se tornam os indivíduos, mais inútil se torna *areté*.

Aparentemente, *areté* é um atributo natural, inerente ao ser e, em consonância com a sociedade representada no épico, só presente nos líderes, nos grandes guerreiros: homens comuns não possuem *areté*: “a *areté* é o atributo próprio na nobreza. Os gregos sempre consideraram a destreza e força incomuns como base indiscutível de qualquer posição dominante” (Jaeger; 1979, p. 19). Logo adiante, em um capítulo denominado “nobreza e *areté*”, o mesmo autor a define como “a força e a destreza dos guerreiros e lutadores e, acima de tudo, heroísmo, considerado não no nosso sentido de ação moral e separada da força, mas sim intimamente ligado a ela” (Jaeger, 1979, p. 19). Em todo o épico, o termo aparece 16 vezes, unicamente empregado para homens ou cavalos e associado à força ou à velocidade (Bernadete, 2005). Bernadete (2005, p. 39) o traduz como “virtude”¹⁵², uma vez que a grande virtude de um cavalo é correr. A grande virtude de um guerreiro, naturalmente, é sua excelência e poder em combate, traduzidos, em uma guerra anterior à pólvora e outros avanços, por sua força, velocidade, resistência etc. Schuler (1975, p. 66) traduz como “valor”; Zanker (1997, p. 11) como “destreza”¹⁵³. Lateiner (2004, p. 26) a define em termos

¹⁵⁰ “La bataille homérique ne se réduit pas réellement à la juxtaposition d’une série de combats singuliers, mais elle est bien conçue comme un affrontement entre deux armées rangées”.

¹⁵¹ “l’aristie du héros, accompagnée et exploitée par les autres combattants, signale ou détermine en effet le fléchissement, puis la dislocation de la ligne ennemie”.

¹⁵² “virtue”.

¹⁵³ “prowess”.

totalmente adequados ao propósito desta pesquisa: “inimitável realização na guerra”¹⁵⁴. Nagy (1981, p. 38), por sua vez, traduz *areté* como “mérito”¹⁵⁵. Embora a obra de Nagy não seja exclusivamente sobre *areté*, toda sua discussão e o título de sua obra remetem-nos ao termo: o melhor dos aqueus, *áriston Achaiôn*, é aquele que possui maior ou mais *areté*. Nagy conclui que este homem é Aquiles. Schein (1984, p. 68) define o termo como “excelência heroica”¹⁵⁶ e ressalta ser esta a maior das qualidades homéricas.

Finkelberg (1998, p. 20), em seu ensaio sobre *timé* (honra) e *areté*, após uma breve explanação sobre o desenvolvimento semântico do termo, explica que “a *areté* de um cavalo consiste de sua rapidez, de um solo de sua fertilidade, de uma mulher de sua capacidade de ser uma boa dona de casa, de um escravo de sua lealdade a seu mestre, de um guerreiro de sua bravura, e assim por diante”¹⁵⁷. Nas definições fornecidas, percebe-se que o termo se aplica a um traço individual, de natureza positiva, associado ao papel, ou à função, do ser na sociedade. Desta forma, a *areté* que cada um possui varia de acordo com a atividade principal que exerce. E o verbo “exercer” é extremamente relevante: *areté* só existe se realizada, se posta em prática, se exercida. Assim, Finkelberg (1998) prefere compreender *areté* mais como virtude do que simplesmente excelência, valor ou coragem: se alguém a exerce em benefício próprio, individual, ela deixa de existir, pois deve ser colocada em favor da comunidade - é exatamente nestes termos que Nestor se dirige a Pátroclo, afirmando que Aquiles não pode manter sua *areté* para si próprio (XI.762-4). Bernadete (2005, p. 49) coloca a questão de forma similar: “virtude consiste de outro elemento que Aquiles demora em demonstrar: a disposição de usar o que se possui”¹⁵⁸. Se pensarmos em termos aristotélicos, *areté* não é uma mera potencialidade, é uma realização, oriunda da ação, e não pode ser usufruída de forma particular, distante da comunidade: “*areté* somente pode ser alcançada ao se provar seu valor agindo”¹⁵⁹ (Finkelberg, 1998, p. 24). Johnston (2005) reitera a necessidade da *areté* ser realizada: “para algo ter pleno valor, precisa cumprir sua *areté*. É preciso, ou seja, que ele/ela concretize o mais completamente possível, em ação, as virtudes específicas para as quais existe”¹⁶⁰. O aspecto social, não particular, é enfatizado por Jaeger (1979, p. 22): “o homem homérico só adquire consciência de seu valor pelo reconhecimento da sociedade a que pertence. Ele é um

¹⁵⁴ “inimitable achievement in war”.

¹⁵⁵ “merit”.

¹⁵⁶ “heroic excellence”.

¹⁵⁷ “the *areté* of a horse consists in its swiftness of foot, that of soil in its fertility, that of a woman in her being a good housewife, that of a slave in his or her loyalty to a master, that of a warrior in his bravery, and so on”.

¹⁵⁸ “virtue consists in another element which Achilles is slow to demonstrate: the willingness to use what one has”.

¹⁵⁹ “*areté* can only be achieved by proving one’s worth in action”.

¹⁶⁰ “For something to have full value, it must fulfill its *areté*. It must, that is, realize as completely as possible in action the specific virtues for which it exists”.

produto de sua classe e mede a *areté* própria pelo prestígio que disputa entre seus semelhantes”. A principal disputa entre seus semelhantes, na *Iliáda*, é a guerra.

Plenamente associado à *areté*, está o termo *aristeia*, aqui já citado. *Aristeia*, que Nagy (1981, p. 387) define como “prestígio por momentos grandiosos no épico”¹⁶¹ ou “grandes momentos heroicos”¹⁶² (p. 28), “é um substantivo abstrato, intimamente relacionado ao verbo *aristeuo*, que na *Iliáda* significa ‘ser’ (ou tentar ser) o melhor e mais bravo na batalha” (Schein, 1984, p. 80). Na mesma observação, Schein (1984, p. 80) nos remete ao título da obra de Nagy: “no grego de todos os períodos, o adjetivo *áristos*, ‘melhor’, é o superlativo de *agathós*, ‘bom’, mas na *Iliáda*, cujo mundo é um mundo em guerra, ‘bom’ e ‘melhor’ significam ‘bom (ou melhor) na batalha’”¹⁶³. A narrativa da *Iliáda* possui ao menos quatro grandes demonstrações de *areté* por parte dos heróis, quatro *aristeias*: Diomedes, nos cantos 5 e 6; Agamênon no canto 10; Pátroclo no canto 16; e, por fim, Aquiles, nos cantos 21 e 22. Em todas estas passagens, os heróis levam caos ao exército troiano, matam um alto número de inimigos, perseguindo-os a pé, mutilando-os, mostrando serem mais rápidos, mais fortes, mais resistentes, mais precisos nos golpes, em suma, mais mortíferos que seus oponentes.

Ainda no que se refere à definição desta qualidade do guerreiro, Jaeger (1979, p. 20) esclarece que o adjetivo *agathós* “às vezes significa nobre, outras valente ou hábil; quase nunca tem o sentido posterior de ‘bom’, como *areté* não tem o de virtude moral”. Portanto, esta capacidade inata do ser nada tem a ver com uma virtude no sentido de agir de forma adequada com a moral ou a ética – é a concretização, a colocação em prática, de um predicado que define o ser e o torna superior aos outros, algo que o distingue. Alguns autores, nas citações acima, definem o termo de forma mais geral, como virtude, mérito ou mesmo valor. Outros preferem outorgar a *areté* um significado mais direcionado ao universo da *Iliáda*, ao ambiente de guerra: destreza, força, grandes feitos heroicos, inimitável realização na guerra. Para o propósito da presente pesquisa, *areté* fica compreendida como o poder do indivíduo fazer diferença em um conflito armado, a capacidade de se sobressair na guerra e colaborar decisivamente para a vitória. Embora na *Iliáda*, essa narrativa de líderes aristocráticos, *areté* seja uma capacidade inata, oriunda da ascendência natural que os heróis possuem sobre as tropas comuns, para o prosseguimento desta pesquisa é possível aceitarmos que certa *areté* possa ser adquirida, a capacidade do guerreiro possa ser aprimorada. Tal aprimoramento da *areté* se dá através de treinamento – não podemos nos esquecer que Aquiles teve sua educação

¹⁶¹ “prestige from grand moments in epic”.

¹⁶² “grand heroic moments”.

¹⁶³ “*Aristeia* is an abstract noun, closely related to the verb *aristeuo*, which in the *Iliad* means ‘to be (or try to be) the best and bravest in battle [...] In Greek of all periods, the adjective *aristos*, ‘best’, is the superlative of *agathos*, ‘good’, but in the *Iliad*, whose world is a world of war, ‘good’ and ‘best’ mean ‘good (and best) in battle’”.

confiada ao centauro Quíron, que lhe ensinou a arte da cura e outras habilidades. Um soldado – e aqui nos deparamos com uma mudança vocabular que explicita uma mudança histórica, o guerreiro se torna soldado – realiza exercícios físicos, treina o uso de armas, aprende técnicas de combate. A *areté*, o poder do indivíduo agir na guerra, vai sendo incrementada.

No entanto, o aprimoramento da *areté* pouco contribui para o papel do soldado na guerra moderna. As obras a serem posteriormente analisadas mostram quão indefesos e impotentes são os homens quando forçados a enfrentar metralhadoras, tanques ou aviões. Na guerra moderna, com ou sem *areté*, os homens são facilmente mortos pelo armamento e não retornam – a tecnologia anula a *areté*. Na *Iliada*, os guerreiros também morrem, não voltam para suas casas. Todavia, para os heróis homéricos, há certa compensação pela morte, pela perda do retorno: “a *areté* heroica só se aperfeiçoa com a morte física de herói. Ela reside no homem mortal, ou melhor, ela é o próprio homem mortal; mas perpetua-se, mesmo depois da morte, na sua fama, isto é, na imagem da sua *areté*” (Jaeger, 1979, p. 23). A imagem da *areté*, a fama a que Jaeger se refere, chama-se *kléos*; o retorno que os homens perdem com a morte chama-se *nóstos*. Chegando assim aos dois outros termos desta pesquisa, retornamos à embaixada a Aquiles. Ulisses e Ajax¹⁶⁴ entram na tenda do “indispensável super-guerreiro”¹⁶⁵ (Lateiner, 2001, p. 283) para tentar demovê-lo. Eles deparar-se-ão com algo novo e inusitado, único: um herói que questiona os alicerces sobre os quais todo um modo de vida se sustenta – um homem que se pergunta se glória, *kléos*, é o bastante em troca de sua vida, em troca de perder seu *nóstos*.

Logo ao entrar, os membros da embaixada encontram Aquiles com sua lira. Ele está a cantar os *kléa andrôn*: a glória dos homens. É impossível não notar o efeito metalinguístico e auto-referencial da passagem. No canto que celebra os feitos e a glória dos heróis, o maior destes heróis, distante do campo de batalha e privando-se assim de realizar em combate feitos dignos de serem cantados, canta destas glórias. A cena de Aquiles cantando não é de forma alguma gratuita. Podemos conceber que

não seja de forma alguma impossível que Homero, antes de lançar Aquiles na primeira fase da busca por seu verdadeiro lugar na história, imaginou esta busca em termos do que os poetas, ele Homero incluído, deveriam cantar sobre ele Aquiles, e

¹⁶⁴ A narrativa fala de “dois” cruzando o campo grego e “dois” adentrando a tenda de Aquiles. Como sabemos, a embaixada é formada por três homens: Ulisses, Fênix e Ajax. A aparente discrepância ou contradição, representada pela ausência de Fênix na caminhada, é um dos principais argumentos daqueles que consideram o canto 9 como uma inclusão tardia, não pertencente ao original do épico. Embora uma análise estrutural do texto ou de sua formação não seja objeto desta tese, as ponderações de Schuler em favor da unidade da *Iliada*, parecem-nos acertadas. Para mais, ver SCHULER, 1975. Para uma exposição dos argumentos contra a unidade da *Iliada*, ver PAGE, 1959.

¹⁶⁵ “Indispensable superwarrior”.

assim o introduziu com uma lira nas mãos, consultando e recriando a tradição heroica à qual ele adicionaria uma nova perspectiva¹⁶⁶ (Whitman, 1958, p. 194).

O canto de certa forma anuncia o que está por vir, o que os enviados de Agamênon encontrarão: “o cantar de Aquiles é o assombroso prelúdio à revelação de sua desilusão com o código guerreiro. Introduce o verdadeiro tema do episódio da embaixada: que tipo de estória sobre mim, que ação feita eternamente famosa pelo canto, que *kléos* vale o sacrifício de minha vida?”¹⁶⁷ (King, 1987, p. 11) Retorno à ponderação colocada acima, de que o problema a ser resolvido pela embaixada diz respeito ao status e ao papel de um homem na sociedade em que vive: o que é um herói? Aquiles, assim como todos os outros heróis envolvidos na Guerra de Troia, age de acordo com pressupostos estabelecidos pelo código heroico e tem por objetivo a honra conferida por seus pares e a glória maior de ter suas ações imortalizadas em canto. A guerra é, na verdade, “um meio para um fim, um modo de vida que lhes fornece a chance de obter uma reputação entre seus companheiros e a ansiada glória imortal”¹⁶⁸ (Rieu, 2003, p. xv). Aquiles, após a querela com Agamênon e a partir da embaixada, coloca em xeque estes pressupostos: talvez não valha a pena morrer em nome da glória. Mas, antes de chegarmos à glória em si, vejamos o que ocorre na embaixada.

Aquiles oferece comida e bebida aos visitantes. Após a refeição, Ájax faz um gesto a Fênix. Ulisses percebe e rapidamente toma a palavra. O discurso de Ulisses se inicia com um elogio à hospitalidade de Aquiles – é o primeiro e único elogio que oferece para tentar dissuadir Aquiles. Ele então relata a situação do exército, a aflição dos gregos e, ao invés de criticar Agamênon ou tentar apaziguar a ira de Aquiles, passa a uma sutil crítica a Aquiles. Ele exorta Aquiles a retornar, afirmando inclusive que já é tarde (IX.247-48); menciona os conselhos de Peleu, pai de Aquiles, e afirma que Aquiles os esqueceu (IX.259). Só então Ulisses enumera os presentes oferecidos por Agamênon, inegavelmente numerosos e valiosos: sete tripés, dez talentos de ouro, vinte caldeirões, doze cavalos premiados, sete mulheres de Lesbos; Agamênon promete dar (o verbo é aqui essencial) Briseida, jurando nela não ter tocado; promete também que Aquiles poderá pegar o que quiser quando saquearem Troia, e vinte mulheres troianas; além disso, oferece uma de suas filhas, para Aquiles se tornar seu genro; e, como dote, sete cidadelas (IX.262-299). Ulisses conclui

¹⁶⁶ “it is by no means impossible that Homer, before plunging Achilles into the first phase of the search for his true place in history, envisioned that search in terms of what poets, himself included, must sing of him, and so introduced him with a lyre in his hand, consulting and re-creating the heroic tradition to which he would add a new perspective”.

¹⁶⁷ “Achilles’ singing is the haunting prelude to the revelation of his disillusionment with the heroic code. It introduces the true subject of the embassy episode: What kind of story about myself, what action made eternally famous through song, what *kléos* is worth the sacrifice of my life?”

¹⁶⁸ “a means to an end, a way of life that gives them the chance to win a reputation among their fellows and longed-for immortal glory”.

afirmando que, mesmo que Aquiles continue a odiar Agamênon, ele ao menos deve se apiedar dos companheiros, que o honrarão como a um deus (IX.300-3).

Aquiles então responde, e sua resposta “confunde heróis altamente treinados em sentir o cheiro do saque (que presumidamente confere a maior parte da desejada honra) e ao menos oitenta e uma gerações de críticos”¹⁶⁹ (Lateiner, 2004, p. 15). Aquiles começa dizendo que será honesto e que detesta aquele que esconde algo em seu coração e diz algo diferente (IX.309-313). Ao abrir sua resposta desta maneira, Aquiles insinua que sabe que Ulisses está escondendo algo, que percebeu a omissão de Ulisses: Ulisses repetira a oferta de Agamênon *ipsis litteris*, menos o final. Agamênon termina sua oferta exigindo que Aquiles ceda (IX.158), que Aquiles reconheça a ascendência de Agamênon (IX.160-61). Ulisses não reitera tal exigência e Aquiles sabe que há algo por detrás da oferta¹⁷⁰: ele percebe o truque, a omissão de Ulisses (Lateiner, 2004), e rechaça prontamente a oferta (IX.315-16). A recusa de Aquiles e os argumentos que defendem o canto 9 como adição tardia são os principais elementos que tornam a embaixada, conforme afirmei acima, um dos pontos mais controversos da *Ilíada* – a perplexidade de oitenta e uma geração de críticos à qual Lateiner faz referência. Aquiles está certo ou errado em recusar a oferta?

Agamênon faz a oferta, e Ulisses a repete, usando uma construção na forma condicional – “eu faria estas coisas”, diz Agamênon sobre os presentes - mostrando que a oferta não é uma demonstração de admissão de erro, ou tentativa de redimir-se pelo desrespeito a Aquiles. A oferta é o preço por serviços futuros (King, 1987). Além disso, Agamênon se compromete a dar Briseida. Como pode Agamênon dar Briseida? Só damos aquilo que nos pertence e Briseida não pertence a Agamênon: ela foi por ele tomada de Aquiles. Agamênon não emprega os verbos “devolver” ou “retornar”. Ademais, Agamênon tomou Briseida durante uma assembleia pública, perante todo o exército. A oferta de devolução é feita de maneira privada, e sem sua presença. Embora possamos considerar que talvez fosse temerário colocar Agamênon e Aquiles frente a frente novamente, com os ânimos ainda acirrados, também é válido ponderar que a ausência de Agamênon, sem um pedido público de desculpas, pode ser considerada como mais uma afronta.

Bernadete (2005, p. 95) é enfático ao afirmar que “Aquiles está certo ao rejeitar os presentes de Agamênon”¹⁷¹, pois eles reconhecem o quanto Agamênon precisa de Aquiles, mas não a superioridade de Aquiles. Os presentes visam restaurar a predominância de Agamênon, uma vez que o rei “coloca um preço no valor de Aquiles; ele calculou quanto Aquiles vale em termos de

¹⁶⁹ “confounds heroes keenly trained to scent booty (which presumably confers most of the desired honor) and at least eighty-one generations of critics”.

¹⁷⁰ Para uma diferente interpretação, que considera que Aquiles está equivocado e diz uma coisa para fazer outra, e que Ulisses se encontra em um “âmbito revelador”, ver MALTA, 2006, pp. 160-61.

¹⁷¹ “Achilles is right to reject Agamemnon’s gifts”.

tantos cavalos e tanto ouro e, se Aquiles os aceitasse, ele estaria aceitando a estimativa que Agamênon faz dele”¹⁷² (Bernadete, 2005, p. 95). Aceitar os presentes é aceitar que Agamênon tem o direito de decidir o que Aquiles pode ou não ter. Além disso, as sete lésbias oferecidas foram um presente de Aquiles a Agamênon – Aquiles havia determinado o que daria ao rei. A devolução, como forma de presente, é um insulto. Por fim, aceitar casar-se com a filha de Agamênon é colocar-se sob sua égide, sob suas ordens. Aquiles afirma que caberá a seu pai, Peleu, escolher para ele uma esposa – ele, ao contrário do que insinua Ulisses, não esqueceu da figura de seu pai.

Por outro lado, Lord (1960, p. 169) acusa Aquiles de *hubris*, por “recusar-se a aceitar justo retorno”¹⁷³ – opinião da qual King (1987, p. 247) discorda. Malta (2006, p. 143) corrobora a opinião de Lord (1960): “as dádivas são condizentes com o poder do rei que as oferece e proporcionais à desonra cometida”. Finley (1982, p. 117) vai mais longe e considera que

foi quando Aquiles recusou este presente de restituição adequado e, sob todas normais circunstâncias, satisfatório, que a real tragédia da *Iliada* começou [...] o erro do herói não foi cometido no início; ele veio na recusa do presente de restituição, pois isso o marcou como um homem de inaceitável excesso, sem vergonha de romper o código heroico¹⁷⁴.

Lateiner (2004, p. 22), apesar de considerar que a *Iliada* oferece uma “leitura aberta” com relação à correção ou erro de Aquiles em recusar a oferta, pensa que Homero endossa todos os movimentos do herói contra Agamênon na querela.

Poderíamos ainda argumentar que, embora esteja correto em rechaçar os presentes, Aquiles deve retornar à batalha em nome de seus companheiros, em prol da sociedade que o honra - e este é o argumento que Fênix e Ájax adotam em suas intervenções. Recordemo-nos do papel e do status do herói: ele defende a comunidade que o honra. Aquiles teve seu status de herói questionado e atacado ao ser privado de seu prêmio, Briseida, mas falha em seu papel de herói ao não mais defender a comunidade à qual pertence. No entanto, a comunidade também falhou para com Aquiles. A comunidade “violada, não expeliu quem a violou, mas antes mantém o poder político de Agamênon incontestado”¹⁷⁵ (King, 1987, p. 29) – Aquiles “foi publicamente humilhado e seus amigos dolorosamente falharam ao não apoiá-lo imediatamente – como lhe deviam”¹⁷⁶ (Lateiner, 2004, p. 25). As responsabilidades de Aquiles perante seus pares, sua obrigação de defender a comunidade, deixam de existir quando a comunidade deixa de honrá-lo, quando a comunidade permite que o

¹⁷² “Agamemnon has put a price on Achilles’ worth; he has calculated his equivalence in terms of so many horses and so much gold, and were Achilles to accept them, he would be accepting Agamemnon’ estimation of himself”.

¹⁷³ “refusing to accept just return”.

¹⁷⁴ “it was when Achilles refused this proper, and under all normal circumstances satisfactory, gift of amends that the real tragedy of the *Iliad* began [...] The hero’s mistake was not made at the beginning; it came at the refusal of the penal gift, for that marked him as a man of unacceptable excess, shameless in breaching the heroic code”.

¹⁷⁵ “his violated society does not expel its violator but instead leaves Agamemnon’s political power uncontested”.

¹⁷⁶ “was publicly humiliated and Akhilleus’ friends painfully failed to support him immediately – as they owed him”.

líder da expedição ataque Aquiles em sua honra e mérito. A comunidade, ao não agir e impedir os atos de Agamênon, dá a ele uma carta branca para novas infrações ao código guerreiro. Por fim, no que concerne unicamente aos presentes, de que valem cavalos, tripés, caldeirões e mulheres se Aquiles deles não puder usufruir? Os presentes certamente são um símbolo de status, mas Aquiles, se retornar à luta, não poderá casar-se com a filha de Agamênon, não poderá reinar sobre as sete cidadelas oferecidas – se retornar, Aquiles morrerá. Prossigamos com a resposta de Aquiles às palavras de Ulisses.

Após recusar a oferta, Aquiles afirma que “não havia gratidão dada / pela incessante luta contra seus inimigos” – note-se que os inimigos são de Ulisses e Agamênon, não dele – “O destino é o mesmo para o homem que se contém, o mesmo se ele luta muito. / Possuímos todos a mesma honra, o bravo e os fracos. / Um homem ainda morre se tiver feito nada, como um que tenha feito muito”¹⁷⁷ (IX.316-320). Aquiles iguala todos os homens, desfaz as diferenças entre bravos e covardes, entre guerreiros poderosos e fracos – a morte é destino comum. Aqui já se insinua a possibilidade de que a glória e os espólios não possam mais ser um diferencial que valha o risco da morte. Nestas ponderações, a “vida é mais preciosa que a glória; esta é a verdade não heroica revelada pelo maior guerreiro em Troia”¹⁷⁸ (Alexander, 2009, p. 98). Após enumerar seus feitos e alegar que Agamênon permanecia em suas naus enquanto os outros lutavam, Aquiles questiona a Guerra de Troia:

Porque precisam os argivos lutar com os troianos? / E porque o filho de Atreu reuniu e liderou estes povos? Não foi em nome da bela Helena? / São os filhos de Atreu os únicos entre os mortais que amam suas esposas? / Uma vez que qualquer um que é um bom homem, e cuidadoso, / ama aquela que é sua e a quer bem, como eu / amava esta com meu coração, embora tenha sido minha espada que a tomou¹⁷⁹ (IX.337-43).

Se uma guerra é deflagrada por uma mulher, porque não pode ele se retirar também por uma mulher? Após tecer mais críticas ao líder dos gregos, ele menciona os inúteis esforços defensivos feitos durante sua ausência (IX.343-350), reitera sua supremacia afirmando que Heitor somente uma vez se aventurara para fora das muralhas e que, nesta oportunidade, quase fora morto por Aquiles. Afirma que partirá no dia seguinte, de volta para casa, a fim de obter seu *nóstos* (IX.350-66). Nesta passagem, Aquiles está explicitamente “desafiando as premissas fundamentais do serviço militar”¹⁸⁰

¹⁷⁷ “since there was no gratitude given / for fighting incessantly forever against your enemies. / Fate is the same for the man who holds back, the same if he fights hard. / We are all held in a single honour, the brave with the weaklings. / A man dies still if he has done nothing, as one who has done much”.

¹⁷⁸ “Life is more precious than glory; this is the unheroic truth disclosed by the greatest warrior at Troy”.

¹⁷⁹ “Yet why must the Argives fight with the Trojans? / And why was it the son of Atreus assembled and led here these people? Was it not for the sake of lovely-haired Helen? / Are the sons of Atreus alone among mortal men the ones / who love their wives? Since any who is a good man, and careful, / loves her who is his own and cares for her, even as I now / loved this one from my heart, though it was my spear that won her.”

¹⁸⁰ “Achilles challenges the bedrock assumptions of military service”.

(Alexander, 2009, p. 20-21), de forma que não podemos afirmar que “o código heroico era completo e não ambíguo, tanto é que nem o poeta nem seus personagens alguma vez tiveram oportunidade de discuti-lo”¹⁸¹ (Finley, 1982, p. 113). Aquiles está discutindo, questionando, e finalmente rejeitando, o código guerreiro. Aquiles, ao contrário do que afirma Finley (1982), não obedece, nem obedecerá, ao código guerreiro sem duvidar ou questionar.

Nova onda de ataques a Agamênon e de recusa da oferta - explicitando a inutilidade de posses para alguém que morre (IX.369-409) e reforçando a colocação acima de que os presentes nada valem se deles não se usufrui - precedem a profecia de sua mãe Tetis:

Carrego dois tipos de destino até o dia de minha morte/ Se fico aqui e luto na cidade dos troianos/ meu *nóstos* está perdido, mas meu *kléos* será eterno/ mas, se retorno para casa, à amada terra de meus pais/ a excelência de meu *kléos* está perdida, mas haverá uma longa vida/ para mim, e meu fim não virá tão rapidamente.¹⁸²

Aquiles conclui que este seria seu conselho aos outros, de voltarem para casa vivos, pois Troia não será tomada em sua opinião. Ele convida Fênix a ficar em sua tenda e partir com ele no dia seguinte. Eis a escolha de Aquiles: *nóstos* ou *kléos*.

Os heróis da *Ilíada*, ou todos os homens que vão à guerra, arriscam suas vidas, contemplam a possibilidade de morrer, de não retornar e assim perder seu *nóstos*. Homens arriscam suas vidas na guerra em troca de alguma coisa: dinheiro no caso de mercenários; a defesa de uma causa nacional, religiosa ou política; a possibilidade ou perspectiva de uma vida melhor no caso de revoluções; espólios e glória imortal no caso dos guerreiros iliádicos. O caso de Aquiles é diferente. Aquiles não arrisca sua vida em Troia – ele a sacrifica. Aquiles não corre o risco de morrer se lutar – ele vai certamente morrer se lutar. Os outros guerreiros ao menos têm a esperança de que possam sobreviver à guerra, de que não precisarão morrer para alcançar a almejada glória, de que talvez não precisem pagar o mais alto preço, pagar com a própria vida. Aquiles sabe que não pode deixar de pagar o preço pela glória (King, 1987, p. 7). Se ficar e lutar, ele morre. Só sobrevive se for embora. Aquiles precisa escolher entre *nóstos* e *kléos*.

Kléos é o mais importante termo desta pesquisa. Gregory Nagy (1981, p. 16) explica que *kléos*, etimologicamente, “deveria significar simplesmente ‘aquilo que é ouvido’ (do verbo *klúo* ‘ouvir’)”¹⁸³. Alexander (2009, p. 86) emprega as palavras “rumor”, “relato” e “notícias”¹⁸⁴, quando

¹⁸¹ “the heroic code was complete and unambiguous, so much so that neither the poet nor his characters ever had the occasion to debate it”.

¹⁸² “I carry two sorts of destiny toward the day of my death. Either, /if I stay here and fight beside the city of the Trojans, /my return home is gone, but my glory shall be everlasting; / but if I return home to the beloved land of my fathers, /the excellence of my glory is gone, but there will be a long life / left for me, and my end in death will not come to me quickly”.

¹⁸³ “etymologically, *kléos* should have meant simply ‘that which is heard’ (from *kluo* ‘hear’)”.

¹⁸⁴ “rumour”, “report” e “news”.

se refere a *kléos*. É uma honra concebida de forma abstrata, “glória e reputação, o que é dito sobre eles [heróis] de perto e de longe, mesmo quando já estiverem mortos”¹⁸⁵ (Schein, 1984, p. 71). King realiza uma associação próxima à de Nagy e fala de *kléos* como o canto que perpetua os feitos (1987, p. 11). Redfield concebe *kléos* como “a fama daqueles cujas estórias são narradas pelos bardos”¹⁸⁶ (IN NAGY, 1981, p. x). Estamos, portanto, abordando um certo tipo de glória. Há, no épico, um outro termo comumente traduzido como glória, *kûdos*, mas esta é conferida pelos deuses e pressupõe o guerreiro vivo¹⁸⁷. *Kléos*, por outro lado, em vista de sua origem etimológica, pressupõe um ouvir, necessita de um canto: é a literatura. Na invocação às musas que antecede o Catálogo das Naus do canto 2, o aedo afirma que nós somente ouvimos o *kléos* (II.486), que Malta (2006, p. 29) traduz como “glória”, Lattimore como “rumor” e Fitzgerald como “contos”¹⁸⁸ (1989, p. 51). As três diferentes traduções para o termo tanto desnudam como encadeiam o processo: a glória dos atos se transforma no rumor que ouvimos nos contos, pelas estórias. *Kléos* está nas estórias; somente a poesia confere glória (Nagy, 1981), e esta fama ou glória é perene, pois fica registrada e imortalizada no canto, nas estórias, nas estórias de guerra. Se *kléos* remete-nos ao verbo ouvir, e a *Ilíada* é uma composição originalmente oral, a fama ou os feitos dos homens só poderiam ser ouvidos, quando cantados pelo bardo (aedo). Com o surgimento da escrita, a passagem do épico para texto, e posterior surgimento do que hoje chamamos literatura, *kléos* é naturalmente transferido para os textos, está nos textos.

Os feitos, ou os fatos, em si, de nada valem – não são gloriosos por si só. A glória está presente no que deles se falar e como deles falar – nos cantos, nos textos, nos discursos políticos, nas homenagens ou nos monumentos erguidos para celebrar os feitos. De que adianta tomar Troia, matar Heitor, ou vencer a Guerra dos Cem Anos, ou sobreviver a Verdun, ou desembarcar na Normandia, se ninguém falar destes eventos? Que glória há em algo esquecido? Se algo é esquecido, é porque foi irrelevante, inglório. Afinal de contas, “é preciso que o feito passe à categoria de dito, pois o acontecido se deu para ser cantado” (Brandão, 1990, p. 6). Quando Ulisses canta suas façanhas na *Odisseia*, “é como se o herói soubesse que não basta realizar grandes feitos, é preciso cantá-los” (Brandão, 1990, p. 10).

Conforme veremos nos capítulos seguintes, a escrita da guerra é um incessante movimento de concessão e negação de *kléos*, de crítica ou celebração dos feitos. E o principal veículo para o *kléos* é o nome. O nome do guerreiro se torna imortal, é através do nome que o reconhecemos. Vimos que

¹⁸⁵ “glory and reputation, what is said about them near and far, even when they are dead”.

¹⁸⁶ “the fame of those whose stories are told by the bards”.

¹⁸⁷ Benveniste rejeita a tradução de *kûdos* como glória. Para mais sobre *kûdos* e *kléos*, ver BENVENISTE, 1969, pp. 57-69.

¹⁸⁸ “tales”.

os heróis são sempre nomeados na *Iliáda*, e os homens comuns, irrelevantes para o desenrolar da guerra, são anônimos. São os nomes de Aquiles e Heitor que resistem a milênios na cultura ocidental, na literatura, no imaginário daqueles que também desejam ter seus nomes inscritos nos *kléa andrôn*, no registro que celebra as façanhas dos homens em combate. A antítese do nome, o anonimato, é aquilo que os heróis iliádicos mais temem (Zanker, 1997, p.12) – o nome não ficar associado a nenhum grande feito, não ser digno de canto, não estar à altura de ser celebrado e cantado – ser esquecido. E é precisamente o anonimato que prevalece nas guerras tecnológicas que anulam o poder, a *areté*, do homem e o privam de seu retorno, de seu *nóstos*, uma vez que o homem, nestas guerras, morre de forma patética, impotente. O “anonimato da morte”¹⁸⁹ (Burns, 2004, p. 46) é a característica marcante das guerras tecnológicas modernas, representado emblematicamente na figura do soldado desconhecido.

É imperativo definir os conceitos conforme aplicados na *Iliáda*, e realizar uma breve comparação com sua posterior configuração na *Odisseia* – uma vez que sua utilização na narrativa de retorno de Ulisses é ligeiramente alterada, e alterada de forma essencial para esta pesquisa. De acordo com a profecia de Tétis, e entendimento de certos dos estudiosos, na *Iliáda*, *nóstos* e *kléos* são valores excludentes (Duarte, 2001, p. 90): a presença de um implica na ausência do outro, o guerreiro deve escolher entre sobreviver ou obter glória. Duarte (2001, p. 91) complementa que “a *Iliáda* nega a glória ao guerreiro que volta para casa ileso”. Neste contexto, sobreviver é inerentemente inglório e a morte seria pré-requisito para a glória. No entanto, parece mais acertado afirmar que tal escolha, ou opção, se aplique unicamente ao destino de Aquiles, face à profecia de sua mãe. A glória não implica invariavelmente em morte no campo de batalha e o retorno vivo não necessariamente priva o homem de sua glória. Tal condição pertence a Aquiles, e só a Aquiles.

Da mesma forma, a morte por si só não assegura glória de forma inexorável – a morte implica obrigatoriamente em derrota, em subjugação face ao inimigo. A noção de morte como gloriosa deve muito ao célebre artigo de Jean-Pierre Vernant (1979): “La belle mort et le cadavre outragé”¹⁹⁰. Neste texto, Vernant (1979, p. 31-32) afirma que a morte assegura o indefectível renome, *kléos*, ao guerreiro. Não cabe aqui ater-se demasiadamente a estas colocações, uma vez que já foram esclarecedora e convincentemente respondidas por Teodoro Assunção (1994-95), que bem demonstra que a morte só pode vir a coroar uma vida gloriosa, que a morte pode simplesmente vir a encerrar uma vida com feitos dignos de serem cantados. A morte “não pode ser objeto de canto senão como último evento que conclui uma vida heroica” (Assunção, 1994-95, p. 56) – a morte não é um feito, a morte seria melhor entendida como uma “chave de ouro” para uma vida digna de

¹⁸⁹ “anonymity of death”.

¹⁹⁰ “A bela morte e o cadáver ultrajado”.

kléos. Não parece acertado afirmar, em consonância com as formulações de Vernant, que “para obter a glória, é preciso morrer gloriosamente no assinalador combate, realizando grande(s) feito(s). Mas não morrer na guerra (isto é, voltar para casa antes de ela terminar, com a pecha de fugitivo ou covarde e sem realizar grandes feitos) e ter vida longa significa ter dupla morte, a natural e a da própria glória” (Malta, 2006, p. 172). ‘Morrer gloriosamente’ não está indissociavelmente atrelado a ‘grandes feitos’ – quem realiza grandes feitos não necessariamente morre. Ou pode até morrer, mas após realizar tais feitos. É possível ainda argumentar que pode-se morrer durante a realização de grandes feitos – mas a morte obviamente cessa a realização de grandes feitos – não é o feito. No universo da *Ilíada*, no mundo da guerra, o grande feito é matar, “dar morte ao inimigo” (Assunção, 1994-95, p. 61). Naturalmente, podemos conceber a realização de grandes feitos com a morte – mas isso implicaria em sacrifício, em dar sua vida para salvar companheiros, em jogar-se contra uma granada para poupar amigos, ou atos similares. Terroristas suicidas consideram que suas mortes são parte essencial dos grandes feitos que pensam realizar. Os homens que sequestraram jatos e os guiaram contra as torres gêmeas em Nova York consideravam estar realizando um ato glorioso, que representava o sacrifício de suas vidas. Pátroclo realiza grandes feitos e merece glória. Sua morte vem durante sua *aristeia* e marca seu término. A morte coloca um ponto final na vida e nos feitos. Ainda no que se refere às observações acima, de que “não morrer na guerra e ter vida longa significa ter dupla morte”, podemos argumentar que aquele que retorna da guerra vivo, no universo da *Ilíada*, é aquele que não foi derrotado por nenhum outro, que subjugou todos seus oponentes. É preciso relativizar as ponderações. Retornar vivo não implica necessariamente em ser considerado fugitivo ou covarde – retornar vivo, por si só, não é um demérito. Tivesse Aquiles retornado quando ameaçou fazê-lo, isto é, após a embaixada e antes de sua *aristeia*, poderíamos considerá-lo um fugitivo – ele não havia ainda provado sua *areté* e realizado os feitos dignos de *kléos*.

A questão da morte talvez deva ser compreendida por outro ângulo. Uma morte ignóbil, com covardia ou fraqueza, de certa forma anula ou deprecia grandes feitos que a precedam. Retornemos à observação acima, sobre a *Ilíada* ainda ser uma obra viva e que somente em sua morte teríamos a última palavra sobre ela. Nesta colocação comparei o épico à existência do guerreiro: somente em sua morte temos um quadro completo, final, de sua vida. É neste sentido que devemos compreender o sentido e a força da morte. A morte nos possibilita contemplar o todo da vida daquele que morre, e então avaliá-la. Se o guerreiro morre lutando, com bravura, de forma digna, e realizou grandes feitos, então é merecedor de glória. Se, por outro lado, ele tem uma vida com grandes realizações, mas sucumbe de forma vergonhosa ou patética, então esta morte mancha sua vida, diminui ou denigre seus atos anteriores. Seth Schein (1984, p. 68) coloca a questão nestes termos: “alguma glória pode ser ganha, também, ao morrer-se bravamente, em um ato que resume e sela uma vida

vivida de acordo com os padrões de excelência heroica geralmente aceitos”¹⁹¹. Notemos que o autor fala de “alguma” (*some*) glória e a define precisamente nos moldes de uma “chave de ouro”. Se a pura e simples morte na luta garantisse glória, então todas as vítimas anônimas, impotentes, que caem em batalha perante Aquiles, Heitor, Pátroclo e Diomedes mereceriam *kléos*. Heitor e Licaon são mortos por Aquiles. O primeiro antes realiza grandes feitos, mata Pátroclo, chega às naus, foge, mas volta e enfrenta o grego. O segundo, ao contrário, suplica, implora, já tivera sido preso e nada fez ou faz, além de morrer pateticamente. Ambos morrem na guerra, contra o mesmo inimigo – podemos dizer que ambos merecem *kléos*? Que ambos se tornam dignos de canto porque morrem? Não. As duas mortes findam duas vidas completamente diferentes, duas histórias díspares. As duas mortes também são claramente diferentes: um luta, o outro se acovarda. Tivesse Heitor continuado a fugir e sido morto por um Aquiles que o alcançasse, o troiano teria anulado seus grandes feitos, sua morte teria arranhado, quiçá destruído, suas façanhas anteriores. Por outro lado, se Licaon tivesse tentado enfrentar Aquiles, tivesse lutado, e sido morto, tal morte seria gloriosa, mas não sua vida. Nada em sua vida teria garantido-lhe *kléos*. E unicamente uma morte enfrentando Aquiles não seria motivo suficiente – muitos outros enfrentaram Aquiles e pereceram facilmente, sem *kléos*, sem serem dignos de receber um canto que os celebrasse.

A morte é uma ocorrência inevitável na vida. Só os deuses são imortais. Sendo mortal, e fadado a morrer, o herói se arrisca em combate e encara a morte para poder dar significado à vida, para obter uma vida significativa: “bravura e excelência em combate angariam honra e glória e assim emprestam significado à vida”¹⁹² (Schein, 1984, p. 68). Ele troca a certeza de uma vida sem sentido, comum e ordinária, por uma existência perigosa que oferece a possibilidade de imortalidade no canto. O risco, obviamente, é a morte. Porém, o essencial desta equação é o canto. Já afirmei que os atos em si não são gloriosos. Também a morte em si não é gloriosa ou inglória – é o canto que a toma como tema que a constrói de uma forma ou de outra, que a interpreta. A morte é somente um dado, uma informação, uma data. Mohandas Karamchand Gandhi morreu em 30 de janeiro de 1948. A sentença é puramente uma informação; não significa nada, se não for elaborada, contextualizada, comentada, discutida, debatida, cantada. Foi a vida de Gandhi digna de glória? Realizou ele grandes feitos? E como se deu sua morte? Foi à altura de sua vida pregressa, manchou sua biografia ou contribui para engrandecê-la? A opção por um exemplo com Gandhi não é gratuita. Talvez ninguém esteja mais distante dos heróis iliádicos do que ele. Aquiles é personagem literária; Gandhi é figura histórica. Aquiles está em uma obra escrita há milhares de anos; Gandhi viveu no

¹⁹¹ “Some glory can be won, too, by dying bravely, in an act that sums up and puts a seal on a life lived in accordance with the generally acknowledged standards of heroic excellence”.

¹⁹² “bravery and excellence in battle win honor and glory and thus endow life with meaning”.

século 20. Aquiles representa a violência na guerra, esforça-se para gerar mortes; Gandhi representa a não-violência, esforçava-se para evitar mortes. Porém, ambos se tornaram símbolos e são cantados. A adoção de Gandhi para o exemplo ilustra de que forma esta pesquisa tenciona explorar e expandir os conceitos encontrados na *Ilíada*; o quanto quer trazê-los para o presente e para conflitos contemporâneos.

Ao incluirmos a *Odisseia* para analisar os termos *nóstos* e *kléos*, as associações se tornam mais complexas. Na *Odisseia*, a narrativa de retorno de Ulisses, a glória é voltar para casa – *nóstos* é *kléos*. Caso morra em sua viagem, caso não volte para Ítaca, Ulisses terá uma morte anônima no mar, uma morte inglória. Seus feitos em Troia permanecerão, mas a morte ignóbil os diminuirá – ele não terá a chave de ouro para a vida de grandes feitos. Vejamos, porém, com dois breves exemplos, quão complexas e de difícil determinação são todas estas considerações. Ao analisar o encontro de Ulisses com os heróis mortos, Duarte (2001, p. 92) considera que Agamênon “tem um *nóstos* infeliz, pois pereceu vítima de uma morte anti-heroica, abatido como um boi no matadouro por sua mulher e o amante dela. Ou seja, tem *nóstos*, mas não tem *kléos*, aliás, é justamente o regresso que o priva das glórias antes conquistadas”; ao passo que Aquiles “tem *kléos*, mas parece disposto a trocá-lo por *nóstos* ao menos por uma sobrevida ainda que em condições humildes e, portanto, inglória”. A autora conclui que “desse encontro, deduz-se que o ideal iliádico da bela morte faliu, sendo suplantado na *Odisseia* pela combinação de *kléos* e *nóstos*, ou melhor, de um *kléos* que se afirma no *nóstos* plenamente realizado” (Duarte, 2001, p.92). Já vimos as objeções ao ideal da bela morte. Contudo, a *Odisseia* realmente parece configurar-se no sentido de aproximar, talvez mesmo igualar, *kléos* e *nóstos*.

Por outro lado, Werner (2001, p. 103) afirma algo totalmente oposto. Com relação a Agamênon, diz que “o que ele não teve foi *nóstos*; pode-se inferir que seu *kléos* não tenha desaparecido. Afinal de contas, ele continua a ser objeto de canto”. Werner (2001, p. 103) crê que a morte só priva o líder da expedição de *nóstos*, não de *kléos*. O autor não une *nóstos* a *kléos*: “o que realmente vale na *Odisseia* não é o *kléos*, mas o *nóstos*” (2001, p. 103). Duarte (2011) nega *kléos* a Agamênon; Werner (2001) o confere. Duarte associa *nóstos* a *kléos*; Werner os separa. Dois artigos publicados consecutivamente, no mesmo periódico, por autores da mesma instituição, oferecem interpretações díspares sobre as mesmas passagens.

Parece claro, todavia, que em estrutura narrativa e enredo, a *Odisseia* abre espaço para outros tipos de feitos que confirmam glória. Na *Ilíada*, na guerra, o objetivo é matar o inimigo. Na *Odisseia*, Ulisses “adquire glória por ter sabido evitar várias vezes uma pronta morte e ter podido assim voltar são e salvo a sua terra pátria” (Assunção, 1994-95, p. 61). Evitar a morte torna-se digno de canto.

Sobreviver é o essencial. Em outro artigo, Assunção (2003, p. 103) reitera estas colocações sobre Ulisses:

além da parte de 'glória' que ele obtém por sua participação na Guerra de Tróia [...], a sua 'glória' (*kléos*) na *Odisséia* inclui como primeiro elemento exatamente as inúmeras provações e sofrimentos que constituem o seu longo e atribulado retorno (*nóstos*) retirando assim a exclusividade do feito guerreiro como critério de atribuição de 'glória' e permitindo a proposição de um modelo heroico em que a capacidade de evitar a morte e conservar-se vivo é precisamente o que é celebrado.

Do feito guerreiro, realizado em combate, como única forma de atingir-se *kléos*, agora temos a sobrevivência como possibilidade de ação digna de canto. Ressalte-se que a *Odisseia* não narra uma guerra, não se desenrola durante uma guerra – a *Odisseia* não é um exemplo de narrativa de guerra. Daí a possibilidade, por estarmos em um diferente ambiente, de obter-se *kléos* através de ações não bélicas ou marciais. Na guerra, o propósito é matar; na vida fora da guerra, o propósito é sobreviver, ou simplesmente viver.

Por outro lado, a configuração dos termos na *Odisseia*, e a possibilidade de que *kléos* possa ser obtida através do *nóstos*, oferece-nos interessante elaboração para o prosseguimento desta pesquisa, a ser melhor e mais profundamente explorada nos capítulos seguintes. Na *Ilíada*, e mais especificamente no caso de Aquiles, a equação formada pelos termos é a seguinte: o homem possui *areté*, e assim dispõe de uma escolha entre *kléos* ou *nóstos*. Somente pessoas com poder podem escolher. Escravos não têm poder ou liberdade para decidir; os membros das tropas comuns não têm direito a se afastar da batalha. Os fracos morrem sem escolha. Aquiles, com seu poder, deve optar por ter seu nome glorificado eternamente ou retornar para casa. Para Aquiles, sua *areté* oferece *nóstos* ou *kléos*. Na *Odisseia*, há abertura para *nóstos* e *kléos* simultaneamente. E, conforme veremos nos capítulos a seguir e como já citei, com o advento da guerra tecnológica moderna e o avanço em armamentos, a *areté* do guerreiro se vê anulada. O poder do guerreiro fazer diferença na guerra desaparece. Sem *areté* na equação acima exposta, só nos restam dois termos – e assim *nóstos* se iguala a *kléos*. A glória na guerra moderna é voltar para casa. O feito digno de ser cantado é a sobrevivência. Nos capítulos a seguir, exploraremos o fim da *areté* e o processo que leva *nóstos* a se transformar em *kléos*. Antes de prosseguirmos, no entanto, ainda resta concluir a análise da escolha de Aquiles.

Voltemos assim à embaixada, pois Aquiles ainda responde aos argumentos de Fênix e Ájax. Aquiles então, na resposta a Ájax, estabelece novas premissas para sua vida; ele descarta o sacrifício de sua vida por glória ou pela comunidade e estabelece um novo valor: só lutará por razões pessoais. Anteriormente, cabe assinalar, na resposta à súplica de Fênix, ele já abre certa margem em sua decisão: afirma que no dia seguinte decidirá se deve ou não partir (IX.618-9). Na

resposta a Fênix, Aquiles não mais está totalmente decidido a partir; ele contempla a alternativa de ficar. Quando fala a Ájax, Aquiles cede ainda mais e se posiciona de forma totalmente nova perante a guerra: “não mais pensarei na luta sangrenta / até o momento quando o filho do sábio Príamo, brilhante Heitor, chegar até as naus dos Mirmidões, e seus abrigos, / matando argivos, e escurecendo nossas naus com fogo. / Mas perto de meu abrigo, penso eu, e ao lado de meu negro navio / Heitor será contido, embora esteja sedento pela batalha”¹⁹³ (IX.650-55). Aquiles torna a guerra pessoal (King, 1987). Ou melhor, ele só lutará quando a guerra se tornar pessoal – quando Heitor alcançar seus navios. Descartadas ficam, portanto, as obrigações para com sua comunidade e os preceitos do código guerreiro se tornam irrelevantes – nem glória, nem riquezas, nem apelos o moverão. Ele agora acredita estar “completamente dissociado de tudo que tem a ver com esta guerra”¹⁹⁴ (Alexander, 2009, p. 130-31). Ele só se envolverá na luta se for pessoalmente atacado. Mal sabe ele quão pessoais serão as razões, quão pessoal será sua luta e as consequências de suas decisões.

Aquiles se vê e se considera agora totalmente dissociado da comunidade. A ofensa do líder e a falha dos companheiros em defendê-lo o afastam por completo do grupo. Ele pensa que nada mais naquele mundo, o mundo dos Aqueus, da guerra contra Troia, da busca por *kléos*, tem a ver com ele. Aquiles despreza a honra que seus pares podem oferecer e só espera, ou deseja, a honra que Zeus lhe confere (IX.608-09). Longe dos homens, ele só vislumbra uma honra de origem divina. Este é, a meu ver, o erro trágico de Aquiles: considerar-se separado dos homens; pensar que nada do mundo que habita e no qual sempre viveu, o mundo da guerra, lhe diz mais respeito. Aquiles não está realmente dissociado de tudo que tem a ver com a guerra. Lateiner (2004), que não considera a recusa dos presentes errada, julga que o herói erra no conselho a Pátroclo – de somente repelir os troianos – e no abuso ao corpo de Heitor, mas acrescenta que Aquiles está tanto certo como errado com relação a seus companheiros. Já vimos que outros comentadores veem a recusa como o erro trágico.

Mas Aquiles, embora externe sua insatisfação e suposta dissociação com o grupo, e sua desilusão para com a guerra, vacila. Ele primeiro diz que parte no dia seguinte, depois alega que decidirá posteriormente; finalmente afirma que só luta se Heitor alcançar suas naus. Ele sugere que os gregos devam partir, mas fica. Apesar de se posicionar como indiferente à guerra, cabe lembrar que a série de eventos que leva à morte de Pátroclo se inicia porque Aquiles está a assistir o

¹⁹³ “I shall not think again of the bloody fighting / until such time as the son of wise Priam, Hektor the brilliant, / comes all the way to the ships of the Myrmidons, and their shelters, / slaughtering the Argives, and shall darken with fire our vessels. / But around my own shelter, I think, and beside my black ship / Hektor will be held, though he be very hungry for battle”.

¹⁹⁴ “how wholly disassociated he believes himself to be from anything to do with this war”.

desenrolar da batalha. Após a embaixada, Aquiles vê um companheiro ser levado ferido e pede a Pátroclo que vá descobrir de quem se trata – alguém desinteressado na guerra não fica a assistir o combate; alguém desligado do grupo não se preocupa com quem está ferido. Aquiles está perante uma situação que não controla, ele adentrou terreno desconhecido, de colocar em dúvida seus valores, de questionar os alicerces sobre os quais toda sua existência se baseava: “Aquiles penetrou território novo, onde as estórias que moviam os homens do passado – *kléa andrón* – não têm força”¹⁹⁵ (Alexander, 2009, p. 102). Ele penetra num espaço afastado da sociedade onde vive, mas ao qual não pertence – Aquiles, assim como qualquer outra pessoa, não pode viver longe da comunidade, longe da humanidade - ele não é um deus nem sequer um ermitão.

A discussão sobre qual é o erro de Aquiles, e em que momento se dá, assim como a discussão sobre suas decisões e supostas escolhas, devem obrigatoriamente levar em conta o ambiente no qual o erro, as decisões e escolhas se dão: a guerra. Também julgamentos e veredictos sobre quão errôneas ou acertadas são decisões e escolhas devem levar em conta que tudo isso se dá em meio à guerra. Conforme vem sendo reiterado nestas páginas, a guerra é inerentemente contraditória, de natureza irônica e imprevisível. Raras são as situações ou circunstâncias na guerra, ou de uma guerra, que apresentam o certo como diametralmente oposto ao errado, ou que mostram claramente o que é certo e o que é errado.

A guerra desenvolve um ambiente turvo, cinza, onde a barreira entre certo e errado é pueril, risível. Aquiles, o paradigma do herói de guerra, protagonista deste arquétipo de narrativa de guerra, já vivencia e assim antecipa a inerente ironia da guerra, a natureza inexoravelmente paradoxal e contraditória da situação de guerra. Durante o poema, “os sentimentos, pensamentos e escolhas de Aquiles oscilam”¹⁹⁶ (Lateiner, 2004, p.27). Como podemos não aceitar ou questionar o fato de que Aquiles está em dúvida e não sabe como agir? Como podemos julgar as atitudes, escolhas e posições de Aquiles? A guerra raramente oferece escolhas fáceis. Raramente há, na guerra, o completamente certo ou o indiscutivelmente errado. Jonathan Shay (2003), em sua já citada obra *Achilles in Vietnam*, comenta o relato de um veterano que ilustra, de forma terrível, os comentários que venho tecendo. Este veterano caminhava com seu pelotão e ia entrando numa pequena vila pelo sul, ao passo que um grupo de soldados inexperientes vinha pelo leste. No centro da vila, entre as moradias, havia um bebê, fios de explosivos amarrados a ele. O veterano gesticula, grita, tenta avisar seus companheiros. Eles não ouvem, ele não vê alternativa e opta por atirar com sua M-60 no bebê. Tudo explode. Este homem tomou a decisão certa? Metralhar um bebê pode ser concebido

¹⁹⁵ “Achilles has crossed into new territory, where stories of what moved the men of old – *kléa andrón* – have no force”.

¹⁹⁶ “Akhilleus’ own feelings, thoughts and choices oscillate”.

como a decisão certa? Deveria ele deixar seus companheiros morrer ao tocarem o bebê e a vila explodir? Se ele esperasse mais algum tempo, não teriam os outros soldados visto os explosivos? Não sabemos. E nenhuma decisão na guerra é inofensiva, sem danos – decisões na guerra acarretam mortes, invariavelmente. No caso de Aquiles, o preço é o mais alto: a vida do mais querido companheiro e a sua própria. O poeta inglês Siegfried Sassoon, em julho de 1917, publicou um manifesto condenando a guerra. Ele a denunciou como “uma guerra de agressão e conquista” e afirmou que “não mais poderia ser uma parte a prolongar este sofrimento para fins” que acreditava “maléficos e injustos”¹⁹⁷ (Barker, 1993, p. 3). Sassoon não sofre uma corte marcial, mas é temporariamente internado em um hospital psiquiátrico. A publicação de um manifesto contrário à Grande Guerra de 1914-18 é aparentemente um ato inquestionável, decididamente acertado. Mas e o que se seguiu? Sassoon, após sair do hospital, retornou ao front. Ele continuou a participar da guerra de agressão da qual alegava não mais poder ser parte. E o fez, segundo ele mesmo, por seus companheiros. Ele estava certo ou errado em retornar? E, ao continuar a lutar na Grande Guerra, não se torna automaticamente cúmplice dos crimes que denunciara? A guerra fornece escolhas impossíveis.

E assim Aquiles rechaça os apelos e argumentos da embaixada, desvaloriza a glória obtida em combate e ameaça deixar Troia. Apesar de tudo, permanece, envia Pátroclo para socorrer o exército, recebe a notícia da morte do amigo pelas mãos de Heitor e, por fim, somente quando a luta se torna uma questão pessoal, decide retornar ao campo de batalha. Logo ao saber da morte de Pátroclo, Aquiles percebe e admite seus erros, para com o companheiro e para com a comunidade, e aceita plenamente suas responsabilidades e as consequências por seus atos: “Aquiles tanto reconhece sua responsabilidade como aceita as consequências”¹⁹⁸ (Rutheford, 1982, p. 145-6). Ele, afinal de contas, está inserido no contexto social do exército grego: “aqueles que acreditam que Aquiles é um herói sem consciência social ignoram uma característica fundamental de sua *persona*”¹⁹⁹ (Muellner, 1996, p. 104). Ao lamento de sua mãe, de que há de perdê-lo logo se ele lutar, responde com clareza e resignação assustadoras: “Devo morrer logo, então [...] já que não fui uma luz de segurança para Pátroclo, nem para meus outros / companheiros, que numerosos tombaram perante o glorioso Heitor, / e eu sentado aqui ao lado de meus navios, peso inútil na boa terra”²⁰⁰ (XVIII.98-104). Qual foi então a escolha de Aquiles?

¹⁹⁷ “A war of aggression and conquest [...] I can no longer be a party to prolong these sufferings for ends which I believe to be evil and unjust”.

¹⁹⁸ “Achilles both recognizes his responsibility and accepts the consequences”.

¹⁹⁹ “Those who believe that Achilles is a hero without social conscience have ignored a fundamental feature of his *persona*”.

²⁰⁰ “I must die soon, then [...] since I was no light of safety to Patroklos, nor to my other / companions, who in their numbers went down before glorious Hektor, / but sit here beside my ships, a useless weight on the good land”.

Durante toda a narrativa, Aquiles toma decisões: ele convoca a assembleia que abre o épico, se afasta da luta, recusa os presentes e apelos, envia Pátroclo ao combate e devolve o corpo de Heitor a Príamo. Mas tais decisões ou atos não são propriamente escolhas se comparadas àquela presente na profecia de Tétis. Ou talvez o sejam: toda decisão ou ato é intrinsecamente uma escolha uma vez que outras decisões ou outros atos seriam ou são possíveis. Uma decisão ou ato implica obrigatoriamente em rechaçar outras alternativas possíveis. A discussão se uma decisão é uma escolha se insere num âmbito linguístico ou semântico desnecessário para as elaborações aqui desenvolvidas. O aspecto essencial a ser analisado se refere à escolha de Aquiles tendo como base a profecia de sua mãe e a escolha entre *nóstos* e *kléos*. No cenário da profecia, Aquiles possui somente duas possibilidades, dois caminhos; e não opta por nenhum deles.

Aquiles, obviamente, não escolhe o *nóstos*. Ele aceita que morrerá jovem e em Troia. Mas o herói também não opta pela glória. Aquiles decide, opta, escolhe vingar Pátroclo. Esta é sua escolha – e uma escolha à qual ele se sente impelido, obrigado. Para Aquiles, a morte de Pátroclo remove todas as alternativas. Ele sente que não há nada mais a fazer. Só lhe resta vingar o companheiro e todo o resto é decorrência desta escolha: matar Heitor, morrer jovem, decidir a guerra, receber glória eterna. Aquiles recebe o canto e a glória, todavia “não é por glória, afinal de contas, que ele sacrifica sua vida, mas por Pátroclo”²⁰¹ (Alexander, 2009, p. 224). Schuler (1975, p. 47) deixa claro que o herói não opta por glória: “ao atacar Heitor, Aquiles escolhe a própria morte. Matando o adversário, prepara-se para morrer”. Se, conforme afirmamos acima, Aquiles antes vacila, após a morte de Pátroclo, “seu desejo está unificado, levando-o inexoravelmente à morte. Dali em diante, ele não se preocupa com nada além de colocar em prática sua enorme excelência, não pela recompensa que pode significar, mas para redimir sua honra [...] o resíduo secreto e amargo de uma já perdida grande fé em si mesmo”²⁰² (Whitman, 1958, p. 204). Tivesse Aquiles escolhido *kléos*, fosse ele ainda motivado pela busca por gravar seu nome nos cantos que celebram os grandes feitos, ele não chegaria ao fim da *aristeia*, após matar Heitor e consumir sua vingança, como um homem amargo e amargurado, a chorar e a lamentar. Na verdade, “as façanhas que Aquiles realiza na guerra trazem-lhe pouca satisfação”²⁰³ (Whitman, 1958, p. 214).

As façanhas de Aquiles, conforme já observado e exemplificado acima, embora excepcionais, se revestem de assustadora crueldade; ele se transforma na “brutalidade encarnada”²⁰⁴ (King, 1987,

²⁰¹ “It is not, after all, for glory, that he sacrifices his life, but for Patroklos.”

²⁰² “his will is unified, moving him unswervingly toward death. Hereafter, he is concerned with nothing but to activate his enormous prowess, not for the rewards which it may entail, but to redeem his honor [...] the secret and bitter residue of a once-bright faith in himself”.

²⁰³ “the warlike marvels Achilles has performed bring him little satisfaction”.

²⁰⁴ “brutality incarnate”.

p. 16). Homero, como salienta King (1987), faz questão de narrar toda a *aristeia* com ênfase nos aspectos animais e desumanos dos atos de Aquiles:

Homero revela o completo horror na alma de Aquiles do começo ao fim, afundando-o em atos sangrentos que totalmente superam todas as cenas anteriores de batalha e culminam na abjeta mutilação de seu inimigo morto e na imolação dos doze jovens capturados [...] Embora levado a profundezas repulsivas por sua violência, Aquiles se livra de desprezo em vista da intensidade de seu sofrimento²⁰⁵ (Whitman, 1958, p. 204).

Shay (2003) oferece singular enfoque ao nomear o estado emocional de Aquiles como *berserk*. *Berserk*, que em diversos exemplos de literatura de guerra se associa a um momento de insanidade quando o soldado incorre em atos brutais, mas também altamente eficientes do ponto de vista do combate – isto é, de matança generalizada - vem de uma palavra de origem nórdica para descrever o guerreiro em frenesi que lutava nu, ou ao menos sem armadura, possuído por uma fúria divina e bestial. Não cabe aqui simplesmente repetir as observações de Shay e associações que ele faz entre o estado emocional dos soldados no Vietnã e o estado de Aquiles e a semelhança de respostas e reações. É importante enfatizar como Aquiles age na *aristeia*: de maneira singular, diferentemente do modo como age durante todo o restante da narrativa. O homem que argumenta na assembleia em favor do exército, que poupa o corpo do pai de Andrômaca, que se preocupa com o companheiro ferido, que se apieda de Príamo, se torna brutal, cruel e amargo. E sua amargura, crueldade e brutalidade se traduzem em, ou significam, irresistível eficiência guerreira.

Aquiles personifica como nenhuma outra figura, literária ou não, a terrível beleza da guerra, a possibilidade de heroísmo e de atrocidade. Aquiles é um homem de gestos admiráveis, como a devolução do corpo de Heitor e a preocupação com companheiros feridos (XI.610-14); e de atos repugnantes como a execução de Licaon e o sacrifício de doze jovens em honra de Pátroclo; um homem capaz de profunda percepção e sabedoria como no episódio da embaixada e de cega ilusão quando envia Pátroclo em seu lugar. A figura de Aquiles na *Ilíada* o transforma em um paradigmático herói de guerra (King, 1987, p. xi). Em seu questionamento dos valores da guerra, dos motivos da guerra, em seu afastamento do combate, contestação da autoridade de seu líder e na recusa dos presentes, Aquiles se torna um exemplo a ser emulado por aqueles que querem combater a guerra, inspiração para aqueles que desejam se sublevar contra líderes injustos ou incompetentes. Aquiles, desta forma e assim como o épico que protagoniza, pode ser visto como contrário à guerra.

²⁰⁵ “Homer unfolds the full horror in Achilles’ soul from beginning to end, sinking him in deeds of blood that totally eclipse all previous battle scenes and finally in the gruesome mutilation of his dead enemy and the immolation of twelve young captives [...] Yet to whatever repulsive depths his violence leads him, Achilles saves himself from contempt by the fierceness of his suffering.”

Por outro lado, Aquiles também se presta perfeitamente como exemplo para aqueles que sonham um dia participar de uma guerra, que sonham um dia realizar grandes feitos no campo de batalha. Em sua excelência em matar, em sua incrível capacidade para decidir a guerra, em sua irresistível *aristeia*, Aquiles é o soldado ideal, invencível, o indispensável super-guerreiro que tantos jovens desejavam e infelizmente ainda desejam ser.

Aquiles exemplifica, talvez como nenhum outro, quão paradoxal e irônica é a guerra. O guerreiro invencível mata o principal inimigo, decide a guerra, recebe *kléos*, e se vê insatisfeito e triste, resignado com a perda do *nóstos*. Embora possuindo insuperável *areté* e obtendo tudo aquilo que almejava em Troia, honrado por Zeus, reverenciado pela comunidade, Aquiles paga um preço por demais alto; para ele, talvez mais caro que a própria vida. Ele pode escolher, mas acaba sentindo-se compelido a trilhar um caminho único, sem alternativas ou saída. Ele se vê perante circunstâncias que fogem a seu controle e que não antecipa, não consegue antever – ele se vê perante a guerra real, não idealizada ou imaginada. Passemos agora à análise de como outros se portam perante a guerra, e como outros além de Homero enfocam *areté*, *nóstos* e *kléos*. Vejamos como Shakespeare, Tolstoi, Remarque e outros narram a terrível beleza.

Capítulo 3

Areté, ou de Aquiles ao Soldado Desconhecido

“Eu fui cobrir a guerra e a guerra me cobriu”²⁰⁶
(Herr, 1991, p. 20)

Em outubro de 1415, o rei Henrique V, após o bem sucedido cerco ao porto de Harfleur, norte da França, decide retornar à Inglaterra, em vista da proximidade do inverno. A marcha de seu exército a Calais visando alcançar o porto mais próximo para cruzar o Canal da Mancha é, todavia, barrada pelas forças do rei francês Charles VI, nas proximidades da vila de Agincourt. No dia seguinte, 25 de outubro, mais uma batalha da Guerra dos Cem Anos é travada. Na noite anterior ao embate, enquanto os franceses bebem otimistas, os ingleses, seriamente inferiorizados numericamente, rezam. A vitória dos 30.000 franceses sobre os 9.000 ingleses parece ser inquestionável, mera questão de tempo. O que ocorre em Agincourt, no entanto, é “um dos mais extraordinários reversos de fortuna na história da luta corpo-a-corpo”²⁰⁷ (Keegan, 1999, p.53); a batalha representa, indubitavelmente, um marco na história da guerra.

Quando os cavaleiros franceses, nobres e representantes de uma elite guerreira com tradição secular, celebrada em sagas medievais como a *Chanson de Roland* (sec. XI) e fomentada nos torneios, partem ao ataque em um front apertado e afetado pela chuva, são dizimados pelos arqueiros ingleses que os esperam na defensiva. Ademais, cavaleiros medievais carregavam consigo o enorme peso da armadura, o que impedia qualquer reação ou movimento, uma vez derrubados de seus cavalos. As flechas inglesas também causam pânico no exército francês e a retaguarda foge desordenadamente. A vitória é tão fácil quanto imprevista. Em Agincourt, percebe-se que a natureza da guerra havia mudado. Seria obviamente um exagero, e uma grosseira simplificação, afirmar que a guerra antes desta data era travada de uma forma e que, após esta data, passou a ser travada de outra forma. John Keegan explica que o ocaso do que ele chama de “homem a cavalo” foi um longo e tortuoso processo, dificilmente perceptível para aqueles nele envolvidos (1994, p. 295-98). No entanto, por sua relevância histórica, por apresentar uma vitória aparentemente impossível de ser obtida, e por facilitar nossa compreensão de uma mudança de paradigma, Agincourt permanece exemplar. O “homem a cavalo” de Keegan é provavelmente a principal mudança estratégica, e tática, na natureza da guerra, que temos da *Ilíada* a “Henry V”. No épico grego, o cavalo é

²⁰⁶ “I went to cover the war and the war covered me”.

²⁰⁷ “one of the most extraordinary reversals of fortune in the history of hand-to-hand fighting”.

unicamente um meio de transporte para e do campo de batalha. Não é usado para o combate. O cavalo começa a ser adotado com a chegada dos povos da estepe, aqueles guerreiros oriundos dos povos nômades aos quais me referi no capítulo 1, de breve história de conflitos armados. O cavalo oferece, no campo de batalha, uma mobilidade que nem as falanges gregas nem as legiões romanas possuíam. Com o advento do arco e flecha e, depois, da pólvora, a mobilidade, no entanto, será substituída pela distância como diferencial primordial na prática da guerra.

As mudanças a que me refiro no parágrafo anterior, de paradigma e da natureza da guerra, dizem respeito à figura do indivíduo no combate, a sua maneira de agir e, conseqüentemente, a seu poder no campo de batalha: *areté*. Em Agincourt, os ingleses criaram uma verdadeira zona de matança e “a flor dos cavaleiros franceses insistiu em atacar este espaço letal, como lemmings, com resultados desastrosos, perdendo seis mil homens”²⁰⁸ (O’Connell, 1989, p. 104). Para o cavaleiro, era impensável, inconcebível, adotar o arco e a flecha; toda sua educação, sua forma de vida, sua própria identidade repousavam sobre uma forma de guerra que pregava o enfrentamento pessoal, frente a frente. Mais ainda, e agora retomo algumas das observações tecidas nos capítulos anteriores, desde Homero o arco e a flecha são vistos como armas covardes, que permitem uma luta à distância, sem celebrar ou mesmo respeitar o código guerreiro de coragem e confronto individual. Na *Iliada*, Diomedes critica e despreza o troiano Paris, após este feri-lo com uma flecha: o arco é a arma de um homem inútil, não de um guerreiro (XI.390). O arco e a flecha permitem um distanciamento que não só pode ser visto como covarde por aqueles que pregam um ideal homérico de combate face a face, mas também, ao separar os combatentes, levam à impessoalidade, um primeiro passo em direção ao anonimato que veremos mais adiante. Os cavaleiros medievais, embora cobertos pela armadura, se diferenciavam por cores, emblemas e outros elementos – eles buscavam individualização, pois a glória do combate precisava ser outorgada a alguém em particular. O arco e a flecha, além de separarem os guerreiros fisicamente, dificilmente outorgam glória a um indivíduo, uma vez que flechas são usadas em grande quantidade, desferidas por formações de diversos arqueiros – como saber quem foi o responsável pela flecha que matou um oponente em particular? E, mais ainda, muito provavelmente não é uma única flecha, são muitas as flechas necessárias para abater um cavaleiro medieval. Conforme vimos na *Iliada*, é imperativo saber quem matou – a glória deve ser outorgada àquele capaz de subjugar seu inimigo: Heitor matou Pátroclo, Aquiles matou Heitor.

²⁰⁸ “The flower of French knighthood insisted on charging like lemmings into this lethal space with disastrous results, losing six thousand men”.

Agincourt e “o premeditado estabelecimento de uma zona de matança introduzem de forma importante o elemento de total impessoalidade na guerra européia”²⁰⁹ (O’Connell, 1989, p. 104). A tradição homérica começa assim a ser substituída por uma prática que torna as guerras modernas, tecnológicas, possíveis. Uma prática que não mais celebra a coragem de enfrentar alguém frente a frente e buscar glória, mas uma prática na qual não fugir perante a morte se torna mais valioso, ou celebrado. Matar o inimigo a poucos metros ou até centímetros de distância se torna, cada vez mais, improvável ou virtualmente impossível; resta ao guerreiro a coragem para encarar as flechas e, mais tarde, as balas de canhão, de metralhadora, as gigantescas bombas, de forma estóica. O’Connell argumenta que assim “a sorte e os agentes sem face da morte viriam cada vez mais a reinar sobre o campo de batalha”²¹⁰ (1989, p. 104). Os termos da citação, “sorte” e “sem face”, sinalizam claramente o processo de diminuição ou anulação de *areté*: não é o poder, ou excelência, de um homem que vence o oponente – é a sorte; o guerreiro nomeado, digno de *kléos*, vai perdendo sua identidade – ele se torna sem face, sem nome.

Agincourt também é relevante do ponto de vista histórico, e para os propósitos desta pesquisa, porque se tornou um símbolo recorrente da glória e da grandeza da Inglaterra. Em momentos de crise e dificuldade, a simbologia de Agincourt é retomada, como exemplo inequívoco do que a nação pode fazer; dos feitos a que a Inglaterra pode almejar, e da força que a Inglaterra pode demonstrar para superar obstáculos aparentemente intransponíveis. E o elemento central desta simbologia, espaço sempre revisitado para celebrar a glória deste feito, é a peça “Henry V”, de William Shakespeare. “Henry V” criou o mito da batalha de Agincourt e sempre o renova. Recordemo-nos das elaborações de Samuel Hynes acerca do mito da guerra: o mito da guerra é a forma como uma guerra é lembrada, são as imagens, práticas ou acontecimentos que associamos a uma guerra; em suma, é a estória (narrativa) que empresta significado a uma guerra. A peça de Shakespeare não representa exata e fidedignamente tudo o que ocorreu próximo à vila de Agincourt em outubro de 1415. Nenhuma peça de teatro, ou romance, ou conto, ou mesmo obra de historiografia ou relato de testemunha pode representar exata e fidedignamente aquilo que ocorreu no passado. Sabemos, e é desnecessário tecer mais articulações, da natureza inescapavelmente incompleta e retroativa de qualquer representação do passado. No entanto, é a “Henry V” que nos remetemos quando pensamos na Batalha de Agincourt.

As associações à grandeza militar inglesa podem ser percebidas logo na questão da data de escrita da peça. Os organizadores do *The Oxford Shakespeare – The Complete Works* afirmam que a

²⁰⁹ “the premeditated establishment of a killing zone introduced in a major way the element of total impersonality into European warfare”.

²¹⁰ “chance and the faceless agents of death would more and more come to rule the battlefield”.

obra não pode ter sido escrita após a primavera de 1599. Para tanto, utilizam a incomum e direta referência, presente no coro do Ato 5, a um general da graciosa imperatriz que em bom momento retornará da Irlanda, glorioso, trazendo a rebelião sufocada em sua espada (Shakespeare, 1998, p. 567). O general é o Earl of Wessex, que retornou em desgraça no dia 28 de setembro. Fica assim claro que afirmar que ele voltaria em glória, quando de fato retornou em desgraça, só seria possível antes de setembro de 1599. Porém, mais relevante é a referência à glória militar de sufocar uma rebelião em 1599 estar presente em uma peça ambientada cento e oitenta anos mais cedo. Além da observação sobre a data de escrita, os organizadores também corroboram as afirmações acima sobre a simbologia da obra e comentam que Henry é o mais heroico rei guerreiro de Shakespeare, e que a peça, diversas vezes acusada de jingoísmo, é popular especialmente em tempos de guerra (Shakespeare, 1998, p. 567). Uma das mais aclamadas versões cinematográficas da peça, adaptada, dirigida e estrelada por Laurence Olivier, estreou em 1944, durante a Segunda Guerra Mundial. A também criticamente elogiada série norte-americana sobre as tropas na Europa em 1944-45 chama-se *Band of Brothers* – a maneira como Henry se dirige às tropas no Ato 4, após a vitória. “Henry V”, poderíamos afirmar, é um *locus* central de *areté* e *kléos*, na tradição militar da Inglaterra. As elaborações sobre *kléos* estão reservadas para o capítulo 5; tentarei, portanto, ater-me a *areté*, embora saiba que tais separações são, por vezes, ilusórias e arbitrárias. Os três termos estão interligados e as obras não se prestam a uma divisão tão precisa e inquestionável.

Uma leitura atenta da peça tende a acrescentar argumentos às acusações de exacerbado nacionalismo, de jingoísmo. Os oponentes franceses são arrogantes e nem por um só momento duvidam da vitória – num gesto de escárnio, o embaixador francês entrega bolas de tênis como tesouro a Henry, para que ele desista de suas reivindicações ao trono (I.ii.258). A única exceção parece ser o rei Charles, que respeita Henry como oponente. Os personagens ingleses, por outro lado, não oferecem um retrato tão unívoco: há traidores, soldados que preferem estar em casa ao invés de lutar (exemplos a serem analisados no capítulo seguinte, sobre *nóstos*) e aqueles que desprezam os franceses.

Em um artigo intitulado “Henry V: Shakespeare’s just warrior” (“Henrique V: o guerreiro justo de Shakespeare”), John Mark Mattox desenvolve uma argumentação e demonstra de que forma o rei é retratado como um homem justo e decente; alguém que só se dispõe a guerrear após estar certo de que a justiça está do seu lado, de que suas reivindicações (nada menos que o trono da França) têm o que poderíamos chamar de respaldo legal. Segundo Mattox, Shakespeare faz de Henry “um monarca que conduz sua guerra de acordo com as exigências da tradição de guerra justa ocidental. É este aspecto do retrato shakesperiano de Henry V que o transforma e o eleva do status de *meramente* o

maior guerreiro da Inglaterra ao status de *guerreiro justo* consumado da Inglaterra”²¹¹ (2000, p. 30). Já vimos, no primeiro capítulo, as implicações e quais construções ideológicas estão por detrás da noção de guerra justa, na tradição ocidental. O modelo ocidental de guerra prega um certo tipo de enfrentamento e de desenvolvimento de combate que favorece suas próprias práticas; e tudo aquilo que se encontra fora do escopo deste modelo é considerado, e rotulado, como criminoso, terrorista e injusto. Também digno de nota no comentário de Mattox é a representação de Henry não só como possuidor de *areté* no sentido de excelência em combate, de poder como guerreiro, mas como um grande guerreiro, e líder, justo. A excelência de Henry repousa em valores tanto bélicos como morais e éticos: ele só luta se estiver ao lado da justiça. Logo no Ato 1, Henry se aconselha com nobres e com o clero. Ao requisitar a opinião do clero sobre a guerra, Henry alerta o arcebispo de Canterbury para ter cuidado com suas palavras: “pois Deus sabe quantos com saúde / derramarão seu sangue em aprovação / ao que vossa reverência nos incitará a fazer”²¹² (I.ii.18-21). Note-se que Henry será “incitado”, levado à guerra, na voz passiva – como se o conflito lhe fosse imposto como única alternativa razoável. Canterbury não só assegura o rei de seu direito ao trono da França como oferece dinheiro à empreitada – uma soma, segundo ele, nunca antes levantada para outro monarca (I.ii.132-35). Com relação a seu valor como líder, e *areté* (tanto sua como de seus comandados), um exemplo se encontra no discurso às tropas, antes do combate: o rei inicia com a já célebre e repetidamente citada exortação “*Once more unto the breach, dear friends*” (III.i.1) – “mais uma vez à rusga, caros amigos”. Note-se que Henry frequentemente se dirige a seus comandados como amigos, como companheiros, criando assim uma ligação com eles, igualando-se a eles e, naturalmente, fomentando as circunstâncias para obter mais lealdade, de maneira similar àquela usualmente adotada por Napoleão. O rei então continua com seu discurso e vai ensinando aos soldados como se comportar em combate: qual olhar adotar, como ranger os dentes, como demonstrar ira (III.i.5-16). A seguir, Henry, de forma muito semelhante a Nestor na *Ilíada*, recorre aos grandes homens do passado e ao legado, à herança, que os soldados trazem consigo; Henry resgata gerações de guerreiros e conclama seus homens a se provarem à altura de *areté* do passado:

Mais nobres ingleses
 Cujos sangue é oriundo de pais testados na guerra,
 Pais que como tantos Alexandres
 Têm nestas partes tanto lutado [...]
 Não desonrem suas mães; agora provem
 Que aqueles a quem chamavam de pais de fato criaram vocês.

²¹¹ “a monarch who conducts his warfare in accordance with the demands of the Western just war tradition. It is this aspect of Shakespeare’s portrayal of Henry V that transforms and elevates him from the status of being *merely* England’s greatest warrior to the status of England’s consummate *just warrior*.”

²¹² “For God doth know how many now in health / shall drop their blood in approbation / of what your reverence shall incite us to”. Futuras referências à peça usarão o tradicional formato de ato em algarismos romanos de forma maiúscula, cena em romanos minúsculos e linhas em algarismos arábicos.

Sejam cópias dos homens de sangue mais grosso,
E os ensinem a guerrear [...]
Juremos que vocês são dignos de sua linhagem²¹³ (III.i.17-28).

Durante o desenrolar da obra, o conflito é construído de forma que a culpa pela guerra recai totalmente sobre a irredutibilidade francesa em acatar a justa demanda do monarca inglês, a quem nada resta senão a força (Humphreys, 1994, p. 676). Todos os acontecimentos de natureza dúbia, que não podem de maneira alguma ser vistos como inquestionavelmente éticos ou morais, não são de responsabilidade direta do rei. Antes do confronto, ao ordenar a execução dos traidores Richard, Henry e Sir Thomas Grey, ele afirma que pessoalmente não busca vingança, mas deve zelar pela segurança do reino (II.ii.171-2). Quando se dirige aos defensores de Harfleur, ordenando-lhes que abram as portas da cidade após seu cerco, Henry os ameaça dizendo que, caso não se rendam, seus homens estuprarão as virgens, ficarão loucos e ele nada poderá fazer; a cidade deve ceder enquanto os guerreiros ingleses ainda estão sob seu comando (III.iii.84-114). Durante a batalha, após perceber que os franceses se reorganizam, ele ordena que cada soldado mate seus prisioneiros (IV.vi.36-7). Mais tarde, na cena seguinte, Gower afirma que o rei ordenou as execuções em retaliação pelos franceses terem massacrado os garotos da retaguarda – e termina sua fala observando: “O, que rei galante”²¹⁴ (IV.vii.5-19). Isto não é verdade: Henry dá a ordem antes de saber do massacre dos garotos e em resposta à reorganização do inimigo. Sobre a luta em Agincourt, Henry é enfático: “Ó Deus, vosso braço estava aqui, / e não a nós, mas a vosso braço somente / tudo atribuímos. Quando, sem estratagem, mas em choque direto e jogo justo de batalha, / soube-se de tão grandes e pequenas perdas / de uma parte e da outra?”²¹⁵ (IV.viii. 112-16). Além dos aspectos religiosos, que permeiam toda a obra e tendem a reforçar a noção da guerra justa, pois Deus está ao lado de Henry, nesta exortação do rei encontramos mais uma vez a valorização dos elementos do modelo ocidental de guerra: confronto direto, sem estratagemas, ou subterfúgios. Cabe ressaltar que esta opinião não encontraria respaldo no inimigo. Os cavaleiros franceses certamente considerariam uma vitória com arcos e flechas covarde e injusta, obtida por métodos criminosos. Os cavaleiros franceses, descendentes diretos do *ethos* guerreiro homérico, poderiam muito bem repetir as palavras de Diomedes a Paris e ver os ingleses como homens inúteis, não guerreiros.

²¹³ “you noblest English, / whose blood is fet from fathers of war-proof, / fathers that like so many Alexanders / have in these parts from morn till even fought [...] “dishonour not your mothers; now attest / That those whom you called fathers did beget you. / Be copy now to men of grosser blood, / And teach them how to war [...] let us swear / that you are worth your breeding”

²¹⁴ “O ‘tis a gallant king”.

²¹⁵ “O God, thy arm was here, / and not to us, but to thy arm alone / ascribe we all. When, without stratagem, / but in plain shock and even play of battle, / was ever known so great and little loss / on one part and on th’other?”

Tomando o arco e flecha como ponto de partida, e levando em conta a forma como é visto e utilizado na *Iliada* e em “Henry V”, é possível desenvolver algumas elaborações que em muito elucidam o processo de modificação da natureza de *areté* e ajudam a entender as mudanças na prática de guerra e sua representação na literatura. Conforme vimos, o combate homérico e dos cavaleiros medievais apregoa um confronto direto, individual, frente a frente – um confronto entre homens, entre iguais, em busca de supremacia. Recordemo-nos da *Iliada* e do foco narrativo nos heróis, nobres da aristocracia, não na multidão; também os cavaleiros medievais eram membros da classe mais alta, da nobreza. Com arco e flecha, a luta não mais é individual, e nem entre iguais – qualquer arqueiro pode alvejar até mesmo um rei. Para chegarmos às elaborações acima mencionadas, e melhor esclarecer estes pontos, devemos sair da guerra humana e brevemente penetrar no combate entre animais.

A violência é uma característica comum e inerente ao mundo animal. Carnívoros estão sempre caçando, matando e comendo outros animais. A violência e, portanto, o combate devem ser vistos como essenciais à sobrevivência de inúmeras espécies – tanto o predador como a presa devem recorrer a ela para comer e evitar serem comidos. A guerra, todavia, conforme já salientado, é uma instituição humana – ressalva feita à formiga. Por conseguinte, a violência presente entre os animais difere da violência humana. No entanto, é possível traçar paralelos e encontrar semelhanças entre estas duas formas de enfrentamento – animal e humano – e chegar a reveladoras conclusões que nos auxiliam na compreensão de *areté*, e de sua mudança através da história. Para tanto, utilizo as observações e análise de Robert O’Connell em seu estudo *Of Arms and Men – a history of war, weapons, and aggression* (1989), sobre o que podemos chamar de combate predatório e intra-específico. Uma vez que o principal interesse de O’Connell reside nas armas, sua evolução e aplicação, o autor primeiro define o que é uma arma e como é usada. Para enfatizar que armas não são uma ferramenta exclusivamente humana, ele analisa como predador e presa utilizam suas armas naturais: garras, presas, chifres, veneno e similares. Para ele, a boca de um tubarão, o galho pego por um assustado chimpanzé, o arco de um caçador e um F-16 (1989, p. 14) estão funcionalmente ligados: sua essência é a habilidade de ferir ou evitar ferimento. É durante esta argumentação que O’Connell aborda as categorias de combate predatório e intra-específico e suas respectivas características.

Agressão intra-específica pode ser definida como conflito entre membros da mesma espécie. Primeiramente, e essencial para o propósito de traçar paralelos entre a guerra e o combate na natureza, é o fato de que a agressão intra-específica apresenta real contenção por parte dos combatentes, seu objetivo é subjugar, não matar. Ela também é “caracteristicamente ritualística, com os instrumentos de combate frequentemente especializados para servir aos propósitos destes

confrontos cerimoniais”²¹⁶ (O’Connell, 1989, p. 16). Animais da mesma espécie raramente se engajam em combate mortal, e as armas que escolhem para enfrentar seus semelhantes são diferentes daquelas escolhidas para enfrentar presas ou predadores. Desta forma, cobras cascavéis não se picam e determinam superioridade por meio de lutas; veados usam seus chifres somente em combate social, e seus cascos contra predadores; piranhas nunca mordem outras piranhas, optando ao invés por suas barbatanas traseiras; e, embora elefantes marinhos ataquem seus semelhantes com suas presas, eles tentam atingir ombros e peito, áreas protegidas por espessas camadas de gordura (O’Connell, 1989, p. 16-17). Mais ainda, tais confrontações são individualizadas, visando resolver disputas individuais. Por fim, o combate intra-específico é marcado por simetria e complexidade: a mesma arma é usada por ambos os oponentes e a sua variedade na natureza é impressionante, em termos de tamanho, forma e função. Alguns animais inclusive desenvolveram armas que se aproximam do bizarro, por serem desproporcionais ao resto do corpo: o chifre do besouro-hércules ou os chifres do muflão (em inglês *bighorn sheep*: ovelha de chifre grande), por exemplo. Tal tipo de evolução faz sentido quando percebemos que o combate não predatório se move em direção ao blefe e ao ritual, não à morte. Na agressão intra-específica, parecer maior ou mais ameaçador conta tanto quanto ser realmente capaz de matar. Predação, por outro lado, se resume a matar e nada mais. Suas características são assim diferentes.

Predação, em clara oposição ao combate intra-específico, não mostra nenhuma limitação ou contenção: o único propósito é matar da forma mais rápida e fácil possível, qualquer meio de ataque ou defesa sendo adotado sem hesitação. A predação diz respeito à sobrevivência e assim não demonstra as limitações usualmente encontradas nas lutas entre membros de mesma espécie – na predação, não há ritual. Predadores, se tiverem a oportunidade, escolhem os mais jovens ou mais fracos como vítimas. Além disso, predadores, especialmente mamíferos, frequentemente caçam em grupos – aumentando o nível de letalidade. Também diferentemente da luta intra-específica, a predação é assimétrica: a presa não enfrenta garras e dentes com suas garras ou dentes, ela opta por fugir ou se defender com cascos ou carapaças. A variedade de métodos para matar na predação parece pobre quando comparada à variedade e complexidade das armas intra-específicas: os predadores podem possuir corpos poderosos, mas os instrumentos de matar raramente são desproporcionais e se apóiam basicamente em penetração e veneno – ferramentas de tal comprovada eficiência que a evolução nunca se preocupou em alterá-las. O tubarão, evolucionalmente estabilizado por centenas de milhares de anos, permanece como um dos mais temidos e eficientes predadores com seu design de submarino e poderosa arcada dentária. Quadrúpedes como tigres,

²¹⁶ “characteristically ritualized, with the instruments of combat often being specialized to serve the ends of these ceremonial confrontations”.

leões e lobos fazem uso de dentes e garras cortantes – e, em termos de design e arma, a única diferença entre um tigre e um gato doméstico é o tamanho. O’Connell, no entanto, salienta certas exceções na tendência de “conservadorismo e uniformidade” (1989, p. 16): aves de rapina atacam pelo alto e serpentes são alternativas aos modelos de submarino e quadrúpede. Todavia, mesmos estas exceções se apóiam em penetração e veneno, como quase todos os outros predadores.

Em resumo, podemos separar os dois tipos de violência animal conforme a seguir: predação é morte direta, sem limitação, assimétrica, conservadora em armas, coletiva ou individualizada; ao passo que combate entre semelhantes é contido, ritualístico por dominância, simétrico, inovador em armas e individualizado. Agora, ao levar tais observações para o campo aqui estudado, ou seja, literatura de guerra, fica claro que o homem é o único ser a aplicar as características de combate predatório contra membros de sua própria espécie.

O mais bem acabado exemplo de combate intra-específico na literatura ocidental é a *Ilíada*. Conforme vimos, a narrativa do épico, às vezes, se assemelha a um combate individual, e a guerra é decidida através do resultado de embates entre dois oponentes: Heitor e Ájax, Aquiles e Heitor, etc. O ritual do combate é diversas vezes apresentado pela narrativa: os guerreiros se aproximam, dizem seus nomes e trocam insultos; lanças são jogadas inicialmente e, se isto não resolve a contenda, os guerreiros recorrem às espadas; ambos carregam escudos. Bigas são usadas para se chegar ao campo de batalha e depois sair – como vimos, o cavalo é meramente um meio de transporte, não parte de uma arma. Uma vez que o oponente é morto, é aceitável tomar posse de sua armadura como troféu, mas o corpo deve ser deixado para os ritos adequados. Esta forma padronizada de combate é ritualística, e todo herói deve respeitar o código guerreiro. A morte, em algumas oportunidades, sequer é necessária: vide a luta entre Heitor e Ájax (VII.84-302).

Embora o parágrafo acima seja meramente superficial, se a ele adicionamos os comentários do capítulo anterior, nota-se que as mais importantes características associadas à agressão intra-específica estão presentes. Em consonância com a natureza ritualística e a violência não predatória, a simetria é valorizada no épico: lança contra lança, espada contra espada, escárnio pelo arco – arma inerentemente assimétrica. Guerreiros entram em duelos individuais, com vistas a estabelecer superioridade. Recordemo-nos, porém, de que conforme a guerra se desenrola a luta se torna mais cruel e sombria, tendendo para a predação, principalmente após a morte de Pátroclo e o retorno de Aquiles. No entanto, embora incontida após estes acontecimentos, a maioria das características básicas da agressão intra-específica ainda prepondera, mesmo quando os guerreiros buscam unicamente matar: simetria, ritual e combate individualizado. O’Connell bem resume ao concluir que “a concepção homérica de guerra parece fundamentalmente em consonância com as

características de combate intra-específico”²¹⁷ (1989, p. 46). E esta concepção tem influência duradoura.

Na verdade, Homero “disse aos homens como agir quando lutando entre si”²¹⁸ (O’Connell, 1989, p. 46) e este padrão estava destinado a ficar inscrito na mente das pessoas, ensinando-as a valorizar a busca por glória em combate individual – justo porque simétrico, e heroico porque à curta distância. A sequência de combate do exército romano duplica exatamente o que se encontra na *Iliada*. Já vimos a influência homérica na época medieval, nos duelos entre cavaleiros – outra notável forma de combate intra-específico: ritualizado, simétrico, individualizado e reservado a poucos nobres, visando dominância ou superioridade como meio de obter glória. Retornando agora a Agincourt, podemos perceber mais claramente o que ocorreu, e melhor entendemos a atitude dos cavaleiros franceses e sua inevitável e acachapante derrota: duas formas diferentes de combate se opuseram em Agincourt – predatória contra intra-específica. Os franceses adotaram regras de lutas entre semelhantes ao passo que os ingleses lutaram de forma predatória. E, mais uma vez, recorro ao arco e flecha como elemento exemplar. Quando a arma se tornou disseminada na Europa, na forma da besta, ela foi considerada ultrajante devido a sua natureza intrinsecamente predatória. A igreja católica então a banuiu em 1139, proibindo seu uso contra cristãos. Cabe ressaltar que a igreja nunca desencorajou seu uso contra muçulmanos. Uma vez que os muçulmanos eram vistos como pertencentes a outra, e inferior, espécie, não havia necessidade de conter o combate contra eles – predação é, por definição, contra outra espécie. Ao aplicar as duas categorias de predação e combate intra-específico, torna-se mais fácil compreender porque as nações, estados e religiões usam propaganda para denegrir e depreciar seus inimigos, retratando-os como o outro inferior: um soldado estará mais propenso a matar outro homem se este não for percebido como tal, se for visto como pertencente a outra espécie. A luta então se transforma em predação, onde a morte é aceita e necessária, e se distancia do combate entre semelhantes, onde a morte não é natural.

Contudo, Agincourt e outras batalhas medievais mais se parecem com rusgas locais quando comparadas ao banho de sangue que o século XX ofereceria assim que as características predatórias prevalecessem por completo e se tornassem regra na guerra. Em 1914, os incontáveis jovens que celebraram a eclosão do conflito²¹⁹, ávidos por um rito de passagem à vida adulta e um teste de masculinidade, não sabiam que não fariam a guerra (como se diz em francês ou inglês, *faire la guerre* ou *make war*) – a guerra seria feita sobre eles, ou neles (Cooperman, 1970, p. 193). A

²¹⁷ “the Homeric conception of warfare seems fundamentally in consonance with the characteristics of intraspecific combat”.

²¹⁸ “told men how to act when they fought one another”.

²¹⁹ Para mais sobre a maneira como a eclosão da Grande Guerra de 1914-8 foi recebida pelas populações, ver Horne (1993), Keegan (2000) e Tuchman (1994).

Primeira Guerra Mundial, ou Grande Guerra, inaugura um novo tipo de guerra e priva os homens de seu poder, de *areté*. Após 1914, “a morte não mais era um destino que você escolhia”²²⁰ (Hynes, 1997, p. 70), a guerra não era mais assunto de nobres ou soldados profissionais. Em combate intra-específico, os oponentes optam pelo combate; na predação, a presa nada escolhe – só lhe resta tentar sobreviver. Os jovens que aclamaram o conflito pensavam que participariam de uma luta intra-específica, entre semelhantes. Encontraram, na verdade, predação e, ainda pior, no papel de presas. A habilidade de um soldado, seu treinamento, coragem e prudência, ou qualquer outra qualidade antes valiosa para garantir a sobrevivência, tornaram-se inúteis perante metralhadoras, bombas de toneladas e gás (Audoin-Rouzeau, 2000, p. 46-47); *areté* nada mais vale – a sobrevivência se torna questão de sorte, relegada ao acaso.

Um dos grandes clássicos da literatura da Grande Guerra, *Nada de novo no front*, do alemão Erich Maria Remarque, é um romance centrado na experiência de um pequeno grupo de alemães no Front Ocidental. *Nada de novo no front*, assim como um outro célebre clássico da Grande Guerra, *Le feu* do francês Henri Barbusse, é um *combat novel*: narrativa local, geralmente de um esquadrão ou pelotão unicamente, desprovida de referências temporais ou geográficas, que assim nega uma visão estratégica ou ampla do que ocorre na guerra como um todo – *combat novels* narram como a guerra é sentida, ou percebida, pelo soldado comum. No romance, não encontramos nenhum teste de coragem ou a arena para obtenção de glória das narrativas épicas. Pelo contrário, a todo momento, é reiterada a completa impotência do homem face à guerra tecnológica moderna. Ao invés dos duelos individuais entre guerreiros de excelência, na obra há massas de incontáveis e anônimos soldados sendo feridos e mortos por armas que sequer veem. *Nada de novo no front* é uma narrativa sobre *areté*; ou, mais precisamente, uma narrativa sobre o que ocorre em combate quando *areté* passa a ser irrelevante. Remarque produz em seu romance um retrato de como a Grande Guerra “fez um escárnio da ética do guerreiro”²²¹ (O’Connell, 1989, p. 210) em fúteis carnificinas como Verdun, Somme e Passchendaele. No romance, simetria, ritual e combates individuais não existem; os homens nada podem fazer além de se esconder e fugir das bombas e metralhadoras, como zebras fogem de leões; o inimigo é raramente visto e as batalhas envolvem dezenas ou centenas de milhares de soldados – a característica coletiva do combate predatório.

Paul Baumer, o narrador em primeira pessoa, enfatiza o fato de que nada pode fazer enquanto vivencia a morte de um a um de seus companheiros: “Kemmerich está morto, Haie Westhus está morrendo, eles terão trabalho com o corpo de Hans Kramer no dia do Julgamento Final, tentando juntar os pedaços após um ataque direto; Martens não mais tem pernas, Meyer está morto, Max está

²²⁰ “Death at war was no longer a fate you chose”.

²²¹ “Made a mockery of the warrior ethic”.

morto, Beyer está morto, Hammerling está morto” (Remarque, 2004, p. 139). A guerra continua e Muller morre, e então Kat. Baumer percebe que é o último remanescente do grupo de sete jovens, da mesma classe na escola, que juntos se alistaram (p. 293). Após listar todos os homens que morreram, ele secamente observa que “mas nossos camaradas estão mortos, não podemos ajudá-los” (p. 139). A lista de homens que morreram e esta observação de que não podem ser ajudados são feitas logo após Baumer pensar no horror da guerra e como os soldados devem se comportar para sobreviver: ele descreve uma sensação de narcose, ou entorpecimento: “o terror pode ser suportado contanto que um homem simplesmente se agache; mas mata se um homem pensar sobre ele” (p. 138). Baumer reconhece sua própria impotência com relação aos camaradas mortos e como ele sequer pode sofrer por eles, arriscando tornar-se mais vulnerável. A passagem de chegada ao front de batalha bem ilustra a ausência de *areté*: “para mim o front é um misterioso redemoinho. Embora ainda esteja em águas calmas, longe de seu centro, sinto-me sugado vagarosamente, irresistivelmente, inescapavelmente para ele. Da terra, do ar, forças poderosas jorram sobre nós” (p. 55). Ele então narra um bombardeio, como se apegue à terra, agarra o chão, em vã busca por proteção – como um animal perseguido se escondendo em alguma toca.

Baumer explica o front: “o front é uma jaula na qual devemos esperar temerosamente o que vai acontecer” – mais uma referência ao mundo animal: a jaula. A descrição continua: “sobre nós, o acaso se ergue. Se um tiro vier, podemos nos agachar, é tudo; não sabemos nem podemos determinar onde cairá. É este acaso que nos torna indiferentes”; ele então conta que um abrigo foi atingido logo após os soldados dele saírem: “é uma questão de sorte eu estar vivo, bem como poderia ter sido atingido. Num abrigo a prova de bombas, posso ser esmagado e, em campo aberto, sobreviver ileso a dez horas de bombardeio. Nenhum soldado sobrevive a mil chances. Mas todo soldado acredita no acaso e confia em sua sorte” (p. 101). Nesta nova arena de guerra, do homem desprovido de poder e escolha, repetidas vezes a sorte e o acaso são mencionados. Sobreviver à guerra moderna é uma questão de sorte ou azar: uma loteria. Em outra narrativa da Grande Guerra, *Paths of glory* do americano Humphrey Cobb, encontramos uma irônica representação da guerra como loteria. Logo no início da obra, Langlois, um experiente veterano, se encontra com Duval, um jovem recruta ávido por combate e glória. Langlois o aconselha a não desejar demais a glória, aqui na forma de medalhas: “ouça, meu jovem, não fique com esta história de medalha na cabeça. Leva você a fazer tolices, e se você for paciente provavelmente vai ganhar uma medalha de qualquer jeito sem fazer tolices para isso [...] O que é isto além de uma loteria? Todos estes homens merecem medalhas [...]

mas somente alguns ganharão. Então é uma loteria, não?”²²² (1987, p. 15). A narrativa prossegue, um ataque suicida engendrado por um general vaidoso falha e, como reprimenda pelo fracasso, este general ordena que três soldados devam ser executados por covardia, para servir de exemplo às tropas. O sargento encarregado de escolher o homem da Companhia 3 a ser executado decide ser justo: ele sorteará quem deve encarar o pelotão de fuzilamento. Cento e onze (o número de soldados da Companhia menos aqueles que não participaram do ataque) pedaços de papel são numerados e colocados em um chapéu. Cada soldado retira um número e, de um outro chapéu também com cento e onze números, outro sargento sorteia o número da vítima. O número sorteado é 76, o número de Langlois (Cobb, 1987, p. 181-91) – ele é um dos executados pelo pelotão de fuzilamento. O homem que afirmara que a guerra é uma loteria, que ganhar medalhas é questão de sorte, personifica o fato de que morrer também é questão de sorte. Morrer considerado covarde, executado por seus compatriotas é uma questão de pura sorte, ou de falta dela.

A guerra como evento regido por sorte e acaso, e a imagem da loteria estão também presentes em representações da outra gigantesca carnificina do século XX: a Segunda Guerra Mundial. Na obra *The Polish officer*, de Alan Furst, o protagonista Alexander de Milja, oficial polonês envolvido em atos de espionagem depois da derrota de seu país para os nazistas em 1939, chega à Espanha após realizar um bem sucedido ataque na França. Recebido com deferência e respeito por seus companheiros, ele pondera sobre seus atos, de forma reveladora e com rara autocrítica para alguém envolvido nos eventos:

tudo isto [o respeito e a deferência] era baseado na suposição de que ele era bom, e esta não era bem a palavra para isso. Ele era, talvez, duas coisas: sem medo de morrer, e sortudo até agora – se eles tivessem uma medalha para sem-medo-de-morrer-e-sortudo-até-agora, ele a aceitaria. Ele e o vigia, por exemplo, correndo por suas vidas pelo escorregadio píer, tinham sobrevivido por pura, excêntrica sorte. Aviões em chamas passando por suas cabeças, detritos de armas antiaéreas, então a destruidora explosão que partiu em dois o navio ao lado do *Malacca Princess*, o *Nicaea*, e fez chover metal em chamas. Eles pularam para dentro do porto, como homens sensatos em qualquer lugar, onde pedaços de barcaças fumegavam quando eles atingiram a água. Quando os policiais alemães e franceses passaram, xingando e armados, eles submergiram. Quem não o faria? Mais tarde, no emaranhado de ruas ao redor das docas, ele e o vigia sabiam que era hora de se separarem. De Milja apertou sua mão, e o homem sorriu, então correu como o vento. Nada disso era, na maneira de pensar de de Milja, definível pela palavra *bom*”²²³ (2001, p. 192).

²²² “Listen, young fellow, don’t get the medal bee in your bonnet. It makes you do foolish things, and if you’re patient you’ll probably get the medal anyway without doing foolish things for it . . . What else can it be but lottery? All those men deserve medals . . . but only some of them will get them. So it’s a lottery, isn’t it?”

²²³ “All this was based on the assumption that he was good, and that wasn’t quite the word for it. He was, perhaps, two things: unafraid to die, and lucky so far – if they had an unafraid-to-die-and-lucky-so-far medal, he would take it. He and the watchman, for instance, sprinting for their lives down the slippery jetty, had survived by sheer, eccentric chance. Burning planes zooming over their heads, antiaircraft fallback, then a shattering explosion that cut the *Malacca Princess*’s neighbor, the *Nicaea*, in half and showered down burning metal. They jumped into the harbor, like reasonable men anywhere, where bits and pieces of tramp freighter steamed as they hit the water. When German and French police ran by, cursing and with guns drawn, they ducked below the water. Who wouldn’t? Later, in the jumble of streets around the docks, he and the watchman knew it was time for them to their separate ways. De Milja shook his

A *areté* que de Milja possui é, a seu ver, pura e excêntrica sorte – além, é claro, de coragem. Ele mesmo reconhece que não tem medo de morrer. Contudo, de Milja não consegue perceber em si, ou em seus atos, as qualidades positivas que qualificam um homem como bom. “Bom”, neste caso, claramente não se refere a virtudes morais ou éticas e sim à definição do capítulo anterior: *agathos* como “bom”, e *aristos* como “melhor”, em combate, na guerra.

Todos estes exemplos acima são completamente diferentes da *Iliada*, e dos guerreiros possuidores de *areté*: Aquiles, ao contrário de Baumer, não só sofre a perda de Pátroclo como também vinga sua morte. A morte de um companheiro de armas, alguém conhecido e querido, não pode passar despercebida e, mais importante, não ser vingada no épico. Baumer, por outro lado, deve impotentemente assistir a todos seus companheiros morrerem a seu lado. As vitórias e feitos dos heróis iliádicos nada têm de acaso – eles possuem e demonstram as qualidades necessárias para sobressair em combate, para sobrepujar o inimigo. Não há loteria no épico. Na realidade, “uma vez que a ideia de ação heroica é negada, toda a concepção do herói, e de narrativas que moldam as ações de tais figuras, é colocada em xeque”²²⁴ (Hynes, 1991, p. 301), isto é, narrativas de combate intra-específico se tornam sem sentido quando a guerra somente oferece práticas predatórias.

Samuel Hynes argumenta que “contra o peso da guerra, o indivíduo não tem poder de ação; ele só pode sofrer”²²⁵ (1991, p. 306). No entanto, mesmo o sofrimento, no exemplo dos camaradas mortos, deve ser relativizado. Baumer não pode sofrer, isto é, lamentar, as mortes que vê – ele afirma que sofrer e sentir as perdas somente o tornariam mais vulnerável. Baumer sente aquilo que as presas de predadores sentem: sobrevivência é a única coisa que importa e, como uma manada de gnus caçada por leões na savana africana, o soldado deve tentar viver enquanto outros são abatidos. Porém, nem Baumer é poupado: nas últimas linhas, o romance adota uma narrativa em terceira pessoa para relatar a morte do personagem principal, somente um mês antes do final do conflito.

Um outro exemplo das características predatórias da Grande Guerra de 1914-18 é fornecido pelo romance *The Wars*, do canadense Timothy Findley. Robert Ross, o protagonista, e um grupo de soldados canadenses são enviados para colocar armas em posições perto das linhas alemãs. Logo que penetram na Terra de Ninguém do Front Ocidental, gás é lançado pelos alemães. O gás se espalha sobre suas cabeças e os homens são forçados a se jogar em uma cratera inundada. Contra um ataque de gás, nada resta a fazer senão correr e se esconder. Os soldados estão sem suas máscaras e, para

hand, and the man smiled, then ran like the wind. All this wasn't, to de Milja's way of thinking, definable by the word *good*.”

²²⁴ “Once the idea of heroic action is denied, the whole conception of the hero, and of narratives that shape the actions of such figures, is called into question”.

²²⁵ “Against the weight of [the First World] war, the individual has no power of action; he can only suffer”.

evitar o gás, urinam em trapos de pano e respiram através destes. Totalmente indefesos, eles sabem que, “se os alemães vierem, sua única esperança é fingirem-se de mortos e rezarem” ²²⁶ (1977, p. 144). Como alguém pode lutar contra gás? Gás não pode ser enfrentado em combate. É possível defender-se de gás, mas não opor-se a ele. Outras armas podem ser enfrentadas de forma simétrica ou assimétrica. Aviões podem ser confrontados por outros aviões ou por armas antiaéreas; tanques com tanques ou armas antitanque; espadas com espadas ou escudos. Durante a Grande Guerra, 66 milhões de latas de gás foram lançadas, gerando 1,3 milhão de baixas, mas com pouco ou irrelevante sucesso tático ou estratégico (O’Connell, 1989, p. 253). O gás como arma foi sempre visto como cruel e repugnante; assim como o arco em 1139, houve tentativas para banir seu uso na guerra: foi considerado ilegal pela Convenção de Genebra de 1925. Mesmo Adolf Hitler, talvez lembrando sua experiência de sofrer um ataque de gás no Front Ocidental, ou por reconhecer o pouco ganho que a arma geraria, não o utilizou. Seria ultrajante, todavia, alegar razões humanitárias para a opção do Führer: ele infelizmente encontrou outros lugares para usar gás contra seres humanos, e com resultados assustadoramente mais eficientes do que na Grande Guerra.

A Segunda Guerra Mundial, nas estepes geladas da Rússia, nas praias da Normandia, nas ilhas do Oceano Pacífico e nas selvas da Birmânia e na China, e nos campos de extermínio do Leste Europeu, se mostrou o mais sangrento e cruel conflito na história, pois “é difícil apontar um conflito mais brutal do que a Segunda Guerra Mundial, ou combatentes mais movidos pelo puro desejo de matar”²²⁷ (O’Connell, 1989, p. 280). A guerra foi totalmente predatória. Tão logo deflagrado o conflito, alemães, japoneses, russos, americanos, ingleses e outros esforçaram-se para matar o inimigo em execuções de civis, bombardeios indiscriminados de cidades, em câmaras de gás, afundando todo e qualquer tipo de embarcação, etc. O inimigo, com o propósito de tornar as práticas predatórias mais fáceis e aceitáveis, era geralmente retratado como pertencente a outra, e inferior, espécie.

Nos romances *Dias e Noites*, do jornalista e poeta russo Konstantin Simonov, e *O exército abandonado*²²⁸ (1957), do veterano alemão Heinrich Gerlach, a Batalha de Stalingrado é retratada como um enfrentamento sem limites, implacável – corroborando a avaliação de O’Connell de que, contra os Nazistas, “os russos lutaram com o desespero daqueles que são caçados”²²⁹ (1989, p. 286): presas. O embaixador soviético em Berlim, Vladimir Dekanozov, parecia saber o que estava por vir.

²²⁶ “If the Germans came, their only hope was to play dead and pray”.

²²⁷ “It is hard to point a conflict more brutally fought than World War II, or to combatants more driven by the sheer urge to kill”.

²²⁸ Assim como *Dias e Noites*, *O Exército Abandonado* (*Die verratene Armee*), na bibliografia citado como *The Forsaken Army* (somente encontrei uma única edição desta obra, em inglês e em uma livraria em Varsóvia), nunca foi publicado no Brasil.

²²⁹ “The Russians fought with the desperation of those preyed upon”.

Tão logo informado da invasão nazista, declarou que o ataque era “insultante, provocativo e plenamente predatório” (Beevor, 1998, p. 8). Eventos futuros e a maneira como a batalha evoluiu comprovaram a observação do embaixador. O confronto entre a Alemanha nazista e a comunista União Soviética demonstrou “nenhuma acomodação. O final só poderia vir na total aniquilação de um dos oponentes”²³⁰ (O’Connell, 1989, p. 290). O general alemão Hermann Hoth, comandante do Quarto Exército Panzer em Stalingrado, não deixou dúvidas quando afirmou que a aniquilação dos judeus, que apoiavam o bolchevismo e sua organização assassina, os *partisans*, era uma “medida de auto-preservação” (Beevor, 1998, p. 16) – matar por auto-preservação é uma característica de predadores. O próprio exército já havia emitido ordens, antes do início das hostilidades, privando cidadãos russos “de qualquer direito de apelação” e exonerando soldados alemães de crimes contra eles, mesmo “assassinato, estupro ou saque”²³¹ (Beevor, 1998, p. 14). Hitler sentenciou que seria uma “batalha de aniquilação”, uma “guerra de raça”, desta forma emprestando à campanha um caráter inédito e desumanizando com sucesso o inimigo soviético, de forma que a Wehrmacht se tornou “moralmente anestesiada”²³² (Beevor, 1998, p. 15). De acordo com o Führer, as Regras de Engajamento e convenções como Genebra não se aplicavam à batalha – da mesma forma que as normas do combate intra-específico não se aplicam à predação. Em *Dias e Noites* e *O exército abandonado*, personagens dos dois exércitos sabem que dificilmente serão feitos prisioneiros: seu destino, se derrotados, é a morte. Soldados dos dois lados sentem, e de fato sabem, que seus papéis são de predador ou presa – não há outra alternativa.

No entanto, apesar das notáveis características predatórias da luta, e do poderio do armamento moderno, em *Dias e Noites* há *areté*; os soldados ainda são capazes de demonstrar poder individual e excelência na luta – soldados soviéticos, cabe salientar. Em princípio, a *areté* destes homens é diferente daquela dos heróis iliádicos: eles não são capazes de decidir a guerra; seu poder limita-se a superar inimigos locais e sobressair-se em batalha. Ainda assim, neste ponto, *Dias e Noites* se diferencia da maioria das outras obras presentes neste estudo. O motivo é, muito provavelmente, político e patriótico. Konstantin Simonov era um correspondente que acompanhava as tropas soviéticas, esteve pessoalmente cobrindo a luta em Stalingrado e era muito popular entre as tropas – seus textos eram lidos por toda a frente de batalha. Esta proximidade com a luta e com as tropas, e a natureza cruelmente predatória do combate travado em solo pátrio, podem explicar a dificuldade de distanciamento, uma tendência a engrandecer as ações de seus compatriotas – esta seria uma explicação patriótica e não de todo negativa, ou criticável (quão fácil e injusto é cobrar

²³⁰ “No compromise. The end could only come in the total obliteration of one of the two opponents”.

²³¹ “Of any right of appeal”; “murder, rape or looting”.

²³² “Battle of annihilation”; “race war”; “morally anaesthetized”.

imparcialidade de alguém que sobreviveu à Batalha de Stalingrado?), embora artisticamente questionável. A outra explicação para a capacidade dos soldados soviéticos possuírem e demonstrarem *areté* é todo o aparato da ditadura de Joseph Stalin. O romance foi pela primeira vez publicado com a guerra ainda em andamento, antes de 1945, e seria ingênuo acreditar que alguma crítica ao Estado ou aos soldados passaria despercebida pelos censores. Simonov recebeu, em sua carreira, medalhas pelas batalhas de Khalkhin Gol, Stalingrado, Odessa e Moscou, além de sua peça teatral, “O povo russo”, ter vencido o prêmio Stalin de 1942 – ele claramente sabia o que podia e não podia ser escrito sob o regime de Stalin.

Para fins elucidativos, basta comparar *Dias e Noites* com *Vida e Destino*²³³, do também correspondente de guerra Vasily Grossman. Grossman também cobriu a Batalha de Stalingrado e esteve presente na derradeira batalha por Berlim em 1945. Sua obra possui tons patrióticos, enaltece a coragem e determinação, além do sofrimento, dos soldados e do povo soviético, mas não se furta a tecer críticas contra o Estado e generais incompetentes; certos personagens são corruptos, outros venais, alguns covardes – todos, todavia, impotentes perante o poder da guerra. O manuscrito de *Vida e Destino* foi confiscado pela KGB em 1960²³⁴ (15 anos após o final da guerra), buscas e interrogatórios foram conduzidos, com amigos e parentes do jornalista, na tentativa de encontrar cópias. O livro só foi pela primeira vez publicado em 1980, a partir de uma cópia contrabandeada para fora da União Soviética por amigos de Grossman - que havia falecido em 1964. A natureza mais crítica e dúbia da trama de *Vida e Destino* impediu sua publicação sob o regime soviético; o tom mais unívoco de *Dias e Noites* garantiu-lhe aclamação sob Stalin.

Em *Dias e Noites*, não há críticas nem ao Estado e nem aos comandantes. O único oficial passível de crítica, em toda a obra, é o coronel Babchenko, homem autoritário e inflexível. Ainda assim, Babchenko é extremamente bravo – sequer se move durante o bombardeio que o mata (Simonov, 1945, p. 177). A passagem que culmina com a morte do coronel Babchenko é ilustrativa e oferece uma das diversas demonstrações de *areté* do capitão Saburov, protagonista do romance. Babchenko ordena que Saburov lidere um ataque para retomar um depósito que havia sido perdido para os alemães – há uma ordem do alto-comando para que todas as posições perdidas sejam retomadas imediatamente. Saburov argumenta que o ataque deve esperar até a noite, que uma tentativa durante o dia seria suicida. Babchenko insiste e Saburov, mesmo contra sua vontade, segue as ordens. Não há atos de indisciplina ou insubordinação em *Dias e Noites*: no início da narrativa, as tropas de Saburov chegam a Stalingrado e são ordenadas imediatamente a tomar três pequenos casas

²³³ A obra também não possui edição brasileira. Encontra-se listada na bibliografia como *Life and Fate*.

²³⁴ Além do manuscrito, as fitas da máquina de escrever com a qual Grossman havia datilografado a obra também foram confiscadas!

do outro lado de uma praça, tendo de cruzar campo aberto, expostos a fogo inimigo. Ao receber tais ordens, Saburov não pensa em sua segurança, somente na de seus homens e pondera que tomar as casas deve ser realmente necessário, afinal “por qual outra razão haveria ordens para tomá-las” (1945, p. 36). Em outra narrativa, de viés mais crítico, os personagens certamente questionariam as ordens, mesmo que internamente, mesmo que somente em pensamento. Saburov lidera este primeiro ataque e toma as três casas, mostrando audácia e coragem, além de uma mira excepcional, alvejando diversos alemães. No fim do ataque, o narrador conclui: “a casa agora era nossa”²³⁵ (p. 40). O pronome possessivo na primeira pessoa do plural, por parte do narrador e não na voz ou pensamento de qualquer personagem, explicita a posição e o ponto de vista da narrativa: o narrador é russo e se dirige ao leitor mais como um torcedor em um estádio de futebol do que como um espectador dos eventos. Esta posição do narrador é reiterada por toda a obra: logo que a batalha se inicia, era com fogo que “tanto alemães e russos – eles na frente, nós atrás – a partir daquele momento assistiam ao brilho de Stalingrado”²³⁶ (p. 10). “Eles” e “nós”, a divisão claramente estabelecida.

Retomando agora a passagem que leva à morte do único comandante passível de crítica no romance (coronel Babchenko), Saburov segue as ordens e tenta retomar o depósito: onze homens morrem e o ataque falha. Babchenko ordena novo ataque, mas é morto antes que a ordem possa ser cumprida. Assim que Babchenko morre, Saburov revoga a ordem e inicia preparativos para uma tentativa à noite – seu desejo inicial negado por Babchenko. À noite, Saburov retoma o depósito com somente uma baixa (p. 183) – sua inegável *areté* é reiterada.

O único personagem soviético de caráter inquestionavelmente torpe, Vassiliev, é, na verdade, um traidor; e seu destino reforça a *areté* de Saburov. Vassiliev era um criminoso antes da guerra, possui ficha criminal, a todo momento rouba seus companheiros (p. 158-60) e se mostra, durante a narrativa, um covarde – as características aparentemente necessárias para um soviético trair a pátria. Sua atuação como traidor consiste em sempre se oferecer para penetrar as linhas alemãs em busca de prisioneiros ou informações; esta é a maneira de ele poder encontrar-se com os alemães e passar as informações sobre os soviéticos (posições de tropas, localização de *bunkers* de generais ou altos comandantes para bombardeios, etc.). Desta forma, ao sempre retornar ileso, ele ainda angaria mais confiança de Saburov e seus companheiros. Vassiliev é tido como um especialista em cruzar as linhas inimigas. Ainda assim, mesmo permeado por traços negativos e de caráter abjeto, Vassiliev ecoa Paul Baumer, de Milja e Langlois quando analisa suas chances de sobreviver à guerra e a natureza do combate. Para ele, a guerra é “como uma louca loteria na qual, mais cedo ou mais tarde,

²³⁵ “The house was now ours”.

²³⁶ “Because both Germans and Russians – they in front, we behind – from that moment watched the glow of Stalingrad”.

“você com certeza seria sorteado com sua própria morte”²³⁷ (p. 71). O covarde traidor (Vassiliev), o desiludido, outrora idealista, jovem (Baumer), o espião provido de autocritica (de Milja) e o realista veterano (Langlois), todos percebem a guerra moderna tecnológica como uma insana loteria regida pela sorte e pelo acaso.

O destino de Vassiliev é selado quando ele se oferece a mostrar a Saburov um ponto fraco das linhas alemãs, um local supostamente ideal para um ataque – na verdade, os alemães lá esperam pelo capitão numa emboscada engendrada pelo traidor. Antes de chegarem ao local da emboscada, há um ataque aéreo, um muro desaba e Saburov fica preso embaixo dos destroços, somente a cabeça, um ombro e um braço soltos. Após recobrar a consciência, Saburov primeiro pensa em como pode ajudar Vassiliev, que ele acredita também estar ferido (p. 192-4). Vassiliev, ileso e certo de estar seguro ao ver Saburov aparentemente indefeso, zomba de seu capitão e conta como traiu seu país e levou diversos companheiros à morte, atraindo-os para as linhas inimigas em suas incursões. Saburov então começa a sussurrar ofensas e xingamentos, atraindo Vassiliev para mais perto dele, na tentativa de compreender o que Saburov diz. Na mais excepcional demonstração de *areté* do romance, quando Vassiliev encontra-se bem perto, Saburov, com uma só mão livre, agarra o traidor pela garganta e o sufoca até a morte. Depois de certificar-se que Vassiliev está morto, Saburov começa a retirar um por um os tijolos que o imobilizam, até se soltar (p. 201-3). Mais tarde, Saburov acorda em um hospital sem saber exatamente como retornou às linhas soviéticas. No hospital, em convalescença, Saburov questiona e não consegue entender ou aceitar como alguém pode trair a Rússia – ele pondera que pode compreender com a mente, racionalmente, mas não em seu coração (p. 204).

É também através dos pensamentos e sentimentos de Saburov, não só de suas ações, que a narrativa demonstra e reitera constantemente a *areté* de seu protagonista. Saburov possui, assim como todos os outros personagens russos, determinação e tenacidade inflexíveis, crença e confiança inabaláveis na vitória final – o que talvez pudéssemos denominar de uma *areté* da alma, uma força interior que não se rende perante as incríveis dificuldades, reiteradas derrotas impostas pelos nazistas – um patriotismo profundo que lhes assegura que a Rússia, ou União Soviética²³⁸, triunfará no final.

Logo no início da narrativa, ao se aproximar da linha da frente, Saburov vê as chamas que se erguem sobre a cidade e pensa “não sobre como ele tinha chegado aqui [Stalingrado], mas como ele poderia voltar [...] Ele sentiu que haviam chegado à linha após a qual não poderia haver mais recuo”

²³⁷ “It was like some crazy lottery in which, sooner or later, you were pretty sure to draw your own death”.

²³⁸ Durante a guerra, o país em questão se chamava União Soviética. No entanto, em *Dias e Noites*, Rússia e União Soviética são usados indistintamente, como se fossem sinônimos. Desta forma, e para evitar longas digressões de cunho historiográfico ou político, mantenho a discutível igualdade entre os nomes.

²³⁹ (p. 2-3). O narrador, nesta passagem, afirma que tais pensamentos se originam na “especial teimosia russa”²⁴⁰ (p. 3) de recusar contemplar a derrota. Mais tarde, ele se pergunta “até onde eles [os alemães] nos levaram?”, em referência a todo o território soviético já tomado pelo inimigo, a todo o espaço que eles terão que retomar, e conclui confiante: “ainda assim, aqui estamos”²⁴¹ (p. 57) – no sentido de que ainda lutam, ainda não foram, e sequer serão, derrotados.

No que se refere à trama do romance, algumas linhas são úteis uma vez que a obra é pouco conhecida no Brasil, sequer possuindo tradução e publicação em língua portuguesa. A narrativa começa com as tropas lideradas por Saburov chegando de trem à cidade, em setembro de 1942, logo após o exército alemão ter chegado ao rio Volga e a batalha pela cidade ter se iniciado; e termina no mês de novembro, quando tem início o contra-ataque soviético que culminará com o cerco às tropas alemãs em Stalingrado. Neste ínterim, são relatadas as desventuras dos soldados soviéticos na luta por cada quarteirão, cada bloco, cada casa da cidade. O foco recai sobre os soldados, mas há diversos oficiais, civis vivendo escondidos nas ruínas, jornalistas cobrindo a batalha e médicos e enfermeiras – em meio ao horror do combate, Saburov se apaixona pela enfermeira encarregada de seu setor e eles se casam. A obra de Simonov é construída na forma de sinédoque, desenvolvendo uma simbologia através da qual Saburov representa todo o povo do país (embora, conforme veremos a seguir, diversos outros personagens demonstrem sua determinação) e Stalingrado e, mais precisamente, as casas defendidas por suas tropas, representam toda a Rússia. Desta maneira, o escopo do romance é ampliado, e os percalços do povo russo e o desenrolar da guerra como um todo são, conforme afirmei, apresentados em forma de sinédoque. Vejamos como ocorre tal procedimento.

Primeiramente, os outros personagens russos. Quando o trem que leva as tropas a Stalingrado chega numa estação do outro lado do rio Volga, Saburov encontra uma mulher que sequer menciona suas posses, suas perdas pessoais, ela só tem palavras para a destruição da cidade, as ruas e praças. Saburov pensa “quão raramente, durante toda a guerra, ele encontrara pessoas que lamentavam suas posses perdidas. Quanto mais a guerra durava, menos as pessoas se recordavam de suas casas abandonadas e, mais frequente e obstinadamente, se recordavam das cidades que haviam deixado”²⁴² (p. 3). Uma breve, porém relevante, menção deve ser feita ao rio Volga. O Volga é considerado o grande rio da Rússia, inspiração para poemas e músicas, pleno de simbologia. Saburov bebe água do

²³⁹ “He thought not about how he had come here, but about how he could go back [...] he felt they had reached the line beyond which there could be no more retreating”.

²⁴⁰ “Special, Russian stubbornness”.

²⁴¹ “Where have they driven us? [...] still, here we are”.

²⁴² “Captain Saburov thought how seldom, all through the war, he had met people who mourned their own lost property. The longer the war lasted, the less people even remembered their abandoned homes, and the more often and obstinately they remembered the cities they had left”.

rio, olha ao seu redor e pensa na situação em que se encontra: “todo o quadro não deu a Saburov, neste momento, nenhum pensamento eternamente verdadeiro ou geral sobre a inutilidade ou monstruosidade da guerra. Ao contrário, o enchia com um simples e claro ódio pelos alemães”²⁴³ (p. 19) – ele então reflete quão improvável para ele é conceber as palavras “Volga” e “guerra” unidas, quão contraditório é algo tão importante e positivo como o Volga estar associado a algo tão doloroso e negativo como a guerra.

Retornando à representação do povo como um todo, com base em outros personagens, temos um tenente que, após já ter sido dispensado, decide ficar e ajudar na luta (p. 35). Os feridos superficialmente se recusam a deixar a cidade, e muitas pessoas se aglomeram na margem leste do rio e tentam voltar (p. 20). Aparentemente, ninguém quer deixar Stalingrado – a ordem de Stalin para que a cidade não fosse jamais entregue parece encontrar eco e respaldo em toda a população – fica assim a imagem de que não é uma ordem de Stalin, e sim a manifestação oficial de um desejo de toda a população. O homem que trabalha para o pai de Vassiliev, embora idoso e fraco, tenta cruzar as linhas alemãs e chegar ao quartel soviético, para poder alertar seus compatriotas de que há um traidor entre eles. Este homem é ferido e morre. Sua coragem e determinação levam o General Protsenko a observar que “há algo no russo de qualquer maneira, quando ele está sem armas e sem nada do que eu e você temos; ele ainda assim é forte, ele possui alguma força especial que não pode ser quebrada”²⁴⁴ (p. 248) – esta força podemos entender como *areté*. O narrador explica que “as pessoas que haviam começado suas vidas independentes durante o Plano de Cinco Anos, como ele [Saburov] tinha, tinham passado por tal duro aprendizado de vida, tinham aprendido tal disciplina e autocontrole, que a guerra, exceto pela constante possibilidade de morte, dificilmente poderia quebrá-los com suas dificuldades diárias”²⁴⁵ (p. 65). Aqui não fica claro se a referência ao projeto Stalinista (Plano de Cinco Anos) é uma crítica ou um elogio, uma vez que o plano ensinou a população a lidar com as dificuldades e privações da vida, que o narrador iguala às dificuldades e privações da guerra. É possível ainda argumentar que a exceção do narrador, a constante possibilidade de morte, não é de fato uma exceção: sob o regime de Stalin, a morte era uma possibilidade constante.

Ainda sobre a população civil, o jornalista Avdeyev, que visita as tropas de Saburov, está “firmemente convencido de que, após um ano de guerra, as pessoas tinham se tornado mais simples,

²⁴³ “The whole picture gave Saburov at this moment no eternally true or general feelings about the uselessness and monstrosity of war. Instead it filled him with a simple and clear hatred for the Germans”.

²⁴⁴ “There’s something in a Russian just the same, when he’s without weapons and without everything you and I have got; he’s still strong, he’s got some special strength that can’t be broken”.

²⁴⁵ “People who had begun their independent lives in the years of the first Five-Year-Plan, as he had, had gone through such a rough school for living, had learned such discipline and self-control, that the war itself, except for its constant possibility of death, could hardly break them with its daily hardships”.

mais puras e mais inteligentes [...] o que havia de bom nelas tinham vindo à superfície”²⁴⁶ (p. 137). Naturalmente, é aceitável argumentar que a guerra coloca a vida em perspectiva, certas preocupações e pensamentos comezinhos perdem sua relevância e a vida ganha urgência; afinal, a vida, na guerra, pode terminar a qualquer momento. A vida na guerra se torna mais intensa. No entanto, embora a guerra possa de fato trazer à superfície o que há de bom nas pessoas, ela também pode realizar o contrário: fazer surgir o que há de pior nas pessoas. A luta diária por sobrevivência pode levar as pessoas a mentir, roubar, matar, etc. O retrato oferecido por *Dias e Noites*, da guerra fazer surgir aquilo que há de bom nas pessoas, soa, por vezes, extremamente simplista. A observação do jornalista Avdeyev ainda se presta a mais um comentário. Ele afirma que as pessoas mudaram “após um ano de guerra”; e diz isso em Setembro ou Outubro de 1942. Para o jornalista, assim como para todos os envolvidos na trama, e para o narrador, a guerra começa em Junho de 1941. Saburov também diz a mesma coisa (p. 66). O mês de Junho de 1941 marca o início da Operação Barbarossa, a invasão nazista à União Soviética. Ao afirmar que a guerra se iniciou em Junho de 1941, todos os personagens e o narrador estão ignorando outras agressões nazistas como a invasão da Polônia, a queda da França e dos Países Baixos, além da invasão nos Bálcãs, na Grécia e na Escandinávia. Tal ponto de vista era comum na União Soviética e ainda é comum na Rússia – e não está de todo errado, historicamente falando: a guerra teria para eles se iniciado quando foram atacados²⁴⁷. No entanto, os personagens e o narrador convenientemente ignoram a agressão soviética à Finlândia, em novembro de 1939, e, mais importante, a invasão soviética de parte da Polônia, consequência e cláusula do pacto firmado entre Hitler e Stalin, que possibilitou a deflagração da Segunda Guerra Mundial. Não há alusão ou menção a tais acontecimentos em *Dias e Noites*.

Os médicos e enfermeiras são abnegados e dedicados, simpatizam com o sofrimento dos feridos e não expressam descontentamento por falta de estrutura ou medicamentos. O médico que trata de Saburov depois da luta com Vassiliev sofre por ter que amputar membros de homens feridos, trabalha além de seu turno e ainda infringe as regras ao permitir que Saburov se recupere na casa da mãe de Anya, sua futura esposa (p. 212). Anya, por sua vez, é emblemática: ela sempre se arrisca na Terra de Ninguém quando algum soldado jaz ferido entre escombros, mesmo se ordenada a permanecer nas linhas.

Quanto aos soldados, Saburov crê que, agora durante a guerra, os homens “são realmente bons, quase todos eles. E acredito que a maioria deles permanecerá boa”²⁴⁸ (p. 142). O novo comandante

²⁴⁶ “Had become firmly convinced that people had grown simpler, purer, and more intelligent [...] the good in them had come to the surface.”

²⁴⁷ A Segunda Guerra Mundial é, na Rússia, conhecida como “Grande Guerra Patriótica”, e as datas em monumentos, publicações oficiais e placas em ruas informam que o conflito ocorreu entre 1941 e 1945.

²⁴⁸ “Are really good, almost all of them. And I think that most of them will stay good”.

do regimento, encarregado de substituir o morto Babchenko, é descrito como “muito bom”, “bravo”, “calmo”, “não irritadiço” e “alegre”²⁴⁹ (p. 230): em suma, irreparável. É notável quão repetidamente o adjetivo “bom” (*good*) é utilizado na descrição dos personagens soviéticos. Mais uma vez, retomo as observações do capítulo anterior de que “bom” é *agathos*, seu superlativo é *aristos*, que mais possui *areté*. Em *Dias e Noites*, ao contrário da *Ilíada*, sua aplicação não se restringe unicamente ao mundo da guerra, antes se vê ampliada em alcance e abrange virtudes morais e éticas também.

O ordenança de Saburov, Petya, é sempre capaz de conseguir, mesmo em meio à destruição e ao caos da cidade sitiada, tudo aquilo que seu comandante e as tropas necessitam: bebida alcoólica (vodka), cigarros e comida, como batatas. As batatas, a propósito, são conseguidas junto a uma mulher que permanece com seus três filhos no porão de um prédio – ela se recusa a deixar sua cidade. Ao descrever Petya, o narrador salienta que ele tinha esta habilidade para conseguir encontrar qualquer coisa, mas que “buscava nada para si mesmo e nunca lucrava pessoalmente”²⁵⁰ (p. 53). Aqui se torna possível traçar um paralelo com outros personagens de literatura de guerra que também são encarregados de conseguir encontrar coisas; aqueles que são procurados por outros soldados que querem obter algo difícil em tempos de guerra. O primeiro exemplo é Milo Minderbinder, de *Ardil 22 (Catch 22)*, do americano Joseph Heller. Ao contrário de Petya, Milo só busca proveito próprio e lucro. Na sátira narrada por Heller, Milo é capaz de erguer e gerir uma gigantesca corporação durante a Segunda Guerra Mundial, negociando todo e qualquer tipo de produto com todo e qualquer tipo de cliente. Numa das passagens mais irônicas e improváveis, Milo negocia um ataque alemão à base americana para assim poder negociar mais armas com ambos os lados (Heller, 1970, p. 264). No romance *The Crusaders* (a ser discutido abaixo), sargento Dondolo é, assim como Milo, o sargento encarregado da cozinha (*mess sergeant*) e também só busca proveito próprio. Dondolo oferece comida extra a quem lhe paga e reserva magras porções aos outros soldados e negocia combustível, necessário ao avanço aliado pelo norte da França, no mercado negro da Paris recém-libertada, tudo em conluio com seus superiores, que são pagos para encobrir seus negócios. Petya, neste sentido, figura mais como exceção do que regra, na representação de guerra de Simonov: alguém generoso e altruísta.

O tenente Maslennikov, subordinado direto e amigo pessoal de Saburov, repele sozinho um ataque alemão, pois dois outros soldados que o acompanham morrem rapidamente. Maslennikov morre e Saburov decide que, “sem dúvida, farei uma recomendação para ele. Melhor ainda, como

²⁴⁹ “Very good”, “brave”, “calm”, “not irritable”, “cheerful”.

²⁵⁰ “He looked for nothing for himself and never profited personally”.

Herói da União Soviética. Deixe que eles decidam. Mas ele realmente é um herói”²⁵¹ (p. 260). A condecoração como Herói da União Soviética era a mais alta comenda por bravura pessoal em combate. De certa forma, ao repelir sozinho um ataque, Maslennikov faz jus à alcunha de herói, pois demonstra certa *areté*, apesar de seus esforços não fazerem diferença alguma para o resultado da guerra como um todo – não da forma que os esforços dos heróis iliádicos de fato fazem diferença para o resultado de uma guerra. Quando dois generais, Protsenko e Matveyev, discutem o transcorrer dos combates, ambos concordam que os alemães não mostram a mesma confiança de antes, e que, pelo rádio, eles não mais dizem que tomaram Stalingrado; estão mais cuidadosos. Perguntado sobre qual seria a razão, Protsenko não hesita: “nós somos a razão”. E Matveyev concorda: “é isso mesmo, somos nós”²⁵² (p. 239).

Além dos exemplos já fornecidos acima, há diversas outras passagens nas quais a *areté* de Saburov é reiterada e mostrada. Quando a comunicação é cortada entre dois setores do front, a parte sul isolada do restante das forças soviéticas, o general Protsenko convoca especificamente Saburov para cruzar o Volga, caminhar pelo lado seguro até a altura das tropas isoladas, cruzar novamente o rio, estabelecer contato e retornar informando a situação no setor sul (p. 118). Dias mais tarde, a mesma ordem é dada a Saburov. Desta vez, ele não pode cruzar o rio, que já começa a congelar. Ele deve cruzar as linhas alemãs e estabelecer contato. Uma vez de volta ao bunker de Protsenko, Saburov é ordenado a cruzar mais uma vez, levando consigo instruções para um ataque que visa reunir as tropas isoladas – Saburov cruza as linhas alemãs três vezes durante a mesma noite (p. 271). Enquanto se recupera de seus ferimentos causados na luta com Vassiliev, Saburov finge não sentir mais dor quando é examinado, pois deseja retornar ao front o mais rápido possível (p. 231). Saburov recebe a comenda Ordem de Lênin, pois, segundo Protsenko, ele fez por merecê-la (p. 326). Face a todas estas demonstrações de coragem, ousadia, determinação e força, parece indiscutível que Saburov faz por merecer suas medalhas.

Nesta passagem, quando informa a Saburov de sua condecoração, Protsenko diz que todos “sentem que eles não vão ceder este lugar, é uma questão de vontade”²⁵³; para Protsenko, os russos querem com mais afinco do que os alemães (p. 326). É em passagens como esta que a narrativa desenvolve a outra simbologia acima mencionada – de Stalingrado e das casas defendidas por Saburov operando como sinédoque para toda a União Soviética. “Este lugar” a que Protsenko se refere pode ser as casas, a cidade ou todo o país. E a vitória final se resume a uma questão de vontade – a inflexível determinação do povo, que já mencionei acima. Em *Dias e Noites*,

²⁵¹ “Without any doubt, I’ll recommend him. Best of all, for Hero of the Soviet Union. Let them decide. But he really is a hero”.

²⁵² “We are the reason”; “that’s just it, it’s us”.

²⁵³ “Everybody felt they are not giving this place back, it is a matter of will”.

aparentemente, querer é poder. Tal assertiva é, no entanto, dificilmente corroborada quando analisamos ou discutimos uma guerra tecnológica moderna, prática na qual o poderio dos armamentos subjuga todas as vontades, desejos e sonhos dos indivíduos; prática que destrói por completo a *areté* individual os homens. Todavia, este não é o quadro representado na narrativa de *Dias e Noites*: no romance de Simonov, a tenacidade russa pode derrotar a Wehrmacht.

A simbologia começa a ser construída logo que Saburov e suas tropas tomam as casas. Assim que o exército alemão lança um ataque para recuperá-las, os soviéticos são cercados e as comunicações cortadas. Saburov sente que

somente de uma coisa ele estava certo, de uma forma meio dura: estas três casas de apartamentos, com suas janelas quebradas, seus apartamentos destruídos, ele, seus soldados, mortos e vivos, a mulher com suas três crianças no porão – todos estes juntos eram a Rússia, e ele, Saburov, a estava defendendo. Se ele fosse morto ou levado a se render, então este local deixaria de ser Rússia e se tornaria território alemão, e isto ele não podia imaginar nem para si mesmo²⁵⁴ (p. 60).

Esta longa citação parece conter todos os elementos desta pesquisa. A força e excelência (*areté*) necessárias para derrotar o inimigo, algo que em *Dias e Noites* vem da determinação de todo um povo; a glória (*kléos*) da luta e da vitória que o narrador já sabe de antemão – Simonov escreve sabendo que Stalingrado foi uma vitória e sua escrita outorga glória a esta vitória, assim desenvolvendo o mito desta guerra; ou seja, criando a narrativa que lhe empresta significado. O desejo de vencer por parte de Saburov, de que toda a Rússia vença, sobreviva, de certa forma, de que os russos voltem para casa após a guerra, talvez possa ser interpretado como um exemplo de figuração de *nóstos*. Ao repelir um outro ataque, “Saburov sentiu que eles haviam derrotado os alemães hoje”; não que tal conclusão fosse aparecer nos comunicados oficiais, mas “hoje eles haviam derrotado os alemães em um sentido mais amplo – eles tinham se provado mais fortes”²⁵⁵ (p. 325). Os russos provaram possuir mais *areté*; e assim garantiam sua vitória. Apesar de desenvolver toda minha tese com base na hipótese de que *areté* vai sendo anulada dentro do processo histórico que marca o avanço tecnológico na guerra e a mudança das práticas (intra-específica para predatória), *Dias e Noites* parece oferecer um diferente panorama: no romance, há *areté* e isto conta muito, faz diferença na guerra. Ademais, levando-se em consideração minha interpretação de que a obra opera metonimicamente (sendo a sinédoque um tipo de metonímia), se Saburov vence todos seus inimigos locais, se suas tropas derrotam todos os alemães que encontram

²⁵⁴ “Of only one thing was he certain, in a hard sort of way: these three apartment houses, with their shattered windows, their wrecked apartments, he, his soldiers, dead and living, the woman with her three children in the cellar – all these taken together were Russia, and he, Saburov, was defending it. If he were killed or should surrender, then this spot would cease to be Russia and would become German territory, and this he could not even imagine to himself”.

²⁵⁵ “Saburov felt that they had beaten the Germans today [...] they had beaten the Germans today in a more general sense – they had proved themselves stronger”.

– e isso tem efeito ampliado pela narrativa, para abarcar todo o país – então a *areté* de Saburov passa a se aproximar daquela demonstrada pelos heróis iliádicos. Também na *Iliada* o processo é metonímico: Heitor representa Troia e, ao matá-lo, Aquiles sela o destino da cidade. Heitor representa toda Troia assim como as casas defendidas por Saburov são a “Rússia”. Ainda assim, é impossível descartar o efeito que o avanço tecnológico tem sobre a prática da guerra e não é de todo equivocado afirmar que a representação de Simonov é feita precisamente para exaltar *areté* do povo russo, outorgando *kléos* e erigindo um mito para a “Grande Guerra Patriótica” – forma como a Segunda Guerra Mundial é conhecida na Rússia.

Ainda no processo de sinédoque, após mais ataque alemão e alto número de baixas russas, general Protsenko retorna a seu quartel e cogita, em pensamento, que talvez todos eles fossem morrer, todos aqueles homens do lado oeste do Volga; ele, porém, pensa sem medo ou dúvida que, “mesmo que ele morresse, todos morressem, e muitos outros, os alemães não venceriam”²⁵⁶ (p. 241). Quando as tropas defendendo a cidade são divididas por um ataque (fato mencionado acima, que leva Saburov a cruzar as linhas inimigas), o mesmo Protsenko se recusa a assinar o relatório que informa que os alemães chegaram ao Volga: “isto desencorajará toda a Rússia”²⁵⁷, diz ele. E decide liderar pessoalmente um ataque que reunirá as forças e tornará equivocado qualquer informe de que os alemães alcançaram o rio (p. 275-76). O ataque é bem sucedido.

Durante este ataque, a narrativa oferece algumas de suas mais sangrentas passagens. Os soldados estão a todo momento rodeados por corpos sem vida, se movem pisando em membros e outras partes de corpos; russos e alemães constroem trincheiras (p. 317-20) – uma ação que nos remete a narrativas da Grande Guerra de 1914-18. No combate nas trincheiras, em poucos minutos as margens do rio ficam “cobertas pelos corpos dos mortos e dos que estão morrendo”²⁵⁸. Um verdadeiro banho de sangue: Saburov lança o ataque com 83 soldados; após 7 horas, ele tem 35 em ação, dois terços dos quais levemente feridos (p. 321-22).

A associação entre Stalingrado e a Primeira Guerra Mundial não é errônea; é, na verdade, muito esclarecedora. Alistair Horne, em sua obra clássica sobre a Batalha de Verdun, *The price of glory*, argumenta que, “talvez para nossa satisfação, decidimos suprimir a amarga verdade de que a Segunda Guerra Mundial não tinha sido realmente vencida por tanques e aviões, mas pelas Verduns lutadas longe de nossos olhos ocidentais, no Leste, em Stalingrado e às portas de Leningrado”^{259,260}

²⁵⁶ “If he died, all died, and many others, the Germans would not win”.

²⁵⁷ “It will discourage all Russia”.

²⁵⁸ “To be covered with the bodies of dead and dying”.

²⁵⁹ Atual São Petersburgo, que sofreu um cerco nazista por quase três anos.

²⁶⁰ “Perhaps in our self-satisfaction we chose to suppress the unpalatable truth that World War II had not really been won by tanks and aircraft, but by the Verduns fought out of sight of our Western eyes in the East, at Stalingrad and before Leningrad”.

(1993, p. xiii). Stalingrado e Verdun podem, muito provavelmente, competir pela macabra alcunha de maior (e pior) batalha da história. Possivelmente, nenhuma outra batalha na história adquiriu tanto significado, tornou-se tão monumental durante seu transcorrer e depois nos mitos sobre ela criados, durou tanto tempo, matou mais pessoas, causou mais baixas e envolveu mais soldados do que Stalingrado ou Verdun. As batalhas de Stalingrado e Verdun foram travadas com propósitos puramente predatórios. Em 1916, o Chefe do Estado-Maior do Kaiser Wilhelm II, General Erich von Falkenhayn, planejou o ataque a Verdun com o explícito propósito de compelir os franceses a sangrar suas forças à morte (Asprey, 1991, p. 218). Seu objetivo não era tomar a cidade, de pouca relevância estratégica; o plano se baseava na importância histórica de Verdun para os franceses e no fato de que o país não poderia suportar o choque de perder um símbolo tão relevante. Falkenhayn queria que os franceses perdessem tantos homens defendendo Verdun que, por fim, eles não mais teriam forças para continuar a guerra. Em Stalingrado, Hitler também possuía poucos interesses estratégicos, ele estava mais interessado no nome da cidade: ele queria tomar a *cidade de Stalin*. E Stalin não podia aceitar perder *sua* cidade. Por estas razões, ambas as batalhas tornaram-se questão de vida ou morte para os dois lados; os combates travados assumiram contornos de barbárie poucas vezes vistos na história.

A digressão do parágrafo acima, afastando-se do foco principal da discussão aqui desenvolvida, ou seja, a obra *Dias e Noites*, tem por finalidade um esclarecimento que considero essencial. As críticas que venho tecendo sobre a obra de Simonov, salientando certas incongruências históricas, pontuando simplificações ou parcialidade na construção de personagens, questionando o poder e a excelência dos personagens russos, não têm, em momento algum, o intuito de desmerecer, denegrir ou desrespeitar a grandeza do esforço russo ou desconsiderar a enormidade da perda que este povo sofreu durante a Segunda Guerra Mundial, nem mesmo de depreciar a indispensável contribuição do país à vitória aliada. Nenhum outro país perdeu mais vidas humanas, em números absolutos, do que a União Soviética. A vitória em Stalingrado, contra uma das mais formidáveis máquinas de guerra já vistas, a Wehrmacht nazista, não pode ser diminuída. E parece-me inegável que o povo e o exército russos, apesar de diversos aspectos negativos, de cunho político por parte do regime de Stalin, demonstraram determinação e coragem admiráveis.

Os aspectos políticos do regime stalinista acima mencionados não passam despercebidos pela obra. O exemplo mais significativo se dá quando os soldados conseguem ouvir pelo rádio um discurso de Stalin. Antes do início da fala, Saburov se lembra da primeira vez em que escutou Stalin discursar, e, apesar de não conseguir se lembrar das palavras, ele se lembra da voz. Saburov pensa que, sempre em momentos de perigo, ele se recorda daquela voz e “que havia feito um juramento

para nesta guerra fazer tudo que tivesse força para fazer”²⁶¹; que aquela voz e o que Stalin disse “inspiraram algum tipo especial e incomum de calma”²⁶². Saburov reflete sobre este homem que fala sobre vitória pensando em milhões de quilômetros quadrados e milhões de vidas humanas e, ainda assim, se mantém calmo e firme, como “um homem que não duvida da vitória por nenhum momento”²⁶³ (p. 264-66). Aqui temos construída a imagem de um líder que transmite calma e confiança, e de alguém preocupado com a sorte de seu povo; uma imagem muito diferente daquela transmitida pela historiografia ocidental, que sempre reitera o autoritarismo e crueldade do regime, que levou à morte dezenas de milhões de pessoas.

Dias e Noites chega ao fim quando o Exército Vermelho desfere o ataque que termina por cercar as tropas alemãs do Sexto Exército, criando um bolsão com centenas de milhares de soldados alemães. O narrador, assim que o ataque é deflagrado, observa que “neste enorme movimento de pessoas, máquinas e armas, na forma que todos se moviam juntos [...] podia sentir-se a vontade e a força que já tinham sido mostradas um ano antes perto de Moscou”²⁶⁴ (p. 379) – novo exemplo da determinação de todo o povo. O dia do ataque, para mais aumentar a simbologia, é também o aniversário de Saburov: 18 de Novembro (p. 397-98). Contudo, tanto Antony Beevor, em *Stalingrad*, como William Shirer, em *Ascensão e queda do terceiro Reich*, colocam a data do ataque como 19 de Novembro (Beevor, 1998, p. 239; Shirer, 1962, p. 1209). Não há razão para Simonov antecipar o ataque em um dia. Seria mais fácil, e plenamente natural, simplesmente dizer que o aniversário de Saburov era dia 19, não 18. Saburov é um personagem fictício, sua data de aniversário pode ser dia 18 ou dia 19 de Novembro. Talvez Simonov esteja levando em conta o início do bombardeio russo contra as posições alemãs, que se deu durante a madrugada. Outra explicação seria que Simonov adota o calendário revolucionário soviético, introduzido oficialmente em 1 de Janeiro de 1930, mas revogado em 27 de Junho de 1940, com retomada de uso do calendário gregoriano. De toda sorte, seja qual for a razão, o ataque que pode ser interpretado como um divisor de águas na Segunda Guerra Mundial tem início no aniversário do protagonista de *Dias e Noites*.

Contudo, ainda há tempo para um último ataque. Saburov e general Protsenko concluem que eles também precisam atacar; que o esforço de seus camaradas que atacam ao norte e ao sul de Stalingrado deve ter respaldo também dentro da cidade. Eles decidem retomar uma das casas que Saburov atacou logo que chegou à cidade e que havia sido perdida semanas depois. Remizov,

²⁶¹ “given his oath to do everything in this war that was in his strength to do”.

²⁶² “inspired some special and unusual kind of calm”.

²⁶³ “like a man who does not doubt victory for a moment”.

²⁶⁴ “in this enormous movement of people, machines, and guns, in the way they all moved together [...] could be felt the will and fortitude which had already been shown a year before near Moscow”.

comandante de outro regimento, resume perfeitamente o sentimento dos personagens e o processo desenvolvido pelo romance: “aquele prédio...o que é um prédio afinal de contas? [...] Na verdade, aquele prédio é muita coisa. É quase tudo. É a Rússia [...] O que é o prédio? Quatro paredes, e nem mesmo paredes – quatro ruínas. Mas teu coração te diz: olha, bem como aquele prédio, tomaremos toda a Rússia de volta”²⁶⁵ (p. 405). Eles tomam o prédio, e acabarão por tomar toda a Rússia de volta.

A outra obra ambientada na Segunda Guerra Mundial presente no corpus primário desta pesquisa, *The Crusaders*, de Stefan Heym, é extremamente mais crítica do que *Dias e Noites* e insiste em negar *areté* aos homens envolvidos no conflito. *The Crusaders* é um romance pouco conhecido, tem somente uma edição, de 1948, e raramente é citado ou analisado em publicações acadêmicas. A pouca atenção dada à obra talvez seja causada por sua natureza ácida e irônica, que critica abertamente o exército norte-americano e questiona os interesses dos EUA na guerra europeia, além de contar com a presença de soldados americanos corruptos e venais como personagens centrais da trama. *The Crusaders* possui dezenas de personagens importantes para a narrativa, dificultando assim a determinação inequívoca de um protagonista. No entanto, o personagem que mais aparece na trama, e que se relaciona com todos os outros é o tenente Yates, professor universitário, com doutorado em línguas germânicas. Por causa de sua formação acadêmica, Yates serve numa unidade de propaganda do exército americano, produzindo material escrito em alemão para influenciar soldados e civis do inimigo, além de produzir um programa de rádio com o mesmo intuito e interrogar soldados que se rendem. Yates é um homem ético e honesto, que constantemente questiona as razões da guerra e que sofre diante das atrocidades nazistas que presencia, da corrupção e autoritarismo do exército americano, e das mazelas que vêm acontecendo aos civis atingidos pelo conflito. Devido a sua formação, Yates é um homem muito intelectualizado, e se ressentido do fato de pensar, ponderar, analisar, quando acredita que deveria agir. Os pensamentos, críticas e questionamentos de Yates revelam quão impotentes ele e seus companheiros são perante a guerra e perante a organização que faz a guerra: o exército dos EUA.

Com relação a seu trabalho, de propaganda, Yates é cético: ao conversar com seu colega Bing, ele diz que “pessoas como você e eu tendem a exagerar a importância da palavra. No fim, o que conta são armas e mais armas, aviões e mais aviões”²⁶⁶ (Heym, 1948, p. 10). Ele deprecia seu próprio trabalho na guerra, escrever textos, e parece discordar da máxima que afirma que a pena é

²⁶⁵ “That building...what’s a building after all? [...] As a matter of fact that building is an awful lot. It’s almost everything. It’s Russia. [...] What is the building? Four walls, and not even walls – four ruins. But your heart tells you: look, just like that building, we’ll take all Russia back again”.

²⁶⁶ “People like you and me are inclined to exaggerate the importance of the word. In the end, what counts are guns and more guns, planes and more planes”.

mais poderosa que a espada. Para Yates, a arma vence o argumento – o mais forte, com mais armamentos, aniquila o certo ou o errado, as ponderações. Refletindo sobre a impotência do indivíduo, tanto em combate como na submissão à organização do exército, ele se pergunta: “Quem decidiu que *você* deveria ter que aceitar isso e estar entre aqueles poucos escolhidos para arriscar sua vida? E quem decidiu que *você* seria destruído em pedaços e que *suas* entranhas deveriam estar espalhadas e *seu* sangue deveria engordar o solo?”²⁶⁷ (p. 76). Yates critica a total arbitrariedade do processo, a arbitrariedade da morte: não são os ruins ou incompetentes que morrem; os bons, competentes, ou honestos não necessariamente sobrevivem. Outro personagem da obra, Capitão Troy (*Troia*, o nome traz óbvias associações), expõe a arbitrariedade quando consola Yates após a morte de Bing. Yates reclama que somente os bons morrem. Troy retruca que não, que a instituição guerra é bem imparcial (p. 99). Neste comentário, de certa forma, Troy faz outra referência à loteria e à sorte como elementos primordiais na guerra contemporânea: viver e morrer é arbitrário, sem sentido, um jogo de cara ou coroa. Quando outro companheiro morre, Yates tenta em vão ajudá-lo e conclui amargamente: “O que eu consegui? Quem eu ajudei? Esta é a prova de quão pouco um homem pode fazer”. Ele argumenta que não pode deixar “as coisas levarem você, você tem que estar na sela”²⁶⁸ (p. 175). Mas como seria isso possível, estar no controle? Yates não passa de um soldado comum numa guerra moderna, ele não é um herói.

Além do combate, outra fonte de frustração para Yates, e que reforça sua impotência, é a corrupção e organização do exército. Seu superior, major Willoughby, se envolve em negócios escusos com ricos empresários franceses que colaboravam com os nazistas. Quando vê o major negociando com um empresário, se recorda dos companheiros mortos, mas sabe que nada pode fazer, que deve se manter calado. Yates então pensa nas figuras dos três macacos, um cobrindo os olhos, o outro as orelhas e o terceiro a boca: nada vê, nada ouve e nada diz. Yates gostaria de destruir estas três figuras (p. 192): ele anseia por *areté*, por ser capaz de mudar as coisas, por não se comprometer e agir de forma correta, honesta e virtuosa. No entanto, reconhece que a um soldado só resta “simsenhor, simsenhor, simsenhor – o velho jogo do exército. Você não pode enfrentá-los – eles estão sempre acima de você. Uma pirâmide: quanto mais alta uma pedra, mais pesada ela é em seu pescoço, menos você pode se mover”²⁶⁹ (p. 213). Ao contrário de Aquiles, que se insurge contra a liderança incompetente e egoísta de Agamênon, Yates se submete.

²⁶⁷ “Who decided that *you* should have to take it and be among the chosen few to risk your life? And who decided that *you* were to be blown to bits and that *your* guts should be spattered and *your* blood fatten the soil?”

²⁶⁸ “What did I achieve? Whom did I help? That’s just proof of how little a man can do”. – he thinks “you couldn’t let things ride you; you had to be in the saddle”.

²⁶⁹ “Yessir, yessir, yessir – the old Army game. You couldn’t stand up against them – they were always on top of you. A pyramid; the higher a stone, the heavier it was on your neck, the less you could move”.

O personagem mais envolvido em combates durante a obra é o capitão Troy. Troy é respeitado por subordinados e superiores; preocupado com o bem-estar dos homens sob seu comando; cuidadoso, corajoso, ele é sem dúvida um grande soldado – mas isso não impede que homens morram sob seu comando, que ele cometa falhas, pague por elas e se culpe por tudo isso. O narrador afirma que após certo tempo e muitas mortes, Troy não mais dava ordens, ele oferecia sugestões: “o que permanecia era a racionalização de que, sozinho, um homem estava perdido”²⁷⁰ (p. 295). Se, por um lado, mais amplo e filosófico, tal constatação se aplica a Aquiles – Aquiles, sem a sociedade que habita e sem Pátroclo, perde seu lugar no mundo; por outro lado, Aquiles pode continuar na guerra e se sobressair, e sobreviver, sozinho: ele não precisa de ninguém para continuar lutando. Troy precisa de seus homens, e da confiança e do respeito deles. E Troy, como tantos outros exemplos deste texto, também reconhece a força do imponderável, da sorte. Quando pergunta a Yates o que fazer durante um ataque, e Yates responde não saber, Troy passa a admirá-lo, pois “havia aprendido que nesta guerra a maioria das coisas que você fazia era suposição, e que você tinha sorte e deveria agradecer a Deus se desse certo”²⁷¹ (p. 329).

No entanto, apesar de reconhecer a impotência do indivíduo, e sua própria, e o peso e valor de elementos imponderáveis e incontroláveis, Troy aceita sua dispensa quando 42 soldados sob seu comando são mortos em uma cidade alemã. Ele os deixa na cidade aparentemente segura e segue em frente para libertar um campo de concentração. Tropas nazistas, auxiliadas por civis, desferem um contra-ataque na cidade e matam os americanos. Além disso, no campo de concentração libertado, os guardas nazistas são mortos pelos prisioneiros sob o olhar complacente dos soldados de Troy. Quando confrontado por seu superior, General Farrish, Troy aceita todas as acusações: “ele não culpava o destino ou má sorte [...] havia coisas que ele não mais podia controlar”²⁷² (p. 478). Troy age de maneira um tanto contraditória. Ele tenta consolar outras pessoas e não culpa ninguém por falhas ou mortes. Porém, quando as supostas falhas e as mortes ocorrem a seus homens ou a pessoas sob sua responsabilidade, ele não aplica a si mesmo a mesma complacência ou compreensão. E, ao alegar que havia coisas que não mais podia controlar, revela que acreditava controlar certas coisas, em outros momentos ou sob outras circunstâncias. Troy pensava talvez possuir certa *areté*; *areté* que não exigia de outras pessoas.

A figura apresentada com mais poder individual como soldado, em *The Crusaders*, é o russo Kavalov. Kavalov esteve preso em um campo de concentração nazista, escapou e executa operações de guerrilha atrás das linhas inimigas; ele é descrito como forte e fisicamente grande (p. 230-33).

²⁷⁰ “What remained was the rationalization that, alone, a man was lost”.

²⁷¹ “Troy had learned that in this war most of what you did was guesswork, and that you were lucky and should thank God if it turned out well”.

²⁷² “He didn’t blame fate, or hard luck [...] There were things he could no longer control”.

Troy crê que uma companhia de homens como Kavalov seria excepcional (p. 244); Willoughby diz que não gostaria de ter o russo como inimigo (p. 262); e Yates afirma que, ao lado de Kavalov, não teria medo de ser enviado a missões perigosas (p. 264). Por um lado, adotando postura mais crítica, pode-se argumentar que Kavalov é construído de maneira quase folclórica ou estereotipada: o russo falastrão, grande, beberrão, que vemos em filmes americanos. Stefan Heym assim corroboraria uma visão maniqueísta. Por outro lado, ao povoar seu romance com americanos corruptos e gananciosos, franceses colaboracionistas, soldados alemães cruéis e civis alemães complacentes com o massacre perpetrado por seus líderes, Heym fornece em Kavalov uma resposta aos estereótipos: o único personagem russo é um pessoa indiscutivelmente honrada, forte e admirável. Ao fornecer um único personagem aparentemente estereotipado numa obra claramente irônica e crítica, Heym parece estar, na verdade, dando uma resposta à visão maniqueísta: este russo é bom, é realmente decente. Não há ironia na construção de Kavalov. Heym mostra o que geralmente é ignorado nas narrativas americanas, literárias ou cinematográficas, da Segunda Guerra Mundial: existem soldados americanos corruptos e cruéis assim como russos admiráveis.

Quanto às características predatória e intra-específica de luta, as narrativas produzidas por americanos também retratam, assim como Simonov e Gerlach, uma guerra de predação. Em *The Crusaders* e *Além da linha vermelha* (*The thin red line*), de James Jones, encontramos principalmente a assimetria, elemento particularmente predatório. Embora nestas duas narrativas os homens enfrentem outros homens, armados com metralhadoras e rifles, eles geralmente se veem confrontados por aviões e tanques. E muito embora os romances sejam ambientados em diferentes teatros – *The Crusaders* na Europa e *Além da linha vermelha* no teatro do Pacífico – a experiência narrada é a mesma: uma incessante batalha para sobreviver contra máquinas, inimigos sem rosto determinados a matar.

Os autores dos livros até aqui abordados, nos exemplos da Segunda Guerra Mundial, são todos contemporâneos ao conflito: Heym participou do esforço norte americano; Jones lutou em Guadalcanal; Simonov foi correspondente de guerra; Gerlach lutou em Stalingrado. No entanto, mesmo a escrita conhecida como *post-memorial* (pós-memorial) da Segunda Guerra oferece exemplos das características predatórias e da impotência do indivíduo. Uma obra deste tipo é *Atonement*, *best-seller* de Ian McEwan, que tem uma longa passagem narrando a retirada das tropas inglesas em Dunquerque, após a queda da França em 1940, quando o protagonista do romance, Robbie Turner, tenta desesperadamente chegar à cidade de onde poderá escapar para a Inglaterra. O fato de que não há nenhum soldado alemão na obra, e de que os temidos *panzers* nunca aparecem, já sinaliza a elementos de predação: predadores não devem ser vistos por suas presas até o último minuto – predação conta com a surpresa. Robbie Turner e os soldados ingleses, como uma manada

de herbívoros, sabem que estão sendo perseguidos, caçados; eles somente não sabem quando e de onde virá o ataque.

Por fim, a ameaça se materializa na forma da *Luftwaffe* e seus aviões. Turner sabe, desde o início de sua caminhada em direção ao Canal da Mancha, que, para sobreviver, ele tinha que “observar o céu”²⁷³ (McEwan, 2003, p. 206), porque, mesmo antes de qualquer ataque, ele percebe uma formação de cerca de 50 Heinkels, indo em direção à costa (p. 201). Logo depois desta constatação, um único avião metralha a coluna de soldados, veículos e refugiados que congestionam a estrada, causando medo e apreensão, mas sem gerar muito dano. O pior está por vir. Mais tarde, cerca de 15 aviões não somente metralham, mas também jogam bombas sobre a vagarosa coluna. Desta vez, o pânico é generalizado e as pessoas correm em busca de proteção. Turner tenta ajudar uma mulher que carrega consigo uma criança. Ele agarra o menino e corre, uma bomba cai, o solo treme, eles se jogam ao chão. Depois das bombas, Turner sabe que os aviões darão meia volta e metralharão novamente a coluna. Ele continua correndo, mas a mulher se recusa a ir. Ele os deixa para trás. Mais bombas caem e quando Turner se vira para o local onde deixara a mulher e o menino, há somente uma cratera. Ele pensa que “era por isso que tinha que deixá-los. Seu negócio era sobreviver” (McEwan, 2003, p. 224).

Exércitos já tinham sido esmagados antes na história, soldados já tiveram que fugir anteriormente – mas eles nunca antes tinham sido perseguidos por cima. Esta passagem de *Atonement* serve para mostrar a assimetria do combate nas guerras do século XX, pois aviões atacam do céu, visando soldados e equipamento, da mesma forma que aves de rapina atacam coelhos e outros mamíferos pequenos. Ademais, e mais importante, esta passagem bem ilustra outra mudança na guerra que mostra características predatórias e se afasta do combate entre semelhantes: o ataque aos mais indefesos, os civis. No capítulo 1, já vimos as estatísticas que mostram o incrível aumento da proporção de civis no total de baixas em guerras no século XX. Os aviões no romance de McEwan atingem qualquer coisa que esteja abaixo deles e não fazem distinção entre combatentes e não combatentes. O destino dos civis neste romance foi o mesmo da população de Londres, Tóquio, Varsóvia, Berlim, Hamburgo, Colônia, Dresden e tantas outras bombardeadas indiscriminadamente na Segunda Guerra. O povo de São Petersburgo, então Leningrado, passou fome durante um cerco de três anos. Milhões de não combatentes foram levados a campos para serem fuzilados, morrerem com gás ou simplesmente de fome. Conforme já observado, a abrangência global da guerra e sua inédita brutalidade determinaram que não havia frente de batalha. A guerra estava por todo lado, no campo de batalha e na retaguarda, em cidades e no

²⁷³ “if he was going to survive, he had to keep a watch on the sky”.

campo; uma vez que um país capitulava, poderia haver resistência e o começo de execuções e represálias; cidades longe da linha de frente poderiam ser, e de fato eram, bombardeadas. Nenhuma pessoa ou localidade estava segura, livre da guerra. Por conseguinte, os idosos, as mulheres e as crianças, sem armas, sem treinamento, mais fracos e mais vagarosos, tendiam a morrer primeiro – algo que não acontecia tão constantemente em guerras anteriores. No combate entre semelhantes, os oponentes escolhem seus pares, objetivam dominância e superioridade. Um leão não enfrentará um filhote pela liderança do bando – ele escolhe o líder de momento e o desafia para o combate. A especificidade e diferença dos dois tipos de violência são reiteradas quando abordamos leões: os machos não participam da caça, as leas devem conseguir comida para o bando. Leões lutam combate intra-específico e leas lutam combate predatório. E leas, assim como crocodilos, tigres e todos os outros predadores, matam o que está no caminho, selecionando preferencialmente animais velhos, os jovens, ou aqueles deixados pelas manadas – alvos mais fáceis. Predadores não caçam os mais fortes, eles buscam os mais fracos.

Retornando às características do povo russo encontradas em *Dias e Noites*, e à caracterização de Kavalov em *The Crusaders*, no que se refere a determinação e força, tão apregoadas e celebradas por Simonov e presentes em Kavalov, e o fato de terem derrotado um dos mais poderosos exércitos de todos os tempos, cabe lembrar que a Segunda Guerra Mundial não foi o primeiro exemplo. Há outra invasão na história russa que parece corroborar a máxima do Marechal de Campo inglês Montgomery, de que a primeira regra básica da guerra é nunca marchar contra Moscou (1968, p. 365), assim ilustrando a dificuldade de se enfrentar não só o povo, como o clima da estepe. Cento e trinta anos antes da Batalha de Stalingrado, a Rússia derrotara outra magnífica máquina de guerra, a *Grande Armée* de Napoleão Bonaparte, e Leon Tolstói representa este evento em *Guerra e Paz*.

Afirmar que, em *Guerra e Paz*, Tolstói representa a vitória russa sobre o exército de Napoleão é, no mínimo, uma grave simplificação. *Guerra e Paz* é uma obra enciclopédica, geralmente publicada em volumes dada sua extensão. A narrativa fornece dezenas de personagens com importância para a trama; abarca décadas da história russa; oferece um rico painel da sociedade da época, seus costumes e práticas; relata e recria minuciosamente ao menos três (Schongrabern, Austerlitz e Borodino) batalhas das Guerras Napoleônicas; além de discorrer longamente sobre temas como amor, religião, história e filosofia. Desta feita, e tendo em mente os propósitos desta pesquisa, seria contraproducente e desnecessário (além de extremamente difícil) tentar contemplar e analisar o todo da obra. Repetindo assim o procedimento adotado para com a *Ilíada*, atenho-me à representação da guerra na obra e aos conceitos chave desta pesquisa. Um outro aspecto digno de atenção, e que será também discutido no capítulo dedicado a *kléos*, é a maneira como o narrador de *Guerra e Paz* se dirige diretamente ao leitor num processo de questionamento da escrita

historiográfica e de representação do passado. O narrador de *Guerra e Paz* explicita o caráter retroativo de qualquer representação do passado, desqualificando e questionando as obras historiográficas que se debruçaram sobre as Guerras Napoleônicas; mas parece, ao mesmo tempo, ignorar este elemento retroativo em sua própria narrativa. De forma mais clara: todas as representações anteriores das Guerras Napoleônicas estariam equivocadas, exceto *Guerra e Paz*. No capítulo dedicado à glória (*kléos*) - que afirmo estar associada à literatura, pois é precisamente a literatura que representa os eventos e a eles outorga glória ou não - abordarei novamente esta postura do narrador de *Guerra e Paz*, juntamente com as elaborações de Tim O'Brien, em *The things they carried*, sobre a natureza da escrita da guerra, das histórias de guerra.

A obra de Tolstói, no que diz respeito a *areté*, constantemente insiste em negar qualquer poder ou excelência em combate àqueles envolvidos nos conflitos narrados. Esta característica é mostrada através da representação do processo de desilusão e decepção de alguns personagens, principalmente o príncipe Andrey Bolkonsky e Nikolay Rostov. O processo de desilusão com a guerra, ou melhor, de percepção de quão incontrolável é uma guerra, se dá quando o soldado (ou guerreiro) finalmente se depara com a guerra real, em oposição à guerra imaginada. Cabe novamente citar Paul Fussell: “toda guerra é irônica porque toda guerra é pior do que o esperado”. A ironia da guerra, presente na lacuna existente entre o que dela se espera e o que de fato se encontra, desnuda a impotência dos homens perante um evento que imaginavam controlar. Como se dá este processo, e exemplos dele nas narrativas, é tema para o capítulo seguinte, dedicado ao conceito de *nóstos*. No entanto, urge mencioná-lo, pois é por meio dele que os homens se percebem desprovidos de *areté* – tema deste capítulo. É preciso aqui estabelecer uma diferença, mesmo que tênue, com relação aos temas tratados neste capítulo e nos seguintes.

A ironia da guerra revela a lacuna entre guerra esperada, imaginada e guerra real – revela a inerente imprevisibilidade da guerra. Todos aqueles envolvidos em conflitos armados estão à mercê de sua inerente imprevisibilidade. Ainda assim, mesmo com a ironia da guerra, na *Iliada* os guerreiros possuem poder que os leva a se destacarem e a decidirem o conflito. Este poder, *areté*, é anulado nas guerras modernas. O caso de Aquiles, mais uma vez, é emblemático para explicar esta tênue diferença que mencionei. Aquiles tem poder, mata Heitor e decide a guerra. Apesar disso, termina o épico como um homem triste e conformado com a iminente morte: Aquiles consegue o que quer, mas não da forma que queria. Seu poder garante glória, mas a inerente imprevisibilidade da guerra faz com que esta glória venha acompanhada da morte de Pátroclo. Nem Aquiles controla o que ocorre numa guerra. Mais uma vez reitero a explicação mencionada acima: tanto os três conceitos como as narrativas estão interligados, e as separações efetuadas neste texto têm caráter metodológico, mas, por vezes, soam arbitrarias e artificiais.

Príncipe Andrey Bolkonsky sonha com a guerra e com a oportunidade de nela se destacar. Em uma aparente traição (pelo menos em pensamento) a seu país, Bolkonsky sonha em ser como Napoleão Bonaparte, seu herói. Numa melhor elaboração, Bolkonsky deseja que Napoleão continue a vencer, sempre, até que ele, Bolkonsky, seja o único capaz de derrotá-lo. Logo no início da obra, durante uma recepção na qual o futuro da Rússia e uma iminente guerra com a França são discutidos, Pierre Bezukhov (outro importante personagem, talvez mesmo o protagonista) e o amigo Bolkonsky conversam. Pierre considera um erro a Rússia enfrentar Napoleão, “o maior homem do mundo”²⁷⁴ (Tolstoi, 2005, p. 26). Bolkonsky, por sua vez, não admite abertamente sua admiração e afirma que guerras, apesar de ruins, sempre existirão. Perguntado então porque irá servir neste evento que despreza, Bolkonsky responde não saber, talvez porque deva, e porque não gosta da vida que tem – ela não lhe agrada (p. 27). Bolkonsky não admite abertamente toda sua vontade de experimentar a guerra e sua fascinação por Napoleão.

A guerra entre França e Rússia²⁷⁵ eclode e diversos personagens vão para o campo de batalha. Logo durante a primeira batalha, a vitória francesa em Ulm, Bolkonsky se vê dividido entre sua pátria e a possibilidade de derrota de Napoleão: “ele não podia suportar pensar que seu herói caísse em desgraça”²⁷⁶ (p. 130). Ulm também é o primeiro exemplo da prática do narrador de esmiuçar as batalhas, narrando tudo o que ocorreu, movimento de tropas, mínimos detalhes como tomada de pontes e posição de cada general. Neste ponto, contudo, o narrador ainda não explicita sua divergência com todas as outras narrativas históricas anteriores. Mais tarde, ao saber que os franceses já ocupam Viena, Bolkonsky reconhece seus pensamentos em parte contraditórios e seus mais íntimos desejos:

A notícia entristeceu príncipe Andrey, mas também lhe deu prazer. Uma vez que sabia que o exército russo estava em situação tão desesperadora, imediatamente ocorreu-lhe que ele poderia ser exatamente o homem destinado a salvar o exército russo daquela situação, e, assim como Napoleão saíra da obscuridade em Toulon, era aqui que ele se ergueria para sempre da massa dos oficiais anônimos. Este era seu primeiro passo para a glória²⁷⁷ (p. 170).

²⁷⁴ “The greatest man in the world”.

²⁷⁵ As guerras napoleônicas não foram travadas entre França e Rússia unicamente. A coalizão que se opunha a Napoleão era formada por Inglaterra, Áustria, Prússia e, depois, Rússia. As alianças mudaram conforme Napoleão derrotava inimigos e lhes impunha tratados de paz. A Alemanha ainda não era uma nação unificada e a Áustria era um império, não somente o país com as fronteiras que hoje conhecemos. Para efeitos práticos, e a fim de evitar longas digressões históricas, além do fato de que *Guerra e Paz* se concentra no embate França-Rússia, ater-me-ei às nomenclaturas Rússia e França.

²⁷⁶ “He couldn’t bear to think of his hero being disgraced”.

²⁷⁷ “The news grieved Prince Andrey, but it also gave him pleasure. Once he knew the Russian Army was in such a hopeless situation, it immediately occurred to him that he might be the very man destined to extricate the Russian Army from that situation, and that just as Napoleon rose from obscurity at Toulon this was where he would be raised for ever from the ranks of anonymous officers. This was his first step on the road to glory”.

Bolkonsky tem em Napoleão o modelo que outros homens tiveram em Aquiles, ou Enéas, ou Heitor, ou tantos outros guerreiros dignos de glória no passado. Também como tantos outros homens, ele está fadado a decepcionar-se, desiludir-se e a morrer em combate. Outro aspecto do pensamento de Bolkonsky merece atenção. Ele deseja deixar a massa de oficiais anônimos. Sua busca por *kléos* obedece aos parâmetros estabelecidos na *Ilíada* – e, de certa forma, confirma a hipótese central desta pesquisa: *areté*, *nóstos* e *kléos* são temas essenciais à narrativa de guerra, às histórias de guerra. Andrey Bolkonsky busca a oportunidade para demonstrar *areté*, oportunidade que, segundo ele, Napoleão encontrou em Toulon. Se for capaz de demonstrar *areté*, ele terá seu nome inscrito no registro (literatura, histórias, narrativas) dos grandes feitos dos homens (*kléa andrôn*). Bolkonsky assim deixaria de ser simplesmente mais um, de ser um anônimo oficial. No entanto, nas guerras modernas, e as Guerras Napoleônicas já se inserem em uma fase na qual a excelência individual pouco vale, é exatamente o oposto que ocorre: todas as vítimas, todos os guerreiros, ao serem privados de *areté*, têm como destino o anonimato. Mais à frente, melhor discutirei o que Thomas Burns chama de “o anonimato da morte” (2004, p. 46), ao analisar a figura do Soldado Desconhecido.

Em sua primeira oportunidade de combate, Bolkonsky fica confuso, não entende ou não consegue acompanhar o que ocorre. Ansioso, ele pensa: “começou! É isso [...] Mas para onde olho? Onde encontro minha Toulon?”²⁷⁸ (p. 188-89). Ao término do combate, “príncipe Andrey [...] foi embora sem uma única palavra. Ele se sentia amargamente desapontado. Era tudo tão estranho, tão diferente daquilo que ele esperava”²⁷⁹ (p. 211). A guerra real começa a se impor sobre a guerra imaginada. Bolkonsky não encontra a oportunidade para demonstrar *areté*. A batalha seguinte é Austerlitz, por muitos considerada o ápice da *Grande Armée* e de Napoleão; Horne afirma que a batalha é “a mais brilhante gema” (1998, p. xxi) da notável carreira de Bonaparte. Inferiorizado em números, cerca de 70.000 franceses se opõem a em torno de 89.000 tropas aliadas, Napoleão induz o inimigo a atacar onde ele deseja, nos flancos que se mostram aparentemente fracos. O ataque pelo centro, assim que as forças aliadas haviam se dispersado e enfraquecido, garante-lhe a indiscutível vitória. Assim que eclode o combate, Bolkonsky sonha novamente com sua glória: “o que posso fazer se nada me importa além da glória e do amor dos homens?” (p. 280). Ele mesmo responde a sua pergunta: “daria tudo por um momento de glória”²⁸⁰ (p. 281).

²⁷⁸ “It’s started! That’s it! [...] But where do I look? Where do I find my Toulon?”

²⁷⁹ “Prince Andrey [...] walked off without a word. He was feeling bitterly disappointed. It was all so strange, so unlike what he had been looking forward to”.

²⁸⁰ “what can I do if I care for nothing but glory and the love of men?”; “I would give them all up for one moment of glory”.

Bolkonsky nada pode fazer para impedir a derrota. Em uma passagem que bem ilustra suas ingênuas ilusões, e o patético papel dos homens nas guerras modernas, além de uma absurda escala de valores (pela importância de uma bandeira), o líder militar russo, general Kutuzov, se desespera ao ver a bandeira cair ao chão e clama que Bolkonsky a carregue (p. 298). Furioso e humilhado, Bolkonsky agarra o estandarte e tenta liderar um batalhão, já disperso e fugindo – o narrador o compara a um menino (*boy*). O estandarte se mostra pesado demais e todo seu esforço é em vão: ele rapidamente é ferido e cai. O ferimento é o divisor de águas para Andrey Bolkonsky: caído ao chão, prestes a perder a consciência e delirando, ele tem o que poderíamos considerar uma epifania: “como é possível nunca ter visto este majestoso céu antes? Oh, quão feliz estou de tê-lo finalmente encontrado. Sim! É tudo vaidade, é tudo uma ilusão, tudo exceto aquele infinito céu. Não há nada, nada – é tudo que há. Mas mesmo isso não há. Nada há além de calma e paz. Obrigado a Deus por isso” (p. 299). Sua mudança fica mais clara assim que a batalha termina. O próprio Napoleão se aproxima do ferido Bolkonsky, que jaz imóvel no chão. Bonaparte observa que Bolkonsky teve uma bela morte (p. 310) – já vimos, no capítulo anterior, o que significa uma bela morte. Para Bolkonsky, no entanto, Napoleão, seu herói, parecia uma “criatura mínima, sem importância se comparada a tudo que se passava entre seu espírito e aquele infinito majestoso, azul, com suas nuvens carregadas”. Bolkonsky só quer voltar à vida, “porque a vida era boa e ele via tudo de forma diferente agora”²⁸¹ (p. 311).

Sete anos mais tarde, quando o exército francês invade a Rússia, na véspera da Batalha de Borodino, Bolkonsky encontra seu amigo Pierre e mostra quão profunda foi sua mudança; quão amargo se tornou, e quão desiludido e decepcionado com a guerra está. Em uma longa fala, parte dela reproduzida como epígrafe para este texto, Bolkonsky discorre sobre a guerra real, aquela cujo objetivo é vencer e nada mais; cujo propósito é matar seu inimigo. Ele advoga que não se deve tomar prisioneiros, todos devem ser mortos (p. 860); que a guerra se resume a matar e ser morto, e que descobriu isso através de muito sofrimento (p. 861). A suposta clarividência de Bolkonsky, percepção dos vis mecanismos da guerra e da necessidade de ser cruel para vencer, parece ecoar as palavras do personagem Kurtz, de Marlon Brando no filme *Apocalypse Now*. Kurtz conta que após inocular crianças de uma vila com vacinas contra pólio, os inimigos (no caso do filme, os vietnamitas) chegaram a esta mesma vila e cortaram todos os braços, mutilando as crianças – fazendo uma pilha de braços. Kurtz afirma que se tivesse dez batalhões de homens tão dispostos, os problemas dos americanos estariam resolvidos. Bolkonsky e Kurtz propõem a teoria de que, numa atividade cuja essência é matar outras pessoas, aquele mais disposto a atos cruéis e bárbaros, aquele

²⁸¹ “a tiny, inconsequential creature compared with everything that was now transpiring between his spirit and that lofty, sky-blue infinity with its busy clouds [...] because life was good and he saw it all differently now”.

sem julgamentos, sem sentimentos, vencerá. Bolkonsky morre devido a ferimentos sofridos durante a batalha (p. 1094).

A família Rostov oferece mais dois exemplos para a desilusão daqueles que esperam ansiosamente pela guerra e da ausência de *areté*. Nikolay, o irmão mais velho, sonha em participar de combates e encontrar glória, assim como Bolkonsky. Sua primeira experiência também em muito se assemelha à de Bolkonsky. Na manhã da batalha, ele sente que todos seus sonhos tinham se realizado, haveria combate e ele participaria; e, mais importante, segundo ele, servindo a um dos mais bravos generais; e, mais importante ainda, ele se torna responsável por levar uma mensagem a Kutuzov, talvez até ao próprio Czar. Quando parte em seu cavalo, a primeira surpresa: ele olha para o campo de batalha e nada entende. Não consegue definir as posições de cada exército, onde estão seus companheiros e o inimigo. É tudo confuso e Nikolay se sente perdido (p. 301). Pouco depois, um ataque da guarda de elite quase o faz cair do cavalo; ele olha admirado e inveja aqueles homens altos, fortes e seus robustos cavalos. Mas ele acaba caindo e quase é esmagado. Ao voltar ao cavalo, está perdido e não sabe para onde ir. Mais tarde, quando pergunta sobre o ataque (a carga) da guarda de elite, descobre que aqueles “homens grandes, bons, todos aqueles ricos e brilhantes jovens oficiais [...] após a carga tinham sido reduzidos a dezoito sobreviventes”²⁸² (p. 302). Nikolay, porém, sobrevive a todos os combates que experimenta. Seu irmão mais novo, Petya, não tem a mesma sorte. Ainda criança quando de Austerlitz, Petya consegue, aos 15 anos, servir durante a invasão francesa a seu país. Na primeira experiência de combate, ávido, avança com seu cavalo, coração batendo acelerado e uma bala o atinge na cabeça (p. 1176) - sua experiência de guerra dura segundos. Pierre Bezukhov, embora não sirva no exército, é outra personagem que experimenta a falta de poder por parte do indivíduo, a sensação de estar à mercê de forças que não controla. Durante a ocupação francesa de Moscou, ele é feito prisioneiro e levado para ser executado. Ao ser escoltado para o pelotão de fuzilamento, sente que ninguém em particular o está matando: “era o curso das coisas. Um padrão de circunstâncias. Era um tipo de sistema que o estava matando”²⁸³ (p. 1070). A execução é uma farsa, com intuito de simplesmente assustar os russos. Pierre sente-se inicialmente aliviado, sente que pode mudar sua vida, mas “agora ele sentia que não podia ser culpado pelo mundo que desabava perante seus olhos e deixava nada além de ruínas sem sentido. Ele se sentiu impotente”²⁸⁴ (p. 1074). Pierre entende que nada pode fazer para alterar a situação na qual se encontra, na qual seu país se encontra. Um homem não faz a menor diferença.

²⁸² “Big, fine men, all those brilliant, rich young officers [...] after the charge had been reduced to eighteen survivors”.

²⁸³ “It was the way of things. A pattern of circumstances. It was some kind of system that was killing him”.

²⁸⁴ “Now he felt he wasn’t to blame for the world collapsing before his eyes and leaving nothing but meaningless ruins behind. He felt powerless”.

As descrições de combate, em *Guerra e Paz*, tornaram-se célebres pela riqueza de detalhes e atenção a ocorrências históricas. Historiadores como Alistair Horne (1998), Jean Tulard (1996) e John Keegan (1994), em diferentes estudos, mencionam a obra e a citam para ilustrar seus pontos de vista. Em todas as batalhas, o narrador de *Guerra e Paz* insiste na confusão e desordenamento dos embates, reforçando tanto a ausência de poder por parte dos indivíduos, sejam eles soldados comuns ou altos oficiais (Napoleão inclusive), como também para desnudar quão errôneas e enganadoras são representações historiográficas que tentam retratar conflitos armados, ou mesmo o passado, como algo claro e coerente. Vejamos como se apresentam estes três (impotência de soldados, impotência de líderes e imprecisão de narrativas históricas) aspectos na obra.

Antes de analisar os exemplos fornecidos pela narrativa, cabe pontuar as mudanças históricas na prática da guerra que se fazem presentes com a Revolução Francesa e a ascensão de Napoleão Bonaparte. Tais mudanças alteram a dimensão da guerra. Com a Revolução Francesa e sua primeira *levée en masse* (conscrição geral, na terminologia militar contemporânea) de 1793, o exército deixa de ser uma carreira reservada aos soldados profissionais, aqueles de tradição familiar militar ou vida devotada às forças armadas, ou que são promovidos por seus títulos de nobreza. Antes da Revolução Francesa, batalhas eram travadas por poucos milhares de homens; após a revolução, dezenas de milhares são comuns nos campos de batalha. Para fins comparativos, basta notar os números de duas batalhas que figuram neste estudo: em Agincourt, estima-se o número de envolvidos em menos de 40.000 homens; em Austerlitz, havia mais de 160.000 homens – o quádruplo em 400 anos. A Revolução Francesa inaugura a prática da nação em armas. O exército passa a ser formado por todo um contingente potencial de homens aptos a lutar. Todos os cidadãos podem, e devem, servir aos interesses de seu país no campo de batalha. Vitórias obtidas pelos exércitos da Revolução Francesa, improváveis e, para muitos, gloriosas, como Valmy (1792) – que leva Goethe, presente no exército prussiano, a afirmar que uma nova época se iniciava na história universal – intensificam a tendência, reforçam a ideia de um novo exército, com muito mais homens. A mudança que se inicia na virada dos séculos 18 para 19 encontra seu ápice na Primeira Guerra Mundial, quando milhões de homens são mobilizados para serem bombardeados em trincheiras e massacrados por metralhadoras ao tentar inutilmente cruzar a Terra de Ninguém.

Logo na primeira batalha da obra, os soldados comuns (*rank and file*) discutem, mas nada sabem, há boatos, fofocas; alguns alegam saber mais através de informações que ouviram de oficiais, outros alegam terem visto algo – nada é preciso. A pergunta que todos fazem, e que ninguém sabe responder é “Onde está Napoleão?” (p. 124). Esta situação, dos soldados debatendo e discutindo sem nada realmente saber, é recorrente na literatura de guerra, presente também em *The red badge of courage*, “Henry V” e *Nada de novo no front* – para citar somente obras desta

pesquisa. Assim que a primeira bala de canhão é atirada, os homens se excitam, se levantam e vão olhar o movimento das tropas, “parecendo para todo o mundo como minúsculas criaturas na palma de sua mão”²⁸⁵ (p. 145). Esta passagem exige outras observações. Primeiramente, assim como em *Dias e Noites*, aqui o narrador revela sua posição: as tropas recebem um pronome possessivo na primeira pessoa do plural – nossas tropas. O narrador é russo. A metáfora de pequenas criaturas na palma de uma mão, além da óbvia representação da irrelevância destes homens para a guerra, pode também representar a pequenez dos homens perante uma força maior que devem reconhecer – a força sobre cuja palma eles estão. Em breve, retornarei a esta força, pois a ela o narrador faz outras referências. Na batalha, ordens são emitidas, todos montam em seus cavalos, mas “a coluna se moveu sem ideia de para onde iam, cegados pelas hordas que os rodeavam, pela fumaça e a neblina”; para o narrador, “um soldado em marcha está cercado, encaixotado e carregado por seu regimento”²⁸⁶ (p. 287). Indivíduos nada sabem, seguem em frente levados por outros. Mais uma vez, somos remetidos às elaborações sobre a natureza predatória e intra-específica dos enfrentamentos na natureza. Estes soldados de *Guerra e Paz* em muito se aproximam de gnus em uma enorme manada. Soldados se movimentam agitada e desesperadamente, mas não fazem diferença: “toda esta movimentação para frente e para trás pouco fazia para aliviar ou afetar a posição das tropas [...] o dano, a morte e a mutilação eram causados pelas balas de canhão e balas voando por todo lado naquele espaço aberto”²⁸⁷ (p. 889). O dano não é causado pela agência de inimigos, outros homens; e sim pelas armas.

A batalha de Borodino assume contornos da carnificina mais associados a narrativas da Grande Guerra: “sem se mover por uma polegada ou desferir um tiro, o regimento perdeu outro terço de seus homens naquela posição [...] às vezes, menos de um minuto era necessário para diversos homens serem destruídos, e estávamos a todo momento carregando os mortos e levando os feridos”²⁸⁸ (p. 898). O narrador sentencia que “no calor da batalha, ninguém pode dizer o que está realmente acontecendo em dado momento”²⁸⁹ (p. 888). E isto se aplica a todos, sem exceção.

De acordo com o narrador, “o general nunca experimenta algo como o início de um evento [...] o general sempre se encontra em meio a eventos conforme eles se desenrolam”²⁹⁰ (p. 916).

²⁸⁵ “looking for all the world like tiny creatures in the palm of your hand”.

²⁸⁶ “The columns moved off with no idea where they were going, blinded by the surrounding hordes, the smoke and the gathering mist ... A soldier on the march is enclosed, boxed in and carried along by his regiment”.

²⁸⁷ “all this rushing to and fro did little to relieve or even affect the position of troops...the harm, the death and the maiming were caused by cannonballs and bullets flying about all over that open space”.

²⁸⁸ “without moving an inch or firing a shot the regiment lost another third of its men on this spot [...] sometimes it took less than a minute for several men to be torn down, and we were for ever dragging away the dead and carrying off the wounded”.

²⁸⁹ “in the heat of battle no one can say what is actually happening at a given moment”.

²⁹⁰ “The general never experiences anything like the *beginning* of an event [...] The general always finds himself in the midst of events as they unfold”.

Nesta citação, pode-se notar não só a negação de qualquer poder de decisão por parte do líder (general), que está em meio a eventos, rodeado por diversos fatores que não iniciou e que não concluirá, como também um indício dos argumentos que são tecidos a fim de questionar a escrita histórica. De forma explícita: o narrador de *Guerra e Paz*, ou mesmo o próprio Leo Tolstói, tem um objetivo em sua narrativa. O objetivo é demonstrar quão imprecisa é a historiografia, embora tal termo sequer estivesse cunhado quando da publicação da obra. Tolstói desconfia da autoridade da narrativa histórica; para ele, a escrita historiográfica impõe ordem e sentido a eventos que não possuem tais características. E, mais ainda, tal ordem e tal sentido são impostos *a posteriori*, de forma arbitrária. Os dois aspectos que aqui abordo estão interligados e intimamente associados em *Guerra e Paz*. Napoleão, Kutuzov, o czar, e qualquer general não tiveram controle sobre o que se passou durante as Guerras Napoleônicas, não tiveram suas ordens seguidas, não determinaram eventos, porque tal capacidade – de determinar eventos – só lhes foi atribuída mais tarde, nos escritos historiográficos, por historiadores. Neste sentido, *Guerra e Paz* assume contornos pós-modernistas e ecoa as teorias que questionam a verdade contida em narrativas históricas, notadamente aquelas fornecidas por Hayden White. Para melhor elucidar tais elaborações, passo a evidências textuais.

Napoleão é o exemplo favorito do narrador: “não foi Napoleão que determinou o curso da batalha, porque nenhuma de suas instruções foi seguida, e durante a batalha, ele não tinha conhecimento do que estava acontecendo em sua frente”; para o narrador, “a matança seguia independentemente”²⁹¹ (p. 871). As ações de Napoleão, ou mesmo do Czar Alexander, não eram mais conscientes do que aquelas de qualquer soldado. O narrador então afirma que, para que as ações dos líderes fizessem diferença, seria necessário que “aqueles milhões de homens que possuíam real poder”²⁹², os soldados atirando e trazendo suprimentos, fizessem o que lhes era ordenado (p. 669). Aqui talvez haja certa contradição: os milhões de soldados possuem poder? São eles que possuem poder e não os líderes? Por outro lado, durante toda a obra, os soldados estão confusos, perdidos, e são mortos facilmente. Os personagens principais se decepcionam com a guerra e não encontram oportunidade para se destacar. Para tentar descartar a contradição, só é possível teorizar que o narrador pulveriza de tal forma qualquer poder, em milhões de homens, que ao fim não temos nenhum poder real sendo exercido. Mas as intenções do narrador se revelam ao final da discussão: “fatalismo histórico é a única explicação possível de fenômenos irracionais

²⁹¹ “it was not Napoleon who determined the course of the battle, because none of his instructions were carried out, and during the battle he had no knowledge of what happening out in front of him [...] the killing went on independently”.

²⁹² “those millions of men who wielded the real power”.

como estes (fenômenos com razões além de nossa compreensão)”²⁹³ (p. 670). A escrita histórica explica, erroneamente, de onde emana o poder. A força determinante para o curso das batalhas, para o destino de nações, não está nos homens, está “em outro lugar”²⁹⁴ (p. 1147) – e o narrador explica onde. Após argumentar que a história busca a fonte de poder no lugar errado, o narrador fornece o lugar certo. As ações de Napoleão, Kutuzov, etc, “foram involuntárias e sem sentido”²⁹⁵ (p. 837), pois “os corações de reis estão nas mãos de Deus. Reis são os escravos da história”²⁹⁶ (p. 670). Eis agora a mão cuja palma segura os insignificantes soldados. Quando se inicia a invasão da Rússia, o narrador afirma que “era a Providência que compelia todos aqueles homens”²⁹⁷ (p. 756). Tolstoi retira dos homens qualquer poder, retira da escrita histórica qualquer autoridade, pois todo poder e autoridade pertencem a Deus e d’Ele emanam. A crítica com teor pós-modernista, que questiona a representação do passado e explicita a impotência do homem perante a guerra moderna, termina por conferir este poder a elementos de cunho religioso.

Apesar de argumentar corretamente que “os antigos nos deixaram exemplos de épicos [aqui a *Ilíada* vem à mente] com todo o interesse histórico concentrado em heróis em particular, e hoje não podemos nos acostumar com a ideia que este tipo de história é sem sentido no estágio atual de desenvolvimento humano” ²⁹⁸ (p. 837), o narrador de *Guerra e Paz*, assim como o narrador do épico, outorga a entidades divinas poder sobre os homens – e isto a despeito de recorrer a um estágio mais avançado de desenvolvimento humano como argumento para refutar o épico. Em resumo, a discussão à qual se propõe o narrador de *Guerra e Paz* se inicia com argumentos que poderíamos considerar científicos, mas se conclui com argumentos religiosos. Em vista de sua magnitude, há na narrativa muitos outros exemplos ilustrativos do aspecto acima; exemplos que talvez pudessem mais enriquecer a discussão mas que, por outro lado, tornariam o texto longo demais, com um excesso de longas citações.

No entanto, apesar de retirar dos homens todo poder, e de afirmar que as narrativas históricas são parciais e retroativas, o narrador, em atitude semelhante àquela do narrador de *Dias e Noites*, revela suas preferências e demonstra parcialidade que contradizem suas proposições. O Czar é um homem de “caráter gentil, cavalheiresco e nobre” (p. 862), de “superioridade moral”, “personalidade gentil e sedutora”, possuidor de “senso de justiça, profundo envolvimento nas

²⁹³ “Historical fatalism is the only possible explanation of irrational phenomena like these (phenomena with a rationale beyond our comprehension)”.

²⁹⁴ “it lies somewhere else”.

²⁹⁵ “were involuntary and meaningless”.

²⁹⁶ “The hearts of kings are in the hands of God. Kings are the slaves of history”.

²⁹⁷ “It was Providence that compelled all those men”.

²⁹⁸ “The ancients have left us examples of epics with all the historical interest focused on particular heroes, and nowadays we cannot get used to the idea that this kind of history is meaningless at the present stage of human development”.

questões da Europa” (p. 1268). O Czar Alexander, desde a juventude, “lutara por nada além do bem de suas pessoas”²⁹⁹ (p. 1269). O general Kutuzov, que, para Alistair Horne, é o herói de Tolstoi na obra (Horne, 1998, p. 134), é “um exemplo sem paralelos de auto sacrifício e de habilidade de ver os eventos de hoje com a significância do amanhã”; em Kutuzov, “é difícil imaginar um propósito mais nobre, ou mais intimamente ajustado ao desejo de toda uma nação”³⁰⁰ (Tolstoi, p. 1208). Na guerra contra a França napoleônica, a Rússia obteve uma “vitória moral – do tipo que força o inimigo a reconhecer a superioridade moral de seu oponente, e sua própria impotência – em Borodino tal vitória foi obtida pelos russos”³⁰¹ (p. 910). Ao expulsarem os franceses de solo pátrio, o narrador exalta a vitória e conclui que “para nós, com a regra de certo e errado de Jesus Cristo a ser seguida, não há nada que não possa por ela ser medida. E grandeza não pode existir sem simplicidade, bondade e verdade”³⁰² (p. 1191). Konstantin Simonov certamente concordaria.

Após esta conclusão sobre a magnitude moral da vitória, o narrador dispensa duas páginas explicando a pequenez de Napoleão. Se Horne está certo e Kutuzov é o herói de Tolstoi, então Napoleão é seu inquestionável vilão. Primeiramente, não se pode afirmar a genialidade de Napoleão na campanha do Egito, pois todos seus feitos naquele país nos são descritos exclusivamente por franceses (p. 1113). Pelo contrário, em Napoleão, “ao invés de gênio, vemos nele estupidez e vilania sem paralelos”³⁰³ (p. 1267). Em resumo, “Napoleão nunca demonstrou um traço de virtude humana”³⁰⁴ (p. 1208). A imparcialidade que o narrador cobra de historiadores não encontra espaço em suas opiniões. Assim como o narrador de *Dias e Noites*, o narrador de *Guerra e Paz* é um sujeito russo, e mesmo escrevendo meio século após os eventos, demonstra todo o ultraje e ódio contra aqueles que invadiram seu país. Assim como salientado com relação à obra de Simonov, não me cabe julgar moralmente, só literariamente.

Antes de concluir sua gigantesca obra, Tolstoi ainda reflete sobre a questão do modelo de guerra adotado. Ao analisar a postura das forças russas em perseguição à *Grande Armée* que tentava se retirar durante o inclemente inverno – uma tragédia, pois dos 600.000 homens que invadiram a Rússia, somente 90.000 retornaram (Horne, 1998, p. 328), Tolstoi advoga em favor da prática de guerrilha, de táticas de emboscada. Embora reconheça que a guerrilha quebre a regra de que as

²⁹⁹ “Alexander, with all his gentle, chivalrous and noble character”; “sense of justice, deep involvement in the affairs of Europe... moral superiority...gentle and appealing personality”; “who from early youth had striven for nothing but the good of his peoples”.

³⁰⁰ “an unparalleled example of self-sacrifice and the ability to see today’s events with tomorrow’s significance [...] it is difficult to imagine a more noble aim, or more closed attuned to the will of an entire nation”.

³⁰¹ “a moral victory – the kind that forces the enemy to acknowledge the moral superiority of his opponent, and his own impotence - at Borodino that victory was won by the Russians”.

³⁰² “For us, with Jesus Christ’s rule of right and wrong to go by, there is nothing that cannot be measured by it. And greatness cannot exist without simplicity, goodness and truth”.

³⁰³ “instead of *genius* we see in him unparalleled stupidity and wickedness”.

³⁰⁴ “Napoleon never displayed a trace of human virtue”.

forças devam ser concentradas e mais unidas para vencer, Tolstoi argumenta que tal prática se vale de um fator X: o moral. Segundo ele, a guerrilha é “invariavelmente bem sucedida, como mostra a história”³⁰⁵ (p. 1149) – neste ponto a pergunta é inevitável: se a escrita histórica está sempre errada pois escreve *a posteriori*, por que dela se valer? A pergunta é retórica e carrega certo sarcasmo: Tolstoi se vale da escrita histórica quando esta corrobora suas opiniões. Voltando à guerrilha, Tolstoi propõe que ela se baseia na vontade e que homens com mais disposição de lutar sempre obtêm vantagem (p. 1149). O desejo de vencer, principalmente quando defendendo sua pátria, que, mesmo para alguém não patriota, significa seu lar e seus entes queridos, é um fator a ser considerado. Um exército de voluntários tende a ser mais determinado e eficiente que um exército de escravos. Por outro lado, a vontade é um elemento de questionável utilidade contra metralhadoras, aviões e tanques. Todavia, a adoção de um modelo que difere do modelo ocidental gera inúmeras dificuldades para exércitos regulares, concebidos e operando no modelo ocidental. Um dos mais recentes exemplos, e provavelmente o mais estudado e relevante historicamente, de confronto entre dois modelos de guerra é a Guerra do Vietnã.

A guerra do Vietnã difere dos outros conflitos aqui estudados porque nela não havia, ou não houve, a busca por tomada de território. O exército norte vietnamita e os guerrilheiros conhecidos como Vietcongs negaram ao exército dos EUA uma batalha tradicional, nos padrões apregoados pelo modelo ocidental, de confronto direto, visando rápida resolução. Num capítulo intitulado “A natureza da besta”, do livro³⁰⁶ *In the lake of the woods* de Tim O’Brien, lemos que “a guerra era sem meta. Sem alvos, nenhum inimigo visível. Não havia nada para onde revidar o tiro. Homens eram feridos e então mais homens eram feridos e nada era ganho nisso. As emboscadas nunca funcionavam. As patrulhas não descobriam nada além de mulheres e crianças e velhos”³⁰⁷ (p. 102). Em outra obra, *Going after Cacciato*, O’Brien novamente aborda a natureza da guerra do Vietnã e fala de como se sentiam os soldados americanos envolvidos no conflito:

Eles não conheciam a sensação de tomar um lugar e mantê-lo, proteger uma vila e então erguer a bandeira e chamar isso de vitória. Nenhum senso de ordem ou movimento. Nenhum front, nenhuma retaguarda, nenhuma trincheira disposta em paralelos claros. Nenhum Patton correndo para o Reno, nenhuma cabeça de praia para atacar e tomar e manter até o fim. Eles não tinham alvos³⁰⁸ (1987, p. 320).

³⁰⁵ “It is invariably successful, as history shows”.

³⁰⁶ *In the lake of the woods*, assim como outras obras de Tim O’Brien, foge aos padrões tradicionais de gênero e torna muito difícil sua definição como romance. No livro, há citações históricas, referências bibliográficas totalmente ficcionais, retiradas de obras nunca escritas, e diversas hipóteses para o desenrolar da trama.

³⁰⁷ “The war was aimless. No targets, no visible enemy. There was nothing to shoot back at. Men were hurt and then more men were hurt and nothing was gained by it. The ambushes never worked. The patrols turned up nothing but women and kids and old men.”

³⁰⁸ “They did not know the feeling of taking a place and keeping it, securing a village and then raising the flag and calling it a victory. No sense of order or momentum. No front, no rear, no trenches laid out in neat parallels. No Patton rushing for the Rhine, no beachheads to storm and win and hold for the duration. They did not have targets”.

Nesta passagem, as particularidades da Guerra do Vietnã são enfatizadas em oposição a diversas referências históricas, de outros conflitos aqui discutidos. Não há no Vietnã a tomada de posições, de estabelecimento de vantagem estratégica por possuir certas localidades; a ausência de front e retaguarda gera medo e ansiedade: onde está o inimigo? Em outras guerras, os soldados sabem que o inimigo está a sua frente; e que atrás deles está a retaguarda, uma área que teoricamente não oferece perigo. A Guerra do Vietnã não fornece os mitos e a certeza (pelo menos para os americanos) de uma guerra justa e gloriosa: não há um general Patton se dirigindo à Alemanha, e nem as praias da Normandia no Dia D. No Vietnã, há a guerrilha que Tolstoi advoga e a conseqüente sensação de desamparo, devido à ausência de elementos balizadores, de elementos que possibilitem unir a Guerra do Vietnã aos padrões e imagens que os soldados trouxeram consigo, oriundos de outras guerras e dos mitos sobre elas erigidos (ou escritos).

Uma retomada da questão acima abordada, da comparação entre combate humano e animal, ajuda a compreender a natureza da Guerra do Vietnã e a sensação de constante apreensão experimentada pelos combatentes dos EUA. A literatura produzida nos EUA sobre a guerra reitera os aspectos que já vimos nas obras de outros conflitos, como assimetria e engajamento coletivo; todavia, o elemento mais notório das narrativas do conflito no Vietnã, e amplamente explorado nas produções cinematográficas, é aquele mencionado na citação de *In the lake of the woods*: a invisibilidade do inimigo. Em obras como *The things they carried* e *Going after Cacciato*, de Tim O'Brien, *Nascido em quarto de julho*, de Ron Kovic e *Paco's story*, de Larry Heinemann, os soldados americanos patrulham um selva cheia de ameaças escondidas, procurando mas raramente encontrando o inimigo, que ataca a qualquer momento, vindo de qualquer lugar, geralmente de forma letal. Os inimigos vietnamitas estão ausentes nestas narrativas, uma maneira de reforçar como eles enfrentavam as forças americanas. Em *The things they carried*, repetidas vezes lemos que Ted Lavender “foi morto” (*was shot*), na voz passiva, sem um sujeito responsável pelo tiro. Este aspecto de passividade e de falta de controle é reiterado por um jornalista, alguém cujo papel na guerra é diferente e cujos riscos e impotência são aparentemente menores. Michael Herr afirma, na frase que serve de epígrafe a este capítulo, que foi cobrir a guerra, mas ao final, ela o cobriu. Ele pensava que teria controle sobre os eventos e sobre o que ocorreria com ele; a guerra seria compreensível e, portanto, passível de ser narrada sob um ponto de vista jornalístico. Todavia, o relato que Herr produziu, fragmentado, desconexo, se assemelha a um “filme surrealista” (Hynes, 1997, p. 201), um filme de guerra “louco, drogado”³⁰⁹ (Hynes, 1997, p. 206): em *Dispatches*, o Vietnã é um pesadelo. O'Brien explica o sentimento daqueles que lutavam no Vietnã: “era terra de

³⁰⁹ “surrealist movie”; “stoned, crazy war movie”.

fantasma, e Charlie Cong era o principal fantasma. O jeito que ele aparecia à noite. Como você nunca o via realmente [...] ele podia se misturar à terra, mudando a forma, tornando-se árvores e grama”³¹⁰ (1990, p. 229). Ron Kovic alega que o inimigo “simplesmente parecia surgir sobre nós e começar a atirar”³¹¹ (1977, p. 191). Tigres são listrados; leões têm a cor da vegetação da savana. Predadores evoluem para se mesclar ao ambiente, surgindo inesperadamente sobre suas presas; muitos caçam à noite e a presa não os vê até que seja tarde demais. Exatamente como no Vietnã.

Embora a guerra já tivesse se tornado sem face (anônima) desde a Primeira Guerra Mundial, ainda havia fronts e todos sabiam onde o inimigo estava. Homens podiam ser mortos por bombas lançadas a quilômetros de distância, mas sabia-se que elas vinham das posições inimigas – nenhum soldado era morto pela retaguarda, exceto nos casos de “fogo amigo”. Esta particularidade é o que chamo de inimigo sem face. No Vietnã, temos a invisibilidade do inimigo, e tal característica é totalmente predatória. Predadores como leopardos, tigres, crocodilos e tubarões caçam de surpresa, apoiando-se em táticas de emboscada. Os soldados americanos no Vietnã emboscavam e sofriam emboscadas: O’Brien e seu pelotão se movem para o local da emboscada (1990, p. 147); os homens de Kovic saem para armar uma emboscada, pensam que encontraram Vietcongs, mas terminam por matar crianças (1977, p. 200-205). A rotina da guerra consistia de “emboscadas ordinárias, fogo de franco-atiradores, minas [...] bombas *booby-trapped*”³¹² (Heinemann, 2005, p. 20) – todas práticas predatórias e ilegais: “*booby-traps* são claramente ilegais e expressamente proibidas pelas Regras de Guerra da Convenção de Genebra, e usá-las é um crime de guerra, assim como trabalho escravo, a tortura e execução de prisioneiros, o uso de armas químicas e biológicas, franco-atiradores, e similares”, “mas todos as usavam”³¹³ (Heinemann, 2005, p. 192-193). Os dois lados estavam caçando. O exército Norte Vietnamita e os Vietcongs, ao invés de oferecer a tradicional batalha decisiva que os norte-americanos tanto buscavam, insistiam numa guerra de guerrilha. Combate intra-específico, conforme vimos, é marcado pela aproximação dos dois oponentes, que colidem frente a frente – não havia tal confronto no Vietnã.

Nas histórias que lemos sobre a Guerra do Vietnã, no mito da Guerra do Vietnã, os soldados americanos só possuem poder para cometer atos ilegais e atrocidades, como o massacre em My Lai. Nas narrativas, são recorrentes as execuções de civis, estupros, espancamentos, bombardeios a vilas e outros atos do mesmo calibre. Nenhum destes atos muda o curso da guerra ou altera o sentimento

³¹⁰ “It was ghost country, and Charlie Cong was the main ghost. The way he came out at night. How you never really saw him...He could blend with the land, changing form, becoming tress and grass”.

³¹¹ “Just sort of popped up on us and started firing”.

³¹² “Ordinary ambushes, sniper fire, claymore mines [...] booby-trapped bombs”. *Booby-trapped bombs*, ou simplesmente *booby-traps*, são artificios preparados para explodir quando alguém toca em algum detonador escondido.

³¹³ “Booby-traps are clearly illegal and expressly forbidden according to the Geneva Convention Rules of War, and to use them is a war crime, the same as slave labor, the torture and execution of prisoners, the use of chemical-biological weapons, snipers, and such as that”, “but everybody used them”.

de frustração e impotência. Na Guerra do Vietnã, a lacuna entre a guerra imaginada e a guerra encontrada, real, se mostra um intransponível abismo: jovens que crescem numa cultura que emula o “vencedor” (*winner*), sob o mito de figuras como Audie Murphy e John Wayne, ou estrelas esportivas como Mickey Mantle, da equipe de beisebol New York Yankees - Ron Kovic afirma que seus heróis de infância eram Wayne, no filme *As areais de Iwo Jima* e Mantle (1977, p. 55), igualando um jogador de beisebol e o papel de um ator em um filme de patriotismo rasteiro; jovens nutridos pelas estórias de homens que lutaram na Segunda Guerra Mundial e derrotaram o nazismo são convencidos a lutar contra a suposta ameaça comunista num país do qual nunca ouviram falar. Ao retornarem (*nóstos*) aos EUA, esses jovens ainda são taxados de derrotados e assassinos de bebês (*baby-killers*), por causa das atrocidades cometidas durante o conflito. E “jovens” é o termo mais adequado para definir aqueles que estiveram no Vietnã. A média de idade do exército americano no Vietnã era de 19 anos, ao passo que na Guerra da Coréia era de 24, e na Segunda Guerra Mundial 26 (Hynes, 1997, p. 184). Paul Fussell está certo ao comentar que a “guerra precisa contar com os jovens, pois somente eles têm as duas coisas que a luta requer: energia física e inocência sobre sua própria mortalidade”³¹⁴ (1989, p. 52). O jovem imagina possuir *areté* necessária para destacar-se em combate e alcançar a almejada *kléos*. No entanto, o melhor exemplo de um jovem iludido pelo fascínio da guerra, e confrontado com sua total impotência, não se encontra na literatura da Guerra do Vietnã. O melhor exemplo está no clássico da Guerra Civil Americana, *The red badge of courage*, de Stephen Crane, e o narrador, de forma reveladora, sempre se refere ao protagonista como “o jovem” (*the youth*).

Cabe aqui ressaltar uma característica que acredito já estar clara durante este capítulo: a opção por desenvolver a discussão sob uma ótica temática, não cronológica. As obras são abordadas conforme seus temas se entrelaçam e se associam. Acredito que tal desenrolar do texto torna a análise mais rica e frutífera do que um simples encadeamento cronológico, partindo de Agincourt (“Henry V”) para chegar à Guerra do Vietnã (*The things they carried*). Antes de abordar o protagonista da obra de Crane, vejamos brevemente como a massa de tropas é representada, no intuito de aproximar *The red badge of courage* dos outros exemplos de literatura de guerra aqui analisados. Assim como em *Guerra e Paz* e *Nada de novo no front*, os soldados nada sabem e se sentem perdidos, rumores se espalham e a individualidade de cada um é suprimida ou anulada pelo coletivo sem rosto. Logo no início, antes de qualquer confronto, um homem chega correndo ao acampamento e alega que ouviu, de um “amigo confiável”, que por sua vez ouviu de um “honesto

³¹⁴ “War must rely on the young, for only they have the two things fighting requires: physical stamina and innocence about their own mortality”.

cavaleiro”, que ouvira de seu “irmão digno de confiança”³¹⁵, um dos ajudantes no quartel da divisão, que um ataque é iminente (p. 9). A informação supostamente confiável é passada de boca a boca, sempre através de fontes supostamente confiáveis. Esta passagem expõe claramente, com óbvia ironia nos adjetivos empregados para cada estágio (pessoa) do percurso, quão desinformados estão os homens, e quão ávidos por qualquer tipo de dado, quão ansiosos por saber, por serem informados. O soldado comum só espera, aguarda, e geralmente só recebe em troca ordens que não entende e cujo propósito final desconhece. Este mesmo soldado, perguntado se lutaria ou fugiria, responde que lutaria se os outros lutassem, e fugiria se todos fugissem (p. 19). A vontade de um nada vale ou conta, e este soldado em particular reconhece sua dependência do todo, sua perda de individualidade. Outro soldado, Wilson, se mostra diferente (antes do combate, cabe frisar) e ecoa o inexperiente novato de *Paths of glory* e os personagens de *Guerra de Paz*: ele garante que lutará bravamente e derrotará o inimigo (p. 26-7). Wilson ainda age com base na guerra idealizada, imaginada. Todavia, assim que chegam ao campo de batalha, “o novo regimento fica sem fôlego de horror”³¹⁶ (p. 40). Crane, afirma um estudioso, “criou personagens compelidos por condições inteiramente fora de controle”³¹⁷ (Mitchell, 1988, p. 13). O narrador relata o que se passa na cabeça destes homens, expõe a lacuna entre o que imaginavam e de fato encontram, e as inegáveis referências ao épico e a *kléos*: “eles tinham se levado muito a sério, e ao inimigo também, e tinham imaginado que estavam decidindo a guerra. Indivíduos devem ter suposto que estavam gravando seus nomes nas eternas tábulas de metal, ou consagrando suas reputações para sempre nos corações de seus compatriotas”³¹⁸ (Crane, 1994, p. 62). A batalha, todavia, se revela um embate menor, sem consequências, com uma “singular ausência de poses heroicas”³¹⁹ (p. 45) – não uma arena para *areté*. No romance, temos “a sensação da guerra como uma experiência inteiramente desprovida de engajamentos de arbítrio, sem qualquer objetivo na mente dos combatentes – nem tático nem político – exceto sobreviver”³²⁰ (Mitchell, 1988, p. 53). No último ataque narrado, quem cruza o campo de batalha é uma “massa apressada”³²¹ (Crane, 1994, p. 129), não homens, soldados ou guerreiros.

³¹⁵ “reliable friend, who had heard it from a truthful cavalryman, who had heard it from his trustworthy brother”.

³¹⁶ “the new regiment was breathless with horror”.

³¹⁷ “Crane created characters now compelled by conditions largely outside their control”.

³¹⁸ “they had taken themselves and the enemy very seriously and had imagined that they were deciding the war. Individuals must have supposed that they were cutting the letters of their names deep into everlasting tablets of brass, or enshrining their reputations forever in the hearts of their countrymen”.

³¹⁹ “There was a singular absence of heroic poses”.

³²⁰ “we are given a sense of war as an experience entirely devoid of the engagements of the will, with no aim whatever in the combatants’ minds – neither tactical nor political – except to survive”.

³²¹ “scurrying mass”.

Durante esta descrição da primeira batalha, e em descrições posteriores, *The red badge of courage* fornece uma representação muito comum de conflitos armados, também presente em outras obras, notadamente aquelas da Primeira Guerra Mundial: a da guerra como um monstruoso inimigo determinado a destruir todos nela envolvidos. A brigada, ao atacar, é “engolida pelas infernais bocas do deus da guerra”³²² (p. 54); mais adiante, o exército é também engolido, agora pela “guerra, o animal vermelho, guerra, o deus repleto de sangue”³²³ (p. 85). Aqui, homens não enfrentam homens; homens enfrentam a própria guerra – ela se torna o inimigo. E um inimigo monstruoso, poderoso e cruel, sedento de sangue. Tal representação da guerra remete-nos tanto à discussão do combate predatório e intra-específico, uma vez que o inimigo não é o semelhante, como à discussão sobre a anulação de *areté*, uma vez que o inimigo é um ser extremamente mais poderoso, quicá invencível, um deus³²⁴.

A narrativa de *The red badge of courage* é centrada na figura de Henry Fleming, geralmente mencionado como “o jovem”, conforme salientado. O nome de Fleming é pela primeira vez informado ao leitor somente na página 84, passagem à qual retornarei. A primeira menção ao protagonista é como um jovem cabo (p. 10), jovem este que mal acredita estar prestes a ter seus sonhos realizados. Ele conclui excitado que está prestes a “se envolver em um destes grandes assuntos da terra”³²⁵ (p. 11) – já vimos que a batalha, assim como as outras da obra, não altera em nada o curso da guerra. Fleming, o jovem, aqui em muito se aproxima de Rostov e Bolkonsky em *Guerra e Paz*: aguarda ansioso por algo que imagina grandioso e se revela pueril. Logo depois, ecoando claramente a *Ilíada*, o narrador afirma que Fleming sempre ansiou por uma “luta grega”: “contos de grandes movimentos sacudiam a terra. Eles podiam não ser distintamente homéricos, mas parecia haver muita glória neles. Ele havia lido sobre marchas, cercos, conflitos, e ansiava por ver tudo isso”³²⁶ (p. 12). Note-se que Fleming havia lido sobre os embates, ele tem na cabeça uma guerra idealizada, construída a partir de textos – a influência da literatura citada na introdução a esta pesquisa, e também as interpretações da *Ilíada* como poema pró-guerra citadas no capítulo anterior. No entanto, a longa espera por seu batismo de sangue, e consequente tédio, começam a revelar a lacuna: “ele tinha tido a crença de que a guerra real era uma série de lutas mortais com pouco tempo para dormir ou refeições”³²⁷ (p. 15). Quando finalmente se dirige ao campo de batalha, prestes a

³²² “gulped into the infernal mouths of the war god”.

³²³ “war, the red animal, war, the blood-swollen god”.

³²⁴ A representação da guerra como monstro oferece análise frutífera para melhor compreender as maneiras através das quais homens tentam explicar a natureza da guerra moderna, aquela que foge ao controle humano. Para mais, Ver VIEIRA, 2009 A.

³²⁵ “he was about to mingle in one of those great affairs of the earth”.

³²⁶ “a Greeklie struggle [...] Tales of great movements shook the land. They might not be distinctly Homeric, but there seemed to be much glory in them. He had read of marches, sieges, conflicts, and he had longed to see it all”.

³²⁷ “he had had the belief that real war was a series of death struggles with small time in between for sleep and meals”.

lutar, Fleming percebe sua impotência: “seria impossível para ele escapar do regimento. Isso o cercava. E havia as leis de ferro da tradição e da lei nos quatro lados. Ele estava numa caixa que se movia”³²⁸ (p. 31). O termo é o mesmo usado em *Guerra e Paz* para definir a sensação do soldado: caixa (*box*). O soldado é encaixotado pelo exército moderno. Paul Baumer, em *Nada de novo no front*, sente-se da mesma maneira e assim descreve os homens: “as figuras se transformam em um bloco, indivíduos não mais são reconhecidos [...] uma coluna – de forma nenhuma homens” (Remarque, 2004, p. 57). O arbítrio de Henry Fleming, sua vontade e seu desejo são anulados e dão lugar à marcha inexorável e inconsciente da massa, das tropas. Fleming entra em pânico e foge. Todas as coisas com as quais havia sonhado transformam-se em um horror (p. 52). Fleming, assim como Heitor, não consegue encarar a proximidade da morte, a possibilidade de perder seu *nóstos*.

Fleming vaga distante da luta, coberto de vergonha e tentando encontrar explicações e desculpas por seu ato de covardia, por ter falhado para consigo mesmo. Quando tenta retornar a seu regimento, é ferido por um outro soldado. De forma surpreendente e irônica, ao reunir-se a seus companheiros, é recebido como um herói: o ferimento é visto como uma marca de sua coragem, de sua bravura, um ferimento conseguido em combate. O distintivo vermelho da coragem do título da obra é uma ironia que remete diretamente às elaborações iniciais deste texto: a glória não está no ato em si, mas na maneira como o ato é narrado. A marca de bravura, de *areté* de Fleming, só é construída como tal porque os outros a entenderam e interpretaram desta forma. O protagonista então começa a realmente se achar um herói, e a agir como imagina que um herói age: em outro ataque ele avança sem pestanejar, atira contra tudo que se move e recebe elogios de um tenente que afirma que, se tivesse dez mil homens como ele, venceria a guerra (p. 117). Seria esta uma demonstração de *areté*? Fleming mudou e se tornou um grande guerreiro? Na verdade, a narrativa de *The red badge of courage* é ambígua, difícil de ser discernida quando se move entre ironia e expressão dos pensamentos de Fleming (Mitchell, 1988, p. 2). Fleming de fato ataca sem considerar as consequências e sem medo. Todavia, é possível argumentar que seu ato de coragem é tão mecânico e inconsciente quanto seu ato de covardia: Fleming em nenhum momento age movido pela razão, com ações que são fruto de ponderação. O narrador esclarece o processo: “ele era agora o que ele chamava de herói. E não tinha estado ciente do processo. Ele tinha dormido e, ao acordar, se descobriu um cavaleiro”³²⁹ (p. 118). Ele se tornara o que ele achava ser um herói, não o que de fato é um herói. O narrador ainda enfatiza a ironia ao dizer que Fleming se via como um cavaleiro, uma nomenclatura tão anacrônica quanto impensável, quiçá mesmo ridícula, num ambiente de

³²⁸ “it would be impossible for him to escape from the regiment. It enclosed him. And there were iron laws of tradition and law on four sides. He was in a moving box”.

³²⁹ “he was now what he called a hero. And he had not been aware of the process. He had slept and, awakening, found himself a knight”

guerra moderna. O romance termina afirmando que ele era um homem (p. 158). Tal afirmativa deve ser compreendida dentro da construção da obra, que, conforme esclarecido, se move entre a mente de Fleming e as irônicas observações do narrador. Para o protagonista, o combate foi realmente um rito de passagem e um confronto com a morte, que o tornaram um homem, um herói, um cavaleiro. Ele nada entendia antes da batalha e nada aprendeu após vivenciá-la – continua iludido. Neste sentido, ele mostra mais ingenuidade do que Rostov ou Bolkonsky, ou Paul Baumer em *Nada de novo no front*: todos esses outros soldados reconhecem sua impotência e aprendem o significado da guerra moderna e o papel do indivíduo nela envolvido.

O nome do protagonista de *The red badge of courage* só é fornecido ao leitor na página 84. Neste momento, Fleming já demonstrou toda sua expectativa e ingenuidade; já experimentou o combate e dele fugiu. Fleming é nomeado quando vaga pela mata tentando entender o que se passou e porque agiu de forma que considera tão covarde. Ele tenta imaginar o que seus companheiros estão falando, como se referem a ele e a sua fuga da luta. Seu nome é pela primeira vez mencionado em uma pergunta que Fleming acredita ecoar pelo regimento: “Onde está Henry Fleming?”; e a resposta que ele imagina que todo o regimento profere é: “ele correu” (p. 84). Ao nomear Fleming neste ponto e desta maneira, o narrador “zomba da tradição épica que imortaliza o nome do herói ao relatar sua luta contra um inimigo”³³⁰ (Mitchell, 1988, p. 93). Aqui, neste específico ponto de *The red badge of courage*, o nome é revelado, então inscrito na literatura de guerra, mas associado a um ato de covardia e assim completamente desprovido de *kléos*. Se, na *Ilíada*, a demonstração de *areté* se associa necessariamente a um nome, para que este possa receber a glória; em *The red badge of courage*, o nome acompanha o ato de covardia, de tentativa desesperada de preservar *nóstos* e ficar vivo. Henry Fleming acredita que será lembrado não por seus grandes feitos, mas por sua falha. O nome do soldado não mais o eterniza nos *kléa andrôn*, já que isso se tornou impossível diante da tecnologia da guerra. O nome, acredita Fleming, só trará vergonha e mancha sua identidade. O passo seguinte do processo de anulação de *areté* é o desaparecimento por completo do nome; a ausência (ou retirada) do elemento que associa homem a ato e confere glória. Do herói necessariamente nomeado da *Ilíada*, passando pela ausência de heróis em *Guerra e Paz*, não ignorando, mas criticando, o heroísmo patriótico de “Henry V” (e não esquecendo a impessoalidade trazida pelo arco e flecha) e *Dias e Noites*, reconhecendo a ausência de heroísmo e covardia de *The red badge of courage*, o processo de anulação de *areté* retorna a *Nada de novo no front*, a Paul Baumer, à Primeira Guerra Mundial e à figura mais emblemática, e ápice, deste processo: o Soldado Desconhecido. Parte-se de Aquiles e chega-se ao Soldado Desconhecido.

³³⁰ “By naming Henry in this manner for the first time in the novel, the narrator mocks the epic tradition that immortalizes the name of the hero by recounting his struggle with a foe”.

O retorno a *Nada de novo no front* e a Paul Baumer, para introduzir o soldado desconhecido e o anonimato da morte, se justifica uma vez que, devido ao enorme sucesso, o romance de Remarque “personalizou para todos o destino do soldado desconhecido. Paul Baumer se tornou Todo Homem”³³¹ (Hynes, 1991, p. 290). Paul Baumer empresta, talvez contraditoriamente, um nome ao soldado desconhecido – mas um nome sem glória, um nome que não diferencia, antes iguala: o que Paul Baumer não fez, todos os outros também não fizeram. Paul Baumer e todos aqueles envolvidos na carnificina de 1914-18 foram impotentes vítimas, anônimos soldados morrendo de forma igual nas trincheiras.

O Soldado Desconhecido é o símbolo da Primeira Guerra Mundial, a Grande Guerra. O culto a um soldado sem nome é “a brutalização da guerra passada à posteridade memorial, é a invenção comemorativa por excelência da Grande Guerra: o anonimato garante o heroísmo de todos”³³² (Audoin-Rouzeau, 2000, p. 262). Pela primeira vez na guerra, os mortos são chamados de “Desconhecidos”, com letra maiúscula (Audoin-Rouzeau, 2000, p. 220). Em uma afirmação aparentemente contraditória, o Soldado Desconhecido personifica o que Thomas Burns chama de “anonimato da morte”. O anonimato pode, neste caso, ser aplicado em dois sentidos: significa que qualquer um pode ser morto em guerras tecnológicas modernas, que excelência e poder como soldado não mais garantem a sobrevivência. Em outro sentido, significa que os mortos eram anônimos porque não podiam ser reconhecidos; seus corpos dilacerados, bombardeados e destruídos não serviam para estabelecer suas identidades. Ao final do conflito, mais da metade dos mortos não podia ser identificada: mais de 500.000 corpos de britânicos e 850.000 franceses (Keegan, 2000, p. 422) – mais de um milhão de vítimas anônimas, somente entre britânicos e franceses. O anonimato, afirmam historiadores franceses, é uma das principais características da violência que se estabeleceu com a Grande Guerra (Audoin-Rouzeau, 2000, p. 64).

O “Guerreiro Desconhecido” britânico – termo mais grandiloquente do que Soldado Desconhecido (Fussell, 1975, p. 175) – foi enterrado na Abadia de Westminster para repousar, como diz a inscrição, “em meio aos mais ilustres da terra”³³³ (Hynes, 1991, p. 280) e “entre os reis” (Keegan, 2000, p. 6). O *Soldat Inconnu* francês, após intensivo debate sobre se ele deveria ser colocado no Panteão ou sob o Arco do Triunfo, foi enterrado no último, sozinho e acompanhado por uma chama eterna. O corpo veio de Verdun (a escolha óbvia) de trem e seguiu em procissão por Paris, acompanhado por uma família fictícia: uma viúva de guerra, pais que haviam perdido seus

³³¹ “Remarque’s book [...] personalized for everyone the fate of the unknown soldier. Paul Baumer became Everyman”.

³³² “la brutalisation de la guerre passée à la postérité mémorielle, c’est l’invention commémorative par excellence de la Grande Guerre: l’anonymat garantit l’heroïsme de tous”.

³³³ “among the most illustrious of the land”.

filhos, e um órfão de guerra (Audoin-Rouzeau, 2000, p. 263-267). O corpo representava todos aqueles que tinham morrido e a família representava todos aqueles que tinham sofrido. Quase todos os outros beligerantes enterraram seus soldados desconhecidos: EUA, Bélgica e Itália em 1921; Tchecoslováquia e Iugoslávia em 22; a seguir, Grécia, Polônia, Bulgária, Romênia e Áustria (Audoin-Rouzeau, 2000, p. 262). A prática de reservar um espaço público, tanto físico como na memória cultural, a uma vítima anônima das guerras do século 20 se estende e adentra o século 21: o Canadá enterrou seu soldado desconhecido, um corpo trazido dos cemitérios na França, em 28 de maio de 2000 (Veterans Affairs Canada). De acordo com o Memorial Nacional de Guerra na Nova Zelândia, cem mil pessoas se reuniram quando o Guerreiro Desconhecido (o termo tão grandiloquente quanto o da Grã-Bretanha) do país foi enterrado em 11 de novembro de 2004 – o anonimato da morte da Grande Guerra ainda lembrado e celebrado após quase noventa anos do fim do conflito.

Dois países aparecem como exceção na lista daqueles que enterraram soldados anônimos: Rússia e Alemanha. A Rússia preferiu erguer um mausoléu ao líder da revolução comunista, Lênin. Na Alemanha, apesar de pedidos, a República de Weimar nunca realizou tal cerimônia. No entanto, após a ascensão de Hitler ao poder, escritores nazistas começaram a chamá-lo de o “cabo desconhecido” e ele mesmo se auto-proclamava “um soldado desconhecido da guerra mundial” (Audoin-Rouzeau, 2000, p. 263; Keegan, 2000, p. 6). Hitler era um veterano da Grande Guerra e a vingança que jurou realizar pela derrota em 1918 levou à Segunda Guerra Mundial e a milhões de vítimas anônimas nos campos de extermínio e nos campos de batalha. Em 1943, após a rendição do Sexto Exército em Stalingrado, o furioso Führer sentenciou que “a vida é a nação. O indivíduo deve morrer de qualquer maneira” (Shirer, 1962, p. 1218). A conclusão de Hitler pode ser vista como um resumo do que ele havia testemunhado como soldado na Grande Guerra: em nome da nação, um dos conceitos abstratos e palavras grandiosas que levaram homens à guerra, indivíduos morreram aos milhões. Ademais, a crença de que o indivíduo poderia fazer diferença também morreu – o indivíduo, na guerra, deve simplesmente morrer. De forma metafórica, o enterro do Soldado Desconhecido significa o enterro do herói como papel possível na guerra.

Após o conflito, doze países enterraram soldados desconhecidos. Devido ao número de mortos sem precedentes e à natureza dessas mortes, era impossível para os países, oficialmente, chorar ou elevar indivíduos. Nenhum indivíduo tinha feito ou poderia ter feito a diferença. A colocação de Audoin-Rouzeau, de que o anonimato garante o heroísmo de todos, está certa, pois excelência individual como guerreiro havia sido destruída pela nova natureza da guerra. Porém, se o anonimato garante o heroísmo de todos, ele também garante o heroísmo de nenhum. Todos aqueles que lutaram e morreram no Front Ocidental só podem ser analisados como um único grupo de homens.

E seu heroísmo é diferente daquele da *Ilíada*: eles não eram heróis porque mostraram poder e excelência como guerreiros e levaram seu lado à vitória. Hynes, por outro lado, rejeita o termo herói e argumenta que o Soldado Desconhecido representa “os eternamente anônimos e não heroicos mortos”³³⁴ (Hynes, 1991, p. 281). Stanley Cooperman também rejeita o termo herói: “em lugar de heróis, havia massas anônimas de homens se mutilando com poucos, ou nenhum, dos testes pessoais celebrados em épicos que remontam às origens da própria língua”³³⁵ (1970, p. 8). O herói da Grande Guerra, se o termo puder ser aplicado, foi alguém que suportou a dor, não a infligiu: “o herói se tornou a vítima e a vítima o herói”³³⁶ (Eksteins, 1990, p. 146) porque, nas trincheiras, “vítimas e heróis eram intercambiáveis: todo combatente poderia ser ferido, ser feito prisioneiro, morrer, ou mesmo sobreviver”³³⁷ (Audoin-Rouzeau, 2000, p. 313). O suposto herói transformou-se em vítima.

A mudança de paradigma, a alteração na figura emblemática da literatura de guerra, a troca de Aquiles pelo Soldado Desconhecido, o mais importante elemento que ilustra a anulação de *areté* é perceptível em diversos exemplos posteriores, e anteriores, à Grande Guerra. Na peça “Tróilo e Créssida”, de Shakespeare, o arquétipo do herói de guerra permanece intacto. Ulisses enumera todos os problemas que afligem a armada grega; Agamênon pergunta qual é a solução; e Ulisses responde sem hesitação: “o grande Aquiles” (I.iii. 142). Ulisses está certo – numa guerra anterior à pólvora, à metralhadora e ao avião, a solução é um herói como Aquiles. Quatro séculos mais tarde, o francês Jean Dutourd, em seu livro de memórias *Les Taxis de la Marne*, intercala uma narrativa de sua experiência como soldado durante a derrota para os nazistas na Segunda Guerra Mundial com observações e comentários sobre a história de seu país, tentando explicar como a França fora derrotada tão facilmente em 1940. Dutourd recorre a uma metáfora para ilustrar sua opinião de que a França, antes forte, tornara-se fraca no período entre guerras. Ele diz que, antes de 1914, a França ainda era Aquiles e que, após a Grande Guerra, escolhera o papel de Nestor (1957, p.88). Ele também argumenta que, para evitar a derrocada de 1940, a França precisava de um Aquiles (1957, p. 56). Dutourd está certo e errado. Antes de 1914, antes da primeira grande guerra tecnológica moderna, talvez ainda fosse possível recorrer àquilo que Aquiles representa para alcançar a vitória: poder e excelência individual em combate, *areté*. Muito provavelmente, o indivíduo já há muito perdera seu poder, mas a ideia, ou a ilusão, permanecia; ideia de que alguém poderia fazer a diferença no campo de batalha. Por outro lado, Dutourd está errado: após a guerra de 1914-18, em

³³⁴ “the eternally anonymous and unheroic dead”.

³³⁵ “in place of heroes there were faceless masses of men butchering each other with little or none of the personal tests celebrated in epics reaching back to the origins of language itself”.

³³⁶ “the hero became the victim and the victim the hero”.

³³⁷ “victimes et héros étaient interchangeables: tout combattant pouvait être blessé, être fait prisonnier, mourir, ou bien survivre”.

1940, nem Aquiles faria a menor diferença: diante de aviões, tanques, metralhadoras e bombas, Aquiles seria mais um soldado desconhecido.

Na já mencionada obra de Joseph Heller, *Ardil 22*, a mudança de paradigma é reconhecida prontamente. O protagonista, o piloto Yossarian, se recusa a continuar a participar de perigosas missões. Informado da decisão, seu comandante Coronel Korn pergunta incrédulo: “Quem ele pensa que é... Aquiles, por acaso?” (1970, p. 392). Somente alguém com o poder e a excelência de Aquiles pode escolher se luta ou não, pode optar entre *nóstos* e *kléos*. O soldado comum, participante das guerras modernas, não altera o resultado do conflito, mas, mesmo assim, deve dele participar e se expor à morte. Escolha é algo reservado a heróis, homens com poder. Tim O’Brien, em sua autobiografia, *If I die in a combat zone... box me up, ship me home*, deixa claro porque vai servir no Vietnã: “medo de fraqueza. Medo de que evitar a guerra é evitar a masculinidade. Viemos a Fort Lewis temendo admitir que não somos Aquiles, que não somos bravos, não somos heróis”³³⁸ (1999, p. 38). Nesta obra, O’Brien narra a dúvida e a indecisão sobre se deveria ou não responder à convocação para lutar. Ele enumera argumentos a favor e contra participar do conflito do Vietnã; cita filósofos como Sócrates e Platão; menciona o peso da família e de seus conhecidos, de toda uma sociedade que o pressionava a lutar; contempla uma fuga para o Canadá. Finalmente, cede às pressões e vai para o Vietnã. O’Brien recorre a Aquiles, ao paradigma de herói de guerra, não para engrandecer seu ato ou oferecer um exemplo daquilo que deseja em combate, de uma suposta busca por glória. O’Brien menciona Aquiles por causa do gesto de coragem do herói grego em recusar-se a lutar. Para O’Brien, ir ao Vietnã é um gesto de covardia – ele não possui a força necessária para se insurgir contra as leis de seu país e a sociedade. O’Brien desenvolve um argumento paradoxal: ir à guerra representa covardia; coragem é não ir à guerra. Coragem que Aquiles demonstrou ao se recusar a lutar. Somos aqui novamente remetidos a elaborações tecidas no capítulo anterior: a figura de Aquiles serve de exemplo para aqueles que argumentam a favor da guerra, bem como para aqueles que se erguem contra a guerra. Mais importante neste ponto, todavia, é a constatação de que o poder de decisão de Aquiles não se aplica a soldados modernos. Yossarian e O’Brien não têm escolha; e, caso a tivessem e optassem por lutar – ao contrário de serem forçados a isso, continuariam a alterar nada no curso das guerras das quais participaram. A figura central e emblemática da narrativa de guerra contemporânea, período no qual Yossarian e O’Brien se inserem, não é mais Aquiles. Aquiles é o exemplo do que eles não podem fazer, não podem ser. A figura central é agora o Soldado Desconhecido.

³³⁸ “fear of weakness. Fear that to avoid war is to avoid manhood. We come to Fort Lewis afraid to admit we are not Achilles, that we are not brave, not heroes.”

Duas obras da Grande Guerra, *Company K*, de William March e *1919*, de John dos Passos, têm o Soldado Desconhecido como personagem central. Em *Company K*, um soldado anônimo, prestes a morrer, joga sua identificação fora para que não sirva de exemplo, para que as mentiras da guerra não sejam perpetuadas. Ele, que foi à guerra em busca de glória, não quer ser usado para que os outros também morram desta forma. Em *1919*, há o enterro do Soldado Desconhecido, com pompa e circunstância, discursos oficiais e parada. De certa forma, estas duas representações coincidentemente se completam: *1919* narra a sequência da passagem de *Company K*, tudo aquilo que o personagem de *Company K* tenta evitar, mas não consegue. O Soldado Desconhecido, a vítima anônima impotente, termina por ser cultuado. O fim de *areté* no campo de batalha, e a consequente perda de *nóstos*, impossibilitam concessão de *kléos* como glória. Ainda assim, o registro permanece, *kléos* como literatura, como estória, ainda é produzida. As estórias continuam, de forma diferente.

Capítulo 4

Nóstos, ou Se eu morrer numa zona de combate...

“Espere. Pois retornarei, desafiando toda morte”³³⁹.
“Espere por mim”, poema de Konstantin Simonov.

O livro de memórias do veterano da Guerra do Vietnã, Tim O’Brien, é intitulado *If I die in a combat zone: box me up, and ship me home* (Se eu morrer numa zona de combate: encaixote-me e envie-me para casa). Assim, logo no título, O’Brien já faz referência a *nóstos* como um elemento prontamente considerado, uma preocupação e uma condicional: se... . Mas O’Brien inverte, ou subverte, a formulação básica de *nóstos*: a volta para casa, neste caso, dar-se-ia como morto. Teríamos um *nóstos* vazio, sem sentido – retorna-se morto. *Nóstos*, ensinam a *Ilíada* e a *Odisséia*, implica em retornar vivo para casa, não em um caixão, ou num saco preto descarregado de um fúnebre avião. O *nóstos* a que soldados aspiram não se dá desta forma; o retorno narrado na literatura de guerra não é o de um corpo sem vida, por vezes irreconhecivelmente mutilado – o retorno sonhado é o de um homem vivo, que esteve diante da morte e conseguiu sair da zona de combate. No entanto, este *nóstos* realizado, de retorno vivo, não é de forma alguma simples, completo e irretocável. Aquele que volta da zona de combate nunca escapa ileso, intocado. Poder-se-ia dizer que é possível deixar a guerra, dela retornar; mas a guerra nunca deixa quem a vivenciou. A zona de combate fica para trás; a guerra nunca fica para trás. Quem vivenciou a guerra, há de com ela viver para sempre. Vejamos como se dá este processo e como a literatura de guerra o aborda.

“Processo” provavelmente não é o melhor termo para discutir *nóstos*, ou talvez a melhor forma de abordar *nóstos*. A melhor palavra a utilizar, no intuito de analisar e entender *nóstos*, é trajetória. Primeiramente, *nóstos* em si é uma trajetória: um movimento que se origina na zona de combate e teoricamente termina com a chegada ao lar. Além disso, *nóstos* também se insere na mais ampla trajetória de experiência da guerra – *nóstos* é parte essencial e meta no arco que compreende desde o antes da guerra até o fim da guerra. A glória, *kléos*, pode também ser entendida como meta presente nesta trajetória. Os dois elementos da escolha de Aquiles são as duas possíveis metas, os

³³⁹ “Wait. For I’ll return, defying every death.” Outras versões traduzem esta passagem como “dodging every fate” (esquivando-me de toda fatalidade, ou sorte). Para os fins desta análise, “morte” é mais apropriado. As obras de Konstantin Simonov citadas nesta pesquisa, o romance *Dias e Noites* e o poema “Espere por mim”, não possuem traduções publicadas em português. Por esta razão, as citações aqui contidas estão em inglês e as traduções são de responsabilidade do autor.

dois objetivos possíveis, que homens trazem consigo para a guerra: obter glória e/ou voltar vivo. Assim sendo, este capítulo se desenvolve de maneira diferente do anterior. Para discutir *areté*, optei por uma organização temática, não cronológica, estabelecendo relações entre as obras a partir de elementos comuns, como a desilusão e impotência dos soldados e as características do combate. A análise de *nóstos*, por sua vez, seguirá os passos desta trajetória de experiência da guerra, com as obras do *corpus* primário e outros estudos servindo como fio condutor.

Os passos que geralmente marcam a trajetória da experiência da guerra podem ser assim sequencialmente listados. Inicialmente, temos a espera pela guerra, marcada por apreensão, medo, questionamento e, muito frequentemente, ansiedade e desejo. A seguir, as histórias de guerra relatam a chegada à zona de combate, a descoberta de que o que se esperava não há de se concretizar – a ironia mencionada por Fussell, muitas vezes expressa na surpresa de se tornar um alvo. Posteriormente, durante o combate, há mais medo, e confusão por parte dos envolvidos ao se defrontarem com um evento que imaginavam controlar, mas que percebem ser mais forte do que eles; as mortes e o sentimento de impotência geram desilusão e fazem muitas vezes brotar uma ânsia por vingança – vingança esta que torna a guerra uma questão pessoal, uma *vendetta* contra aqueles que geraram o sofrimento. Além da confusão e do medo, há também a incrível excitação do combate, a urgência dos conflitos armados. O próximo passo é *nóstos* propriamente dito: fim do combate e retorno ao lar. Mas o retorno ao lar não marca nem o fim da experiência da guerra (que permanece indelével na mente de veteranos), nem o fim das histórias. Na chegada em casa, as histórias começam a narrar o trauma, a maneira como a experiência de combate se inscreve na mente e no corpo do soldado e como estes homens tentam retomar suas vidas.

É possível, de forma um tanto rudimentar, localizar estes mesmos passos, estes mesmos estágios, na trajetória de Aquiles na *Ilíada*. Embora o período anterior à Guerra de Troia não seja narrado no épico, diversas alusões são feitas aos conselhos de Peleu, seu pai, sobre como o filho deveria agir na guerra e o que dela esperar. Há também referências à profecia de Tétis, sobre o que ocorreria, ou poderia ocorrer, a Aquiles na guerra. O desenrolar do épico mostra o processo de desilusão do herói, seu afastamento e, com a morte de Pátroclo, seu reconhecimento de que não pode controlar o evento guerra. A *Ilíada* também aborda esse amargo desejo de vingança que os soldados sentem – Aquiles precisa vingar a morte do companheiro. Também neste sentido, conforme observado no capítulo 2, Aquiles torna a guerra uma questão pessoal: tanto no momento que afirma que só lutará quando Heitor alcançar suas naus, quanto no momento em que Pátroclo morre. A Guerra de Troia deixa de ser um gigantesco confronto para se tornar, sob o ponto de vista de Aquiles, uma rixa pessoal entre ele e Heitor. *Nóstos* é abordado, pois fica explicitamente claro na *Ilíada* que Aquiles dele abre mão ao matar Heitor. O trauma do veterano, as cicatrizes deixadas pela

experiência de combate são, provavelmente, o único estágio que a *Ilíada* deixa de abordar. A memória das guerras vividas, vivenciadas, são tema de Nestor, que repetidamente recorre a suas experiências como exemplo para os mais jovens heróis. No entanto, as narrativas de Nestor são plenas de grandes feitos, heroísmo e nenhuma cicatriz, nenhuma dor ou dificuldade de readaptação à vida civil. O retorno dos heróis de Troia é tema da *Odisseia*. Neste outro épico homérico, temos as atribulações e dificuldades que os soldados encontram uma vez que o combate termina. No entanto, a *Odisseia* não se concentra no trauma, ou na dificuldade de reajuste à vida fora da guerra; o tema da *Odisseia* é a dificuldade de se chegar em casa. Ademais, a *Odisseia* não é um exemplo de literatura de guerra – sua narrativa se inicia quando a Guerra de Troia já terminou e não é seu principal tema³⁴⁰.

O primeiro estágio da trajetória de experiência de guerra se dá antes do combate - é a espera. Neste momento a guerra é idealizada, imaginada. A guerra real, por definição, só pode ser percebida na zona de combate. Antes de estar em combate, na zona de combate, o soldado só tem acesso à guerra idealizada. Veteranos de outras guerras obviamente já trazem consigo as memórias e cicatrizes de conflitos anteriores. Estes homens, quando representados na literatura de guerra, tendem a ser mais cínicos e realistas, desprovidos das ilusões que os jovens geralmente nutrem. No entanto, o avanço tecnológico, mudanças em tática e estratégia, e as naturais particularidades de cada conflito fazem com que cada participação numa guerra seja singular. O veterano da Grande Guerra de 1914-18 viveu uma guerra de trincheiras e, se serviu na Segunda Guerra Mundial, experimentou uma guerra de movimento, regida por aviões e tanques. Os jovens americanos que tinham em mente a guerra por conquista de território se depararam no Vietnã com uma guerra de atrito: o importante era matar o maior número possível de inimigos, não conquistar certas localidades. A primeira vista, ou aparentemente, as observações acima podem soar como uma contradição a todas as elaborações que venho tecendo, uma vez que toda esta tese se baseia em elementos recorrentes nas histórias de guerra, nas similaridades das histórias de guerra. Cabe assim esclarecer que a experiência de guerra e as histórias da literatura de guerra não oferecem uma contradição; elas desnudam um paradoxo. A experiência de guerra é sempre única e singular para aquele que a vivencia – mas é a mesma experiência para todos. Este paradoxo a que me refiro é abordado por Tim O'Brien em uma passagem do romance *Going after Cacciato*. O grupo de soldados enviado para trazer Cacciato de volta é aprisionado em Teerã. Na prisão, o personagem Doc conversa com o capitão iraniano Rhallon. O capitão alega que cada soldado tem uma guerra

³⁴⁰ Embora a *Odisseia* não seja uma história de guerra propriamente dita, Jonathan Shay, em sua obra *Odysseus in America* (2002), traça paralelos entre a jornada de Ulisses no épico e as experiências de veteranos da Guerra do Vietnã. Seria, portanto, simplesmente redundante repetir aqui suas observações e colocações.

diferente: “mesmo que seja a mesma guerra, é uma guerra diferente” (O’Brien, 1987, p. 236). Ele explica que, após uma batalha, cada soldado terá sua própria história diferente para contar; e todas as histórias, de todos os soldados, são vastamente diferentes. Doc concorda em parte e argumenta que, independentemente da forma como é percebida, a guerra é guerra, com sua realidade própria: mata, mutila, destrói a terra e gera órfãos e viúvas. Para Doc, “a *sensação* da guerra é a mesma no Vietnã ou Okinawa – as emoções são as mesmas, as mesmas coisas fundamentais são vistas e lembradas”³⁴¹ (O’Brien, 1987, p. 237). Em *The Crusaders*, a personagem Karen Wallace, uma jornalista, conversa com o Capitão Troy e espera que ele comece a contar suas histórias de guerra. Entediada, Wallace pensa que o capitão, assim como tantos outros que sempre falam quando descobrem que ela é uma jornalista, relatará uma história que acha única, esquecendo-se de que a guerra é a mesma por todo o front – para Wallace, os soldados pensam “que isso aconteceu a eles somente”. Troy, no entanto, surpreende a jornalista e revela a importância e peso de *nóstos*: “Somente os burros são realmente bravos. No momento que você descobre onde se meteu, você quer correr o mais rápido possível [...] os burros estão vencendo a guerra”³⁴² (Heym, 1948, p. 429-30). Troy, com sua vivência de combate, preza *nóstos* e percebe a similaridade da experiência. A guerra é sempre única e sempre igual. As histórias são sempre únicas e sempre iguais. Este é o paradoxo a que me refiro.

O mesmo Tim O’Brien, em *The things they carried*, na história “On the Rainy River”, aborda o primeiro estágio da trajetória. O texto, narrado em primeira pessoa por um personagem também chamado Tim O’Brien, relata a angústia e dúvida que tomam conta do personagem assim que ele recebe a convocação para servir no Vietnã. Contemplando uma fuga para o Canadá, O’Brien passa alguns dias em uma hospedaria ao norte de Minnesota, perto da fronteira, e pondera se deve ou não desertar. Ele considera as razões da guerra, os motivos para atravessar o oceano e arriscar sua vida em uma terra distante; por outro lado, reconhece o peso de toda a sociedade que o rodeia, seus familiares e amigos e que efeito uma deserção teria sobre todas estas pessoas. O’Brien não consegue cruzar a fronteira e vai à guerra: “Eu iria para a guerra – mataria e talvez morresse – porque tinha vergonha de não fazê-lo”³⁴³ (1990, p. 62). As conclusões do personagem Tim O’Brien em “On the Rainy River” são as mesmas do veterano Tim O’Brien em sua autobiografia *If I die in a combat zone*. Conforme mencionado ao fim do capítulo anterior, O’Brien vai à guerra porque não

³⁴¹ “Each soldier, he has a different war. Even if it is the same war, it is a different war.”; “War is war no matter how it’s perceived. War has its own reality [...] the *feel* of war is the same in Nam or Okinawa – the emotions are the same, the same fundamental stuff is seen and remembered.”

³⁴² “That it had happened to them alone, forgetting that the war was the same, more or less, all over the front”; “Only the dumb are really brave. The moment you find out what you let yourself in for, you want to run like hell [...] The dumb are winning the war”.

³⁴³ “I would go to the war – I would kill and maybe die – because I was embarrassed not to”.

sente possuir o poder de Aquiles para se insurgir contra um evento que considera errado. O'Brien, todavia, é uma exceção em seu questionamento, em suas dúvidas, em até mesmo contemplar uma deserção. Outros veteranos da Guerra do Vietnã, em suas autobiografias, não expressam o mesmo sofrimento e admitem abertamente que desejavam participar do conflito. Ron Kovic, em *Born on the fourth of July*, conta que ir à guerra era um sonho. Também vimos no capítulo anterior como Kovic cresceu influenciado pelas imagens de John Wayne e Audie Murphy, emulando como heróis jogadores de beisebol e personagens de filmes de guerra. Uma imagem presente na obra de Kovic é emblemática do tipo de sociedade que fomenta a participação em guerras e gera a pressão que O'Brien tanto menciona em suas obras. Kovic, ao narrar sua infância, conta que foi batizado com um chapéu de cowboy e dois revólveres de brinquedo no cinto (Kovic, 1977, p. 50). Um ambiente que permite que um menino sintasse orgulhoso ao ser batizado com toda a indumentária de uma figura que representa violência com as próprias mãos (um cowboy dos filmes de faroeste) certamente levará este mesmo menino a servir cegamente em qualquer guerra, em qualquer lugar, por quaisquer motivos.

Philip Caputo, em *A rumor of war*, também uma autobiografia, concorda com Fussell ao dizer que a “guerra é sempre atrativa para os jovens que nada sabem sobre ela”³⁴⁴; e, assim como Kovic e O'Brien, admite o peso que as pressões sociais tiveram sobre sua decisão: ele cita discursos do presidente John Kennedy e fala que os soldados americanos seriam como um policial contra a ameaça comunista (In O'Nan, 1998, p. 151). Caputo e Kovic, diferentemente de O'Brien que sempre se posta contrário ao conflito, só percebem quão iludidos e ingênuos eram após experimentarem o combate, após testemunharem mortes. Kovic escreve uma obra extremamente amarga e engajada no propósito de denunciar a guerra. Caputo, por sua vez, conclui que, ainda no Vietnã, durante o conflito, ele e seus companheiros mantiveram as armas que tanto queriam, mas “as convicções, nós perdemos”³⁴⁵ (In O'Nan, 1998, p. 151). A perda da convicção, no entanto, é estágio mais avançado da experiência de guerra. Ainda há outros exemplos de ilusão a considerar.

Rei Henry, embora não demonstre medo da guerra – algo que seria impensável na representação patriótica e ufanista de Shakespeare -, sabe dos riscos do combate. Todavia, em vista de seu papel de líder, sua apreensão assume contornos mais coletivos e políticos: ele teme que a incursão à França deixe suas fronteiras desguarnecidas contra um eventual ataque escocês. Henry, ao contrário de Hitler 520 anos depois, não quer lutar uma guerra em duas frentes. Os nobres que advogam a favor da guerra o convencem de que ele pode ir à França com 25% de seu efetivo e deixar os outros três quartos defendendo o reino (I.i.143-154). Em *The red badge of courage*,

³⁴⁴ “War is always attractive to young men who know nothing about it”.

³⁴⁵ “The convictions, we lost”.

conforme analisado no capítulo anterior, o personagem Henry Fleming anseia vivenciar uma guerra. Ele traz consigo todo um arsenal de referências e influências, principalmente oriundas da Grécia antiga. Além da menção a batalhas homéricas, Henry fica decepcionado quando sua mãe, triste e resignada, não diz nada a respeito do filho voltar com seu escudo ou sobre ele (Crane, 1994, p. 13). A referência é novamente à Grécia e, mais precisamente, a Esparta. Quando os soldados espartanos saíam para o combate, as mulheres diziam que eles deveriam voltar com o escudo (o escudo não podia ser deixado para trás e trazê-lo de volta representava vitória), ou sobre o escudo (mortos, os corpos sem vida carregados sobre o escudo). Henry esperava que sua mãe o visse, provavelmente, como um dos trezentos soldados que seguiram o rei Leônidas a Termópilas, alguém destinado a morrer em combate por uma causa gloriosa e inesquecível – ela, todavia, só consegue temer pela segurança do filho. Com relação às pressões ou preferências sociais, uma menção é representativa. Antes de partir para a guerra, Henry vai ao seminário despedir-se de seus colegas; eles o olham “maravilhados e com admiração”³⁴⁶ (Crane, 1994, p. 14). Os colegas de Henry Fleming de certa forma o invejam, desejam estar em seu lugar. Esta é a atitude típica daqueles que nunca experimentaram combate; daqueles que têm somente a guerra idealizada como parâmetro. Os colegas de Fleming no seminário são como Ron Kovic em seu batizado: meninos que sonham em ser heróis de guerra; meninos que iludidamente imaginam que uma guerra é uma arena onde grandes feitos são realizados por grandes homens que, mais tarde, terão seus nomes celebrados e eternizados em narrativas épicas – *kléa andrôn*.

A escola também é mencionada, e se torna ponto de fomento do desejo de lutar numa guerra, em *Nada de novo no front*. Paul Baumer conta que, durante as aulas de educação física, o professor Kantorek discorria longamente sobre a necessidade de defender a pátria mãe e a nobreza do combate, de forma tão convincente e eficiente que “todos os alunos da turma foram, sob sua escolta, ao comando distrital e inscreveram-se como voluntários”, mas “ninguém fazia a menor ideia de onde estava se metendo” (Remarque, 2004, p. 11). Neste sentido, Paul Baumer corrobora as palavras do capitão Troy, de que quando descobre onde “se meteu”, o soldado quer unicamente sair vivo. Numa nota irônica, Baumer observa que o único jovem a hesitar em ser voluntário, Joseph Behm, é um dos primeiros a morrer (Remarque, 2004, p. 11-2). Baumer, narrador em primeira pessoa de Remarque, em muito se assemelha a Ron Kovic, no que se refere ao tom. *Nada de novo no front* apresenta a mesma amargura e revolta de *Born on the fourth of July*. As duas narrativas se movem da ilusão à revolta, do sentimento de obrigação de servir ao país à sensação de ser enganado, ludibriado. Ambas as obras soam como uma denúncia da guerra e das mentiras que a

³⁴⁶ “Wonder and admiration”.

rodeiam; as mentiras que levam os jovens à morte em combate. Baumer, assim como Kovic e Caputo, acredita que faz o que é certo ao servir como voluntário. Ele afirma que confiava em Kantorek e nas pessoas mais velhas, pessoas que deveriam agir como guias, mas “a primeira morte destruiu esta crença” (Remarque, 2004, p. 12). Neste sentido, ele diz algo muito semelhante a Caputo, que, conforme vimos, afirma ter perdido as convicções.

A noção de heroísmo em combate, discutida no capítulo anterior, e que Kovic de certa maneira menciona quando fala de seus modelos (John Wayne, Audie Murphy e Mickey Mantle), também é tratada e rechaçada por Baumer. Quando decidem se alistar, Baumer diz que ele e seus colegas estavam “ainda tomados por vagas ideias que davam à vida e à guerra um caráter idealizado e quase romântico” (Remarque, 2004, p. 21). Eles imaginavam “que a tarefa seria diferente, somente para descobrir que fomos treinados para heroísmo como se fôssemos pôneis de circo” (p. 22). A guerra, vale repetir, depende dos jovens, pois somente eles possuem a ingenuidade necessária para arriscar a vida em nome de conceitos abstratos e vazios como heroísmo e glória.

As razões para se ir a uma guerra, sejam elas criadas ou fomentadas por conceitos abstratos ou por convicções políticas, parecem fazer mais sentido ou ter alguma importância somente antes do combate – durante o combate o que importa é manter-se vivo. Sebastian Junger, em *War*, argumenta que “eram os recém-chegados, os homens que nunca tinham visto combate, que eram mais hostis a qualquer questionamento da guerra, os mais dispostos a discutir sobre uma suposta prerrogativa americana”³⁴⁷ (2010, p. 134-35), pois “a base moral da guerra não parece interessar muito aos soldados, e seu sucesso ou fracasso a longo prazo tem relevância quase zero”³⁴⁸ (Junger, 2010, p. 25). Junger é jornalista e esteve cinco vezes no Afeganistão entre 2007 e 2008. Sua obra é resultado de longas conversas com soldados que serviam em uma guerra impopular contra um inimigo difuso e não organizado nos moldes ocidentais, o Taliban. Mesmo assim, ele afirma haver soldados a favor da guerra e suas conclusões ecoam aquilo que encontramos em romances ou obras ficcionais sobre outras guerras e contra outros inimigos: convicções são reservadas para a guerra idealizada e não resistem intactas à guerra real, quando o importante é sobreviver, alcançar *nóstos*.

Já vimos a ansiedade e vontade de participar que os personagens de *Guerra e Paz*, notadamente os membros da família Rostov e Andrey Bolkonsky, mostram antes do conflito. Contudo, na obra de Tolstói, há dois exemplos de um elemento muito associado à ânsia de participar do combate. Antes da guerra, Liza, esposa de Bolkonsky, expressa sua surpresa e diz: “simplesmente não consigo entender porque os homens não conseguem passar sem guerra”

³⁴⁷ “It was the new guys, the guys who’d never seen combat, who were the most hostile to any questioning of the war, the most belligerent about a supposed American prerogative”.

³⁴⁸ “The moral basis of the war doesn’t seem to interest soldiers much, and its long-term success or failure has a relevance of almost zero”.

(Tolstoi, 2005, p. 27). O pai de Bolkonsky parece ter uma explicação para a incompreensão da nora e uma receita para solucionar o problema: “drene todo o sangue das veias dos homens e substitua por água, então não haverá mais guerra” (p. 425). Os dois veem a guerra como uma necessidade, ou irresistível motivação, masculina inerente. No capítulo 1, de breve história de conflitos armados, temos argumentos a favor e contra o argumento de que a guerra é inerente ao homem e que nunca será erradicada, ou encontrará um fim. Parece claro, no entanto, que a sociedade ocidental, de qualquer período – sejam os EUA na Guerra Civil ou no fim do século 20, a Rússia do século 19, a sociedade alemã do início do século 20, ou mesmo homérica –, nutre e fomenta em seus jovens o sonho de experimentar o combate, de estar numa guerra e ter a oportunidade de tornar-se um herói matando seu semelhante.

O passo seguinte da trajetória é a chegada à zona de combate, ao campo de batalha. Neste momento, um aspecto extremamente recorrente em narrativas de guerra é a realização, a percepção, de que se pode morrer naquele ambiente. Todo ser humano que se dirige à guerra sabe, de forma racional, que está prestes a adentrar um território onde a morte é uma constante. No entanto, conceber racionalmente que a morte é uma possibilidade difere em muito de perceber concretamente que se pode morrer a qualquer momento, perceber que há outros seres humanos cujo propósito declarado é tirar sua vida – novamente a lacuna entre a guerra idealizada e a guerra real. Tal constatação geralmente se dá quando a pessoa (digo pessoa, pois há exemplos de mulheres neste sentido) pela primeira vez encontra-se sob fogo. E tal percepção é recebida com um sentimento de incredulidade e uma surpresa que começam a tornar a guerra uma questão pessoal: “estão atirando em mim”, “querem me matar”, pensam tais pessoas.

Na coletânea de testemunhos de mulheres que participaram da Guerra do Vietnã, *A piece of my heart*, a enfermeira voluntária Anne Simon Auger conta que o avião que a levava para o Vietnã é atacado durante o voo. Auger relata que pela primeira vez sentiu que sua vida estava em perigo. Sua reação é de surpresa: “Por que eles querem atirar em mim? Não fiz nada a eles!”³⁴⁹ (In O’Nan, 1998, p. 340). Auger se espanta ao perceber que completos desconhecidos, pessoas que ela nunca viu, desejam e buscam sua morte. Em *Ardil 22*, um dos argumentos do protagonista Yossarian para não mais participar de bombardeios é “eles estão tentando me matar”. Seu superior, Clevinger, responde que ninguém está tentando matá-lo, que Yossarian imagina um complô que não existe. Yossarian então pergunta: “então porque eles estão atirando em mim?” Clevinger se irrita e diz: “eles estão atirando em todo mundo. Estão tentando matar todo mundo”. Ainda não convencido, Yossarian argumenta de forma ao mesmo tempo absurda e totalmente coerente: “e que diferença

³⁴⁹ “Why would they want to shoot me? I haven’t done anything to them”.

isso faz?” (Heller, 1970, p. 17). Yossarian não está errado ao perguntar que diferença faz estarem tentando matar a todos ou unicamente a ele. Sua vida está em risco e não importa se o alvo é somente ele ou todo o exército dos Estados Unidos. Uma abordagem puramente racional, como a de Clevinger, torna o medo de Auger e Yossarian algo ridículo e irrelevante: numa guerra todos os envolvidos estão tentando se matar, o propósito da guerra é exatamente matar o oponente. Auger, em um avião da força aérea americana, e Yossarian, piloto americano de bombardeiros, automaticamente se tornam alvos quando se aproximam do inimigo. Tornar-se um alvo é elemento intrínseco e inerente à entrada na zona de combate. Por outro lado, para o indivíduo, para Auger e Yossarian, receber fogo inimigo chega a parecer um ultraje, uma ofensa pessoal: pessoas que nunca vi estão deliberadamente tentando tirar minha vida. Em *The world at night*, de Alan Furst, o protagonista Jean-Claude Casson concebe a situação em termos incrivelmente similares. Dirigindo um caminhão atacado pelas tropas nazistas em 1940, Casson pensa: “*Eles estão tentando matar você, Jean Claude. A ideia era uma afronta*”³⁵⁰ (Furst, 2002, p. 40). Ultraje, afronta e ofensa pessoal são os termos usados por aqueles que pela primeira vez experimentam a guerra, para definir a sensação de ser atacado na zona de combate.

War também fornece um exemplo de quão surpreendente é a constatação pessoal e individual de que alguém está tentando tirar sua vida. Na primeira batalha de que participa, o soldado O’Byrne se esconde e grita para seus companheiros: “Foda, não acredito que eles acabaram de *atirar* em mim!”. Um companheiro, Vandenberg, responde: “Bem, não sei se estavam atirando em *você*...”³⁵¹ (Junger, 2010, p. 11). Numa troca de tiros nas montanhas do Afeganistão, as balas dificilmente são dirigidas contra uma única pessoa – o inimigo atira contra as posições adversárias ou contra um grupo de soldados inimigos. O’Byrne, no entanto, interpreta o fogo como dirigido pessoalmente contra ele. Ele reage da mesma maneira que Auger, Yossarian e Casson e concebe o combate não mais como um enfrentamento coletivo entre dois grupos. O combate passa a ser concebido, por parte de Auger, Yossarian, Casson e O’Byrne, como uma tentativa de extinguir a vida de Auger, Yossarian, Casson e O’Byrne. E, para cada uma destas pessoas, o objetivo passa a ser impedir que sua vida seja extinta. O objetivo passa a ser *nóstos*. Cabe ainda argumentar que conceber a tentativa do inimigo de matar alguém pertencente ao exército adversário como uma afronta ou ultraje revela mais um aspecto paradoxal da guerra. Matar o inimigo não é uma afronta, é a premissa da guerra. Auger, Yossarian, Casson e O’Byrne, voluntários ou convocados, enfermeiros, pilotos ou membros da infantaria, estão na zona de combate para auxiliar o esforço de seu exército – para assistir seu exército na atividade de matar inimigos. De que outra forma deve então o inimigo destas pessoas

³⁵⁰ “*They are trying to kill you, Jean-Claude. The idea was an affront*”.

³⁵¹ “Fuck, I can’t believe they just *shot* at me!”; “Well, I don’t know if they were shooting at *you*...”

agir? Uma vez que eles se dirigem à zona de guerra e participam do esforço de seu exército, o inimigo deve obviamente tentar extinguir suas vidas. No entanto, para o indivíduo sob fogo, tais argumentações racionais são irrelevantes – ele se sente pessoalmente perseguido.

Em *The Crusaders*, há uma menção a esta constatação de que estranhos tentam tirar sua vida, mas ela é mais elaborada e desenvolvida do que nos exemplos anteriores. Durante a Batalha do Bulge, as tropas da unidade do protagonista Yates são atacadas de surpresa. O narrador conta que o cabo Abramovici “rapidamente superou sua reação natural de Eles Não Podem fazer Isto Comigo”. Ele consegue deixar de lado a incredulidade de ser um alvo e adota uma atitude de auto-preservação: “Abramovici mirou e atirou, mirou e atirou. Ele agiu muito friamente, não heroicamente frio [...] na verdade, era algo mecânico para ele: nesta situação um soldado deve agir assim e assim. O que se passava ao redor dele, passava como se através de um véu”³⁵² (Heym, 1948, p. 368). Talvez seja possível consignar tal reação de Abramovici a seu treinamento. O cabo recorre, inconscientemente, a seu treinamento para poder responder a uma circunstância que coloca sua vida em risco – mas isso ocorre automaticamente. No entanto, momentos depois, “ele fugiu da batalha. Ele era um ser humano comum que não queria matar ou ser morto, então ele fugiu da batalha. Ele na verdade tinha esquecido que lutara”³⁵³ (Heym, 1948, p. 368). Assim que deixa de agir mecanicamente, Abramovici retorna à atitude humana natural: sobreviver. O mesmo não se passa com Yates. O autocrítico, racional, professor universitário de línguas germânicas, que sempre se questiona sobre suas motivações e sobre os propósitos e razões da guerra, que desenvolve verrugas logo que chega à zona de combate – verrugas que os médicos do exército consideram uma reação psicossomática, que coçam todo o tempo e que ele chama de “pequenos embaixadores deixados pela guerra” (p. 6) – tal homem não reage mecanicamente e chega a demonstrar algo que poderia mesmo ser concebido como verdadeira coragem. Yates, durante toda a batalha, está consciente e ciente, sabe o que faz e se esforça para fazer o que pensa ser correto. O narrador explica que “sua bravura tinha que ser uma bravura de convicção, uma bravura iluminada que consome a substância de seus nervos e deixa você fraco e exausto, mas de certa forma orgulhoso de si” – Yates “se convenceu de que precisava aguentar”³⁵⁴ (p. 369). Yates conscientemente opta por demonstrar bravura.

³⁵² “Abramovici quickly overcame his natural reaction of They Can’t Do That To Me”; “Abramovici aimed and fired, aimed and fired. He was very cool about it, not heroically cool [...] rather, it was mechanical with him: In this situation, a soldier has got to act thus and thus. What went on around him went on as through a veil.”

³⁵³ “He ran away from battle. He was an ordinary human being that didn’t want to kill or be killed, so he ran away from battle. He had actually forgotten he had fought in it.”

³⁵⁴ “His had to be a bravery of conviction, an enlightened bravery that eats up the substance of your nerves and leaves you limp and fagged, but somehow a little proud of yourself”; “he convinced himself he must hang on”.

Após esta primeira experiência, da surpresa e da incredulidade de transformar-se em um alvo, o soldado ou qualquer outra pessoa envolvida na guerra começa a viver a guerra, ou viver na guerra. A vida na guerra – aqui compreendida como o período que se passa em combate – logo adquire um caráter atemporal, de condição infinita, de experiência sem fim. A guerra, por sua intensidade e urgência, acaba por preencher por completo a vida do indivíduo. O que importa, o que conta, o que vale é a vida na guerra. Afinal, a guerra é “um crônico agora”³⁵⁵ (McLoughlin, 2011, 113): a duração do conflito e a duração do período em que alguém serve em combate é sem passado e sem futuro (McLoughlin, 2011, 112). James Tatum observa que guerras dificilmente acabam (*end*), elas na verdade param (*stop*) (2003, p. 158). Primeiramente, é possível associar tal observação às características da narrativa historiográfica: o início e o fim da qualquer narrativa são, de certa forma, arbitrários. Uma guerra não se inicia no exato momento em que o primeiro tiro é desferido; não termina logo após a assinatura de um armistício ou de uma rendição. Quando começou a Primeira Guerra Mundial? Pode-se argumentar que começou quando do assassinato do Arquiduque Ferdinand; ou podemos dizer que o conflito é consequência direta da Guerra Franco-Prussiana de 1870; há outras possibilidades, outras teorias para o início da Primeira Guerra Mundial. Quando terminou a Segunda Guerra Mundial? Na queda de Berlim? Na capitulação do Japão? Não seria a Guerra Fria uma continuação direta da Segunda Guerra Mundial? Já vimos que, para o narrador e os personagens de *Dias e Noites*, a Segunda Guerra só começou no ataque nazista contra a Rússia. O combate propriamente dito pode parar, mas a guerra continua – e continua para sempre na mente daqueles por ela atingidos. E, mesmo que o combate pare, as consequências e desdobramentos de uma guerra se estendem. No primeiro capítulo, já vimos que a guerra praticamente tornou-se uma condição constante no mundo contemporâneo – desde a eclosão da Primeira Guerra Mundial, não houve um dia sequer sem algum conflito em alguma parte do globo. Em total concordância com Tatum, McLoughlin afirma que a guerra “é sentida como um presente incomensurável e sem direção, distante de marcadores temporais”³⁵⁶ (2011, p. 119). É preciso aqui esclarecer que o início e o fim de conflitos, sob um ponto de vista histórico ou historiográfico, e a percepção da guerra como um presente pleno, sem passado ou futuro, não são a mesma coisa. No entanto, citar e discutir estes dois elementos num mesmo momento serve para ilustrar e exemplificar como a guerra pode ser percebida como infinita e atemporal.

A guerra se torna a realidade primeira e primária também porque toda a atenção, toda a energia e todo o cuidado devem ser direcionados para a tentativa de sobreviver. Paul Baumer, no capítulo anterior, já indica tal característica quando afirma que não pode se dar ao luxo de sofrer a

³⁵⁵ “Chronic now”.

³⁵⁶ “is felt as an immeasurable and directionless present, removed from temporal markers”.

morte de seus companheiros – seria um risco gastar sua energia ou sua atenção em qualquer atividade que não seja evitar a morte, buscar *nóstos*. As histórias de guerra frequentemente abordam a natureza infinita e de completude dos conflitos armados ao oferecer ao leitor um mundo de guerra, um mundo em guerra – desprovido de paz. Nada existe fora da guerra; nada existe de externo à guerra. Discutindo esta recorrente característica dos conflitos armados, McLoughlin argumenta que “o desafio para textos de guerra, portanto, é terminar sem terminar”³⁵⁷ (2011, p. 132) e Tim O’Brien sentencia que “você pode distinguir uma verdadeira história de guerra pela maneira que ela nunca parece terminar”³⁵⁸ (1990, p. 83). O texto, a história, pode terminar, a guerra narrada não. *A Ilíada* se inicia após sete anos de guerra e termina sem paz. *The red badge of courage*, *Nada de novo no front* e *Dias e Noites*, para citar obras do *corpus* primário, concluem suas narrativas antes do término dos conflitos. Como exemplo, poderíamos ainda incluir *Adeus às armas*, *Le feu*, *Paths of glory*, *A walk in the sun*, *Além da linha vermelha*, *A um passo da eternidade*, todos os romances de Alan Furst (aqueles cujas tramas se desenrolam durante a Segunda Guerra Mundial), *Going after Cacciato* – uma lista que, completa, pareceria tão interminável quanto a própria guerra. Após a ordem de cessar fogo em 1945, o narrador de *The Crusaders* comenta: “ou, talvez, a guerra nunca estava terminada”³⁵⁹ (Heym, 1948, p. 507) – autores, narradores, personagens e críticos de histórias de guerra provavelmente concordam com esta conclusão.

No ambiente da guerra, esse espaço atemporal, de extrema urgência, o soldado vive uma constante alternância entre tédio e excitação. A experiência da guerra parece oferecer esses dois lados da mesma moeda na mesma intensidade: a vida é tão maçante e repetitiva quanto é singular e excitante. A urgência se faz presente mais claramente nos momentos de excitação – o combate. Por outro lado, o tédio – algo de certa forma não comumente associado a um ambiente onde se pode perder a vida – exerce papel importante e é elemento recorrente nas histórias. Em *The red badge of courage*, Henry Fleming não aceita o fato de nada fazer além de se sentar e tentar se manter aquecido – a vida no campo, antes da batalha, é “monótona” (Crane, 1994, p. 15).

O tédio e a repetitiva execução de tarefas mundanas são uma característica notória da Primeira Guerra Mundial. As obras sobre o conflito contam da rotina de consertar o arame farpado, reparar trincheiras que sempre desabam por conta da chuva e dos bombardeios, passar o dia retirando piolhos do corpo. Então, em meio a esta entediante existência, em certos momentos, o soldado devia aventurar-se para fora da relativa segurança das trincheiras e tentar cruzar a Terra de Ninguém em fúteis ofensivas. Henri Barbusse afirma que, na guerra, se está sempre esperando: “nos

³⁵⁷ “The challenge for texts of war, therefore, is to end without ending”.

³⁵⁸ “You can tell a true war story by the way it never seems to end”.

³⁵⁹ “Or, perhaps, the war was never over”.

tornamos máquinas de espera”³⁶⁰ (1965, p. 40). Eksteins argumenta, no entanto, que os períodos sem batalhas podiam ser tão horrendos quanto as próprias batalhas, porque estar no front significava encarar a morte e o horror diariamente – significava estar exposto a experiências nunca antes testemunhadas e que desafiavam a compreensão. Para Eksteins, “após diversas semanas de experiência na frente de batalha havia pouco que pudesse chocar. Os homens tornavam-se imunizados, de forma bem rápida, à brutalidade e obscenidade. Eles tinham que fazê-lo para sobreviver”³⁶¹ (1990, p. 154) – vide Paul Baumer. Os soldados desenvolviam uma certa “narcose” (Eksteins, 1990, p. 172). O que conta é estar no front.

Em *The things they carried*, O’Brien assim explica o tédio:

Era tédio com uma reviravolta, o tipo de tédio que causava desordens estomacais. Você estava sentado no topo de um alto monte, os campos planos se estendendo abaixo, o dia estava calmo e quente e totalmente vazio, e você sentia o tédio pingando dentro de você como uma torneira vazando, exceto que não era água, era um tipo de ácido, e com cada gotícula você sentia esta coisa consumindo órgãos importantes. Você tentava relaxar [...] Bem, você pensava, isto não é tão ruim. E, bem neste momento, você ouvia tiros atrás de você e seus testículos subiam para sua garganta e você grunhia como um porco. Este tipo de tédio³⁶². (1990, p. 37-38)

Se substituirmos o “alto monte” e os “campos planos” por uma trincheira e buracos de bombas, o dia “quente” por um chuvoso, e talvez os tiros por um bombardeio, esta descrição pode muito bem ser utilizada para a Primeira Guerra Mundial. Em *Going after Cacciato*, Paul Berlin passa todo o tempo olhando para seu relógio e contando: contando os dias restantes no Vietnã, quebrando-os em horas, em minutos e depois em segundos (O’Brien, 1987, p. 53) – um personagem observa que o tempo passa mais rápido se você não sabe que horas são (p. 206). Tais exemplos são clara referência à monotonia e ao tédio dos soldados. Todavia, o tédio na zona de combate não se assemelha ao tédio da vida civil, em tempos de paz. Primeiramente, o tédio e a monotonia na vida civil são um incômodo; na zona de combate, tédio e monotonia são o ácido mencionado por O’Brien. Ademais, na vida civil, livrar-se do tédio significa fazer algo interessante, buscar uma atividade qualquer; na guerra, o fim do tédio sinaliza o início do risco de perder a vida.

Em suas memórias da Segunda Guerra Mundial, Spike Milligan conclui que a guerra, em certo ponto, tornara-se uma rotina diária aceita: “tínhamos períodos de completo tédio e então explosões de repentina excitação” (1989, p. 92). Ele conta que, a partir deste momento, os soldados

³⁶⁰ “On est devenus des machines à attendre”.

³⁶¹ “After several weeks of frontline experience there was little that could shock. Men became immunized, rather rapidly, to the brutality and obscenity. They had to if they were to survive”.

³⁶² “It was boredom with a twist, the kind of boredom that caused stomach disorders. You’d be sitting at the top of a huge hill, the flat paddies stretching out below, and the day would be calm and hot and utterly vacant, and you’d feel the boredom dripping inside you like a leaky faucet, except it wasn’t water, it was a sort of acid, and with each little droplet you’d feel the stuff eating away at important organs. You’d try to relax [...] Well, you’d think, this isn’t so bad. And right then you’d hear gunfire behind you and your nuts would fly up into your throat and you’d be squealing pig squeals. That kind of boredom”.

assim conversavam: “‘Olá, Dick, você está em um período de ‘completo tédio’?’, ‘oh, não. Estou no meio de uma ‘explosão repentina de excitação’”³⁶³ (p. 93). Em questão de segundos, a situação de não ter nada a fazer pode se transformar em um momento de vida ou morte.

A excitação, a urgência, a ação imediata e intensa da guerra podem ser interpretadas como a antítese do tédio. E são precisamente a excitação e a urgência – as sensações presentes nas circunstâncias que podem tirar sua vida – que tornam a guerra de certa forma atraente, única e singular. Retornamos ao oximoro que abre o capítulo 1, a terrível beleza, e aqui a beleza não se refere às estórias, que podem ser, e na verdade são, atraentes. A beleza neste momento diz respeito à atração que o evento guerra exerce não sobre aqueles que imaginam a guerra, mas sobre aqueles que experimentam a guerra. A beleza aqui é a beleza da guerra real, e como ela é narrada.

Sebastian Junger, munido da experiência de convivência com soldados em cinco oportunidades no Afeganistão, vivendo em isoladas bases e também sob fogo, aborda a questão sem nenhuma hipocrisia:

A guerra é muitas coisas e é inútil fingir que excitante não é uma delas. É insanamente excitante. O maquinário da guerra e o som que produz e a urgência de seu uso e as consequências de quase tudo nela são as coisas mais excitantes que qualquer um engajado na guerra alguma vez conhecerá. Soldados discutem o fato entre si e, por fim, com seus capelães e seus psiquiatras e talvez mesmo com seus cônjuges, mas o público nunca ouvirá sobre isso. Simplesmente não é algo que muitas pessoas querem que seja reconhecido. A guerra deve ser sentida de forma ruim porque coisas ruins inegavelmente acontecem nela, mas, para um jovem de dezenove anos manuseando uma calibre .50 durante um tiroteio no qual todo mundo sai ileso, a guerra é a vida multiplicada por algum número de que ninguém ouviu falar. De algumas maneiras, vinte minutos de combate é mais vida do que você pode juntar numa existência fazendo outra coisa. Combate não é onde você pode morrer – embora isso aconteça – é onde você descobre se continua vivendo. Não menospreze o poder desta revelação. Não menospreze as coisas que jovens arriscarão para jogar este jogo mais uma vez³⁶⁴ (2010, p. 144).

Junger não parece estar advogando a favor da guerra. Ele não incita nações e governos a declararem guerra por qualquer que seja o motivo, sequer insufla jovens a se alistarem na promessa de uma vida excitante. Ele reconhece e admite o fascínio que o evento exerce e quão poderoso se torna. É importante notar que ele emprega a palavra “revelação” para definir o momento após um

³⁶³ “The war was now an accepted daily routine, we had periods of utter boredom then bursts of sudden excitement”; “Hello Dick, are you in an ‘utter boredom period’?” “Oh no. I’m right in the middle of a ‘sudden burst of excitement’”.

³⁶⁴ “War is a lot of things and it’s useless to pretend that exciting isn’t one of them. It’s insanely exciting. The machinery of war and the sound it makes and the urgency of its use and the consequences of almost everything about it are the most exciting things anyone engaged in war will ever know. Soldiers discuss the fact with each other and eventually with their chaplains and their shrinks and maybe even their spouses, but the public will never hear about it. It’s just not something that many people want acknowledged. War is supposed to feel bad because undeniably bad things happen in it, but for a nineteen-year-old at the working end of a .50 cal during a firefight that everyone comes out okay, war is life multiplied by some number that no one has heard of. In some ways twenty minutes of combat is more life than you could scrape together in a lifetime of doing something else. Combat isn’t where you might die – though that does happen – it’s where you find out whether you get to keep living. Don’t underestimate the power of that revelation. Don’t underestimate the things young men will wager in order to play that game one more time”.

combate – a hora quando um homem descobre que continuará vivendo. Em nossa vida cotidiana, sabemos, de forma um tanto abstrata, que podemos morrer a qualquer momento: atropelados na rua, de um fulminante infarto, etc. Por outro lado, na guerra, durante o combate, esta consciência não é de forma alguma abstrata – ela é real, concreta. A proximidade da morte torna a vida mais importante ou valiosa. É neste sentido que Junger interpreta o momento como uma revelação; revelação do valor da vida.

Em *The things they carried*, obra de um autor explicitamente contrário à participação americana no Vietnã e que em seus livros dedica pouco espaço a aspectos supostamente positivos de conflitos armados, a mesma sensação mencionada por Junger é reconhecida pelo narrador da estória “How to tell a true war story”: “qualquer soldado dirá a você, se disser a verdade, que a proximidade da morte traz consigo uma correspondente proximidade à vida. Depois de um tiroteio, há sempre o imenso prazer de estar vivo. As árvores estão vivas. A grama, o solo – tudo [...] você nunca está mais vivo do que quando você está quase morto. Você reconhece o que é valioso”³⁶⁵ (1990, p. 87-8). A revelação é descobrir quão valiosa é sua vida; e só a proximidade da morte real pode oferecer tal percepção de forma concreta e límpida. Na guerra, durante o combate, tal percepção é recorrente. Na vida civil, qualquer pessoa pode vir a ser diagnosticada com um câncer letal, contemplar a morte e conseguir se curar, por meio de algum tratamento. Qualquer um pode ser atropelado ao atravessar a rua, passar longo período em coma, entre a vida e a morte, e se recuperar, retomar uma vida normal. Tais experiências ou situações podem fornecer uma percepção aguda de quão valiosa e frágil é a vida, de quão urgente é viver. Mas estas situações ou experiências são fortuitas, até mesmo raras. Na guerra, em combate, estar perto da morte é elemento inerente à situação – aquele que servir numa unidade de combate tem grande chance de experimentar esta sensação citada por Junger e O’Brien e ter a revelação do valor da vida.

Na longa passagem acima, Junger também discute quão delicado é o tema. Ele diz que o público nunca ouvirá isso e salienta como a guerra deve ser sentida, percebida e tratada como algo ruim. Sim, a guerra é algo ruim – mas esta não é toda a verdade. Desde o início deste texto, desde a introdução, venho tentando fornecer exemplos e argumentos no intuito de explicitar a natureza intrinsecamente paradoxal da guerra. A terrível beleza é o primeiro que explorei. Junger desenvolve seu argumento com base neste oxímoro, sem mencioná-lo explicitamente. A guerra é ruim e, de certa forma, boa. “Boa” porque, como Junger escreve na última frase, jovens arriscarão algo para

³⁶⁵ Any soldier will tell you, if he tells the truth, that proximity to death brings with it a corresponding proximity to life. After a firefight, there is always the immense pleasure of aliveness. The trees are alive. The grass, the soil – everything [...] You’re never more alive than when you’re almost dead. You recognize what’s valuable”.

dela novamente participar. É inconcebível imaginar que alguém arrisca qualquer coisa para participar novamente de algo que já sabe ser única e exclusivamente ruim.

Cabe aqui discutir uma diferenciação fornecida por Junger em seu livro. Para ele, a guerra se distingue do combate. Guerra é um evento amplo, coletivo, com conotações e propósitos políticos, que pode ser considerado criminoso, imperialista, acertado ou necessário. Combate, por sua vez, “é o teste definitivo, e alguns dos homens se preocupam que nunca estarão novamente satisfeitos com a ‘vida normal’ – o que quer que isso seja – depois da quantidade de combates de que participaram. Eles se preocupam de que possam estar arruinados para qualquer outra coisa”³⁶⁶ (p. 155). A noção de combate como teste definitivo traz à mente as antigas formulações que fomentam a guerra – de ver o evento como um rito de passagem bem vindo e necessário. Vimos no capítulo anterior quão anacrônica tal formulação se tornou com o advento da guerra tecnológica moderna e a anulação de *areté*. No entanto, a segunda parte da elaboração, que enfatiza a dificuldade de readaptação à vida civil, merece atenção. Combate é um momento único, de incomparável intensidade e singularidade. Como observa Hynes, em citação do capítulo 1, seguros e conserto de sapatos não podem oferecer isso – esta intensidade e singularidade. Antes de prosseguirmos com mais exemplos do fascínio da guerra e do combate, cabe ressaltar a última parte do comentário de Junger: a referência ao *nóstos* e ao trauma. Os soldados com quem Junger convive no Afeganistão sabem o dano que a experiência de combate está fazendo a eles. Primeiramente, nada na vida civil lhes oferecerá a mesma singularidade e excitação. Também é possível mencionar o fato de que tudo que estes homens fazem no Afeganistão é inútil e provavelmente criminoso na vida civil. Um soldado é treinado e incentivado a usar armas, matar, ferir e espionar. Todas estas atividades são um crime na vida civil. Nada que um soldado faz na guerra é aceito em tempos de paz.

Steiner, um dos soldados com quem Junger convive, admite que não há nada na vida que se compare ao combate: “nada no mundo, se está -5° C lá fora, você está suando. Se está 50° C, você está frio como merda. É uma descarga de adrenalina que você não pode imaginar”³⁶⁷ (p. 33). Mais tarde, após um ataque, Steiner abre um sorriso e reconhece: “é como crack, você não consegue uma viagem melhor” (p. 180). Perguntado como poderia voltar à vida civil, Steiner responde sinceramente que “não faz ideia”³⁶⁸ (p. 180). Steiner já percebe as dificuldades do *nóstos*. O’Byrne se expressa da mesma maneira: “gosto dos tiroteios” (p. 156). Também questionado sobre a vida

³⁶⁶ “is the ultimate test, and some of the men worry they’ll never again be satisfied with ‘normal life’ – whatever that is – after the amount of combat they’ve been in. They worry that they may have been ruined for anything else”.

³⁶⁷ “There’s nothing like it, nothing in the world, if it’s negative twenty degrees outside, you’re sweating. If it’s a hundred and twenty, you’re cold as shit. Ice cold. It’s an adrenaline rush like you can’t imagine”

³⁶⁸ “It’s like crack, you can’t get a better high”; “I have no idea”

civil e sobre a dificuldade de encontrar algo tão excitante, O'Byrne é sincero: “eu sei, a coisa mais triste do mundo”³⁶⁹ (p. 156). Steiner e O'Byrne sabem que dificilmente se readaptarão à vida civil.

Philip Caputo avalia sua experiência no Vietnã em termos bem semelhantes às observações de *The things they carried* e aos comentários de Junger e dos soldados em *War*. Para ele, a guerra é um vício e “fazia com que todo o resto que a vida oferecia como prazeres ou tormentos parecesse comezinho”³⁷⁰ (In O'Nan, 1998, p. 154). Caputo, assim como Junger e os soldados de *War*, também fala, desprovido de hipocrisia, da terrível beleza. Após retornar aos Estados Unidos, envolvido no movimento contra a guerra, Caputo sabe que não pode odiar a guerra como seus colegas do movimento, uma vez que ele “tinha lutado nela, não era uma questão abstrata, mas uma experiência profundamente emocional, a coisa mais significativa que tinha acontecido” a ele. Apesar de ser capaz de protestar, ele “não podia negar o envolvimento que a guerra tinha sobre ele, nem o fato de que tinha sido uma experiência tão fascinante quanto repulsiva, tão excitante quanto triste, tão terna quanto cruel” (p. 153) – o oxímoro, o paradoxo, a suposta contradição. Ele conclui afirmando que qualquer um que lutou no Vietnã, se for sincero, tem que “admitir que gostou da irresistível atração do combate”³⁷¹ (p. 153). Caputo e O'Brien tocam no mesmo ponto: se o soldado for honesto, se disser a verdade, admitirá o fascínio. Junger, na longa citação acima, reconhece esta dificuldade de se dizer a verdade sobre o fascínio do combate – ele fala do público que não quer ouvir isso e de como os veteranos comentam entre si, contam para seus terapeutas e talvez, somente talvez, digam a seus cônjuges. É extremamente difícil explicar a alguém que uma situação contra a qual supostamente devemos nos opor e odiar pode oferecer algo de positivo, algo que desejamos novamente sentir.

Ainda no que se refere à visão do público em geral, daqueles que nunca experimentaram uma situação de combate, Junger afirma que a população civil não consegue reconhecer que um dos aspectos mais traumáticos do combate é ter que deixá-lo, uma vez que a guerra é “tão obviamente má e errada que a ideia de que possa haver algo bom nela soa profano” (2010,p. 233). Ainda assim, prossegue Junger, homens como aqueles que encontrou no Afeganistão, e por toda a história, retornam para casa sentindo falta do que deveria ter sido a pior experiência de suas vidas. Neste ponto, ele retoma os argumentos acerca da urgência e da relevância da guerra. Para o veterano, o mundo civil é frívolo e sem graça. O veterano não sente saudades de ser um alvo, de poder morrer,

³⁶⁹ “I like the firefights”; “I know, saddest thing in the world”.

³⁷⁰ “It made whatever else life offered in the way of delights or torments seem pedestrian”.

³⁷¹ “I would never be able to hate the war with anything like the undiluted passion of my friends in the movement. Because I had fought in it, it was not an abstract issue, but a deeply emotional experience, the most significant thing that happened to me”; “I could protest as loudly as the most convinced activist, but I could not deny the grip the war had on me, nor the fact that it had been an experience as fascinating as it was repulsive, as exhilarating as it was sad, as tender as it was cruel”; “Anyone who fought in Vietnam, if he is honest about himself, will have to admit he enjoyed the compelling attractiveness of combat”.

ele “sente saudades de estar em um mundo onde tudo é importante e nada é presumido como certo”³⁷² (p. 233). Em combate, toda e qualquer atividade, por mais insignificante que possa ser na vida civil, adquire relevância e importância. Acender um cigarro é algo banal. Acender um cigarro à noite em um vale no Afeganistão pode trair sua posição, atrair fogo inimigo e gerar mortes. Tropeçar ao caminhar por uma rua é um evento desprezível. Tropeçar durante um tiroteio ou carregando uma caixa de munição pode matar pessoas.

A importância dos atos mais banais e de todo e qualquer detalhe gera, e nutre de maneira muito forte, um dos elementos mais recorrentes das histórias de guerra: a ligação que existe entre os soldados. Os soldados precisam confiar uns nos outros e contar uns com os outros. O grupo, geralmente um pequeno grupo, um pelotão, desenvolve uma relação de dependência mútua muito intensa: “a única coisa que importa é seu nível de dedicação para com o resto do grupo”³⁷³ (Junger, 2010, p. 233). O relacionamento que nasce entre homens que juntos experimentam o combate é algo que não pode ser subestimado ou desprezado. É uma relação de profunda dependência e confiança – sua vida pode depender dos atos destes outros homens, você pode salvar, e às vezes salva, a vida destes homens. Embora diversas vezes associada a homossexualismo – que inegavelmente existe no ambiente do exército – a relação que nasce entre soldados pode ser considerada como algo até mais forte do que um mero envolvimento sexual ou um fútil caso amoroso. Jonathan Shay, numa observação que liga a relação dos soldados diretamente com a dificuldade do *nóstos*, afirma que “nunca podemos imaginar a dor do soldado se não soubermos a ligação humana que a batalha nutre e então extirpa”³⁷⁴ (2003, p. 39). Paul Fussell dedica todo um capítulo de seu clássico *The Great War and modern memory* a esta relação (1975, p. 270-309); Tatum, em seu estudo sobre a memória das histórias de guerra, *The mourner’s song*, também dedica todo um capítulo ao tema (2003, p. 96-115).

Aquiles decide retornar ao combate e assinar sua sentença de morte porque sabe que falhou para com o grupo e para com seu companheiro; o rei Henry de Shakespeare considera seus soldados como um “bando de irmãos”; Siegfried Sassoon assina um manifesto contra a Primeira Guerra Mundial, mas mesmo assim retorna ao combate – por seus homens, disse ele. Wilfred Owen escreveu diversos poemas explorando a relação que desenvolveu com seus comandados e companheiros. Quantas vezes, em quantos textos, lemos soldados se referindo aos companheiros e comandados adotando um pronome possessivo: “meus homens”, “seus homens”? Um dos soldados

³⁷² “Civilians balk at recognizing that one of the most traumatic things about combat is having to give it up. War is so obviously evil and wrong that the idea there could be anything good to it almost feels like a profanity”; “they miss being in a world where everything is important and nothing is taken for granted”.

³⁷³ “The only thing that matters is your level of dedication to the rest of the group”.

³⁷⁴ “We can never fathom the soldier’s grief if we do not know the human attachment which battle nourishes and then amputates”.

em *War* alega que se jogaria sobre uma granada por seus companheiros “porque eu realmente amo meus irmãos, quer dizer, é uma irmandade. Ser capaz de salvar a vida deles para que eles possam viver, penso que é gratificante. Qualquer um deles faria isso por mim”³⁷⁵ (p. 246). Este soldado usa o verbo “amar” sem nenhuma conotação sexual – os outros soldados são seus irmãos. Henry Fleming percebe sua relação com os outros soldados, em *The red badge of courage*, nos mesmos termos, com as mesmas palavras: ele sente nascer uma irmandade mais potente do que a causa pela qual luta (Crane, 1994, p. 44). Capitão Troy, em *The Crusaders*, após 42 soldados sob seu comando serem covardemente executados, transforma a busca pelo oficial que ordenou a execução em uma questão pessoal – para ele, seus homens foram mortos, não simples soldados do exército dos EUA, homens cujas vidas dependiam dele. Para Troy, não foram estranhos a serem executados, foram pessoas com nomes e características próprias – ele diz conhecer cada um deles (Heym, 1948, p. 370-71). A experiência nuclear, essencial, do combate, argumenta Junger, é a ligação entre os soldados e a única coisa com a qual eles contam absolutamente (2010, p. 239). Um veterano do Vietnã conta que “você estava na merda, e ele [outro soldado] estava lá protegendo você. E se eu estivesse na merda, ele estaria me protegendo ... Precisávamos uns dos outros para sobreviver”³⁷⁶ (In Shay, 2003, p. 49). Outro soldado de *War*, Bobby Wilson, já dispensado do combate e na base americana em Vicenza, Itália, perguntado se tinha saudades dos companheiros, não hesita: “Pegaria um helicóptero para lá amanhã ... A maioria de nós faria isso”³⁷⁷ (Junger, 2010, p. 215). Wilson retornaria imediatamente ao que deveria ser a pior experiência de sua vida, ao pior lugar possível, por causa do tipo de relação que desenvolveu com seus companheiros.

A relação desenvolvida entre os soldados e a excitação da guerra não devem logicamente ser entendidas como fatores primordiais e inquestionáveis que levam, inexoravelmente, todos a soldados a desejar permanecer na guerra. Pelo contrário, a maioria dos soldados deseja e busca *nóstos*. Mesmo em “Henry V”, com toda sua defesa das razões da guerra e da glória alcançada em combate, os soldados encontram espaço para externar a ânsia pelo *nóstos*. Pistol, um dos personagens cômicos da peça, canta as glórias do combate (talvez um tipo de *kléa andrôn* elizabethano). O personagem do menino (*boy*) comenta sarcasticamente que para Pistol é fácil celebrar a guerra, uma vez que ele tem uma “língua mortal e uma espada quieta”. Pistol então retruca que a espada e o escudo, no campo sangrento, recebem fama imortal. O menino retruca prontamente que, para ele, o importante é estar vivo, voltar para casa, obter *nóstos*: “Quem dera eu

³⁷⁵ “Because I actually love my brothers, I mean, it’s a brotherhood. Being able to save their life so that they can live, I think is rewarding. Any of them would do it for me”.

³⁷⁶ “You’d take shit, and he’d be right there covering you. And if I take shit, he’d be covering me ... We needed each other to survive”.

³⁷⁷ “I’d take a helicopter there tomorrow... most of us would”.

estivesse em uma taverna em Londres, daria toda minha fama por um copo de cerveja, e segurança”³⁷⁸ (III.ii.8-10). Outro personagem, Bates, não compartilha do patriotismo de seus companheiros e nem apóia o rei em sua reivindicação. Quando conversa com o próprio rei, que está disfarçado para sentir o moral das tropas, Bates afirma que gostaria que o rei estivesse sozinho em Agincourt (IV.i.120-122). Bates, todavia, não é um soldado que simplesmente deseja estar em casa, contrário à guerra. Numa demonstração de claro cinismo digno do mais hipócrita nazista, ele afirma nem querer saber os motivos da guerra e se são justos, pois, se a causa de Henry for errada, “nossa obediência ao rei retira de nós o crime”³⁷⁹ (IV.i.130-32). Williams, outro soldado presente à conversa, lista detalhadamente todos os horrores de uma guerra e afirma que, se a causa do rei não for justa, ele terá que responder por seus atos (IV.i.133-145). Henry, ainda disfarçado, então se lança em longo discurso em favor da autoridade real e da responsabilidade individual de cada um por seus atos (IV.i.146-184) – Henry lava suas mãos. Também em *Dias e Noites* e *The Crusaders*, todos os envolvidos querem o fim das hostilidades. Reconhecer o fascínio da guerra e valorizar a relação com seus companheiros de batalha não é advogar em favor de conflitos armados.

A excitação proporcionada pelo combate, a atmosfera do ambiente da guerra e a intensa ligação que os soldados desenvolvem são assim três elementos que, combinados, dificultam a realização do *nóstos*. O veterano sabe que não terá na vida civil, em tempos de paz, experiências tão intensas como na guerra. Na vida social em paz, o veterano também não encontrará um ambiente no qual tudo é importante e relevante. O mundo civil, frívolo e sem graça, tem “muito pouco em jogo e todas as pessoas erradas no poder”³⁸⁰ (Junger, 2010, p. 233). Por fim, na vida civil, o veterano dificilmente encontrará pessoas às quais confiará sua vida e que, em troca, confiarão sua vida a ele. Rostov, em *Guerra e Paz*, não deseja voltar para casa e para a vida em Moscou. De volta ao exército após um período de folga, ele se sente “em casa”. Uma das razões, além das três acima citadas, que são inclusive mencionadas por Rostov, é que “não havia necessidade de pensar ou escolher por si próprio”³⁸¹ (Tolstoi, 2005, p. 426-7) – a perda de individualidade e iniciativa engendradas pelo processo militar pode ter seu lado supostamente positivo: não é preciso tomar decisões. No exército, Rostov se sente “afastado de todas as complexidades da vida”³⁸² (p. 533). A vida no exército é simples: sem decisões, planos ou projetos. Na zona de combate, não há pressões familiares, sociais ou decisões profissionais – só luta para sobreviver.

³⁷⁸ “Killing tongue and quiet sword”; “Would I were in an alehouse in London. I would give all my fame for a pot of ale, and safety”.

³⁷⁹ “If his cause be wrong, our obedience to the King wipes the crime of it out of us”.

³⁸⁰ “To a combat vet, the civilian world can seem frivolous and dull, with very little at stake and all the wrong people in power”.

³⁸¹ “There was no need to think or choose for yourself”.

³⁸² “Cut off from all the complexities of existence”.

Muitas narrativas, principalmente da Primeira Guerra Mundial e da Guerra do Vietnã, oferecem, ainda no transcorrer do conflito, o que poderíamos entender como uma amostra de *nóstos*, e de sua dificuldade: a licença. Na Primeira Guerra Mundial, os soldados recebiam uma licença ou folga e podiam estar em suas casas, ou nas grandes cidades como Paris, Londres e Berlim, em poucas horas. No Vietnã, soldados americanos iam para a Austrália ou para Saigon no que era conhecido como R & R: *rest and recreation* (descanso e recreação), período muitas vezes utilizado para fazer sexo com prostitutas e embebedar-se. Apesar da rapidez da viagem e da pouca distância geográfica, os soldados, ao chegar nestes lugares, sentiam-se como adentrando um outro planeta. O planeta sem guerra. Os personagens de *Le feu* vão para Paris e não conseguem crer na atmosfera de paz e relativa normalidade da capital. Pessoas se divertem e frequentam cafés. É, para eles, o mundo frívolo citado por Junger. Philip Caputo, no primeiro dia de folga em Saigon, se espanta por receber um cardápio no restaurante, por poder escolher o que comer. Ao ver homens tomando coquetéis no terraço de um hotel, ele se pergunta quando, pela última vez, vira pessoas se divertirem. Caputo contempla fugir, voltar ao mundo normal, longe do que ele chama de “domínio da morte”: a guerra. A razão para não desertar, além do óbvio medo de ser preso, é confirmação explícita dos argumentos acima desenvolvidos: “Eu também estava preso à obrigação que tinha para com meu pelotão. Eu estaria desertando-lhes, a meus amigos. Este era o real crime que um desertor cometia: ele fugia de seus amigos [...] Cada um de nós lutava por si e pelos homens a seu lado”³⁸³ (In O’Nan, 1998, p. 174-76). Caputo está legalmente obrigado a retornar ao combate, e moralmente obrigado a retornar a seus companheiros.

Paul Baumer, de licença, logo ao chegar à vila onde mora, sabe que não mais pertence ao lugar – é um mundo estrangeiro, com o qual ele não possui mais nenhum contato (Remarque, 2004, p. 168). O lugar, a vida que uma vez tivera, o atrai na mesma intensidade que o repele, a vida que o enganara sobre a guerra e o fizera se alistar e ver tantas mortes. Ele sabe que nunca mais poderá deitar em seu quarto e ler seus livros como fazia antes de conhecer o combate, de estar nas trincheiras. Numa conversa de bar, a lacuna entre ele e o mundo civil, da paz, se torna ainda mais clara. Homens mais velhos conversam sobre o progresso da guerra e, numa clara demonstração da idealização da guerra, confiam numa vitória próxima e desprezam a opinião de Baumer que, para eles, nada sabe do todo do conflito e tem uma visão restrita e incompleta (p. 164 – 167). Estes homens pedem a opinião de Baumer e logo a rejeitam, pois não se ajusta à visão que têm da guerra. Este é mais um elemento a dificultar o *nóstos*: as pessoas, civis, que não foram à guerra não querem

³⁸³ “I was also constrained by the obligation I had towards my platoon. I would be deserting them, my friends. That was the real crime a deserter committed: he ran out of his friends [...] Each of us fought for himself and for the men beside him”.

ouvir sobre mortes e horror. Jonathan Shay, em *Achilles in Vietnam e Odysseus in America*, aborda este tema e explica como a recusa em escutar dificulta a reintegração do veterano e impossibilita um *nóstos* adequado e pleno. Paul Baumer conclui, após testemunhar o choro convulsivo de sua mãe na despedida, que nunca deveria ter saído em licença – na zona de combate ele é um soldado; em sua cidade, ele não é “nada além de uma agonia para si mesmo, para sua mãe, para tudo, sem conforto e sem fim” (Remarque, 2004, p. 185). Ao dizer que na zona de combate é um soldado, Baumer parece confirmar as observações tecidas por Junger e os soldados americanos no Afeganistão, além das conclusões de Rostov em *Guerra e Paz*: nas trincheiras do Front Ocidental, Baumer se vê com um propósito claramente definido, uma tarefa estabelecida inequivocamente – ele sabe seu lugar no mundo, um mundo mortal, embora mais simples e claro.

Mas a licença ou o R & R são somente uma amostra de *nóstos*, um amargo aperitivo. E, antes do fim do combate, ainda há outros elementos que pesam sobre o retorno a serem considerados. A intensidade da experiência na zona de combate e a máxima importância de cada ato, argumentam histórias de guerra, levam a uma aceleração do processo de envelhecimento. Em pouquíssimos anos, mesmo meses, jovens são expostos a ocorrências que, na vida social, talvez nunca vissem. Na zona de combate, no curto período da guerra, as descargas de adrenalina, momentos de tensão, medo e ansiedade ocorrem numa frequência que toda uma existência pode não proporcionar. Quantas pessoas que conhecemos morrem durante nossa vida? Algumas dezenas, talvez menos. Quantas mortes testemunhamos em nossa vida, em tempos de paz? Menos de uma dezena, no máximo. A quantas mortes violentas assistimos? É raro vermos uma pessoa ser atropelada ou cair de um prédio, quanto mais ser morta a tiros. Nunca vemos, em nossa rotina, um corpo humano ser dilacerado por uma bomba. Quantas edificações vemos serem destruídas propositadamente perante nossos olhos, não pela televisão, durante nossa vidas? Quantas vezes sentimos que podemos morrer imediatamente, ou nos próximos minutos? Quantas vezes somos não só compelidos, mas incentivados, a matar outras pessoas? Quantas pessoas matamos durante nossas vidas? Quais atos de nosso dia a dia e quais decisões diárias têm total influência sobre nosso futuro e significam que vamos continuar vivos ou não?

Recordemo-nos do argumento de Ernest Hemingway, citado no início do capítulo 1. Para ele, a guerra é o melhor tema para um escritor, uma vez que agrupa o máximo de material, acelera a ação e traz à tona todo tipo de coisa que normalmente você precisa esperar uma vida para conseguir. Para um escritor, a guerra então fornece o conteúdo que o tempo de paz só talvez consiga oferecer em toda uma vida. Para o soldado, este conteúdo, ou material, que Hemingway menciona, não é algo criado ou imaginado, não é fonte de inspiração – é sua própria vida, sua experiência, que assim

é acelerada ao máximo. O que vivemos normalmente em décadas se condensa em meses na zona de combate. A guerra envelhece os homens rápida e precocemente.

Michael Herr, em *Dispatches*, discorre longamente sobre o tema. Durante sua estada no Vietnã como correspondente, Herr conhece muitos soldados. Um em particular chama a atenção do jornalista, pois tem a face que ele viu “no mínimo mil vezes em centenas de bases e campos, toda a juventude sugada dos olhos, a cor extirpada da pele, lábios brancos frios”³⁸⁴ (1991, p. 16). A vida o envelhecera, afirma Herr, e este soldado viveria até a morte como um idoso. Os jovens no Vietnã, que já vimos possuírem a média de idade de 19 anos, eram como “estudantes muito avançados, seriamente além do que você chamaria de ‘seus anos’ se você não soubesse por conhecimento próprio do que eram feitos os minutos e horas destes anos” (p. 16). O período passado no Vietnã agrupou muito “material” (experiências terríveis) e acelerou em demasia a vida destes jovens. Herr se pergunta como deve agir e o que deve sentir quando um menino de 19 anos afirma, “do fundo do coração, que está muito velho para esta merda”³⁸⁵ (p. 17). Mais tarde, ao encontrar um *marine* que também demonstra o mesmo processo de envelhecimento precoce, Herr observa que as mesmas características podem ser encontradas em rostos de outras guerras: “se você pegar uma daquelas fotografias de pelotões da Guerra Civil e cobrir tudo exceto os olhos, não há diferença entre um homem de 50 e um menino de 13”³⁸⁶ (p. 87). Tanto nesta observação como no soldado descrito acima, Herr se concentra nos olhos. Soldados têm os olhos caídos, sem o brilho da juventude. A visão é um dos sentidos mais expostos à brutalidade da guerra. Naturalmente, os odores e sons da guerra também afetam quem está em combate. Os olhos, no entanto, registram, na memória visual, estas cenas e acontecimentos que muito raramente ocorrem na vida em paz. Daí a recorrente utilização, tanto neste texto como em outros, de verbos como “testemunhar”, “ver” e “assistir”. No Vietnã, por exemplo, jovens de 19 anos testemunhavam, e viam e assistiam a, além de participarem de, execuções aleatórias de civis, estupros e bombardeios a vilas habitadas por crianças, mulheres e idosos. Tudo isso remove o que comumente chamamos de brilho nos olhos. A inocência, a ilusão e o otimismo comuns aos jovens são assim destruídos e substituídos pelo cinismo, sarcasmo e pessimismo mais comum em pessoas de meia idade. O fenômeno do envelhecimento precoce, como observa Herr no comentário sobre fotos da Guerra Civil, não se restringe ao Vietnã. Em *The Yellow Birds*, romance sobre a guerra no Iraque, publicado em Setembro de 2012, o narrador Bartle assim

³⁸⁴ “He had one of those faces, I saw that face at least a thousand times at a hundred bases and camps, all the youth sucked out of the eyes, the color drawn from the skin, cold white lips”.

³⁸⁵ “Like students who were very heavily advanced, serious beyond what you’d call their years if you didn’t know for yourself what the minutes and hours of those years were made up of”; “How do you feel when a nineteen year old kid tells you from the bottom of his heart that he’s gotten too old for this shit?”

³⁸⁶ “If you take one of those platoon photographs from the Civil War and cover everything but the eyes, there is no difference between a man of fifty and a boy of thirteen.”

se refere ao companheiro morto: “Eu tinha esta ideia de que você tinha que ficar velho antes de morrer. Ainda acho que há alguma verdade nisso, porque Daniel Murphy ficou velho nos dez meses que o conheci”³⁸⁷ (Powers, 2012, p. 30). Na guerra, morre-se jovem já tendo envelhecido.

A pessoa chega à zona de combate e repentinamente descobre-se um alvo. Completos desconhecidos tentam tirar sua vida. No transcorrer do combate, o soldado desenvolve uma relação íntima e de profunda confiança com seus companheiros. Você luta por eles e eles se empenham em salvar sua vida. Alguns, senão muitos, destes homens a quem você confia sua vida começam a morrer. E, conforme discutido em todo o capítulo anterior, todos estes passos são acompanhados por um sentimento muito forte de impotência e falta de controle perante o evento. Não há nada que um soldado possa fazer para evitar as mortes de seus companheiros na guerra. Obviamente, algumas mortes podem ser, e de fato são, evitadas. Mas não todas. Pessoas sempre morreram, morrem e morrerão em guerras. O resultado desta sequência listada acima é revolta e frustração. O passo seguinte é a ânsia por vingança, uma vingança pessoal³⁸⁸. Com o passar do tempo e o acúmulo de mortes, a guerra deixa de ser um confronto coletivo, grupal, de propósito político ou social para se transformar numa *vendetta*: o soldado sente que tem “contas a ajustar” com o inimigo. É exatamente isso que ocorre com Aquiles. No episódio da Embaixada, ele questiona os motivos da Guerra de Troia e afasta qualquer possibilidade de envolvimento em um conflito que, em sua opinião, não lhe diz mais respeito. As razões amplas e coletivas para a guerra – trazer Helena de volta – não importam a ele. A guerra, diz ele, só será sua guerra quando o afetar pessoalmente – quando, e se, Heitor chegar a suas naus. Heitor não só chega às naus como mata Pátroclo. Aquiles transforma a Guerra de Troia numa busca por vingança. Este gigantesco evento de proporções e narrativas épicas, celebrado e eternizado em toda forma de arte, para seu protagonista não passa de uma rixa pessoal – um acerto de contas. Mais ainda, e de certa forma paradoxalmente, é exatamente no momento em que a guerra deixa de ser coletiva que o soldado Aquiles melhor serve a seu exército. Aquiles, quando a guerra se torna *vendetta*, age eficiente e efetivamente em prol dos interesses do grupo: mata Heitor e decide o conflito. Quando passa a agir em interesse próprio, Aquiles atende às necessidades do grupo.

Aquiles, todavia, é um guerreiro munido de *areté* numa guerra do mundo antigo, anterior à pólvora e a tantos outros exemplos de evolução em armamentos. O caso dele, assim como no capítulo anterior, é uma exceção. Em “Henry V”, o rei Henry se esforça para não tornar o conflito uma rixa pessoal – conforme analisado, seu esforço reside em manter a guerra com ares de conflito

³⁸⁷ “I’d had this idea that you had to grow old before you died. I still feel like there is some truth to it, because Daniel Murphy had grown old in the ten months I’d known him”.

³⁸⁸ Para mais sobre a guerra como vingança pessoal, Jonathan Shay dedica todo um capítulo de seu *Achilles in Vietnam* (2003) a este tema e à perda de companheiros na Guerra do Vietnã.

justo e legal. Mesmo no caso da execução dos traidores, ele enfatiza que a decisão não é de cunho pessoal. Os personagens, e principalmente o narrador, de *Guerra e Paz* não demonstram a suposta altivez de Henry: odeiam os franceses e Napoleão, em especial. Príncipe Andrey Bolkonsky, após descobrir o que significa a guerra real, defende que os russos parem de fazer prisioneiros: “é cavalheirismo medieval. Os franceses destruíram minha casa”³⁸⁹ (Tolstoi, 2005, p. 860). No entanto, as Guerras Napoleônicas, diferentemente da Guerra de Troia, não se mostram em momento algum uma arena para demonstrações de *areté*: o ódio permanece como um sentimento e não pode ser traduzido em ações significativas. O sentimento predominante em Henry Fleming, após a guerra se tornar real, não é o ódio e nem uma busca por vingança – é vergonha. Vergonha por fugir, por descobrir que preza seu *nóstos* mais do que a almejada *kléos*. Fleming sente ódio, é verdade, mas não pelo inimigo. Seu ódio, acrescido de certa incompreensão, é dirigido contra todos aqueles que não fugiram como ele. Ele não entende nem aceita como certos homens puderam se manter na frente de batalha e somente ele tenha sido covarde (ou lúcido, segundo sua linha de raciocínio quando vaga pela mata e tenta encontrar as razões para sair correndo da luta) o bastante para fugir.

Saburov e todos os outros personagens russos de *Dias e Noites* sentem um profundo ódio pelos alemães. Em nenhum momento da narrativa eles empregam a palavra vingança, mas é perceptível que a guerra se tornou uma questão pessoal. E talvez não pudesse ser diferente: *Guerra e Paz* e *Dias e Noites* são obras centradas nos personagens de um país invadido. Autores russos contam de invasões à Rússia – para os personagens destas obras, a guerra é uma questão pessoal, seus pais foram mortos, suas casas queimadas e suas cidades bombardeadas. *A Ilíada*, “Henry V”, *Nada de novo no front*, *The Crusaders* e *The things they carried* são centradas nos invasores. Aquiles, rei Henry, Paul Baumer, Yates e Tim O’Brien estão longe de casa e são eles que queimam as casas e destroem as cidades. Bolkonsky, Rostov e Saburov estão em terra pátria – voltar para casa é, muito provavelmente, expulsar o inimigo de seu país. *The red badge of courage* narra uma guerra civil – um caso mais específico, e provavelmente mais complexo. Não há conotações ou referências políticas na obra de Crane, mas é notório que uma guerra civil tende a questionar e redefinir termos e noções espaciais e políticas mais facilmente aplicados a guerras entre nações. Países deixam de ser os limites fronteiros; estados ou regiões se tornam território hostil; seus compatriotas se tornam seu inimigo. Por todas estas razões acima, o conceito de *nóstos* não deve, aqui nesta pesquisa, ser compreendido como exatamente igual àquele presente na *Odisséia*. A volta para casa não implica necessariamente em um longa viagem – é mais uma metáfora para o fim do combate e a sobrevivência a ele. *Nóstos* é não morrer na guerra, e isso geralmente implica em voltar

³⁸⁹ “Stop taking prisoners...it’s medieval chivalry. The French have destroyed my home”.

para casa. Daí minha insistência com os termos “retorno” e “volta”. Todavia, para Saburov e Bolkonsky, por exemplo, voltar para casa pode muito bem ser simplesmente permanecer em Moscou ou Stalingrado – contanto que a guerra esteja terminada.

Retornando a *Dias e Noites* e a questão da vingança e do ódio pessoal, Saburov, em convalescença no hospital após matar o traidor Vassiliev, conhece um tenente. O tenente, amargurado, conta que é tradutor e dedicou toda sua vida adulta a uma “história da Alemanha”. Ele diz que agora é impossível retomar seu trabalho: “não posso escrever a história deles; não posso fazê-lo depois de tudo que vi e de tudo que perdi”³⁹⁰ (Simonov, 1945, p. 208-9). Este tenente não é mais capaz de debruçar-se em um estudo sobre a Alemanha porque todos os horrores que presenciou na guerra fizeram nascer um ódio profundo e pessoal contra tudo que se refira ao país que invadiu a Rússia. Para este homem, a agressão contra seu país e as perdas pessoais que sofreu não foram perpetradas por um regime em particular, o nazista, ou fruto de um conflito gigantesco entre dezenas de nações por todo o globo – para ele, a Alemanha, o país, seu povo, sua história, são os responsáveis. E ele não é capaz de realizar uma diferenciação racional, e separar o momento político e a conjuntura histórica que levaram à guerra de todo o resto da história alemã.

Ainda no que se refere a tornar a guerra uma questão pessoal e a sede de vingança, as memórias de Philip Caputo mais uma vez são ilustrativas. Já no fim de sua narrativa, ele conta que, ainda no Vietnã, acorda muito agitado, sentindo-se estranho, frustrado e nervoso. Chega a pensar que são os meses de combate que começam a pesar. Após algumas horas nesse estado, ele chega à conclusão de que é preciso fazer alguma coisa, agir. Sua solução é simples: “retaliação” (In O’Nan, 1998, p. 178), ele precisa fazer o inimigo pagar pelas mortes de seus companheiros e pelo seu sofrimento. O que se segue a sua decisão é emblemático e bem exemplifica as elaborações que vêm sendo tecidas. Caputo organiza uma patrulha para capturar dois supostos vietcongues em um vilarejo. Em sua narrativa, Caputo admite que as ordens que passa aos homens dão a entender que ele deseja que os dois vietcongues sejam mortos. A patrulha vai em sua missão, mata somente um homem que, na verdade, é um informante das forças americanas. Meses mais tarde, as informações sobre a operação tendo vazado, Caputo e outros homens envolvidos na ação são julgados por um tribunal militar por assassinato com premeditação. Caputo consegue um acordo, admite culpa por uma das acusações, recebe uma carta de reprimenda e retorna aos EUA (In O’Nan, 1998, p. 178-199). Caputo, sob efeito do tempo de combate, decide agir por conta própria e buscando fins pessoais: ele quer se vingar pelas mortes que presenciou. A ação que planeja é pífia e nenhum resultado concreto para o desenrolar do conflito pode se originar da morte de dois supostos

³⁹⁰ “I’ve worked all my adult life on a new kind of history of Germany [...] I can’t go back to it, not ever. I can’t work on their history; I can’t do it after all I’ve seen and all I’ve lost”.

vietcongues escondidos num vilarejo. Mesmo este ínfimo resultado não é alcançado: eles matam um aliado. Por fim, Caputo precisa responder por seus atos – matar pessoas numa guerra cujo propósito, admitido e definido pelo Alto-Comando, era exatamente matar vietnamitas. Obviamente, a guerra de atrição apregoada pelo exército americano determinava que o soldado deveria matar os vietnamitas certos, i.e. o inimigo, não os vietnamitas errados, i.e. os aliados. No entanto, o exército dos EUA não tencionava inaugurar uma profunda discussão sobre os meios e os propósitos da guerra e termina por livrar Caputo de seus supostos crimes. Jonathan Shay relata que, na verdade, o exército dos EUA no Vietnã chegava a incentivar o comportamento de Caputo, a busca por vingança pessoal. Um conselho explícito, oferecido por oficiais e oficiais não comissionados a soldados que lamentavam a morte de companheiros, era: “Não fique triste. Fique quites!”³⁹¹ (In Shay, 2003, p. 81). Ficar quites obviamente significava matar vietnamitas para compensar a morte de americanos.

Tendo em mente todo o capítulo anterior, fica claro como a ausência de *areté* no ambiente da guerra tecnológica moderna gera ações inúteis e vinganças vazias. Os soldados de *War* chegam ao Afeganistão sem se preocupar com as razões da guerra, com os motivos políticos e, conforme vimos acima, são os recrutas sem experiência de combate que dão importância aos aspectos políticos. Estes soldados que Junger entrevistou, após verem seus companheiros morrerem, também sentem a ânsia por vingança que Caputo sentiu no Vietnã. E, assim como Caputo, se tornam mais interessados na guerra, pois realmente desejam fazer algo contra o inimigo. Uma vez que a guerra se torna pessoal, todos estes soldados se tornam mais comprometidos e dedicados. No entanto, ao contrário de Aquiles, seu comprometimento e sua dedicação, seu desejo de realizar algo neste conflito que se tornou pessoal, são em vão, não trazem nenhuma consequência e em nada afetam o resultado da guerra. Ainda questionando e discutindo a eficácia da ação pessoal, da motivação por vingança, como fator de comprometimento do soldado, e tendo em mente o fracasso da iniciativa de Caputo, cabe lembrar que Shay aborda o tema em *Achilles in Vietnam* e nomeia esse estado de revolta e frustração, que visa vingança, de *berserk* (ver capítulo 2). Shay considera tais atos como resultados do trauma, e em nada benéficos para o indivíduo ou para o grupo. Ademais, cabe lembrar que o exército é uma instituição hierárquica com regras e exigência de disciplina – se todos os soldados decidissem agir levados por motivações pessoais, a unidade do exército se desintegraria. Um exército formado por indivíduos que visam seus interesses pessoais não seria efetivo ou vitorioso – seria uma confusa amálgama de furiosos e descontrolados homens armados.

³⁹¹ “Don’t get sad. Get even!”.

As características acima discutidas, de a guerra se tornar pessoal e da busca por vingança, estão conspicuamente ausentes das narrativas da Grande Guerra de 1914-18. Baumer, em *Nada de novo no front*, sequer se permite sofrer, quanto mais vislumbrar uma vingança. As histórias da Grande Guerra não contam de ódio contra o inimigo. O ódio, se e quando presente nestas histórias, é inteiramente dirigido contra aqueles que os soldados veem como culpados pela guerra. Baumer culpa seus professores e as pessoas mais velhas, aqueles que o enganaram e o fizeram se alistar. Os soldados de Barbusse, em *Le feu*, têm a própria guerra como inimigo. Na cena final do livro, após um enorme bombardeio que tudo destrói e alaga o front, os soldados, mesmo alemães, se reúnem e discutem o conflito. Embora alguns soldados franceses cheguem a culpar a Alemanha, a conclusão da maioria é de que se “deve matar a guerra. A guerra, ela!”³⁹² (Barbusse, 1965, p. 363), porque “dois exércitos que se enfrentam, é como um grande exército que se suicida”³⁹³ (p. 361). Afastando-se de narrativas e abordando outras obras do cânone da Grande Guerra, a poesia de trincheiras, também aí não encontramos o ódio contra o exército oponente. Wilfred Owen, em um de seus mais célebres poemas, “Dulce et Decorum Est”, fala de meninos (*boys*) e crianças (*children*) e da mentira contada a eles, de que “morrer pela pátria é doce” (In Stallworthy, 1988, p. 188-89) – máxima do poeta romano Horácio. Em outro poema de Owen, “Strange meeting”, a *persona* do narrador encontra, no inferno, o inimigo que matou, a quem chama de amigo (*friend*) (In Stallworthy, 1988, p. 193-94). Também Siegfried Sassoon dirige suas acusações e sua revolta não contra os alemães, mas contra líderes religiosos, políticos e homens poderosos, que considera responsáveis pelo massacre que presencia nas trincheiras do Front Ocidental. Em “They”, Sassoon contrasta as palavras de um bispo, que incentiva os meninos a lutarem, com as respostas destes meninos, mutilados, cegos, com sífilis (In Stallworthy, 1988, p. 176).

A história que romancistas, poetas, veteranos e outros que se dedicaram a representar a Grande Guerra de 1914-18, tentam contar pode ser, de forma um tanto superficial, resumida em uma sentença. Oferecer uma única frase que objetive abarcar toda a literatura de uma guerra mundial é, indiscutivelmente, uma generalização. Naturalmente, toda generalização implica em uma simplificação. Todavia, neste caso, a generalização ajuda a compreender que tipo de história é contada. Aqueles que contam da Primeira Guerra Mundial parecem dizer: “veja o que eles fizeram conosco”. “Veja o que eles fizeram conosco” seria como que um título a resumir o objetivo narrativo da literatura da Primeira Guerra Mundial. Uma vez que este texto é sobre literatura de guerra, eu poderia alterar o verbo para “ler”: “leia o que eles fizeram conosco”. De toda sorte, tanto o verbo “ler” como o verbo “ver” sinalizam um convite ou chamado e deixam claro que o leitor ou

³⁹² “Faut tuer la guerre. La guerre, elle!”

³⁹³ “Deux armées qui se battent, c’est comme une grande armée qui se suicide”.

espectador deve testemunhar algo. O segundo elemento da proposição, “o que”, se refere ao conteúdo das histórias: as mortes, o horror, os bombardeios, lama, piolhos e, principalmente, a futilidade e desperdício do conflito. O pronome “eles” é dirigido àqueles acima citados, presentes nos poemas de Owen e Sassoon e em tantos romances, tais como os de Remarque e Sassoon, além de *Company K*, *Paths of glory*, *Adeus às armas* e *1919*, ou em memórias como *Testament of youth*, de Vera Brittain, e *Goodbye to all that*, de Robert Graves: os políticos que deflagraram a guerra; os supostos modelos que incentivaram os jovens a se alistarem – artistas, líderes religiosos, professores; empresários e industrialistas que lucraram com o derramamento de sangue. O verbo “fizeram” e o pronome “conosco” explicitam a natureza passiva daqueles que combateram e sua posição inequívoca de vítimas impotentes. Algo foi feito a eles, contra eles – eles nada fizeram, só sofreram – vide os comentários de Samuel Hynes no capítulo anterior. E se decepcionaram profundamente. Modris Eksteins acertadamente nomeia a literatura da Grande Guerra como “literatura de desencantamento”³⁹⁴ (1990. p. 172); Stanley Cooperman fala dos “romances pós-guerra de desilusão”³⁹⁵ (1970, p. 35). Os sentimentos dominantes nas histórias são desilusão, decepção, desencantamento e frustração. Todos os envolvidos se sentiram ludibriados, enganados, uma mentira fora contada a eles: a guerra não é nada do que eles foram levados a acreditar. O *nóstos* daqueles que viram e viveram as trincheiras é pleno de amargura e tristeza, repleto do sentimento de fútil perda.

A Guerra do Vietnã oferece similar sentença, com uma sutil, mas muito significativa, diferença. A sentença que poderia resumir que tipo de história a literatura da Guerra do Vietnã conta é “veja o que eles nos fizeram fazer”. O verbo inicial, de chamado, é o mesmo e também poderia ser substituído por “ler”. Ainda assim, o mito da Guerra do Vietnã é em muito construído por adaptações cinematográficas, cujo tipo de história é o mesmo e, para as quais, o verbo “ver” melhor se ajusta. O pronome “eles” aponta para o mesmo tipo de pessoas: aqueles que, na opinião de quem lutou ou conta a história, levaram os jovens à guerra. Ron Kovic conta dos *marines* encarregados de recrutamento visitando sua escola (Kovic, 1977, p. 73-4); de como uma suposta ameaça comunista era mencionada por todos ao seu redor (p. 60-61); cita padres (p. 68); e, por fim, a epígrafe de seu livro reproduz, de forma irônica, a celebre frase do presidente John Kennedy: “não pergunte o que seu país pode fazer por você – pergunte o que você pode fazer por seu país”. O que Kovic faz por seu país é perder todos os movimentos da cintura para baixo. Caputo é impressionantemente similar a Kovic: também cita Kennedy nominalmente e sua exortação de sacrifício pelo país e fala da ameaça comunista. O’Brien, por sua vez, analisa as pressões sociais e afirma que devia algo à

³⁹⁴ “Literature of disenchantment”.

³⁹⁵ “Postwar novels of disillusion”.

“pradaria”³⁹⁶(1999, p. 18): a pradaria é, claramente, uma metáfora para toda a sociedade americana. Assim como na literatura da Grande Guerra, os culpados pela Guerra do Vietnã são os mais velhos, os poderosos, os que deveriam agir como exemplo.

O verbo seguinte é o mesmo nas duas sentenças que proponho: “fizeram”. No entanto, aqui reside a sutil diferença que significa muito. Na sentença que proponho para a literatura da Grande Guerra, os soldados são totalmente passivos – unicamente vítimas impotentes. Na literatura da Guerra do Vietnã, os soldados e aqueles que contam as histórias parecem corroborar a exortação do presidente Kennedy: os soldados realmente terminaram por fazer algo. Mas o que eles fizeram, ou melhor, o que foram levados a fazer, não foi exatamente o que imaginavam ou provavelmente o que Kennedy tinha em mente quando os conclamou a agir pela pátria. A correção acima é primordial: eles, nas histórias, foram levados a fazer algo – “veja o que eles nos fizeram fazer”. O “o que” da frase, o conteúdo das histórias, não é constituído de sofrimento apenas. Não há só bombardeios e mortes. Os soldados americanos na Guerra do Vietnã, contam as histórias do mito da guerra, não foram única e exclusivamente vítimas impotentes. Há também estupros, assassinatos, tortura. O elemento ausente da narrativa da Grande Guerra e sempre presente na literatura da Guerra do Vietnã, e que altera significativamente a sentença, é a culpa. Os soldados que serviram na Guerra do Vietnã sentem culpa pelas atrocidades que testemunharam e ajudaram a perpetrar. Kovic confessa que matou acidentalmente um companheiro (Kovic, 1977, p. 186-89) e que atirou contra uma casa, matando algumas crianças (p. 205); O’Brien escreve, em *The things they carried*, duas diferentes histórias (“The man I killed”, “Ambush”), com duas versões diferentes, para tentar explicar ou entender como matou um homem que caminhava por uma trilha. Não é surpresa, portanto, que Philip Caputo termine seu livro de memórias precisamente com seu julgamento. Caputo sente, ou sabe, que precisa ser julgado pelo que viu e fez no Vietnã. Também não é surpresa que ele seja condenado e absolvido ao mesmo tempo: sua sentença resume-se a uma reprimenda. Caputo é culpado e inocente: “eles nos fizeram fazer”. O governo ou a sociedade americana ou o exército levaram Caputo a se alistar e a servir; incentivaram-no a matar. Mas ele sabe que puxou o gatilho, que desejou que vietnamitas morressem. Se há culpa, é preciso haver expiação. Caputo cometeu crimes, é preciso ser julgado. O’Brien matou um homem e viu vilarejos serem incendiados, pessoas serem desalojadas. Kovic atirou contra um soldado americano e abriu fogo contra crianças. Estes homens admitem e reconhecem abertamente seus atos reprováveis; incluem a vergonha e a conseqüente culpa em suas narrativas. Mas a culpa não é deles somente. Em todas as histórias, a

³⁹⁶ “I owed the prairie something”.

influência da cultura do *winner* (vencedor), as pressões da sociedade e o treinamento desumano compartilham a responsabilidade pelas atrocidades e crimes.

O mesmo não ocorre na literatura da Grande Guerra. Os soldados não têm culpa alguma. Toda a responsabilidade recai sobre aqueles que os levaram à guerra. A natureza da Grande Guerra ajuda a explicar a ausência de culpa por parte dos soldados. Nas trincheiras do Front Ocidental, o inimigo era raramente visto, a maioria das mortes era causada por bombas lançadas a quilômetros de distância ou por metralhadoras posicionadas nas trincheiras. A Grande Guerra não proporcionava o contato entre os combatentes, que no Vietnã era comum. Ademais, na Grande Guerra, os inimigos estavam claramente separados por uma linha divisória (as trincheiras), havia frente e retaguarda. Os dois lados não se misturavam. No Vietnã, não havia tal separação – americanos e vietnamitas, aliados ou oponentes, viviam lado a lado nas selvas, vilarejos e até cidades. Soldados americanos patrulhando as selvas viam com seus próprios olhos tudo que faziam, ao passo que os soldados nas trincheiras ou principalmente os homens da artilharia pouca chance tinham de ver o resultado de seus bombardeios ou rajadas de metralhadora. Na Grande Guerra, a percepção era de que os homens morriam por causa da guerra, do evento em si. No Vietnã, a percepção era de que as pessoas morriam por ações dos soldados do exército americano.

Em *Nada de novo no front*, há uma passagem na qual Paul Baumer mata um inimigo frente a frente. A diferença em relação às mortes narradas nas histórias do Vietnã é talvez tênue, mas clara. Baumer está tentando se proteger de um bombardeio em uma cratera de bombas. Então, “algo” (Remarque, 2004, p. 216) tropeça e cai na cratera. Baumer sequer pensa, ele afirma não tomar decisão alguma – só esfaqueia loucamente. Ainda preso na cratera, Baumer observa o homem morrer, olha para suas próprias mãos ensanguentadas. Baumer em vão tenta ajudar o homem que agoniza e que termina por morrer horas mais tarde. Baumer conversa com o corpo sem vida, pede desculpas, revira os bolsos do morto e encontra documentos e fotos (p. 222). O soldado que ele mata então ganha um nome, adquire individualidade. Apesar de sentir-se culpado e de arrepender-se do que fez, não havia em Baumer, antes de matar o homem, nenhum sentimento de ódio pelos franceses e nem sede de vingança. Baumer mata acidentalmente, assim como Kovic mata acidentalmente seu compatriota e as crianças. No entanto, Baumer sente que agiu por reflexo e que não poderia ter evitado o que fez – o homem caiu na cratera e talvez, ou provavelmente, o mataria. Kovic e os outros soldados que contam histórias do Vietnã, por outro lado, sentem que poderiam ter evitado as mortes que causaram. Eles sabem que as desejavam antes que ocorressem – exceção feita logicamente à morte do compatriota de Kovic. O sentimento que leva estes homens a matar é diferente. Baumer mata somente uma pessoa, numa reação mecânica e inconsciente a uma situação

de pânico, sob intenso fogo. Kovic e Caputo matam, ou ordenam matar, tomados por ódio e revolta. Eles querem matar, Baumer não.

Antes de prosseguir, cabe mais uma vez repetir o alerta do capítulo anterior, acerca da arbitrariedade da separação dos termos *areté*, *nóstos* e *kléos*. As duas sentenças que proponho para melhor entendermos as narrativas das duas guerras, Primeira Guerra Mundial e Vietnã, podem figurar, e figurarão, no capítulo a seguir, dedicado a *kléos*. As sentenças se referem a como as histórias são contadas e a o que contam – *kléos* –, que não é só glória, mas também aquilo que se ouve, a história em si. No entanto, a presença destas elaborações acerca das sentenças neste momento do texto, e no capítulo de *nóstos*, se deve ao fato de que ajudam a entender todo o processo de desejo de voltar para a casa e sinalizam algo já mencionado brevemente no capítulo 2, sobre a *Ilíada*: a importância e proeminência de *nóstos* assim que *areté* se vê anulada. A seguir, ao adentrar o *nóstos* propriamente dito nas histórias, ou seja, como as histórias contam a volta para casa, veremos que a literatura de guerra se dedica, cada vez mais, a contar o retorno. O retorno se torna cada vez mais relevante e proeminente porque a excelência do soldado nada mais vale e deixa de ser o tema central da história. Assim que a escolha de Aquiles se torna impossível, pois não é mais concebível optar em uma guerra tecnológica moderna, as histórias deixam de narrar os grandes feitos para narrar a simples sobrevivência. Ou melhor: o grande feito passa a ser sobreviver.

O que é digno de *kléos* não é decidir a guerra; digno de *kléos* é simplesmente escapar com vida das bombas, metralhadoras, minas, aviões e tanques. *Kléos* aqui não deve ser entendido como glória num sentido grandioso ou engrandecedor. *Kléos* deve ser entendido, conforme explicado no capítulo 2, como aquilo que se ouve, o que se conta: a história, a literatura de guerra. Com a retirada de *areté* da formulação que gerava a escolha de Aquiles, *nóstos* se transforma em *kléos*. O que se narra é a volta para casa vivo. O retorno é digno de ser contado, mesmo que o guerreiro, soldado, não tenha alterado o curso da guerra. A última sentença de Philip Caputo em suas memórias é impressionantemente reveladora e confirma esta hipótese acima exposta: “Tínhamos sobrevivido, e esta era nossa única vitória”³⁹⁷ (In O’Nan, 1998, p. 199). Assim que Aquiles se vê substituído pelo Soldado Desconhecido e o herói se transforma em vítima anônima, o que interessa às histórias não mais é contar como alguém se torna um herói – algo virtualmente impossível –, mas sim como alguém não se torna um Soldado Desconhecido.

Em resumo, alguém que experimenta a guerra passa, então, pela fase antes do combate, marcada por ansiedade, apreensão e medo; ao chegar à zona de combate, torna-se um alvo, descoberta que gera incredulidade, surpresa e mais medo; durante o combate, sente-se tédio e

³⁹⁷ “We had survived, and that was our only victory”.

excitação. Pessoas a quem o soldado confia a vida, e que contam com ele, morrem. Há, inúmeras vezes, o surgimento de uma sede de vingança e ódio por aqueles que trazem a dor e as perdas. Desnecessário elaborar longamente sobre os horrores que permeiam todo este período: frio ou calor, insetos e outros animais, talvez fome ou alimentação inadequada, privação de sono e, inquestionável e inevitavelmente, toda a gama de corpos dilacerados, membros que voam pelos ares, sangue, gritos de dor, casas bombardeadas, bairros destruídos e cidades transformadas em ruínas. À gama de horrores comuns e inerentes a todas as guerras, não dedico aqui muito espaço porque é parte intrínseca de qualquer estória de guerra minimamente séria. Todos conhecemos e sabemos os horrores da guerra e incontáveis historiadores, críticos e artistas sobre eles se debruçaram e pouco, mesmo nada, de novo poderia eu acrescentar. Esta explicação não significa, todavia, que os horrores da guerra devam ser minimizados, descartados ou omitidos. Eles devem ser sempre reiterados. No entanto, discorrer por diversas páginas sobre aquilo que sabemos – guerras matam e destroem – seria afastar-me dos objetivos deste texto ou simplesmente preencher espaço com uma lista escatológica de sangue.

O combate então se encerra. A guerra, como afirma o narrador de *The Crusaders* e reiteram diversas narrativas, pode continuar, mas o combate um dia termina. Para alguns, pelo menos. Neste momento, ocorre *nóstos* propriamente dito: o soldado volta para casa. Na volta, o primeiro elemento a ser analisado é o trauma e sua manifestação, que só começam a ser seriamente tratados e cientificamente estudados no início do século XX, principalmente após a Primeira Guerra Mundial. Até a Primeira Guerra Mundial, qualquer homem que manifestasse problemas durante ou após o combate, era geralmente tachado de covarde, seus sintomas considerados uma forma de evitar a batalha. Inicialmente denominado de *shell shock* (choque da bomba), esta condição é hoje conhecida como Distúrbio de Stress Pós-traumático (do inglês PTSD – *Post-Traumatic Stress Disorder*). Trauma pode ser definido como “uma influência externa que necessita de uma mudança abrupta adaptativa que o organismo não consegue realizar”³⁹⁸ (Kardiner, 1941, p. 79). Embora um tanto antiga (1941), esta definição oferece alguns pontos esclarecedores. O trauma é de origem externa – para os fins deste texto, a guerra. A força do trauma é tal que o organismo deve se readaptar, se reajustar à nova realidade gerada pela influência – a mudança é, no caso deste texto, gerada pelos eventos e atos que um soldado testemunha e realiza. Por fim, o problema reside no fato de que o organismo, o soldado, o veterano, vê-se incapaz de lidar com o que vivenciou. Daí os sintomas traumáticos. Caruth também fornece uma definição na qual aborda as consequências do trauma: “trauma é a resposta a um evento ou eventos inesperados ou incrivelmente violentos que

³⁹⁸ “Trauma is an external influence necessitating an abrupt change in adaptation which the organism fails to meet”.

não são plenamente compreendidos quando ocorrem, mas que retornam mais tarde em repetidos *flashbacks*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos”³⁹⁹ (1996, p. 117). “Evento ou eventos inesperados ou incrivelmente violentos” se ajusta perfeitamente a uma situação na qual pessoas são mortas diariamente, na qual se está dormindo e seu abrigo é obliterado por uma bomba de algumas toneladas, na qual se caminha por uma trilha e o homem a seu lado é jogado ao ar por uma mina e cai em pedaços pelo chão. A guerra é traumatizante e é difícil acreditar que alguém saia dela ileso, física e emocionalmente⁴⁰⁰. Mesmo os soldados de *War*, que nos exemplos acima enfatizam a excitação da guerra e a ligação a seus companheiros, voltam para casa traumatizados: “quando o período de serviço estava terminado, metade da Companhia Battle supostamente estava em tratamento psiquiátrico”⁴⁰¹ (Junger 2010, p. 41).

Os repetidos *flashbacks*, pesadelos e outros fenômenos fazem com que a guerra nunca termine, uma vez que ela é revivida constantemente. A guerra e o que foi vivido passam a assombrar o veterano, impedindo que ele retome uma vida normal – impossibilitando assim um *nóstos* pleno e/ou saudável. Uma vez que, conforme salientado, o trauma em combate e suas consequências só começam a receber a devida atenção após a Primeira Guerra Mundial, sua presença em histórias de guerra anteriores a esta data é rara. Na *Ilíada*, não temos o fim da Guerra de Troia e os guerreiros ainda não buscam seu *nóstos*. Na *Odisséia*, que é a narrativa de retorno propriamente dita, a história termina no momento que Ulisses chega – não temos informações a respeito de uma suposta ou possível dificuldade de readaptação. Os guerreiros veteranos que já retornaram e que aparecem na *Odisséia*, como Menelau e Nestor, não aparentam qualquer dificuldade. Somente ao adotar uma leitura da jornada de Ulisses como uma metáfora, podemos perceber indícios da dificuldade de *nóstos*. Afinal, são necessários dez anos de jornada para que Ulisses chegue finalmente em casa. Durante todo este período, uma década, Ulisses luta para obter seu *nóstos*. Talvez exatamente neste ponto esteja a demonstração homérica de quão duro é o processo de retorno. O tempo que Ulisses precisa para chegar a Ítaca talvez seja o mesmo que outros veteranos precisam para finalmente deixar a guerra para trás. A jornada de Ulisses se dá em viagens, perigos, encontro com seres sobrenaturais. A jornada de outros veteranos, na busca para deixar a guerra para trás, se dá em dificuldade de relacionamentos com entes queridos, impossibilidade de reajuste à vida civil, alcoolismo e tratamentos psicológicos.

³⁹⁹ “Trauma is the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena”.

⁴⁰⁰ Trauma na guerra e suas consequências são tema e objeto de diversos estudos. Neste texto, trauma é abordado superficialmente e somente como mais um dos elementos para análise de *nóstos*. Além das obras já citadas de Caruth e Kardiner, para mais sobre o tema, ver Shay (2002), estudo dedicado especialmente aos veteranos da Guerra do Vietnã e Lima (2010), tese de mestrado escrita por um membro do NEGUE com longa discussão sobre o tema.

⁴⁰¹ “By the time the tour was over, half of the Battle Company was supposedly on psychiatric meds”.

Em “Henry V”, o retorno narrado é puramente glorioso, de chegada do rei vencedor à Inglaterra. Há, no entanto, conforme vimos, a presença de *nóstos* somente no desejo dos soldados de sobreviver ao conflito. O *nóstos* em si não é apresentado, somente sua busca. Já em *Guerra e Paz*, os dois personagens que mais experimentam combate, Rostov e Bolkonsky, apresentam extrema dificuldade em se readaptar. Bolkonsky transforma-se em um homem amargo e pessimista, até o momento de sua morte após a Batalha de Borodino. Rostov sobrevive e vê o fim das Guerras Napoleônicas, casa-se e retorna à vida aristocrática. Ainda assim, conforme abordado acima, sente saudades da vida militar, mais simples e sem as complexidades da vida social civil. *The red badge of courage* não narra o fim do conflito nem a volta para casa de Henry Fleming. Fica clara, todavia, sua ânsia por *nóstos* quando foge ao experimentar a batalha pela primeira vez.

Em consonância com o momento histórico de reconhecimento da relevância do trauma na guerra, dois dos primeiros exemplos de *nóstos* incompleto na literatura se encontram em veteranos da Primeira Guerra Mundial: Septimus Warren Smith, em *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf; e Harold Krebs, no conto “Soldier’s home” de Ernest Hemingway - ambos publicados pela primeira vez em 1925. Embora o romance de Woolf não seja uma estória de guerra propriamente dita, a Grande Guerra e seus efeitos permeiam toda a obra; a guerra é o evento que influencia e influenciou a vida dos personagens. Septimus tem cerca de 30 anos, é pálido, veste roupas surradas e tem olhar apreensivo (Woolf, 1996, p. 17). A palidez e o olhar são características de alguém cansado e envelhecido, pessimista e triste – alguém que viu e viveu a guerra: vide os soldados descritos por Herr em *Dispatches*. No caso específico de Septimus, muito provavelmente, o que viu e viveu foram ataques de gás, corpos em decomposição na Terra de Ninguém e horrores similares nas trincheiras. Septimus é um bem acabado exemplo do veterano que não consegue alcançar plenamente seu *nóstos*: ele volta fisicamente da guerra, mas permanece emocionalmente preso a ela. Sua esposa, Lucrezia, tenta em vão relacionar-se com ele. Eles pouco conversam. Septimus está sempre calado e Lucrezia quer gritar por socorro (p. 19). Jonathan Shay, em *Odysseus in America*, explica como os parentes e entes queridos têm dificuldade em ajudar o veterano, em entender o que se passa com alguém que viu a guerra de perto. Lucrezia, infelizmente, na Londres do pós-guerra, não dispõe de psicólogos ou psiquiatras aos quais recorrer para ajudar seu marido que sofre de um problema sequer cientificamente nomeado na época. Incapaz de completar emocional e psicologicamente a jornada de volta para a casa, Septimus se suicida, pulando de uma janela (p. 165). Anos após o armistício, a guerra ainda cobra suas vítimas.

“Soldier’s home”, por sua vez, é provavelmente o primeiro exemplo de narrativa de *nóstos* propriamente dito. Não há, no conto, nenhum combate e a trama se inicia com Krebs já de volta a sua cidade natal nos EUA após ter servido na Europa durante a Primeira Guerra Mundial. Ao

chegar, Krebs não é recebido com paradas, discursos ou como um herói – este período já estava terminado. Ele passa seus dias dormindo e lendo, distante de seus pais e suas irmãs, alheio à vida social da cidade. Sua mãe lhe cobra uma postura mais ativa, que ele procure um emprego e se ajuste à vida civil. Krebs, no entanto, permanece letárgico e desinteressado. Assim como em outras narrativas de retorno e em concordância com todos os estudos sobre o tema, Krebs não quer falar sobre a guerra e, mais tarde, quando sente o desejo de compartilhar sua experiência, ninguém quer ouvi-lo (Hemingway, 1977, p. 303). Para ser ouvido, assim como Paul Baumer, ele deve dizer o que as pessoas querem escutar. Krebs sente que, para ser ouvido, deve mentir, esconder e omitir a realidade, as atrocidades, os horrores. Somente quando encontra outros veteranos, Krebs pode ser honesto, admitir que sentiu medo todo o tempo e que “perdeu tudo” (p. 304) – outra confirmação de elaborações acima, do relacionamento que nasce entre soldados e da confiança mútua. Assim como Rostov em *Guerra e Paz* e os soldados americanos no Afeganistão de *War*, Krebs também sente falta da vida militar, de uma existência sem complicações: ele não quer mais “consequências” em sua vida (p. 304). Reiterando o aspecto atrativo da guerra e a incrível dificuldade de realizar um *nóstos* adequado, Krebs se arrepende de ter voltado para sua cidade: “ele não queria voltar para casa” (p. 305). De certa forma, ele realmente não voltou: continua preso à guerra e por ela constantemente assombrado. Alfred Döblin, autor de *Berlin Alexanderplatz* e veterano da Primeira Guerra Mundial, coloca a situação do *nóstos* daquele que viu a guerra em termos que corroboram esta última assertiva sobre Krebs: ele volta da guerra, mas nela continua. Döblin, em seu relato autobiográfico *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis. Flucht und Exil* (“Viagem de destino. Relato e confissão. Fuga e exílio”), afirma que “quando eu retornei, então – eu não regressei. Você não é mais aquele que foi embora, e você não encontra mais o lar que deixou!”⁴⁰² (Döblin, 1988, p. 268). Não encontrar mais o lar que deixou é a sensação descrita por Baumer; deixar de ser aquele que foi embora é a sensação de virtualmente todos os veteranos.

Com relação à Segunda Guerra Mundial e as obras do *corpus* primário, *Dias e Noites* não mostra o fim da guerra e *The Crusaders*, apesar de ter sua trama estendida até após a rendição da Alemanha, não narra o retorno dos soldados. *Dias e Noites*, em sua construção metonímica, somente aponta para o fim da guerra: a ofensiva russa que salva Stalingrado sinaliza as futuras ofensivas que salvarão todo o país. No entanto, em outra obra, seu poema “Espere por mim”, Simonov aborda o *nóstos*. E, assim como no romance no qual a vitória se deve a *areté* russa, em “Espere por mim” o *nóstos* é fruto da determinação e da força interior. O soldado volta porque ele e sua amada desejaram seu retorno, sua sobrevivência. Narrado em primeira pessoa por um veterano e

⁴⁰² “Und als ich wiederkam, da – kam ich nicht wieder. Du bist nicht mehr der, der wegging, und du findest die Wohnung nicht mehr, das du verließest!”. Tradução gentilmente fornecida pelo Prof. Dr. Élcio Cornelsen.

dirigido inteiramente à mulher amada, o poema conta como, em meio à luta e o caos, ele sobreviveu porque ela, e somente ela, acreditava e porque sua confiança dava-lhe forças para continuar vivo. Para Simonov, *areté* russa leva à vitória e concede o *nóstos*.

Ainda com relação à Segunda Guerra Mundial, *nóstos* figura proeminentemente e é, em verdade, central para a estória a ser contada, na literatura do Holocausto. As obras de Jorge Semprun, Elie Wiesel, Primo Levi e tantos outros se concentram prioritariamente na necessidade de sobreviver ao horror, voltar para casa e poder contar ao mundo o que ocorreu. Um outro aspecto do *nóstos* presente na literatura do Holocausto e em estórias de guerra é a obrigação do sobrevivente para com os mortos. Aqueles que sobreviveram sentem-se compelidos a honrar, através da estória, a memória daqueles que pereceram. A pergunta que permeia narrativas de guerra focadas no *nóstos* e a literatura do Holocausto é: porque logo eu consegui sobreviver quando tantos outros morreram? Cabe aqui pontuar que a distinção estabelecida no capítulo 1 permanece válida. Refiro-me a “estórias de guerra” ou “literatura de guerra” e a “literatura do Holocausto”. Reitero a conclusão de Primo Levi de que “Auschwitz não tem nada a ver com guerra”, apesar de ter ocorrido durante uma guerra. Assim sendo, tal menção à literatura do Holocausto tem por fim unicamente salientar a crescente importância dada a *nóstos* no transcorrer do século XX.

No entanto, embora figure em períodos e conflitos anteriores, é na literatura da Guerra do Vietnã que *nóstos* se sobressai de forma mais notória. Talvez pelo fato de que pela primeira vez os soldados não tenham voltado vitoriosos e de que a guerra fora impopular, suscitando enorme oposição, o retorno aos EUA é um aspecto extremamente problemático para o veterano e para aqueles que contam as estórias. Os soldados que serviram no Vietnã, além de sofrerem o trauma inerente àquele que viu a guerra, também não foram recebidos com paradas, discursos políticos, nem considerados heróis – eles eram “assassinos de bebês”. O ambiente agressivo e não acolhedor que estes soldados encontraram é bem exemplificado em *Paco's story*, de Larry Heinemann. O protagonista Paco chega em Boone, uma pequena cidade do interior dos EUA, pedindo emprego. O dono de um bar diz que não há vagas e observa exasperado: “esses meninos do Vietnã com certeza pensam que você deve algo a eles, não é?”⁴⁰³ (Heinemann, 2005, p. 85). Não há nada na maneira de agir de Paco ou em suas palavras que possa suscitar tal reação. Na verdade, assim como Krebs de Hemingway, Paco é calado, fala baixo e parece desprovido de ambição – ele é letárgico como Krebs. O dono do bar mostra-se predisposto a rechaçar qualquer veterano e sente profunda antipatia por aqueles que levaram os EUA a uma derrota. A Paco não são estendidas nem a cortesia nem a simpatia ofertadas aos veteranos das grandes guerras mundiais.

⁴⁰³ “Them Vietnam boys sure do think you owe them something, don't they?”

Paco's story é, sem dúvida, uma estória representativa deste posto que *nóstos* ocupa nas narrativas de guerras modernas e, em especial, do Vietnã. A trama se desenrola totalmente nos EUA, com Paco já de volta após sobreviver a um ataque que dizimou toda sua unidade. Único sobrevivente do incidente, ele traz consigo todas as cicatrizes, físicas e emocionais, de alguém que quase morreu em combate e tenta retomar sua vida. Paco toma diversos remédios diariamente, caminha com dificuldade e tem marcas por todo o corpo. O romance, de forma inusitada, é narrado pelos fantasmas de todos os soldados que morreram no ataque. Assim, adotando um narrador múltiplo, e sobrenatural, a obra de Heinemann ilustra e salienta a importância de aspectos que vêm sendo abordados neste capítulo. Paco é literalmente assombrado pelos fantasmas da guerra – eles contam sua estória e não o deixam em paz. Paco está preso à memória destes homens que perderam seu *nóstos*: seus companheiros. Reiterando outros aspectos também aqui abordados, da natureza da Guerra do Vietnã, a trama do romance mostra, em forma de *flashbacks* (uma das manifestações do trauma, cabe frisar), práticas ilegais como minas e *booby-traps*, uso de drogas e perigosas patrulhas na selva, além de narrar em detalhes como um a um dos soldados da Companhia de Paco estupra uma garota vietnamita, depois executada com um tiro à queima-roupa no rosto. Paco é incapaz de realizar plenamente seu *nóstos* – ele não encontra forças para sobrepujar tudo aquilo que o assombra. Trabalha por algum tempo em um restaurante, mas, logo que uma garota, Cathy, começa a se interessar por ele, deixa a cidade bruscamente. O livro termina assim, com Paco fugindo: de Cathy, da memória da guerra, dos fantasmas que o acompanham.

Born on the Fourth of July, já diversas vezes aqui citado, trata do frustrante, degradante e revoltante retorno de Ron Kovic. Preso a uma cadeira de rodas, incapaz de fazer sexo, envolvido no movimento contra a guerra, agredido por policiais, desempregado, aparentemente distante de todos aqueles que conhecia antes de ir ao Vietnã, Kovic narra toda a antipatia da sociedade americana para com o que ele representa: o fracasso e a perda da geração que acreditava que derrotaria o comunismo em uma arena para forjar heróis. *Born on the Fourth of July* é tanto uma obra da vã busca por *kléos* como glória em combate, como uma narrativa da fracassada busca por *nóstos*.

Outros dois romances, *Love medicine* e *In country*, mostram veteranos agindo exatamente como Krebs e Paco. Em *Love medicine*, o veterano Henry Lamartine é pela primeira vez apresentado simplesmente como “o soldado”. A descrição que o narrador oferece é ilustrativa: Henry nunca fica parado, fuma constantemente, sempre atento a quem está passando perto dele; ele também traz no corpo “estilhaços suficientes [...] para disparar o detector de metal do aeroporto”⁴⁰⁴ (In O’Nan, 1998, p. 564). Logo depois, o leitor descobre que Henry serviu durante nove meses

⁴⁰⁴ “Shrapnel enough [...] to set off the metal detector in the airport”.

antes de ser capturado, e que foi mantido preso por um ano e meio. Henry conhece a garota Albertine e a leva para um hotel barato. No início, não consegue fazer sexo com ela – memórias de uma garota vietnamita ferida por soldados americanos vêm à sua mente. Mais tarde, embora consiga consumir o ato sexual com Albertine, Henry termina a passagem chorando (In O’Nan, 1998, p. 571). O personagem Emmett, de *In country*, também é calado, desempregado, passa seus dias bebendo cerveja e assistindo televisão. Quando confrontado por sua sobrinha, filha de um soldado morto na guerra, que quer saber a “verdade” sobre o conflito, Emmett chora copiosamente e conta episódios da guerra. Ele relata que se fingiu de morto embaixo dos corpos de companheiros para evitar ser morto também (In O’Nan, 1998, p. 648), enfatiza o cheiro da morte, de seus amigos mortos. Emmett se considera “danificado”⁴⁰⁵, sente haver de algo de errado com ele. Quando Sam, sua sobrinha, pressiona por mais respostas e quer saber com o que ele se importa, Emmett revela a extrema dificuldade do processo de *nóstos* e o peso do trauma em sua vida: “Isto é o que faço. Trabalho para manter-me inteiro, um dia de cada vez. Não há espaço para mais nada. Isto toma toda minha energia”⁴⁰⁶ (In O’Nan, 1998, p. 651). O esforço necessário para simplesmente manter-se relativamente são cobra total dedicação e o impede de estabelecer novas metas na vida, buscar outras realizações, ter ambição. Emmett, assim como diversos outros soldados aqui exemplificados, voltou da guerra, mas não conseguiu dela se livrar. Mais uma vez fica claro que o combate termina, não a guerra. Esta persistência da guerra na mente do veterano e sua relevância são também mencionadas em *The yellow birds*. Ainda discorrendo sobre a morte do companheiro Murphy, o narrador Bartle outra vez se refere ao curto período de amizade entre eles, e toca em outros aspectos aqui analisados: “Pode parecer pouco tempo, mas toda minha vida desde então tem sido meramente uma digressão destes dias, que agora pesam sobre mim como uma discussão que nunca será resolvida”⁴⁰⁷ (Powers, 2012, p. 30). Tudo após a guerra é medido e vivido em comparação com a guerra, sob a luz da guerra. Também nesta passagem há ecos da intensa relação desenvolvida entre soldados: o companheiro morto, conhecido por somente dez meses, é figura central de sua vida. E a guerra, a experiência, diz Bartle, nunca será resolvida – mesmo com o *nóstos*, nada será capaz de apagá-la de sua mente.

No lago dos bosques (*In the lake of the woods*), de Tim O’Brien, mostra o poderio do trauma e os riscos de se reprimir a experiência da guerra. A narrativa se inicia quando o protagonista John Wade perde uma eleição para ser indicado como candidato de seu partido ao senado americano.

⁴⁰⁵ “Damaged”.

⁴⁰⁶ “This is what I do. I work on staying together, one day at a time. There’s no room for anything else. It takes all my energy”.

⁴⁰⁷ “It might seem like a short time, but my whole life since has merely been a digression from those days, which now hang over me like a quarrel that will never be resolved”.

Político de sucesso, Wade vê sua carreira desabar quando sua participação no massacre de My Lai vaza na imprensa. Na trama, o leitor descobre que Wade passara toda a vida após a guerra tentando reprimir e esquecer tudo que vira e fizera no Vietnã, chegando inclusive a adulterar documentos oficiais do exército. Mais uma vez percebemos quão vãs são as tentativas de reprimir a memória da guerra. Wade tem pesadelos, grita palavrões à noite e, aparentemente, assassina sua esposa. Wade tenta forjar para si um *nóstos*, simplificado e mentiroso – termina por pegar um bote e se perder na imensidão dos lagos do norte de Minnesota.

Em *The things they carried*, na estória “Speaking of courage”, Norman Bowker, assim como Krebs, retorna à pequena cidade natal. Para Bowker, a cidade parece “remota”⁴⁰⁸ (O’Brien, 1990, p. 159) e ele passa todo o tempo dirigindo o carro de seu pai ao redor do lago. Bowker, como Baumer e Krebs, sabe que a cidade “não ouviria”⁴⁰⁹ (p. 163) o que ele tem para contar sobre a guerra. Embora tenha recebido sete medalhas, Bowker sente-se um covarde, culpado pela morte de um companheiro e revive constantemente a estória de como Kiowa morreu afogado em um campo alagado. Na estória seguinte de *The things they carried*, “Notes”, O’Brien fala na primeira pessoa e informa que Bowker, seu companheiro na guerra, após diversos fracassos em todo tipo de emprego e de tentar voltar a estudar, “se enforcou no vestiário”⁴¹⁰ do clube de sua cidade em Iowa (O’Brien, 1990, p. 177). O’Brien conta como Bowker sentia que a vida civil não tinha os riscos e as consequências da guerra – um aspecto já aqui abordado e citado por outros veteranos de outras guerras. Numa carta enviada a O’Brien, Bowker afirma que “é quase como se eu tivesse sido morto no Vietnã”⁴¹¹ (p. 178). Nesta carta, supostamente (“supostamente” porque as técnicas narrativas de Tim O’Brien impedem assertivas indiscutíveis) enviada por Bowker a O’Brien, Bowker sugere, e de fato pede, que O’Brien escreva uma estória. Uma estória que conte de alguém que voltou da guerra e não consegue se reajustar, de alguém que quer falar, mas não consegue (p. 179). Na carta, Bowker inconscientemente toca num ponto essencial de *nóstos*, e deste texto: o poder das estórias de guerra.

Para que *nóstos* possa ser plenamente alcançado, urge que a estória seja contada – é preciso estabelecer e criar *kléos*. *Kléos* não como glória em combate; mas *kléos* como aquilo que se ouve, como o que é contado. Para obter-se *nóstos*, é preciso haver a estória. Krebs não conta nada a ninguém e assim não consegue se restabelecer. Emmett tem um momento catártico, conta alguns incidentes a sua sobrinha e termina *In country* com aparente nova atitude, tentando recuperar sua vida. John Wade reprimiu, omitiu e adulterou toda sua estória; viveu um *nóstos* mentiroso que, ao

⁴⁰⁸ “Remote”.

⁴⁰⁹ “The town [...] would not listen”.

⁴¹⁰ “Hanged himself in the locker room of a YMCA in his hometown in Central Iowa”.

⁴¹¹ “It’s almost like I got killed over in Nam”.

fim de *In the lake of the woods*, cobrou alto preço. O'Brien, em "Notes", após transcrever longas passagens da carta de Bowker, comenta sobre as histórias e seu poder. Para ele, após a guerra e já de volta aos EUA, contar histórias parecia um "processo natural, inevitável": "em parte catarse, em parte comunicação"⁴¹² (1990, p. 179). Embora alegue que nunca tenha visto, nem veja, seu trabalho como terapia, O'Brien admite que o ato de escrever possibilitou jogos de memórias que, de outra forma, poderiam ter levado a uma paralisia ou algo pior (p. 179). Contar histórias por si só pode não ser terapia – e não o é. Terapia é um tratamento acompanhado por um profissional. Ainda assim, contar histórias é um processo terapêutico, processo que leva a melhor compreensão dos eventos passados traumáticos. Na terapia propriamente dita, devemos contar histórias, narrar aquilo que ocorreu e tentar impor certa organização e cronologia a lembranças que parecem desordenadas e confusas. Este processo impõe certa ordem ao caos da memória. Este processo ajuda a adquirir controle sobre o trauma – trauma que descontrolado ou reprimido se manifesta nos sintomas acima mencionados.

Ainda em "Notes", O'Brien explica o processo: "ao contar histórias, você objetiva sua própria experiência, você a separa de si mesmo"⁴¹³ (p. 179). Ao nos distanciarmos da experiência, argumenta acertadamente O'Brien, podemos vê-la com mais nitidez. No entanto, nitidez e distanciamento não garantem que tudo o que é contado é verdadeiro – no sentido de factual. A memória, conforme ressaltado no primeiro capítulo, não é um produto acabado, irretocável, imutável e plenamente confiável. A memória é um processo sempre em mutação. Em duas outras histórias de *The things they carried*, "Spin" e "The lives of the dead", O'Brien aborda os elementos que geram e criam a história: memória, imaginação e linguagem. Em "Spin", ele explica que, para contar histórias, pegamos o material onde o encontramos – na vida, no cruzamento entre passado e presente –, a seguir o "tráfego da memória"⁴¹⁴ leva a uma rotatória na cabeça e, então, a imaginação aparece e surgem milhares de ruas a seguir. Como escritor, ele deve escolher uma (1990, p. 38). Nesta explicação, O'Brien não menciona a linguagem, mas ela está implicitamente presente: o veículo para se contar a história é a linguagem. Memória e imaginação encontram sua expressão, no caso de histórias, em palavras, na linguagem. Se reprimida, a memória encontrará sua expressão em sintomas. Já em "The lives of the dead", os três elementos (memória, imaginação e linguagem) estão unidos: "o ponto de uma história é que você sonha conforme a conta, esperando que outros possam então sonhar junto com você, e desta forma, memória e imaginação e linguagem combinam

⁴¹² "Telling stories seemed a natural, inevitable process"; "partly catharsis, partly communication".

⁴¹³ "By telling stories, you objectify your own experience. You separate it from yourself".

⁴¹⁴ "You take your material where you find it, which is in your life, at the intersection of past and present. The memory traffic feeds into a rotary up in your head, where it goes in circles for a while, then pretty soon imagination flows in and the traffic merges and shoots off down a thousand different streets. As a writer, all you can do is pick a street and go for the ride, putting things down as they come at you."

para fazer espíritos na cabeça”⁴¹⁵ (1990, p. 259-60). Os aspectos oníricos e sobrenaturais da citação (“sonho” e “espíritos” na cabeça) apontam claramente para a ausência de uma verdade unívoca e inequívoca – seja nas histórias ou na própria lembrança que temos de eventos passados. O que podemos e devemos fazer é contar as histórias.

Mais ainda, cabe acrescentar, este processo de contar a história ao invés de reprimi-la, omiti-la ou distorcê-la, se aplica não só ao indivíduo – a tentativa de gerar *kléos* para permitir um *nóstos* adequado não deve ser restrita somente àquele que esteve na guerra. O processo deve se dar em âmbito coletivo e/ou oficial também. É preciso que as sociedades e os governos também contem as histórias das guerras, inscrevendo-as na memória cultural coletiva de forma crítica e clara. Monumentos, discursos, publicações e outros modelos de representação devem ser produzidos e criados de uma maneira que facilite a reinserção do soldado e a compreensão do que ocorreu por parte daqueles que não viram e viveram a guerra. Monumentos grandiosos e glorificadores ou discursos patrióticos e acalorados mascaram as perdas e os horrores, celebram de forma simplista e até mentirosa o que se passa em uma guerra. No entanto, tanto a formulação de O’Brien, de combinação entre memória, imaginação e linguagem, e as formas coletivas e/ou oficiais de representação de conflitos armados dizem respeito a como contar a história, referem-se à construção de histórias de guerra. A construção de histórias de guerra, que narram a gradativa perda de *areté* e a dificuldade de *nóstos*, gera *kléos*: aquilo que se ouve. *Kléos* é o próximo capítulo.

⁴¹⁵ “The thing about a story is that you dream as you tell it, hoping that others might then dream along with you, and in this way memory and imagination and language combine to make spirits the head”.

Capítulo 5

Kléos, ou Nossa dor se tornará canto...

“Nossa porção, toda de miséria, dada por Zeus
para que vivamos em canto aos homens do futuro”⁴¹⁶
Helena para Heitor (VI. 357-58)

I - *Kléos Aphthiton*

Quando a ação de “Henry V” termina, ao fim do quinto ato, um coro adentra o palco. Primeiramente, as limitações e possíveis falhas de representação são prontamente reconhecidas: o autor buscou sua estória com caneta incapaz e rude (1-2). Mais uma vez, a guerra como o indescritível que precisa ser descrito; a tarefa impossível que deve ser tentada. A seguir, o processo de criação e concessão de *kléos*: “homens poderosos” alcançaram sua “glória”. Num curto espaço de tempo “esta estrela da Inglaterra viveu”: Henry, que conquistou, por meio de sua espada, “o melhor jardim do mundo”⁴¹⁷. Antes, na abertura do quinto ato, o mesmo coro também menciona as dificuldades de representação ao admitir que números, tempo e o curso das coisas não podem, dada sua grandeza, serem propriamente apresentados (V. 4-6). O público é então informado de que o rei, desprovido de vaidade e de orgulho, proíbe uma parada da vitória em Londres (V. 19-20) – o troféu pertence a Deus (21-22). No entanto, os cidadãos da capital, por sua própria vontade, vão às ruas. O prefeito e seus pares, como “senadores da Roma antiga” (26), ao lado dos plebeus, recebem “seu César conquistador”⁴¹⁸ (28). A presença do coro na peça shakespeariana parece indicar que somente narrar os fatos de forma grandiosa e heroica não é o bastante; é preciso dizer explicitamente que o que ocorreu é grandioso e heroico. A palavra glória precisa estar presente e associada diretamente aos eventos e aos personagens. Mais ainda, o processo de concessão desta glória deve associá-la à glória passada: Londres é como a Roma antiga, imperial; Henry é como um César. Desta forma, Henry e a Inglaterra são inseridos numa linhagem gloriosa, unem-se àqueles que, anteriormente, também realizaram atos dignos de serem celebrados e recordados para todo o sempre: *kléa andrôn*, as glórias dos homens, no plural. Henry assim obtém o que todo guerreiro iliádico busca: *kléos aphthiton*, glória indelével, irretocável.

⁴¹⁶ “Our portion, all of misery, given by Zeus / that we may live in song for men to come”. Citação retirada da tradução de Robert Fitzgerald (1992).

⁴¹⁷ “Thus far with rough and all-unable pen / Our bending author hath pursued the story, / In little room confining mighty men, / Mangling by stars the full course of their glory. / Small time, but in that small most greatly lived / This star of England. Fortune made his sword, / By which the world’s best garden he achieved”.

⁴¹⁸ “The mayor and all his brethren, in best sort, / Like the senators of th’antique Rome / With the plebeians swarming at their heels, / Go forth and fetch their conqu’ring Cesar in”.

O processo é bem-sucedido. Conforme já visto, “Henry V” se tornou um *locus* central e recorrente da glória da Inglaterra. Um poema escrito na Primeira Guerra Mundial basta para bem exemplificar o resultado do processo de concessão de *kléos*, e suas, por vezes nefastas, consequências. Herbert Asquith, filho do Primeiro-Ministro britânico de mesmo nome e um “poeta menor”⁴¹⁹ (Winn, 2008, p. 30), em “O voluntário” (“*The volunteer*”), conta de um escriturário (*clerk*) que acredita que seus dias se esvairão (*drift away*) sem quebrar lanças no torneio da vida (*no lance broken in life’s tournament*). Ainda assim, em meio a livros, seus olhos brilham quando pensa nas “resplandecentes águias das legiões” (*gleaming eagles of the legions*) e em cargas de cavaleiros (*horsemen charging under phantom skies*). Da mesma forma que Henry Fleming em *The red badge of courage*, este jovem com um emprego mezinho traz consigo imagens de glória passada, imagens de *kléos* obtida por guerreiros anteriores. Seus sonhos se realizam com a eclosão da guerra, e ele morre satisfeito, sem desejar recompensa⁴²⁰. O último verso completa a trajetória: morto, o voluntário se junta aos homens de Agincourt (*who goes to join the men of Agincourt*).

Este poema é relevante por diversas razões. O vocabulário empregado remete o leitor às narrativas heroicas clássicas, com menções a Roma e ataques de cavalaria. Na Primeira Guerra Mundial, não havia cargas de cavalaria ou uso de lanças, como em torneios medievais. O autor recorre a elementos totalmente anacrônicos: não só as armas, mas, principalmente, os sonhos e sentimentos do voluntário não pertencem à realidade da guerra de trincheiras e de uma guerra tecnológica moderna. Este poema, de tom e conteúdo pró-guerra, associa o fútil derramamento de sangue da Primeira Guerra Mundial à glória alcançada por aqueles que lutaram (e morreram) em Agincourt, uma batalha medieval. E não só o autor, mas também seu personagem, parecem concordar com esta associação e por ela ansiar: o autor celebra a morte de alguém que deseja morrer desta forma. O autor tenta executar a mesma tarefa de Shakespeare em “Henry V”: outorgar *kléos apthiton*. O voluntário deseja o mesmo destino de Henry na peça: adentrar o registro dos grandes feitos dos homens, *kléa andrôn*. É precisamente neste sentido que afirmo que as consequências são nefastas: um autor redige uma obra que glorifica e apregoa a morte em batalha numa arena que não mais comporta uma glória de natureza homérica ou shakespeariana. Mais ainda, o autor não possui discernimento para perceber, ou ao menos explicitar, os mecanismos empregados na peça shakespeariana: a glória não está intrinsecamente presente na batalha de Agincourt, a glória é construída pela maneira como a peça teatral narra tal batalha.

⁴¹⁹ “Minor poet”.

⁴²⁰ “Those waiting dreams are satisfied / he lies content / with that high hour, in which he lived and died [...] he wants no recompense”.

O processo de concessão de *kléos* se dá da seguinte maneira: atos considerados como benéficos ou úteis à comunidade, realizados em batalha, devem ser registrados para lembrança e celebração futuras, tornam-se exemplo de comportamento, transformando-se naquilo que deve ser emulado por gerações futuras. O aspecto comunitário, ou social, requer atenção e é indispensável. Primeiramente, se o ato é realizado por um homem sozinho ou distante da comunidade, não haverá ninguém para registrar tal ato, ou contá-lo, narrá-lo. O ato será assim esquecido e não adentrará o *kléa andrôn*. Em segundo lugar, o ato realizado unicamente em benefício próprio não é digno de ser emulado, não pode servir de exemplo, pois não gera ganho à comunidade. Na *Ilíada*, tal argumento é usado para tentar trazer Aquiles de volta à batalha: ele deve agir em prol do grupo. Caso decida voltar à guerra quando for tarde demais, os supostos feitos que alcançará não serão dignos de registro, uma vez que serão realizados em benefício próprio. Aquiles, é verdade, só retorna quando o conflito se torna pessoal, e retorna por motivação e interesse unicamente particulares. No entanto, o resultado de suas ações afeta o grupo e é de interesse da comunidade: ele decide a Guerra de Troia em favor de sua coletividade. A guerra é assim o evento ideal para o processo de concessão de *kléos*. Na guerra, os interesses são coletivos e, ao menos teoricamente, o destino de toda uma sociedade, todo um país, está em jogo. Sobressair-se na guerra realizando atos grandiosos e decisivos gera ganho e benefício para todo o grupo.

A associação que ao longo desta tese vem sendo estabelecida, de *kléos* como narrativa ou canto (literatura), deve permanecer restrita à escrita da guerra. O aspecto coletivo do benefício suposta ou teoricamente gerado pelos atos restringe *kléos* à narrativa de guerra, ou a narrativas que se debruçam sobre eventos de natureza ou consequência coletiva. A conotação do termo, ou conceito, de *kléos* como literatura não deve ser ampliada em escopo, para abarcar toda e qualquer obra literária ou forma de representação. Somente para fins comparativos, cabe mencionar brevemente outras obras. Outras peças shakespearianas, cujo tema não é a guerra, não lidam com *kléos* de forma alguma, nem como glória nem como canto (ou literatura). “Romeu e Julieta” e “Hamlet”, por exemplo, são obras cujos personagens estão inseridos em problemas sociais ou coletivos: rivalidade entre famílias poderosas ou sucessão ao trono, respectivamente. No entanto, o foco narrativo não recai sobre as ações ou atos que os personagens executam, em confronto coletivo, e que gerarão benefício ou ganho à sociedade. “Hamlet” não é construída de forma a enfatizar, ou criticar, o resultado das ações de Hamlet para o futuro da Dinamarca. Matar ou não Cláudio, o padrao que usurpa o trono, é uma questão mais individual do que coletiva tanto para o personagem Hamlet, como para aquele que constrói a obra teatral, o autor.

Célebres obras canônicas do século XX, embora escritas durante guerras ou por elas influenciadas, não possuem *kléos* como elemento central de suas narrativas. *A Montanha Mágica*,

Ulisses ou *Em busca do tempo perdido* não estão interessadas na forma como os atos dos indivíduos em embates coletivos serão registrados. O romance de Thomas Mann inclusive tem seu epílogo durante a Primeira Guerra Mundial. No entanto, a passagem é breve e somente serve ao propósito de concluir a narrativa expondo o abismo no qual toda a civilização europeia e o protagonista do romance, Hans Castorp, caem. Também para fins puramente comparativos, é possível conceber a representação de outras circunstâncias ou outros eventos nos quais *kléos* possa figurar, e provavelmente figura, de forma central. Um atleta que vence uma competição nos Jogos Olímpicos ou que faz um gol decisivo na final da Copa do Mundo de futebol realiza um ato relevante e importante e que, de certa forma, gera benefício ou ganho à sua comunidade ou coletividade. Este atleta assim comprova sua excelência e qualidade. A comunidade celebra uma realização que, se não traz ganho material, político ou territorial concreto, ao menos gera satisfação moral, fortalece sentimentos patrióticos e de autoestima nacional. Esta realização esportiva pode então vir a ser representada, narrada, em filmes, documentários, programas jornalísticos e músicas. O atleta pode vir a ser recebido pelo presidente de seu país, ruas receberem seu nome, monumentos virem a ser erguidos em sua homenagem – todo o processo de geração e concessão de *kléos*, exatamente como ocorre a um herói de guerra. Também como ocorre com relação à guerra, não importa se o ato foi de fato grandioso ou glorioso – o ato não é glorioso por si só. Também não importa se o ganho ou benefício à comunidade é concreto ou significativo. O que importa, no caso de *kléos*, é a recepção e a posterior representação do ato como grandioso e glorioso e do ganho como concreto e significativo.

Kléos, como glória, pertence ao âmbito do discurso, da forma como o ato é construído. O General Sherman, na já citada observação de que a guerra é um inferno, afirma que estava cansado da guerra, cuja “glória não passava de uma ilusão”⁴²¹ (Wintle, 1989, p. 91). Se, por um lado, um poema como “O voluntário” enobrece e engrandece a morte em combate; por outro lado, outro poema, “Elegia escrita no cemitério de uma igreja”⁴²² (1751), de Thomas Gray, critica a busca por glória no campo de batalha. Autor com grande influência sobre os poemas de trincheira de Wilfred Owen (Winn, 2008, p. 36), Gray conclui sua obra sobre a futilidade da morte em combate afirmando que “os caminhos da glória só levam ao túmulo”⁴²³. A morte, em “O voluntário”, une o soldado aos heróis de Agincourt e o recobre de glória; a morte, em “Elegia escrita no cemitério de uma igreja”, mostra quão vazia é esta glória obtida em combate. Cabe lembrar que o título de um dos romances mais críticos do fútil derramamento de sangue da Primeira Guerra Mundial, aqui já

⁴²¹ “I am sick and tired of war. Its glory is all moonshine”.

⁴²² “Elegy written in a Church Courtyard”.

⁴²³ “The paths of glory lead but to the grave”.

citado, é exatamente “os caminhos da glória”: *Paths of glory*, escrito em 1935 por Humphrey Cobb. As obras produzidas durante a Primeira Guerra são exemplares em sua crítica e seu questionamento da glória obtida no campo de batalha. Em “O poeta como herói”⁴²⁴, Siegfried Sassoon cria uma *persona* que antes celebrava a guerra, de forma “velha, tola” (*old, silly sweetness*). As mortes de seus companheiros o fazem mudar de ideia. Assim como Asquith, Sassoon recorre às antigas imagens de glória da Inglaterra, com referências ao Graal e a Galahad. Contudo, diferentemente de Asquith, Sassoon não emula estes exemplos, antes os critica. Para a *persona* do poema, de seu “lamento infantil / surgiam aparências imortais de canto”⁴²⁵. O canto não passa de um lamento infantil e sequer é realmente imortal e perene – o canto só tem a aparência de imortalidade.

Outras evidências textuais retiradas de “Henry V” ajudam a melhor compreender *kléos* como glória. Quando toma sua decisão e opta por exigir o trono da França, rei Henry sabe que haverá guerra. E sabe também que suas ações ficarão registradas de forma gloriosa, caso a vitória seja conquistada. Em suma, Henry sabe que a vitória há de conceder-lhe *kléos*: “Ou nossa história, com todo o fôlego, / falará livremente de nossos atos, ou então nosso túmulo, / como um mudo turco, terá boca sem língua, / não celebrado com um epitáfio em cera”⁴²⁶ (I.ii.230-233). Henry também deixa claro neste comentário que a derrota não será registrada, não encontrará quem dela falará. Tendo em mente as elaborações do capítulo anterior, dedicado a *nóstos*, fica clara a mudança de paradigma e de temática que é digna de registro. Numa obra como “Henry V”, na qual *areté* ainda figura como elemento decisivo em combate, somente os grandes feitos decisivos são dignos de *kléos*, como glória. A derrota não é digna de ser narrada. Em guerras mais modernas, e em obras produzidas após a anulação de *areté*, *nóstos* passa a ser elemento digno de ser cantado, registrado – vide os exemplos da literatura da Guerra do Vietnã abordados no capítulo anterior.

Mais tarde, pouco antes do embate, Warwick deseja ter mais homens à disposição, considera que as forças inglesas são por demais fracas. Henry discorda alegando que, em caso de derrota, é melhor que a Inglaterra perca menos homens, e explicita sua ânsia por *kléos* em termos que trazem Aquiles à mente: “se formos viver, quanto menos homens, maior a parcela de honra”⁴²⁷ (IV.iii.21-22); Henry não deseja ouro, ou coisas exteriores, mas admite ansiar por honra (IV.iii.22-29). Assim como Bolkonsky em *Guerra e Paz*, Henry não esconde nem consegue controlar sua ânsia por glória. Warwick se vê seduzido pela possibilidade de conquistar maior parcela de glória e muda de opinião: ele deseja estar sozinho com Henry, sem ajuda, na batalha (IV.iii.74-75). Esta passagem

⁴²⁴ “The poet as hero”.

⁴²⁵ “You are aware that once I sought the Grail, / Riding in armour bright, serene and strong; / And it was told that through my infant wail / There rose immortal semblances of song.”

⁴²⁶ “Either our history shall with full mouth / speak freely of our acts, or else our grave, / like Turkish mute, shall have a tongueless mouth, / not worshipped with a waxen epitaph”.

⁴²⁷ “if to live, / the fewer men, the greater share of honour”.

traz Aquiles à mente porque o herói grego chega a afirmar que gostaria de tomar Troia tendo somente Pátroclo a seu lado. Henry, Warwick e Aquiles não querem dividir sua glória com outros homens, eles a querem somente para si. No caso de Aquiles, obviamente há um atenuante para seu egoísmo: Aquiles não mais se sente pertencente à comunidade, os laços que o uniam à comunidade dos aqueus se rompem quando da querela com Agamênon. Henry e Warwick, por outro lado, só querem a maior parcela de glória possível. Também no famoso discurso às tropas, quando chama seus soldados de *band of brothers*, Henry diz que todos eles, o rei inclusive, são “nós, os poucos felizes”⁴²⁸ (IV.iii.60). Em outras palavras, Henry diz que aqueles que lutaram e venceram em Agincourt são um restrito grupo de afortunados homens cuja *areté* há de certamente outorgar-lhes *kléos*. Não sem alguma ironia, é possível afirmar que este restrito grupo, como vimos no poema de Asquith, vai se ampliando conforme mais homens realizam grandes feitos e morrem pela Inglaterra.

A seguir, o rei novamente demonstra ter em mente a história e como seus atos serão registrados e lembrados no futuro. Ele afirma que a estória de Agincourt será ensinada de pai para filho (IV.iii.56), e que os nomes daqueles que estiveram em combate serão lembrados “até o fim do mundo”⁴²⁹ (IV.iii.59). A formulação do processo de concessão de *kléos* segue perfeitamente os preceitos estabelecidos na *Ilíada*: é através de seu nome que o homem é lembrado. Os atos são associados ao nome do guerreiro, nome este que se torna imortal. A partir do momento em que o homem não mais faz diferença no campo de batalha, seu nome não mais é imortalizado, e assim nasce o Soldado Desconhecido.

Não somente os sobreviventes da grande vitória, mas também os que perecerem serão cobertos de glória, diz Henry, pois aqueles “que deixarem seus valentes ossos na França, / morrendo como homens [...] terão fama”⁴³⁰ (IV.iii.99-101). Esta fama, no entanto, assim como na *Ilíada*, se restringe aos membros da aristocracia, aos heróis nomeados. Após a luta, informado das baixas, Henry lista os nobres que morreram – Edward, Duque de York; o Earl de Suffolk; Sir Richard Keighley; David Gam Esquire – e “mais ninguém de nome”⁴³¹, vinte e cinco homens comuns (IV.viii.103-106). Já em “Henry V”, assim como na *Ilíada*, há um certo tipo de soldado desconhecido: os membros comuns das tropas, homens sem títulos de nobreza, que morrem sem que seus nomes sejam eternizados. A glória, em qualquer época ou guerra, é sempre reservada a poucos. É, até certo ponto, ilógico imaginar algo como uma ampla e irrestrita concessão de *kléos*: a

⁴²⁸ “we happy few”.

⁴²⁹ “Then shall our names, / familiar in his mouth as household words - / Harry the King, Bedford and Exeter, / Warwick and Talbot, Salisbury and Gloucester - / be in their flowing cups freshly remembered. / This story shall the good man teach his son / And Crispin Crispian shall ne'er go by / From this day to the ending of the world / But we in it shall be remembered, / We few, we happy few, we band of brothers.”

⁴³⁰ “And those that leave their valiant bones in France, / Dying like men, though buried in your dunghills / they shall be famed”.

⁴³¹ “None else of name”.

glória deve ser reservada àqueles que se sobressaem, que se destacam. A glória tem como propósito diferenciar – se a todos se concede glória, não há diferenciação, não há homens excepcionais dignos de serem lembrados por seus atos também excepcionais.

Já vimos nos capítulos anteriores como Henry Fleming é totalmente motivado por suas aspirações a *kléos*. Glória no campo de batalha é o único objetivo do protagonista de *The red badge of courage*. Fleming sonha com confrontos gregos, de natureza homérica. Quando se encontra vagando pela mata, após fugir na primeira experiência de combate, Fleming só sente vergonha. Para ele, como um covarde que fugira da batalha, tornara-se “impossível que alguma vez fosse se tornar um herói”⁴³² (Crane, 1994, p. 81). Envergonhado, Fleming acredita que *kléos* se transformou em um objetivo inatingível. Mal sabe ele que a receberá da forma mais inusitada possível, forma esta que mais uma vez desnuda que a glória não é intrínseca ao ato. No entanto, antes de receber o ferimento que se torna seu símbolo de glória, ainda na mata, Fleming deseja que todo o exército seja destruído: se a glória lhe é negada, que seja negada a todos também; que todos sejam cobertos de vergonha. Um pouco depois, ainda divagando sobre sua fuga, Fleming deseja estar morto: a morte, para ele, a todos iguala, covardes e bravos. Os mortos recebem os louros (*laurels*) da vitória independentemente de seus atos em vida (p. 83). A conclusão de Fleming é fruto da mente confusa de um jovem assustado e ingênuo, cujos sonhos desmoronam perante a realidade da guerra. A tradição e a literatura mostram que os mortos tendem a ser respeitados, seu sacrifício reconhecido. Todavia, conforme vimos no capítulo dedicado à *Ilíada*, a morte não garante glória. A morte só pode vir a selar uma vida gloriosa. Por outro lado, em “Henry V”, o rei afirma que todos aqueles que morreram receberão fama. E o poema de Asquith faz exatamente isso: outorga glória a todos os homens de Agincourt, sem diferenciar bravos de covardes, sobreviventes de mortos, sem nomear sequer um deles. Fleming, desta forma, anseia por uma glória mais coletiva, daqueles que caíram em combate. Ao fugir da batalha, ele não pode mais ambicionar ao tipo de glória reservada aos guerreiros excepcionais, aquela de ter seu nome eternizado.

Porém, ao retornar ao regimento com seu ferimento, tudo muda. Invejado e celebrado por seus companheiros, Fleming sente-se “bem apto para voltar para casa e fazer os corações das pessoas brilharem com estórias de guerra”⁴³³ (p. 107). Fleming sente que, ao ser recebido pelos companheiros como herói, pode almejar a contar as estórias que celebrarão seus feitos – mesmo que os feitos sejam mentiras e as estórias completas inverdades. Kaplan comenta que “o valor marcial tem tradicionalmente dependido da demonstração do soldado perante um público, seja por meio de

⁴³² “He now conceded it to be impossible that he should ever become a hero”.

⁴³³ “He felt quite competent to return home and make the hearts of the people glow with stories of war”.

paradas militares, ou competições de cavalaria, ou no registro heroico escrito”⁴³⁴ (In Mitchell, 1988, p. 101). O valor depende do público, pois é preciso que o ato seja testemunhado para então ser registrado. Ninguém viu o ato de Fleming – o ato sequer existiu. Resta a Fleming o que Kaplan chama de registro heroico escrito. No caso particular de Fleming, o registro não é escrito, é oral: são as histórias que seus companheiros começam a contar, e que ele não desmente. E, mais tarde, são as histórias que ele contará quando voltar para casa. Fleming sente ter adquirido o direito de adentrar o *kléa andrôn*. E seu sentimento não está de todo equivocado: o que o torna um herói, e torna seus feitos gloriosos, não é o fato de ter ou não realizado algo glorioso; é o fato de contar a história que faz o ato glorioso. O *kléos* de Henry Fleming não está associado a qualquer ato decisivo ou bravo que ele tenha realizado; seu *kléos* advém da história que conta um ato que nunca ocorreu como grandioso e glorioso.

A glória outorgada a uma coletividade, coletividade esta de homens já mortos, em oposição àquela singular do indivíduo que realiza atos decisivos, também se faz presente em *Dias e Noites*. Conforme visto no capítulo dedicado a *areté*, Simonov constrói sua obra de forma metonímica, ampliando o escopo para abarcar toda a Rússia e todo seu povo, não só a cidade de Stalingrado ou os soldados e civis que lá estão. A abertura da obra já é exemplar: o livro é dedicado “àqueles que morreram por Stalingrado”⁴³⁵. A preposição utilizada sinaliza esta glória e esta morte coletivas. A obra não é dedicada a quem morreu em Stalingrado, mas àqueles que morreram pela cidade, para que a cidade fosse retomada ou mantida, ganha ou salva. A conotação do ato como um sacrifício para um bem maior é inescapável: pessoas que deram suas vidas por uma causa nobre e grandiosa devem ser lembradas e, neste registro (o romance *Dias e Noites*), celebradas. A seguir, a epígrafe do romance cita um poema de Aleksandr Pushkin, “Poltava” (1828). Ambientado durante o reino de Pedro, o Grande, o poema fala que a Rússia sofrera mais do que uma lição sangrenta nas mãos de inimigo estrangeiro. Mas, continua o poema, na longa provação, sobrevivendo aos ataques do destino, a Rússia se fortaleceu. *Dias e Noites*, assim como o poema de Asquith, recorre ao *kléos* anterior, e aos atos anteriores, para estender *kléos* aos atos que narra. Os eventos narrados em *Dias e Noites* são tão grandiosos quanto, ou mais grandiosos que, aqueles narrados por Pushkin. Da mesma forma que a Rússia se fortalecera com Pedro, na guerra contra a Suécia (tema do “Poltava”), ela se fortalece com Stalin, durante a Segunda Guerra Mundial. Da mesma forma que o voluntário de Asquith pertence à gloriosa linhagem que tem em Agincourt um ponto alto, também os soldados de Simonov pertencem à linhagem de Pedro, à linhagem que cobre a Rússia de glória. A glória da

⁴³⁴ “Martial valor has traditionally depended on the display of the soldier before an audience, whether through military parades, or chivalric contests, or in the written heroic record”.

⁴³⁵ “To those who died for Stalingrad”.

Inglaterra e a glória da Rússia não são fortuitas ou pontuais; são fatos e verdades que se renovam a cada luta. A cada nova provação, a Rússia e a Inglaterra comprovam sua força e seu valor ao ter seus soldados e civis realizando atos dignos de canto (registro) e lembrança.

É desnecessário repetir neste capítulo os exemplos já fornecidos anteriormente de como Simonov constrói sua obra e dos grandes feitos realizados por seus personagens. Cabe, no entanto, citar outras passagens nas quais o processo de geração de *kléos* fica claro. Mesmo durante a batalha, antes da vitória, os personagens já sabem da importância dos eventos que vivenciam e, assim, têm em mente como seus atos serão registrados. Saburov diz que, depois da guerra, “todos seremos, de uma forma ou de outra, um pouco professores de história”⁴³⁶ (Simonov, 1945, p. 337). Protsenko diz algo similar no jantar que oferece aos subordinados antes de um ataque: “isto é algo que homens mais tarde escreverão a respeito em livros de história; é um sentimento a ser invejado pelas gerações futuras que não terão vivenciado isto em suas próprias vidas”⁴³⁷ (p. 389). Saburov e Protsenko sabem da magnitude dos eventos, da natureza da guerra. Contudo, cabe perguntar, que história é esta que Saburov, Protsenko e aqueles envolvidos na batalha de Stalingrado ensinarão? Tendo como base *Dias e Noites*, que não é um livro de história, será um relato pleno de *kléos* e que omitirá diversos aspectos reprováveis ou negativos da Segunda Guerra Mundial: não haverá, nos livros de história, o pacto com a Alemanha nazista, a invasão à Finlândia e à Polônia, a execução de compatriotas, etc. Ademais, a observação de Protsenko ecoa perfeitamente a fala de Henry, quando o rei diz que aqueles que lutaram em Agincourt são os “poucos felizes” (*happy few*). Henry afirma que Agincourt será ensinada de pai para filho; Protsenko afirma que as gerações futuras invejarão aqueles que lutaram em Stalingrado. O processo de geração e concessão de *kléos* é percebido como contínuo. As gerações futuras e os livros de história falarão de Agincourt e Stalingrado; jovens como Henry Fleming almejarão pertencer a este registro, e compartilhar da glória destes homens presentes nestas histórias; poetas, romancistas e historiadores, como Shakespeare, Asquith e Simonov encarregar-se-ão de registrar os feitos e perpetuar os nomes.

Na análise que vem sendo conduzida, tendo por base “Henry V”, *The red badge of courage* e *Dias e Noites*, é possível perceber algo aparentemente contraditório ou, talvez, uma mudança de paradigma. Anteriormente, na *Ilíada*, a glória é inquestionavelmente reservada a poucos – somente excepcionais guerreiros de excelência podem almejar a *kléos*. Nestas outras obras, bem posteriores ao épico, permanece a concessão de *kléos* a alguns poucos grandes homens: Henry na peça shakespeariana; Saburov e Stalin, por exemplo, no romance de Simonov. Porém, a esta glória

⁴³⁶ “We’ll all be teachers of history a little bit, one way or another”.

⁴³⁷ “This is something that men will later write about in history books; it is a feeling to be envied by generations to come who will not have experienced it in their own lives”.

estendida aos poucos guerreiros excepcionais, vem somar-se uma glória estendida a todo o grupo que participou do evento narrado como glorioso – a única glória que Fleming sente que lhe resta – o que não é totalmente correto, uma vez que ele também vem a ser celebrado individualmente quando reaparece ferido em seu exército. A contradição ou mudança de paradigma reside exatamente aí: é possível outorgar glória de forma coletiva, a todos? Não seria a glória algo reservado estritamente aos guerreiros de excelência? A explicação mais coerente, e historicamente mais plausível, para esta ampliação de escopo no processo de concessão de *kléos* se encontra na mudança da natureza da guerra e na questão dos estados nacionais. Conforme visto em capítulos anteriores, a guerra, com o passar do tempo, se amplia em escopo, atinge mais pessoas e os exércitos crescem. A guerra, com o tempo, deixou de ser o espaço reservado a uma elite guerreira para se tornar uma arena de confrontação nacional. O guerreiro se torna o soldado a serviço de sua pátria. É importante para a pátria que a glória passe a ser mais ampla ou, para adotar um adjetivo levemente irônico, mais democrática: é preciso que mais homens recebam *kléos* para que mais homens estejam dispostos a morrer em combate em busca deste mesmo *kléos*. A glória coletiva pertence à pátria, assim como o cidadão serve à pátria, fazendo assim jus a uma parcela desta glória.

Saburov e Protsenko mencionam os livros de história, mais um espaço para geração e concessão de *kléos*. Não só a literatura, com poemas, romances e épicos, é capaz de gerar e conceder glória. Conforme já repetidamente salientado neste texto, todas as formas de representação de conflitos armados são os veículos para a glória: livros de história, filmes, documentários, discursos políticos, etc. Uma forma de representação que também visa eternizar os feitos e que se insere na presente análise é o monumento. Monumentos são um veículo eminentemente nacional de registro do passado e de concessão ou não de *kléos*. Monumentos supostamente devem durar, atravessar os séculos e, em pedra, preservar a memória do que ocorreu. Já vimos, no capítulo dedicado a *areté*, o aparecimento do monumento ao Soldado Desconhecido, forma de representação em total consonância com a natureza anônima da morte e da guerra durante a Primeira Guerra Mundial. Tradicionalmente, monumentos a guerras e aos mortos em guerras trazem figuras humanas, geralmente em posturas heroicas, grandiosas e/ou comoventes. Um monumento de guerra é usualmente uma forma de concessão de *kléos* por meio da celebração de *areté*. De certa forma, a *Iliada* é o grande monumento da Guerra de Troia. Como bem explica Brandão, “no contexto de uma cultura ágrafa [...] um texto como o do catálogo cumpre a mesma função que os monumentos de guerra sobre os quais se inscrevem os nomes dos que combateram” (1990, p. 5). O catálogo da citação é obviamente o Catálogo das Naus no livro 2, a lista daqueles que foram a Troia. É principalmente por meio do épico que a Guerra de Tróia permanece e é celebrada.

A cidade de Varsóvia fornece três ilustrativos exemplos de monumentos, e sua relação com *areté* e *kléos*, todos eles relacionados à Segunda Guerra Mundial. A Polônia foi tomada pelos nazistas logo no início da guerra e sofreu uma das mais brutais ocupações da história. Em Abril de 1943, os judeus ainda confinados no Gueto de Varsóvia organizaram um levante contra as tropas SS. Em menos de um mês, com auxílio do exército, a SS esmagou a revolta, matando mais de 56.000 judeus, entre aqueles executados na cidade e outros enviados para os campos de extermínio. Um ano mais tarde, em Agosto de 1944, com o Exército Vermelho já nas cercanias, ocorreu o “Levante de Varsóvia” – também sufocado implacavelmente pelos alemães em operações que transformaram a cidade numa pilha irreconhecível de escombros. Como são estes levantes registrados em monumentos, isto é, na memória cultural oficial? Em três monumentos (os três exemplos) espalhados pela cidade. O primeiro monumento foi erguido no bairro onde o gueto se localizava. No centro de uma alta parede de pedra, em relevo, destacam-se algumas figuras humanas: um idoso olha desafiadoramente para cima; um homem no centro também possui o mesmo olhar; embaixo jaz uma pessoa morta; acima do idoso, um jovem segura o que parece ser um pedaço de pau, uma rudimentar arma. Todas estas figuras são muito magras, com ossos à mostra, músculos salientes, mas visivelmente fracos. Todas as figuras também possuem o olhar desafiador. Não há poder físico ou poderio bélico nesta representação. A única força ou poder visível emana unicamente dos olhares. Não há *areté*. O monumento aos mortos no Gueto de Varsóvia celebra a coragem e a audácia dos revoltosos; não seu poder. Ele registra a perda, mas não a recobre de suposta (e mentirosa) glória.

Os outros dois monumentos são em homenagem ao levante da cidade em 1944. Na entrada da cidade velha, cerca de uma dezena de gigantescas figuras humanas, com quatro ou cinco metros de altura, esculpidas em bronze, carregam armas, transportam feridos e saem dos esgotos – os revoltosos em 44 usaram os esgotos para se mover pela cidade ocupada. Erguido em 1989, isto é, após a queda do muro de Berlim, o monumento, em uma placa ao lado das figuras humanas, critica a postura do Exército Vermelho que não veio socorrer a cidade durante o combate. Mais importante, erguido em um momento de revitalização de sentimento nacional, o monumento visa registrar grandiosamente um evento que, embora bravo e corajoso, falhou completamente, foi politicamente manipulado, trouxe muitas mortes e não evitou a nova ocupação – desta vez pelas forças soviéticas. A *areté* celebrada no monumento não existiu, e não poderia ter existido: como poderiam os habitantes de uma cidade ocupada há cinco anos se opor à Wehrmacht? O último exemplo, o terceiro monumento, é o mais ilustrativo. Em um dos portões da cidade velha, encontra-se uma escultura de um menino de cerca de 10 ou 11 anos. Com um capacete na cabeça e uma metralhadora na mão, este monumento é chamado de “o pequeno insurgente”. O monumento é uma

homenagem a um menino, chamado Antek, que morreu durante o levante de 1944 (Davies, 2004, p. 565). Porque homenagear uma criança que morreu em um combate covarde (entre civis de uma cidade ocupada e um poderoso exército organizado) com uma estátua na qual esta vítima segura uma metralhadora com postura de soldado? Um menino de dez ou onze anos não tem, nem nunca teve, *areté*. Crianças de dez anos não devem portar metralhadoras e, se portarem, tal ocorrência não deve ser celebrada. O monumento sequer se refere a *nóstos* ou sua perda: se o monumento mostrasse um menino morto, teríamos a perda do *nóstos*; retratando-o vivo, o monumento parece indicar que o menino obteve seu *nóstos* – o que não é verdade. Assim como observado em relação ao poema de Asquith, o processo de geração e concessão de *kléos* tem, às vezes, nefastas consequências.

Assim como em literatura, o monumento registra a glória muitas vezes por meio dos nomes. E os nomes, para perdurarem, devem ser registrados em pedra. É precisamente por esta razão que o poeta Rudyard Kipling selecionou, para adornar todos os monumentos erguidos pelo Império Britânico em homenagem aos mortos da Primeira Guerra Mundial, a frase retirada de Eclesiastes 44.14 (versão da Bíblia do Rei James): “Seus nomes vivem para todo o sempre”. O Memorial dos Veteranos do Vietnã, em Washington, é outro monumento de guerra que também se debruça sobre os nomes como forma de lembrança. Todavia, ao contrário daqueles erguidos de forma mais tradicional, o Memorial da Guerra do Vietnã não visa conceder *kléos*, estritamente como glória em combate. Não há nele figuras humanas ou esculturas representando soldados em poses corajosas ou portando armas. O Memorial em Washington, de mármore negro, se resume a listar todos aqueles que perderam suas vidas na guerra – um total de 58.196 nomes. Tatum bem resume o foco da obra quando diz que o monumento “se concentra, de forma marcante, na mortalidade e em nada mais”⁴³⁸ (2003, p. 4). Ao simplesmente listar nomes, o Memorial iguala todas as perdas: “nenhuma morte é mais ou menos significativa do que outra”⁴³⁹ (Tatum, 2003, p. 5). Aqueles que o visitam em busca de um nome em particular são forçados a ver todos os outros nomes, a testemunhar todas as outras mortes. O Memorial dos Veteranos do Vietnã, assim como a literatura desta guerra (conforme vimos no capítulo anterior), se recusa a abordar uma inexistente *areté* e se concentra totalmente em *nóstos*, ou melhor, na perda de *nóstos*⁴⁴⁰. Ao contrário da *Iliada* ou de outros monumentos que nomeiam para eternizar a glória obtida por meio de *areté*, o Memorial e a literatura da Guerra do Vietnã nomeiam para registrar a perda do *nóstos*: a perda de vidas em combate. Cabe mencionar que o enfoque inovador do Memorial foi inicialmente recebido com controvérsia: vencedor de um

⁴³⁸ “The memorial concentrates starkly on mortality and nothing else”.

⁴³⁹ “No single death is now any more or any less significant than any other”.

⁴⁴⁰ Para mais sobre o Memorial do Vietnã, seu design e a maneira como se desvencilha de formas mais tradicionais de representação, ver TATUM, 2003.

concurso de abrangência nacional, o projeto, de autoria da então jovem arquiteta Maya Lin, foi criticado por setores mais conservadores da sociedade americana, que desejavam ver erguido um monumento que celebrasse *areté* e concedesse *kléos*. Após certo debate, os defensores de modelos de representação mais heroicos e tradicionais foram contemplados com a colocação de um conjunto de estátuas, de postura suficientemente grandiosa, nas proximidades do Memorial de Lin.

Ainda no que se refere a monumentos e à Guerra do Vietnã em particular, o romance *Paco's story* possui uma passagem digna de menção. Um cliente do restaurante onde Paco trabalha, Jesse, tem sua própria ideia de como um monumento sobre a Guerra do Vietnã deve ser erguido. Ele acha que algo será eventualmente erigido, mas teme que uma grande estátua, parecida com John Wayne, seja construída e colocada num alto pedestal. Jesse diz que não teria interesse nesse modelo tradicional; para ver o monumento que ele propõe, no entanto, ele até pagaria. O projeto, explica ele, se iniciaria em alguns valiosos acres em Washington, próximos ao Congresso, ao Memorial de Lincoln e ao Capitólio. A seguir, a área seria coberta com mármore Carrara branco e nela todos os nomes daqueles que morreram em combate seriam inscritos. Até este ponto, seu projeto em muito se assemelha ao Memorial de fato erguido. A partir daí, a ideia toma diferente direção. A seguir, continua Jesse, no meio do mármore, seria colocada uma gigantesca bandeja de granito. Neste recipiente seriam colocadas milhares de cédulas de cem dólares. Junto com as cédulas, colocar-se-ia “todo tipo de excreção que pudesse ser transportada”: “cocô de galinha, merda de vaca, dejetos radioativos, cuspe de tuberculosos, fetos abortados em todos os estágios de desenvolvimento”. Toda a “merda” e todo o dinheiro seriam mexidos e revirados juntos. O monumento seria aberto ao público que poderia tentar “pescar” o dinheiro, mas com as mãos, todas as pessoas obrigatoriamente descalças, obrigadas a se moverem pela nojenta mistura, que obviamente vazaria e se espalharia por todo o mármore, cobrindo os nomes dos mortos (Heinemann, 2005, p. 156-159). A proposta do personagem de *Paco's Story* revela como a guerra pode ser percebida e suas consequências: é possível ganhar dinheiro com a guerra, muito dinheiro, mas este dinheiro é sujo; e o ganho financeiro está sempre associado às mortes. A guerra não é limpa e nela não há glória. Jesse propõe um monumento onde nada de edificante ou grandioso é celebrado.

Retornando exclusivamente à literatura, a outra obra do *corpus* primário que se debruça sobre a Segunda Guerra Mundial (como *Dias e Noites*) é *The Crusaders*. O romance, por seu tom ácido e crítico, e por sua variedade de personagens (alguns íntegros, outros ambíguos, muitos ambiciosos e vis), a todo momento critica e questiona a glória em combate. Ainda assim, em certos momentos, o narrador do romance de Heym deixa de lado a ironia que permeia a obra e é capaz de perceber real glória nos atos e nos acontecimentos que conta. O personagem mais preocupado com uma suposta glória e com a imagem que constrói para gerações futuras é certamente o General Farrish –

claramente inspirado no General Patton. Farrish é reacionário, intransigente e arrogante; apesar de ser um comandante competente, seu único interesse é vencer a guerra da forma mais rápida e grandiosa possível – o que conseqüentemente gera mortes desnecessárias. Quando um outro soldado, seu amigo pessoal DeWitt, diz a Farrish que ele certamente se decepcionará se olhar para a guerra como um jogo por glória, Farrish se irrita pois sabe que é “melhor do que os outros”,⁴⁴¹ (Heym, 1948, p. 126). A conversa com DeWitt se dá porque Farrish é obrigado a abrir mão de libertar Paris em favor das tropas francesas. Assim como realmente ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial, as tropas francesas, lideradas pelo General Leclerc (na obra de Heym o general francês se chama De Jeannenet), tiveram prioridade para tentar libertar a capital ocupada. Farrish se sente traído pelo alto comando aliado, que o priva de um momento de extrema glória. Dias antes, numa entrevista para correspondentes, Farrish afirma que ele e seus homens “marcharão em triunfo na mesma estrada que Napoleão percorreu após suas vitórias. Sob o barulho de meus [o pronome agora é no singular] tanques, o som das botas alemãs nos Champs-Élysées será abafado”⁴⁴² (p. 108). Sempre afeito a entrevistas, e com ambições políticas para seu futuro na vida civil, Farrish, a todo momento, reitera quão grandiosos e únicos são seus feitos: “Não há lances de sorte! Na guerra, tudo é trabalho duro – sangue, suor e lágrimas!”⁴⁴³ (p. 381) – apoderando-se assim da célebre frase de Churchill.

Mais tarde, já em solo alemão, quando é informado da existência de um campo de concentração nas proximidades, Farrish ordena que seus homens o libertem, numa operação arriscada que estenderá perigosamente suas linhas. A maneira como se expressa é típica de alguém que age em busca de *kléos*: “Colocarei o medo de Deus neles”; e então imagina a manchete de jornal: “General parte em Cruzada – por Liberdade e Justiça”⁴⁴⁴ (p. 421). O campo é libertado, mas a ação custa a vida de alguns soldados do Capitão Troy – exatamente por estarem desprotegidos devido à extensão de suas linhas. Também pela extensão das linhas, e conseqüente escassez de soldados, a companhia de Troy não consegue alimentar adequadamente os prisioneiros libertados do campo; além disso, estes mesmos prisioneiros se insurgem e matam os soldados alemães que os americanos haviam aprisionado. Farrish é incapaz de admitir seu erro e termina por afastar Troy de seu comando, mas conclui afirmando que “isto dói mais em mim do que nele”⁴⁴⁵ (p. 478).

The Crusaders, em toda sua narrativa, parece reconhecer que certos momentos da trajetória de seus personagens são realmente gloriosos, dignos de registro, sob um ponto de vista histórico. No

⁴⁴¹ “You’re bound to be disappointed if you look at this war as a game for glory”; “I’m better than the others”.

⁴⁴² “We will march in triumph on the same road Napoleon took after his victories. In the clatter of my tanks, the sound of the German boots on the Champs-Élysées will be drowned out”.

⁴⁴³ “There are no luck breaks! In war, everything’s hard work – blood, sweat, and tears!”

⁴⁴⁴ “I’m going to put the fear of God in them”; “General goes on Crusade – for Liberty and Justice!”

⁴⁴⁵ “It hurts me more than him”.

entanto, ao sempre incluir passagens questionáveis ou atos reprováveis na narração destes momentos, o romance se recusa a conceder uma glória irretocável; a glória alcançada vem sempre acompanhada de uma mancha. Talvez seja possível argumentar que esta mancha a que me refiro seja mais um aspecto da terrível beleza que vem aqui sendo explorada: certos atos são de fato gloriosos, grandiosos e históricos; mas nunca totalmente puros, ou nunca unicamente gloriosos, grandiosos e históricos – há sempre um ponto paradoxal ou contraditório que impede que as ações dos homens na guerra sejam unívocas ou inequivocamente positivas. A passagem da libertação do campo de concentração é emblemática neste sentido. Libertar um campo de concentração é algo digno de aprovação. A libertação dos campos de concentração e de extermínio foi um dos eventos mais inegavelmente positivos da Segunda Guerra Mundial. No entanto, quando descreve esse evento, *The Crusaders* nele inclui um general com ambições pessoais, erros de estratégia e logística, e assassinato a sangue frio (a morte dos soldados alemães nas mãos dos prisioneiros).

Da mesma forma, quando narra a libertação de Paris – um evento já recoberto de glória em incontáveis poemas, filmes e canções – *The Crusaders* não permite que o fato seja única e indiscutivelmente louvável. O protagonista Yates testemunha exultante a libertação: “Jesus, estou feliz de poder ver isso. *Le jour de gloire est arrivé!* A Grande Cruzada. Viemos parar um tirano, e o paramos, ele foi expulso. O coro final da Nona, *Seid umschlungen, Millionen*, eu vos abraço, povos da Terra”⁴⁴⁶ (p.154). Yates sabe da relevância histórica do momento, se remete à *Marselhesa* (o dia da glória chegou) e a Beethoven. No entanto, durante a celebração, um capitão da unidade de Yates, Loomis, tenta estuprar uma garota francesa. Mais tarde, Sargento Dondolo, também da unidade de Yates, vende gasolina do exército americano no mercado negro, em conluio com o próprio Loomis. O comandante da unidade de Yates, Willoughby, negocia com industrialistas que colaboravam com os nazistas. A guerra, os atos nela perpetrados, os eventos nela ocorridos – nada é irretocavelmente puro, ou simplesmente glorioso.

Mais tarde, após o fim da guerra e no início da ocupação americana da Alemanha, as pessoas libertadas do campo de concentração vivem nos esgotos de uma cidade, a administração criada pelos americanos é toda formada pelos homens que dirigiam a cidade anteriormente, todos nazistas. Loomis e Willoughby recebem propina para autorizar o funcionamento de qualquer estabelecimento comercial. Ao contrário de *Dias e Noites*, que insiste na inquestionável retesa moral de todos os personagens russos, *The Crusaders* insiste na ambiguidade e dualidade de todos os atos e acontecimentos. Quando a Companhia liderada por Troy chega à cidade de Verdun, não há menção

⁴⁴⁶ “Jesus, I’m glad I could see this. *Le jour de gloire est arrivé!* The great Crusade. We’ve come to stop a tyrant, we’ve stopped him, he’s driven out. The final chorus of the Ninth, *Seid umschlungen, Millionen*, I embrace you, peoples of the earth”.

à glória, ou a *la gloire*, o passado não é ligado ao presente de maneira a criar uma contínua linhagem de atos e homens gloriosos, como em “Henry V”, *Dias e Noites*, ou no poema de Asquith. Troy vê as trincheiras e diz a seus homens: “a droga de maldita guerra, não há fim para ela, e para quê? Olhem para estas trincheiras de 1916 – para que estes homens morreram? E daqui a vinte ou trinta anos, outros exércitos marcharão por este chão de novo?”⁴⁴⁷ (p. 227-28). A continuidade não é de glória, mas sim da guerra – a guerra infinita, perene. E os homens que morreram na Batalha de Verdun em 1916 não são o grandioso exemplo a ser emulado; eles são a lembrança da futilidade da morte em combate.

Somente em uma única passagem, *The Crusaders* se afasta de seu tom crítico e irônico e celebra as ações de personagens, concedendo inquestionável glória. Após a Batalha do Bulge, quando as tropas americanas conseguem se recuperar do ataque surpresa engendrado pelo exército alemão, o narrador comenta

Ele [no romance, Marechal von Klemm-Borowski; baseado no Marechal-de-Campo von Rundstedt] foi derrotado por homens. Eles eram homens comuns, sem patente e nome. Mas tinham aquela notável qualidade americana: eram capazes de colocar seus pés no chão e dizer, *Espera um pouco, cara. Não nos pressione. Vamos ver do que isso se trata*. Talvez não tenham dito isso nestas palavras. Mas sentiram isso, e agiram com base nisso, e se postaram, e muitos deles deram suas vidas. E esta atitude coletiva se deu a despeito da diferença em formação pessoal – a despeito do fato de que alguns deles não sabiam do que se tratava, e do que significava a Batalha do Bulge, e de que alguns sabiam; de que a maioria estava com medo, e poucos não estavam, de que todos estavam miseráveis e com frio e cansados e desgastados com seus nervos esmagados. Na hora da crise, eles se provaram cidadãos da República⁴⁴⁸ (p. 399).

Mais uma vez a glória concedida é de natureza coletiva. Não é a glória do General Farrish ou de algum excepcional guerreiro; é a glória de homens comuns, sem notável *areté*, que foram capazes de enfrentar grande adversidade. Assim como em toda a trama de *Dias e Noites*, esta passagem do romance de Heym exalta características que se aplicam à coletividade, no caso aos “cidadãos da República”: aos cidadãos dos Estados Unidos da América. Desta forma, nesta única passagem, Heym se aproxima de Simonov ao localizar traços, louváveis, cabe ressaltar, pertencentes ao povo como um todo.

⁴⁴⁷ “The God-damned lousy war, there’s no end to it, and what for? Look at those trenches from 1916 – for what did those guys die? And twenty or thirty years from now, will other armies march over this ground again?”.

⁴⁴⁸ “He [marshall von Klemm-Borowski] was defeated by men. They were average men, without rank and name. But they had that remarkable American quality: They were able to put down their foot and say, *Wait a minute, Bud. Don’t push us around. Let’s see what this is all about*. Perhaps they didn’t say it in these words. But they felt it, and they acted on it, and they stood fast, and many of them gave their lives. And this collective attitude came about in spite of the difference in personal background – in spite of the fact that some didn’t know what it was all about, and what the Bulge Battle meant; that some of them did; that most were afraid, and few weren’t, that all of them were miserable and cold and tired and worn with nerves frazzled. In the hour of crisis, they proved themselves citizens of the Republic”.

Cabe aqui um comentário similar àquele tecido no capítulo 3, a respeito do romance de Simonov. Anteriormente, observei que as críticas e comentários sobre *Dias e Noites* não têm o propósito de desmerecer ou denegrir a contribuição ou as perdas do povo russo durante a Segunda Guerra Mundial. Da mesma forma, embora seja possível criticar ou reprovar decisões e atos dos líderes do exército dos EUA, e atos de soldados americanos, o todo do esforço de guerra dos EUA foi, de certa forma, necessário. A luta contra a Alemanha nazista e os objetivos do regime liderado por Adolf Hitler é uma ação digna de louvor. A passagem de *The Crusaders* acima citada tem exatamente este propósito: reconhecer e exaltar aquilo de positivo no esforço de guerra americano. No entanto, ao contrário de *Dias e Noites*, *The Crusaders* não se furta a abordar e criticar aquilo de reprovável que inevitavelmente ocorre em um conflito global, com milhões de envolvidos e que lida com incontáveis interesses políticos e econômicos, tanto individuais como coletivos.

No capítulo anterior, sugeri duas sentenças que, de maneira um tanto rudimentar, poderiam ajudar a compreender o modelo de narrativa estabelecido pela Primeira Guerra Mundial e pela Guerra do Vietnã: “veja o que eles fizeram conosco” e “veja o que eles nos fizeram fazer”, respectivamente. Nenhuma das duas sentenças se aplica à narrativa da Segunda Guerra Mundial, pelo menos no que tange aos exemplos aqui analisados. A narrativa da Segunda Guerra Mundial não apresenta a inocência da narrativa da Primeira Guerra ou a vergonha e a culpa da narrativa da Guerra do Vietnã. Embora ainda confrontados com a inerente ironia da guerra, aqueles que serviram durante a Segunda Guerra Mundial, em muito influenciados pelos veteranos da Primeira Guerra, já sabiam que a guerra tecnológica moderna tornara obsoletas imagens da guerra como jogo ou como um torneio medieval entre cavaleiros em busca de glória. E, em comparação à Guerra do Vietnã, a Segunda Guerra Mundial era, e ainda é, vista como um conflito necessário e justo. Os veteranos da Segunda Guerra Mundial, pelo menos dos lados americano e russo, sentem orgulho de terem participado de um confronto de proporções monumentais que precisava ser enfrentado. Os mitos da Primeira Guerra Mundial e da Guerra do Vietnã, isto é, as histórias que sobrevivem e que dão sentido a estes conflitos, são construídos com base em termos negativos – estas duas guerras são completa e indiscutivelmente reprováveis. Por outro lado, o mito da Segunda Guerra Mundial traz consigo termos positivos – a Segunda Guerra Mundial não é percebida e narrada como completa e indiscutivelmente reprovável. Os autores aqui exemplificados que narram a Primeira Guerra Mundial (Remarque, Barbusse, Owen, Sassoon, Hemingway, March, Cobb, Barker, Brittain, dos Passos, Findley, Graves) e os autores que narram a Guerra do Vietnã (O’Brien, Caputo, Herr, Kovic, Erdrich, Heinemann e Mason) são todos unânimes em negar *kléos*, como glória alcançada em combate pela realização de grandes feitos. A única exceção presente nestas páginas é o poema de Asquith, “O voluntário”. O mesmo não pode ser afirmado com relação à Segunda Guerra

Mundial: enfrentar e derrotar o exército da Alemanha nazista, libertando Paris e um campo de concentração (*The Crusaders*) ou defendendo seu país (*Dias e Noites*), são ações aparentemente dignas de *kléos*.

Em resumo, até este ponto, no que tange somente às obras selecionadas para o *corpus* primário e ao processo de concessão de *kléos* como glória em combate, pode-se afirmar que “Henry V” e *Dias e Noites* outorgam glória aos atos realizados por seus personagens – os feitos apresentados nestas obras são grandiosos o bastante para merecerem registro que os faça serem recordados no futuro. Por outro lado, principalmente a partir de exemplos fornecidos em capítulos anteriores, *The red badge of courage*, *Nada de novo no front* e *The things they carried* se recusam a narrar os atos de seus personagens como fruto de *areté* que, conseqüentemente, garantiria a eles um lugar no *kléa andrôn*. *The Crusaders* tende a pertencer a este segundo grupo, mas, conforme discutido, não se nega por completo a conceder *kléos*. Resta assim *Guerra e Paz*.

O caso de *Guerra e Paz* tende a ser um pouco mais complexo e, em razão disso, bem serve como ligação entre esta primeira seção dedicada à glória e a seguinte, dedicada a *kléos* como canto, literatura. *Guerra e Paz* aborda *kléos* nas duas possíveis conotações que esta tese defende, tanto como a glória em combate como a literatura de guerra em si. E é precisamente neste ponto, de abordar ambas as conotações, que sua análise se torna mais complexa. O romance de Tolstói, inicial ou aparentemente, se recusa a reconhecer *areté* nos atos de seus personagens e, portanto, a conceder *kléos*, assim como o fazem as outras obras escritas sobre guerras mais modernas. Nas palavras e nos pensamentos de seus personagens, e na voz de seu narrador, o romance desnuda a impotência dos homens perante o evento; além de também, principalmente por meio de seu narrador, explicitar que a glória em combate só se encontra na forma como os atos são narrados. Neste ponto, *Guerra e Paz* aproxima as duas conotações de *kléos*, assume, conforme observado no capítulo 3, contornos pós-modernistas de questionamento da glória presente nos atos em si e explicita que é o discurso que pode ou não outorgar tal glória. No entanto, o não reconhecimento de *areté*, a recusa em conceder *kléos* e o questionamento desta glória se restringem a certos personagens do romance e aos outros narradores das Guerras Napoleônicas. O narrador de *Guerra e Paz* parece ser o único a saber quais atos são verdadeiramente gloriosos e sua narrativa é a única que pode realmente outorgar glória. Evidências textuais melhor esclarecem tais alegações.

Exemplos fornecidos nos capítulos anteriores mostram como Bolkonsky e Rostov são os personagens mais seduzidos pela ideia de glória em combate e quão vãs são suas aspirações. É também em conexão com estes dois homens que o romance começa a explicitar que a glória está na maneira como os atos são narrados, nas estórias. Antes de deflagrado o conflito, Bolkonsky sonha em participar, pois, em sua opinião, será “a maior guerra de todos os tempos” (Tolstói, 2005, p. 31).

Bolkonsky, conforme vimos, sonha em se tornar um novo Napoleão, em encontrar “sua Toulon” e ter sua glória, ser admirado pelas pessoas. Vimos também quão desiludido e amargurado ele se torna. Depois de sua primeira experiência em combate, todas as pessoas que o encontram pedem que ele “conte seus atos de valor” (p. 162). Conforme veremos a seguir, na segunda seção, o ato de contar é essencial e geralmente limitado ou determinado pela expectativa do público que escuta. Bolkonsky, nesta passagem, sabe que não pode contar o que realmente ocorreu: não há nada de glorioso na sua primeira experiência de combate.

O mesmo ocorre com Rostov. Quando tenta relatar a Batalha de Shongravern (passagem citada abaixo na segunda seção), ele inevitavelmente se prende a narrativas anteriores e à expectativa de seu público. Mais cedo, em sua primeira experiência no campo de batalha, Rostov se surpreende ao perceber que tudo que se passa é diferente do que imaginara, mais confuso e menos grandioso: “não havia ninguém para atacar com sua espada, que era a maneira que ele sempre imaginara que uma batalha seria”⁴⁴⁹ (p. 155). Porém, outro soldado, Zherkov, esclarece que “isto vai ficar bom quando for escrito”⁴⁵⁰ (p. 156). Rostov escreve cartas à família, que lendo suas histórias acredita que ele é “um herói de guerra”. Sua mãe não acredita que a mesma criatura podia ter se tornado um homem tão forte e bravo, um exemplo a todos – “se sua carta fosse algo para seguir”⁴⁵¹ (p. 251). Em todos estes exemplos, e nos outros presentes nos capítulos anteriores, *Guerra e Paz* enfatiza a puerilidade da busca por glória em combate, a impotência e confusão dos soldados e o fato de que é no relato a posteriori, na narração dos eventos, que a glória se constrói.

Quando o narrador se dedica a comentar as falhas da escrita historiográfica anterior, o romance outra vez reitera que a glória só se encontra no discurso que narra os eventos. O narrador, conforme anteriormente exemplificado, se recusa a conceder qualquer poder ou glória a Napoleão; afirma que todos são “escravos da história” (p. 670); e que as ações de Kutuzov ou Napoleão foram “involuntárias e sem sentido”, e que somente mais tarde historiadores tecem argumentos para “demonstrar a capacidade de previsão e genialidade destes generais”⁴⁵² (p. 837). *Areté* e consequente *kléos* estão nos registros dos eventos. Dentre as inúmeras citações que poderiam ser aqui reproduzidas para ilustrar os comentários, uma se destaca. A citação a seguir poderia ter sido escrita por Hayden White ou qualquer outro teórico dos séculos 20 ou 21:

a primeira coisa que a história faz é pegar uma série de eventos contínuos e examiná-la em separado, ao passo que, na verdade, nenhum evento pode alguma vez ter um

⁴⁴⁹ “There was no one to slash at with his sword, which was how he had always imagined a battle would go”.

⁴⁵⁰ “This will look good when they write it up”.

⁴⁵¹ “War hero”; “she couldn’t believe that the same creature could have turned into such a strong, brave man, an example to all, if his letter was anything to go by”.

⁴⁵² “The actions of Kutuzov and Napoleon in offering and accepting battle at Borodino were involuntary and meaningless. But later on, with the battle a *fait accompli*, historians have come forward with every kind of specious arguments to demonstrate the foresight and genius of these generals”.

início, porque um evento individual flui sem qualquer quebra em continuidade com o outro. A segunda coisa que a história faz é tratar as ações de uma única pessoa, rei ou comandante, como a soma total do desejo individual de todo o resto⁴⁵³ (p. 912).

Esta passagem revela por completo a linha de raciocínio adotada pelo narrador – linha esta lógica e em consonância com toda a teoria contemporânea da natureza da escrita que se debruça sobre o passado. Tal linha de raciocínio também confirma as observações tecidas durante este texto: o significado não está nos fatos em si, mas na maneira como eles são narrados.

No entanto, conforme já repetidamente salientado, todas estas considerações, lógicas e coerentes, não se aplicam à narrativa do próprio romance. Por exemplo, o narrador de *Guerra e Paz* sempre critica os historiadores franceses. Numa passagem, após citar a versão do historiador e estadista Adolphe Thiers sobre um interrogatório de um prisioneiro russo, o narrador alega que a versão é incorreta e afirma: “a versão real é esta:”⁴⁵⁴ (p. 788-9), e passa a relatar o que supostamente ocorreu e o que o prisioneiro pensou. Mais tarde, fornece mais exemplos de historiadores e comenta: “esta é a versão histórica dos eventos, e está totalmente errada”⁴⁵⁵ (p. 838). Após dedicar alguns parágrafos a relatar como realmente (em sua opinião, obviamente) se desenrolou a execução de prisioneiros russos logo que o exército francês entrou em Moscou, o narrador de *Guerra e Paz* admite que “o historiador Thiers é único em dedicar poucas linhas eloquentes em memória a eles”⁴⁵⁶ (p. 994). O romance *Guerra e Paz*, na visão de seu narrador, parece isento das críticas que este mesmo narrador faz sobre todas as outras representações de eventos passados. O narrador de *Guerra e Paz* outorga a si mesmo conhecimento e autocrítica que considera não poderem ser demonstrados por todos os outros narradores de todas as outras representações escritas das Guerras Napoleônicas.

No quesito da glória em si, seria lógico concluir, após os exemplos acima e aqueles dos capítulos anteriores, que *Guerra e Paz* recusar-se-ia a conceder *kléos* a qualquer ato de qualquer de seus personagens. No entanto, Kutuzov e o Czar, como visto no capítulo 3, são celebrados como grandes homens cujos atos só trouxeram benefício à Rússia. Da mesma forma, quando narra o êxodo da população de Moscou, o narrador decreta que “sua saída redundou na esplêndida realização que sempre retumbará para a glória do povo russo”⁴⁵⁷ (p. 924). A glória, da qual o narrador priva todos os personagens e todos os eventos, pois reconhece sua natureza discursiva a

⁴⁵³ “The first thing history does is to take an arbitrary series of continuous events and examine it separately, whereas in fact no event can *ever* have a beginning, because an individual event flows without any break in continuity from another. The second thing history does is to treat the actions of a single person, king or commander, as the sum total of everybody else’s individual will”.

⁴⁵⁴ “The real version is this:”.

⁴⁵⁵ “This is the historical version of events, and it is totally wrong”.

⁴⁵⁶ “The historian Thiers is unique in devoting a few eloquent lines to their memory”.

⁴⁵⁷ “Their departure brought about the splendid achievement that will always redound to the glory of the Russian people”.

posteriori, pode, afinal de contas, ser outorgada ao povo russo, aos habitantes de Moscou. Homero, Shakespeare, Tolstoi, Heym, Simonov e outros presentes neste texto parecem em muito reiterar e confirmar a voraz ânsia dos homens por glória e a posição da literatura como veículo ideal para sua geração e concessão; reiterar e confirmar o desejo de realizar atos, fruto de *areté*, que se tornarão, para as gerações futuras, inegável exemplo de glória imperecível, *kléos aphthiton*. Mas, para produzir este veículo, a literatura, urge imaginar a guerra.

II – Imagine a guerra

Quando “Henry V” se inicia, antes que qualquer personagem entre no palco e a ação comece a desenrolar-se, há um prólogo no qual o já citado coro se dirige diretamente à plateia. Como se fora um aedo grego, um Homero nas primeiras linhas da *Ilíada* ou no Catálogo das Naus, o coro invoca a musa, clama por invenção e convida a plateia a participar: “um reino por um palco, príncipes a atuar”. Anunciando o tom patriótico da trama, no prólogo já sabemos que o rei Henry deve assumir o lugar de Marte – deus da guerra. O coro então pergunta retoricamente se o diminuto espaço do teatro pode abrigar os vastos campos da França: o palco naturalmente não pode abrigar os campos, mas tanto a plateia como os atores optam por acreditar que sim. “Henry V” se inicia com uma explícita celebração de pacto ficcional: imagine e acredite que estamos na França, diz o coro a seu público. Pede-se ao espectador que “pense, quando falamos de cavalos, que você os vê”. O tempo narrativo também é abordado quando o coro afirma que muitos anos de realizações transformar-se-ão em uma hora. Um outro pedido é emblemático: “e deixe-nos agir sobre seus poderes imaginativos”⁴⁵⁸ (3-31). Em resumo, o que o coro de “Henry V” diz ao público é: imagine a guerra.

Imagine a guerra – uma sentença curta e aparentemente simples. No entanto, o ato de imaginar a guerra não é nada simples. Samuel Hynes, em *A war imagined* (uma guerra imaginada), discute a dificuldade de se imaginar e conceber eventos tão monumentais como, no caso particular de seu livro, a Primeira Guerra Mundial. Discorrendo sobre o tempo necessário para que as grandes obras literárias da Primeira Guerra fossem escritas, Hynes argumenta que, antes de ser compreendida e então representada, a Primeira Guerra Mundial deveria primeiramente ser imaginada (1991, p. 106-110). Era preciso que tanto veteranos como romancistas ou poetas inicialmente ampliassem seu escopo imaginativo para abarcar a possibilidade de que algo tão sangrento e horrível pudesse ocorrer. Um derramamento de sangue das proporções da Primeira

⁴⁵⁸ “O for a muse of fire, that would ascend / the brightest heaven of invention: / A kingdom for a stage, princes to act, / And monarchs to behold the swelling scene. / Then should the warlike Harry, like himself, / Assume the port of Mars [...] Can this cock-pit hold / The vasty fields of France?”; “And let us, ciphers to this great account, / On your imaginary forces work”; “Think, when we talk of horses, that you see them”.

Guerra Mundial era, até sua ocorrência, simplesmente inimaginável. Para a sociedade europeia do início do século XX, com sua crença em valores humanistas, a morte de 20.000 homens em um único dia, como na ofensiva do Somme em 1 de Julho de 1916 (Keegan, 2000, p. 295), era impensável. Esta dificuldade pontuada por Hynes é específica – diz respeito a uma guerra em particular –, e coletiva – fala da dificuldade de toda uma sociedade em crer que tal carnificina possa ocorrer. Mas imaginar a guerra também coloca dificuldades gerais e individuais.

De acordo com a maioria dos veteranos, aquele que nunca esteve em combate não pode imaginar como a guerra realmente é. A guerra, dizem aqueles que já a viram, não pode ser imaginada, e não pode ser descrita ou contada com verossimilhança – a guerra só pode ser vista ou vivida. A guerra, segundo alguns, é uma experiência intransmissível. Assim, sob este ponto de vista, a guerra não pode ser representada: qualquer representação de guerra é intrínseca e inevitavelmente falha, pois o evento não pode ser fidedignamente capturado em histórias, pinturas, poemas, músicas ou qualquer outra forma. Para muitos, parece existir uma intransponível barreira, uma fronteira, que separa aqueles que viram a guerra daqueles que não a viram. James Campbell fala de um “conhecimento secreto que somente uma elite iniciada conhece”⁴⁵⁹ (1999, p. 210) – elite formada por aqueles com experiência em combate. E, dentro da perspectiva deste conhecimento secreto, a barreira é realmente uma divisória que não pode ser desfeita: se a guerra não pode ser narrada e só pode ser de fato conhecida por aqueles que a vivenciaram, a única maneira de conhecê-la é vivenciá-la, o que automaticamente transporta a pessoa de um grupo para outro, dos que não a conhecem para os que a conhecem. Kate McLoughlin discorre sobre esta questão por todo um capítulo de seu *Authoring War*. Neste mencionado capítulo reveladoramente intitulado *Credentials* (credenciais), McLoughlin considera inegável que a batalha é uma ordem única de experiência. No entanto, ela ressalta que esta autoridade (de ter vivenciado combate) não necessariamente assegura relatos mais reveladores, precisos ou úteis (McLoughlin, 2011, p. 43). Na verdade, é possível mesmo argumentar que o soldado possui uma visão limitada e imprecisa do combate: sempre cercado por barulho e fumaça, em meio a tiros e bombas, tentando salvar sua vida, o rosto contra o chão para se proteger de estilhaços, o soldado geralmente pouco sabe sobre aquilo que se passa a seu redor.

Algumas destas considerações, acerca da autoridade ou primazia de relatos daqueles que vivenciaram o combate, as testemunhas, já foram tecidas e abordadas no primeiro capítulo. Recordemo-nos assim das elaborações de Langer, Semprun e O’Brien, sobre a necessidade da imaginação estar presente como elemento para construção de histórias de guerra. No entanto, é

⁴⁵⁹ “A secret knowledge which only an initiated elite knows”.

inconcebível descartar ou desconsiderar a experiência da testemunha como fator relevante na construção de histórias de guerra. Deparamo-nos aqui, por conseguinte, com uma recorrente característica de histórias de guerra e de comentários sobre histórias de guerra: a guerra não pode ser contada, não pode ser imaginada e, ainda assim, tanto aqueles que já a vivenciaram como aqueles por ela interessados continuam reiteradamente tentado contá-la e representá-la. Neste texto permeado de supostas contradições e/ou paradoxos, não é surpresa a presença de mais uma formulação aparentemente ilógica ou incoerente: a guerra é o inenarrável que deve ser narrado; o indescritível que precisa ser descrito; o inimaginável que precisa ser imaginado. Mesmo Homero, em sua obra composta milhares de anos antes de qualquer questionamento pós-moderno sobre a natureza da verdade ou a arbitrariedade do registro textual, já admite as dificuldades de se narrar uma guerra. Ao abrir o Catálogo das Naus, o poeta recorre às musas, pois, sozinho, seria incapaz de relatar a multidão de combatentes ou nomeá-los. O poeta reconhece sua limitação: nem mesmo com dez línguas e dez bocas, voz nunca silenciada ou coração de bronze seria capaz de lembrar-se de todos que foram a Troia (II. 484-493).

Exatamente neste aspecto da dificuldade (ou quiçá impossibilidade) de representação que histórias de guerra apresentam, podemos localizar uma particularidade que as diferencia de outras histórias que contam de outros possíveis temas da experiência humana: a auto-reflexão. Histórias de guerra são notórias por não só se debruçarem sobre o evento, mas por, notadamente, se debruçarem também sobre o ato de se contar histórias. Histórias de guerra são sobre guerras e sobre histórias de guerra. Histórias de guerra são narrativas e, ao mesmo tempo, análises sobre o processo de se narrar uma história. O aspecto da verossimilhança da narrativa, da suposta verdade do que se narra, da importância do tema, de quão delicado é o evento, se os fatos narrados são gloriosos ou vergonhosos, dignos de crítica ou de elogio, todo o cânone anterior, de incontáveis clássicos e respeitados autores que também representaram guerras – todos estes aspectos reunidos emprestam a histórias de guerra uma preocupação especial com a construção do texto. Fica assim clara a insistência, por todo este texto, com os dois possíveis significados de *kléos*: glória e canto. *Kléos* é glória no sentido mais restrito de fato grandioso, merecedor de elogio e registro, que será lembrado e celebrado no futuro. *Kléos* é aquilo que se ouve, o que é contado, a narrativa, a história em si. Histórias de guerra produzem ou negam *kléos* como glória e discutem e analisam *kléos* como registro (literatura ou discurso) realizado por aqueles que contam as guerras.

Um conto da escritora Edith Wharton oferece material para corroborar e ilustrar as observações acima. Em “Writing a war story” (“Escrevendo uma história de guerra”) – o título em si já é revelador –, a personagem Ivy Spang, após ter publicado um obscuro volume de versos, é convidada a contribuir para uma publicação com uma história de guerra. Quem solicita a história, um

senhor não nomeado, descrito somente como “pálido e com óculos”, pede somente que a narrativa seja “vibrante”. A senhora Spang é considerada uma colaboradora ideal, pois já esteve perto da frente da batalha: “todos os artigos escritos por pessoas que já fizeram a coisa, ou viram ser feita”, diz o homem, e completa “você já esteve no Front, suponho? Até Reims, uma vez? Isto é capital!”⁴⁶⁰. A estória, no entanto, não pode ser algo para deprimir ou desencorajar (*depress or discourage*). Primeiramente, cabe atentar para o primeiro adjetivo utilizado: vibrante (*rattling*). A estória precisa ser algo interessante, algo que atraia e seduza os leitores. Neste ponto, o homem que solicita a estória concorda com o já citado comentário do Espírito Sinistro, na obra *The Dynasts*, de Thomas Hardy. O Espírito diz que “a guerra cria história boa e vibrante, a paz é uma leitura pobre”⁴⁶¹ (Hardy, 2004, p. 54). Estórias de guerra tendem a ser, ou espera-se que sejam, excitantes, com ação, movimento, reviravoltas; estórias de guerra também tendem a ser, ou espera-se que sejam, emocionantes, tocantes, pois lidam com temas de vida ou morte, coragem ou covardia, possível egoísmo ou abnegação e sacrifício. O público espera que uma estória de guerra não seja maçante ou enfadonha. Outro ponto do homem que solicita a estória também se encaixa nesta questão da recepção da estória e da expectativa dos leitores: a estória não pode deprimir ou desencorajar. Como o conto de Wharton se passa durante a Primeira Guerra Mundial, o homem não quer que a estória de Spang de alguma forma venha a atrapalhar ou minar o esforço de guerra. A estória, assim, deve ser construída de forma a obviamente omitir os aspectos mais duros, e indiscutivelmente realistas, de uma narrativa de guerra: corpos mutilados, trauma, decepção por parte dos soldados, etc. Uma estória escrita com vistas a ser vibrante e evitar deprimir ou desencorajar certamente não pode questionar a guerra, criticar sua condução por parte do governo ou discutir seus aspectos mais brutais.

Outro ponto do pedido, digno de comentário, se refere às elaborações tecidas mais acima: o valor ou o peso da experiência em combate. Ivy Spang é convidada porque, assim como os outros colaboradores, já “fez a coisa ou a viu ser feita”. Os textos a serem reunidos na publicação trarão consigo a marca da experiência, do testemunho, e isso supostamente empresta inquestionável credibilidade às narrativas. De acordo com os organizadores da publicação, aqueles que estiveram em combate ou já o viram possuem as credenciais (para usar o título do capítulo de McLoughlin) para escrever uma estória de guerra.

Retornando à trama do conto, Ivy Spang recebe o convite com alegria e orgulho. Ela se regozija ao saber que publicará com “rainhas, marechais de campo e arcebispos” em uma revista

⁴⁶⁰ “Pale and in spectacles”; “rattling”; “all the articles written by people who've done the thing themselves, or seen it done. You've been at the front, I suppose? As far as Rheims, once? That's capital!”

⁴⁶¹ “War makes rattling good history, but peace is poor reading”.

intitulada “The Man at Arms” (o homem em armas). Ela então se dirige a um “quieto canto da Bretanha” para se dedicar totalmente à escrita. Lá, sua governanta a protegerá de todas as preocupações durante “a hora sagrada dos grandes autores: a manhã”. Neste momento, de início de escrita, Ivy Spang começa a sofrer: ela não sabe como ou porque estórias de guerra começam, e nem como ou porque terminam. A vida, ela pondera, não começa ou termina com razões ou motivos; a vida simplesmente segue. Ela não consegue decidir-se por uma estória, pois uma enorme variedade de possibilidades se oferece. Spang, ao tentar começar a escrever sua estória, se depara com um elemento já aqui discutido: a arbitrariedade do início e do fim de qualquer narrativa. Escritora inexperiente e ingênua, Spang não aceita o fato de que o início e o fim da estória, de qualquer estória, são determinados pelo autor. Ela se desespera e sai para caminhar em busca de “inspiração”. Ela então encontra uma revista em um banco de praia. Mesmo temendo ser influenciada ou perder sua originalidade, começa a folhear a revista. Ela lê as primeiras sentenças de todas as estórias e avalia quais seriam adequadas para uma estória de guerra. A maioria delas, em sua opinião, não se adequa, pois “todo mundo sabe como uma estória de guerra deve começar”. Uma das estórias na revista começa com uma imagem de flores e, todos sabem (segundo Spang), flores só aparecem ao final de estórias de guerra. Após ler todos os inícios, Spang está segura de pelo menos uma coisa: a estória deve começar “no meio” e seu leitor “precisa saber do que você está falando”.

Ao buscar em outras estórias o início para sua própria narrativa, Spang não sabe, mas toca em um dos mais importantes elementos de estórias de guerra: intertextualidade, ou o elemento acima citado de que estórias de guerra são também análises sobre estórias de guerra. Como bem observa Norris numa passagem já citada na introdução deste texto, a escrita da guerra é um processo intertextual, que inevitavelmente lida com suas próprias tradições e convenções (2000, p. 24). Tolstoi, em *Guerra e Paz*, não se cansa de criticar e questionar aqueles que antes dele se debruçaram sobre as Guerras Napoleônicas; Crane faz o protagonista de *The red badge of courage* sonhar com batalhas homéricas; Remarque faz de *Nada de novo no front* uma crítica à literatura, ou a toda uma cultura, que incentiva jovens a ir ao campo de batalha; O’Brien, Kovic e Caputo, em autobiografias ou romances, analisam e rejeitam os modelos anteriores que os pressionaram e convenceram a ir ao Vietnã. E, ao se decidir por “começar pelo meio”, Spang também não sabe, mas aceita a arbitrariedade do processo de escrita. Além disso, ao optar por começar pelo meio, Spang adota uma das mais recorrentes práticas da literatura narrativa: o início *In Media Res*. A *Ilíada* se inicia após sete anos de combate; *The red badge of courage* se inicia com a Guerra Civil Americana já em andamento; em *Nada de novo no front*, Paul Baumer abre sua estória já na frente

de batalha; em *Dias e Noites*, a Batalha de Stalingrado já se desenrola quando a narrativa começa; *The Crusaders* começa com as tropas americanas na França, algum tempo depois do Dia D.

Certa de como deve iniciar, Spang passa então a se preocupar com a questão da credibilidade: “como fazer o leitor saber do que você está falando, quando você mesmo não sabe?” Sua solução faria inveja a um autor do calibre de Tim O’Brien. Ela conclui que, “se você fingir com bastante força que sabe sobre o que é a estória, você pode terminar por descobrir no final”. Afinal, pensa Spang, “se o leitor pode fingir, o autor também deve poder”. Spang, mais uma vez de forma não nomeada cientificamente ou plenamente consciente, chega a um ponto já teorizado e aqui abordado: o pacto ficcional. Spang se propõe a imaginar a guerra e acredita que pode levar seus leitores a também fazê-lo, a também imaginar a guerra: ela e seus leitores devem fingir. Homero muito provavelmente não esteve em Troia; Shakespeare viveu décadas após a Batalha de Agincourt; Tolstoi escreveu *Guerra e Paz* mais de meio século depois das Guerras Napoleônicas; Crane nasceu depois do fim da Guerra Civil Americana. Estes autores, além da pesquisa que possivelmente realizaram ou dos relatos que talvez tenham lido ou ouvido, tiveram também que imaginar as guerras que contam. Por outro lado, Remarque, Heym, Simonov e O’Brien possuem as credenciais fornecidas pela experiência: estiveram presentes nas guerras que narram. No entanto, eles também imaginaram: criaram personagens, desenvolveram tramas, estabeleceram início e fim para suas estórias.

Cinco dias mais tarde, completamente desencorajada, Spang confia a sua governanta que não acredita ser capaz de escrever uma estória de guerra. Ela escreve a seu editor e pede para contribuir com um soneto ao invés de uma narrativa. Seu pedido é negado e o editor acrescenta que conta com ela, pois o espaço na publicação já está alocado para uma estória, e só restam vinte dias para o fechamento da edição. A governanta tenta ajudá-la, sugere que Spang deva primeiramente definir um tema ou ter uma trama. Spang responde, com certa empáfia, que “o tema é nada” e que “as pessoas não se incomodam com tramas hoje em dia”. A governanta então menciona que, trabalhando durante um ano como enfermeira no hospital local, anotara diversas estórias a ela contadas por soldados – algumas “excitantes, tocantes de nossos pobres *poilus*”⁴⁶². Spang aceita a oferta e começa a ler o livro de anotações de sua governanta. Presa a o que acredita serem as tradições e regras de estórias de guerra, inconscientemente pressionada por um cânone que acredita conhecer, e sujeita à autoridade das credenciais, Spang recorre às estórias daqueles que viveram a guerra. Ela escolhe uma estória dentre as muitas anotadas no caderno, impõe certa casualidade à narrativa, pois o soldado da estória por ela escolhida possui “uma tendência a divagar”, e, por fim,

⁴⁶² “Thrilling, moving stories o four poor poilus”. *Poilu*, que em francês significa piolho, é o termo geralmente usado para se referir aos soldados franceses da Primeira Guerra Mundial.

adiciona “um toque de sentimento”. Ainda assim, permanece insegura e decide enviar uma carta ao editor de “The Man at Arms” informando-lhe de sua desistência. Antes de enviar a carta, recebe as provas de sua foto que será publicada na revista. Vestida de branco e com um véu, oferecendo uma bebida a um imaginário “sofredor”, Spang se vê na foto como uma Florence Nightingale. Isto é o bastante para injetar-lhe novo ânimo. A vaidade supera a insegurança. Spang conclui a estória e sua governanta sentenciava, com lágrimas nos olhos, que ela escrevera “uma estória muito bonita”. Spang concorda.

De volta a Paris, após algum tempo de ansiedade, ela recebe “The Man at Arms” e, ao ler os outros textos, poemas e relatos, chega à conclusão de que seu texto, “His letter home” (sua carta para casa), nada deve aos outros. Os dias se passam e ela não recebe nenhum elogio, ninguém ao seu redor comenta sua estória ou a publicação. Uma crítica do “Times” saúda a publicação, mas sequer menciona “His letter home”. Dias depois, no hospital onde trabalha, diversos soldados em convalescença, com algumas cópias da revista espalhadas pela ala, começam a elogiá-la. Spang pensa que eles estão se referindo à estória e fica orgulhosa. Os soldados, no entanto, não leram a estória e somente querem uma cópia de sua foto. Ela argumenta para si mesma que seria absurdo imaginar que os “galantes jovens sentiriam o sutil significado”⁴⁶³ de “His letter home”. Spang ainda nutre alguma esperança de ter seu texto elogiado quando descobre que o célebre novelista Harold Harbard está no hospital. Ela entra em seu quarto e o novelista está gargalhando, com um exemplar de “The Man at Arms” no colo. Spang pergunta por que ele ri e Harbard responde ser por causa de uma estória chamada “His letter home”. Ele logo percebe a gafe e se desculpa. Spang pede que ele explique porque está rindo de sua estória. Harbard tenta se esquivar da pergunta, mas ela insiste. O novelista então explica que ela possuía um bom tema, e que isto é o mais importante. Spang fica boquiaberta: “o tema é o mais importante?”, ela pergunta surpresa. Sim, responde ele, e “somente as pessoas sem invenção dizem que não é”⁴⁶⁴. Harbard então afirma que ela destruíra (*mauled*) este bom tema. Por fim, para total irritação e frustração de Spang, Harbard, assim como os soldados, pede a ela sua foto.

Primeiramente, o conto de Wharton chama a atenção porque, apesar de intitulado “escrevendo uma estória de guerra”, não informa ao leitor nada sobre a estória em si, exceto o nome do soldado que oferecera a narrativa à governanta: Emile Durand. Como leitores, não somos informados sobre onde Durand serviu, por quanto tempo, porque estava em um hospital e muito menos o conteúdo de sua estória. Não sabemos quais foram as alterações efetuadas por Spang. O novelista Harbard

⁴⁶³ “It was absurd to have imagined [...] that the gallant young fellows would feel the subtle meaning of a story like “His Letter Home”.

⁴⁶⁴ “Only the people without invention who tell you it isn’t”.

também não explica porque ou como Spang arruinou um bom tema, que também desconhecemos. “Escrevendo uma estória de guerra” não é uma estória de guerra; é uma estória sobre a escrita de estórias de guerra. McLoughlin compartilha desta conclusão: “a própria Wharton, que pessoalmente testemunhara o Front em diversas visitas, não escreve sobre batalhas, mas sobre as dificuldades de representá-las”⁴⁶⁵ (2011, p. 4). O conto não é sobre *kléos*, mas sobre o processo de criação de *kléos*. E *kléos* não como glória, antes como canto, narrativa. Ao abordar o processo de criação de *kléos*, Wharton toca, conforme salientado, em alguns aspectos mencionados por toda esta tese: a autoridade da testemunha, a recepção do leitor, os supostos início e fim de uma guerra e de uma estória, a natureza arbitrária de um texto e a inescapável presença da imaginação. A imaginação é inescapável não só por poder acrescentar elementos estéticos que venham a tornar a narrativa mais interessante. E já vimos como Semprun advoga em favor da presença destes elementos para que o relato possa cumprir seu destino e encontrar seu público. A imaginação também é inescapável porque, cabe reiterar, não há como evitá-la em um processo de escrita. Por mais que qualquer pessoa tente produzir um texto plenamente desprovido de elementos ficcionais, apoiando-se exclusivamente na memória ou em registros ou dados, a imaginação há de se fazer presente, preenchendo lacunas, distorcendo lembranças, alterando os fatos na mente daquele que escreve.

Ivy Spang tenta redigir sua estória de guerra presa a regras que pensa serem indispensáveis ou inalteráveis. Para ela, a estória não precisa de um tema e nem de uma trama; não pode começar, mas pode terminar, com flores; precisa ser vibrante, tocante, não deprimente ou desencorajante; deve começar pelo meio; e assim por diante. Neste ponto, surge uma pergunta de resposta aparentemente óbvia: há regras para se escrever uma estória de guerra? É possível escrever estórias de guerra a partir de uma receita, como se fizéssemos um bolo? A óbvia resposta é, aparentemente, não. Não há regras para a redação de uma estória de guerra - uma estória de guerra não pode ser construída da mesma forma que um bolo é preparado. Há estórias de todos os tipos, sobre todo e qualquer tipo de conflito armado, em todos os gêneros literários, com inúmeros personagens diferentes, vozes narrativas de toda sorte, enfoques dos mais variados e sobre inúmeros aspectos: a mobilização, o combate, a perda da inocência, o desperdício de vidas humanas, o patriotismo, o retorno para casa, a tragédia nacional, etc. Mais uma vez, a resposta óbvia é não. Todavia, um escritor célebre por suas excepcionais, e reiteradamente analisadas, estórias de guerra poderia discordar. Tim O’Brien, em “How to tell a true war story”, parece estar fornecendo exatamente o que Ivy Spang gostaria de ter: uma receita para se escrever estórias de guerra. Cabe ressaltar que O’Brien parece estar fornecendo uma receita – parece.

⁴⁶⁵ “Wharton herself, who had personally witnessed the Front on a number of visits, does not write about battle but about the difficulties of representing it”.

“How to tell a true war story” é um conto (ou crônica, ou mesmo a tal receita?) de 16 páginas. O primeiro elemento a ser considerado no conto é seu título: qual é o significado do título? O que “How to tell a true war story” quer dizer? Primeiramente, a tradução mais provável seria “como contar uma verdadeira estória de guerra”. Ao adotar esta primeira hipótese, estamos realmente diante de um texto que se propõe a explicar a produção de uma estória de guerra. Estória esta verdadeira, que corresponde à verdade e, portanto, real ou factual. Tim O’Brien assim estaria fornecendo uma fórmula, que poderia ser usada por Ivy Spang ou por qualquer outra pessoa interessada em produzir uma estória de guerra. Mais ainda, esta estória produzida carregaria consigo a marca da verdade, ou talvez realidade. *Tell*, nesta hipótese, traduzir-se-ia como “contar” e seria sinônimo de “narrar”, “produzir”, “criar”; *true* traduzir-se-ia como “verdadeira” e seria sinônimo de “real” ou “verossímil”. Cabe ressaltar que não há ponto de interrogação no título: não há pergunta no título ou na estória, não há dúvidas ou questionamentos. O narrador não pergunta nada, ele antes fornece esclarecimentos e respostas. No entanto, é possível entender o título de outra forma. Em inglês, o verbo *to tell* é mais comumente usado como “contar”, no sentido de relatar ou narrar; porém, *to tell* também pode ser usado no sentido de “perceber” ou “discernir”. Uma expressão muito comum na língua inglesa é *tell the difference*: “perceber a diferença” ou “discernir a diferença”. E o adjetivo *true* também pode significar “genuíno”, “não falso”. Tal conotação de *true* também se aplica à palavra “verdadeira” em português. “Verdadeiro”, na língua portuguesa, pode se aplicar a algo que condiz com a verdade ou realidade, mas também algo genuíno e não falso. Nesta segunda hipótese, a tradução para o título da estória de O’Brien seria “como perceber (ou discernir) uma genuína estória de guerra”. A diferença é clara. Nesta segunda tradução, a natureza de fórmula ou receita permanece; porém, não mais se destina a postulantes à condição de escritores de estórias de guerra. A receita agora se destina ao leitor: como perceber ou saber se a estória lida é realmente uma estória de guerra, como saber se estamos diante de uma genuína estória de guerra. E genuína não porque relata eventos factuais; genuína porque é uma estória de guerra mesmo, não um embuste ou estória sobre qualquer outro tema ou aspecto da experiência humana.

Prosseguindo com a análise do título, e assumindo que tanto o verbo *to tell* como o adjetivo *true* possuem duas possíveis traduções e, portanto, duas possíveis conotações, a estória de O’Brien pode ter quatro diferentes (e igualmente válidas) traduções. A saber (e aqui opto pelos termos que provavelmente melhor desnudam as alternativas): 1. Como narrar uma estória de guerra que condiz com a realidade; 2. Como narrar uma genuína estória de guerra; 3. Como discernir uma estória de guerra que condiz com a realidade; 4. Como discernir uma genuína estória de guerra. As quatro alternativas são traduções aceitáveis e fornecem significados possíveis para o título da estória. Pessoalmente, considero que a tradução que melhor se adequa ao conteúdo da estória é “como

discernir uma genuína estória de guerra”; ou talvez “como perceber se uma estória de guerra é genuína”. Em primeiro lugar, e agora adentramos o texto da estória para melhor entendermos o título, o narrador diversas vezes se dirige ao leitor no imperativo: “se a estória parece moral, não acredite nela”⁴⁶⁶ (p. 76); “se você acreditar nela, seja cético”⁴⁶⁷ (p. 79). O’Brien, ou o narrador, explica como agir, ou qual atitude adotar, perante o texto, ao ler a estória. Ele (O’Brien ou o narrador) usa o verbo acreditar (*to believe*); e acreditamos em uma estória que já está pronta e lemos, não em uma estória que ainda produziremos. Outra sentença corrobora a opção pela tradução de *to tell* como discernir ou perceber: “você pode discernir se uma estória de guerra é genuína pela maneira que ela parece nunca terminar” (*you can tell a true war story by the way it never seems to end*) (p. 83). Se o verbo *to tell* tivesse a conotação de contar ou relatar, a sentença deveria ser escrita de outra forma: *you can tell a true war story by making it seem never to end* – esta seria uma construção que indicaria que a estória viria a ser produzida. Ao escrever *it never seems to end* (ela parece nunca terminar), o narrador se refere a uma estória já pronta. O conselho se dirige ao leitor, não ao escritor ou criador da estória.

O adjetivo *true* e sua possível, ou melhor, tradução apresentam implicações mais complexas, muito mais complexas. A primeira sentença do conto, que vem destacada formando um parágrafo em separado, é “isto é verdade (ou verdadeiro)”⁴⁶⁸ (O’Brien, 1990, p. 75). O conto é aberto com uma declaração de que o que vem a seguir é verdadeiro. Mas verdadeiro em que sentido? No transcorrer da estória, a palavra *true* é usada 26 vezes, em 16 páginas. Tal insistência e tal repetição não são de forma alguma gratuitas ou acidentais. O narrador de “How to tell a true war story” se apega ao adjetivo *true* de forma tão recorrente e explícita que, como leitores, somos levados a pensar sobre o termo, avaliar o que *true* quer dizer na estória. Perguntamo-nos porque tal palavra está tão presente e o que significa. *True*, no conteúdo do conto, diferentemente do título, se aplica tanto a verdadeiro – no sentido de factual ou condizente com a verdade –, com o também a genuíno, não falso – uma estória de guerra mesmo. O’Brien desenvolve o conto explorando estas duas diferentes conotações da palavra *true*, com o propósito de opor aquilo que corresponde à verdade com aquilo que torna uma estória de guerra genuína. Para melhor diferenciar os sentidos, recorro ao conto de Edith Wharton. O primeiro sentido de *true* estaria relacionado à narrativa que o soldado fornece, daquilo que de fato, ou realmente, aconteceu com ele. O segundo sentido estaria relacionado à estória que Ivy Spang fracassa em produzir: ela, na opinião do novelista Harbard, não

⁴⁶⁶ “If a story seems moral, do not believe it”

⁴⁶⁷ “If you believe it, be skeptical”.

⁴⁶⁸ “This is true”.

escreve uma verdadeira estória de guerra; seu texto não pode ser classificado como uma estória de guerra genuína.

O substantivo *truth* (verdade), no conto de O'Brien, é utilizado juntamente com o adjetivo *true* nas passagens que discutem e questionam a natureza factual de relatos de guerra. E o adjetivo *true* é usado sem o substantivo *truth* nas passagens que fornecem a tal receita para estórias. Evidências textuais melhor ilustram estas observações e as corroboram. De acordo com o narrador, “em qualquer estória de guerra, mas especialmente em uma verdadeira (ou genuína), é difícil separar o que aconteceu do que pareceu acontecer”⁴⁶⁹, porque no momento que se conta uma estória, “há sempre aquela aparência surreal, que faz a estória parecer falsa (não verdadeira), mas que de fato representa a dura e exata verdade (*truth*) como ela *parecia*” (p. 78). Este conselho, ou advertência, quiçá ensinamento, esclarece que, em uma estória genuína, é difícil separar a verdade da aparência de verdade. A estória seria, então, verdadeira (genuína) exatamente porque se recusa a determinar o que realmente aconteceu; se recusa a oferecer a verdade (*truth*), precisamente por esta ser evasiva. Mais ainda, os elementos que podem levar a um questionamento da credibilidade da estória, a tal aparência surreal, expressam a realidade como ela foi apreendida – o que parece ter ocorrido. Uma estória de guerra genuína sabe que a veracidade dos eventos narrados é fugaz, fugidia, impossível de ser indiscutivelmente estabelecida. Numa elaboração que remete a observações anteriores, acerca do lado fascinante da guerra e de sua natureza paradoxal, O'Brien explica que a “guerra é nojenta; guerra é divertida. Guerra é vibrante; guerra é maçante. Guerra torna você um homem; guerra torna você morto. As verdades são contraditórias [...] guerra é grotesca. Mas em verdade guerra é também beleza”⁴⁷⁰ (p. 87). Mais uma vez a terrível beleza. E O'Brien opta por afirmar que as verdades (no plural) são contraditórias. Neste texto, tenho repetidamente optado por afirmar que os aspectos da guerra são paradoxais, não necessariamente contraditórios. Todavia, é importante ressaltar a palavra no plural – verdades, o que enfatiza a ausência de uma única, inquestionável, indiscutível veracidade do tema, ou das narrativas sobre ele. Outro elemento que auxilia na compreensão da utilização do termo *true* é o verbo *to believe* (acreditar, crer). O'Brien utiliza este verbo em diversas passagens, explicando que o leitor deve acreditar ou crer nas estórias. Se uma estória fosse um registro irretocável da verdade, ou da realidade, não precisaríamos ser solicitados a acreditar nela. Acreditamos naquilo que não pode ser provado, que não é inquestionável ou factual. Se precisamos acreditar, realizar um ato baseado em

⁴⁶⁹ “In any war story, but specially a true one, it’s difficult to separate what happened from what seemed to happen”; “there is always that surreal seemingness, which makes the story seem untrue, but which in fact represents the hard and exact truth as it *seemed*”. Itálico no original.

⁴⁷⁰ “War is nasty; war is fun. War is thrilling; war is drudgery. War makes you a man; war makes you dead. The truths are contradictory [...] war is grotesque. But in truth war is also beauty”.

crença ou fé, é porque a verdade não pode ser determinada racional ou factualmente. Ainda assim, “em muitos casos, não se pode acreditar numa estória de guerra genuína. Se você acredita, seja cético. É uma questão de credibilidade. Frequentemente, as coisas loucas são verdadeiras e as coisas normais não, porque as coisas normais são necessárias para fazer você acreditar na loucura verdadeiramente incrível”⁴⁷¹ (p. 79). O objeto (texto) que se debruça sobre um evento tão paradoxal ou contraditório, tão urgente e poderoso como a guerra, inescapavelmente apresentará aspectos aparentemente insanos e irreais. Por conseguinte, aspectos verossímeis e realistas se fazem necessários para que a estória seja aceita. Semprun, em citação presente na introdução, tece comentários semelhantes, pedindo o que chama de artifício para que as incríveis estórias que tem a contar sejam lidas.

A outra conotação de *true*, como genuína, é melhor compreendida quando analisada juntamente com as supostas regras, ou conselhos, que “How to tell a true war story” oferece para estórias de guerra. É exatamente nestas regras que se encontra a dita receita para as estórias. Analisemos cada uma separadamente:

Regra 1: “Como primeira regra geral, você pode discernir uma genuína estória de guerra por sua absoluta e inflexível lealdade para com obscenidade e mal”, pois “ela nunca é moral” (p. 76); “você pode discernir uma genuína estória de guerra se ela envergonha você”⁴⁷² (p. 77). Narrativas de conflitos armados, ou seja, aquelas que abordam o gradual processo de negação de *areté* e a crescente relevância de *nóstos* não podem se furtar a mostrar toda a gama de corpos mutilados e despedaçados, membros amputados, sangue espalhado pelo chão, cidades destruídas, civis fuzilados, etc, que é tão comum em ambientes tomados por guerras. Neste ponto, O’Brien concorda com Victor Davis Hanson que apregoa, conforme visto na introdução, que eufemismo ou omissão de detalhes gráficos é uma ofensa quase criminosa em representações de conflitos armados. Ademais, segundo O’Brien, as estórias nunca trazem consigo algum ensinamento moral ou lição, aquilo que é popularmente nomeado de “moral da história”. Estórias de guerra, assim, restringem-se a mostrar a brutal carnificina de modo explícito. Em uma genuína estória de guerra, homens bons, decentes, honestos e íntegros morrem da mesma maneira que os sem caráter, incompetentes, egoístas e vis. Heróis e vilões compartilham do mesmo destino. As obras do *corpus primário* desta tese parecem respeitar quase que completamente esta regra. São célebres as horrendas descrições de ferimentos e mortes na *Ilíada*; não importam as diferenças de caráter e índole entre Pátroclo, Heitor,

⁴⁷¹ “In many cases a true war story cannot be believed. If you believe it, be skeptical. It’s a question of credibility. Often the crazy stuff is true and the normal stuff isn’t, because the normal stuff is necessary to make you believe the truly incredible craziness”.

⁴⁷² “It is never moral”; “As a first rule of thumb, you can tell a true war story by its absolute and uncompromising allegiance to obscenity and evil”; “You can tell a true war story if it embarrasses you”.

Aquiles e tantos outros – eles morrem e hão de morrer. Não há respeito a civis em “Henry V”. O justo e íntegro Andrey Bolkonsky morre, em *Guerra e Paz*, juntamente com diversos outros estilhaçados por balas de canhão. Petya Rostov, um menino, é morto com um tiro no rosto nos primeiros segundos de sua primeira experiência de combate. *The red badge of courage* não se furta a narrar os piores aspectos do combate e seu protagonista, que se mostra ingênuo e covarde, nada aprende: não há moral da história, lição ou aprendizado. *Nada de novo no front*, obra exemplar do massacre da Grande Guerra, e cujo desiludido protagonista morre no último parágrafo, dispensa comentários. Em *The Crusaders*, os poderosos, ricos industrialistas, permanecem no poder na França e na Alemanha do pós-guerra; o honesto Sargento Bing morre. E, nesta obra, há o acertado comentário do Capitão Troy, de que a “instituição (a guerra) é bem imparcial” (Heym, 1948, p. 99): homens bons e ruins morrem igualmente. *Dias e Noites* mostra os horrores do combate, mas não deixa de oferecer uma moral, um ensinamento: a força e a tenacidade do povo russo derrotam a ameaça nazista; Saburov, o irrepreensível herói, é recompensado e sai vitorioso. As obras sobre a Guerra do Vietnã, e especificamente *The things they carried*, também dispensam comentários. Quanto ao conto “Writing a war story”, ao tentar acrescentar “um toque de sentimento” e moldar a estória de acordo com seu gosto pessoal, e ao seguir as recomendações de escrever algo não deprimente ou desencorajante, Ivy Spang não mostra lealdade para com obscenidade e mal, recai em eufemismos e, portanto, fracassa no intento de escrever uma estória de guerra genuína.

Regra 2: “Em qualquer estória de guerra, mas especialmente numa genuína, é difícil separar o que aconteceu do que parecia acontecer”⁴⁷³ (p. 78). Nesta regra, O’Brien parece mais se aproximar do processo de construção da estória, não somente de leitura. Afinal, o que “parecia acontecer” e o que “aconteceu” afetam ou afetaram o veterano, o soldado que supostamente vai relatar suas experiências numa narrativa produzida após o evento. Aqui, portanto, O’Brien toca na natureza inconstante e fugidia da memória, no fato da memória não ser um produto acabado e imutável. Sebastian Junger, um jornalista, cujo trabalho teoricamente se baseia em relatar objetivamente fatos como ocorreram, provavelmente concordaria com a regra: “Objetividade pura – difícil o bastante na cobertura de uma reunião de conselho municipal – não é remotamente possível numa guerra [...] Porém, objetividade e honestidade *não* são a mesma coisa, e é inteiramente possível escrever com honestidade sobre as experiências, muito pessoais e distorcidas, de guerra”⁴⁷⁴ (2010, p. 26). É possível mesmo conceber que escrever com honestidade sobre a guerra é exatamente transmitir o quanto tal experiência pode distorcer os sentidos e a percepção. Ainda assim, podemos entender

⁴⁷³ “In any war story, but specially a true one, it’s difficult to separate what happened to what seemed to happen”.

⁴⁷⁴ “Pure objectivity – difficult enough while covering a city council meeting – isn’t remotely possible in a war ... Objectivity and honesty are *not* the same thing, though, and it is entirely possible to write with honesty about the very personal and distorting experiences of war”.

esta regra como oferecida ao leitor. A regra fala da inconstância da memória e parece alertar o leitor com um conselho implícito: “não acredite piamente em tudo que lê, duvide, questione; além da memória, também a imaginação foi necessária para a produção da estória”. O ambiente caótico e confuso do combate precisa ser representado na narrativa, e isso obrigatoriamente gera um texto que recusa verdades inquestionáveis. Lealdade a esta regra é mais facilmente percebida em textos mais modernos. “Henry V” convida a audiência a usar de sua imaginação, mas não aborda a veracidade dos fatos. *Guerra e Paz* se desenrola de forma contraditória: seu narrador questiona narrativas anteriores, explicita a natureza das estórias de guerra, mas não questiona nem critica sua própria narrativa. A verdade, inquestionável e irretocável não está nas outras estórias de guerra, somente em *Guerra e Paz*. O narrador de *Guerra e Paz* parece dizer: as outras estórias dificilmente separam o que aconteceu do que parecia acontecer, pessoas têm dificuldade em separar o que aconteceu do que parecia acontecer; porém, aqui, nesta obra, você leitor encontra o que realmente aconteceu. Durante a narrativa do romance, personagens percebem a dificuldade da regra de O’Brien e o narrador tece comentários a este respeito. Quando um general conta suas façanhas, o narrador esclarece que “ele queria tanto ter feito isso, e tanto se arrependia de não tê-lo feito, que parecia pensar que realmente tinha ocorrido daquela maneira. Bem, talvez tivesse. Quem poderia dizer em meio a toda aquela confusão o que tinha ocorrido e o que não tinha?”⁴⁷⁵ (Tolstoi, 2005, p. 209). Os termos escolhidos pelo narrador são os mesmos que aqui vêm sendo explorados: acontecer, realmente, dizer ou contar (*to tell*). O narrador reconhece as dificuldades de narração do ocorrido em conflitos armados.

O caso mais emblemático e ilustrativo para os propósitos desta segunda regra diz respeito a Nikolay Rostov. Ao tentar relatar seu ferimento em batalha, Rostov mostra todas as características da produção de *kléos* aqui analisadas: ele recorre a narrativas anteriores (o aspecto metaficcional); tenta ser honesto, mas diversos elementos impedem uma narrativa plenamente factual (entre eles, a força da imaginação e a inconstância da memória); a verdade pouco interessa aos que não viram a guerra. A longa citação merece ser transcrita em sua totalidade:

Sua versão da Batalha de Shongrabern era a versão usual de um homem que esteve numa batalha: ele a conta da forma que gostaria que ela tivesse ocorrido, ou da forma descrita por outra pessoa, ou numa versão que parece boa, qualquer coisa exceto da forma como realmente aconteceu. Rostov era um jovem honesto que nunca contaria uma mentira deliberadamente. Ele começou com toda a intenção de descrever exatamente o que ocorrera, mas, imperceptivelmente, inconscientemente e inevitavelmente, derivou para falsidades. Se tivesse contado a verdade [...] não teriam acreditado nele, ou pior, presumiriam que era uma falha de Rostov não

⁴⁷⁵ “This was so much what he wanted to have done, and so much regretted not doing, that he seemed to think it had really happened like that. Well, maybe it had. Who could tell in all that confusion what had happened and what hadn’t?”

conseguir fazer o que era normalmente feito por narradores de cargas de cavalaria⁴⁷⁶ (Tolstoi, 2005, p. 257).

Rostov, observa McLoughlin, oferece uma representação de conflito que se ajusta à maneira que as pessoas acreditam (*believed*) que seja uma guerra e a imaginam (*imagined*), mas não à maneira que ele de fato vivenciou (2011, p. 1-2). Dois verbos já aqui explorados, e indiscutivelmente necessários: acreditar e imaginar. Tanto Rostov como seu público, aqueles que escutam sua estória, estão presos a regras que, para eles, determinam como estórias de guerra devam ser construídas e narradas. E a verdade, pura, indiscutível, factual e inquestionável, não figura como uma destas regras. A verdade, ou “o que realmente aconteceu”, não interessa a um público que prefere estórias que se ajustam a suas expectativas – como os moradores da vila de Paul Baumer-, ou estórias não deprimentes – como aquela solicitada a Ivy Spang. A verdade, ou “o que realmente aconteceu”, também não figura nas regras porque é, em última análise, inatingível. O autor, prega Junger, deve ser honesto. O autor, prega O’Brien, deve narrar o que parecia acontecer – e explicitar tal característica da estória. Mais tarde, já ciente das limitações impostas àqueles que narram uma batalha, Rostov encontra um oficial, Zdrzhinsky, que conta de um confronto ocorrido na represa em Saltanov. Zdrzhinsky descrevia a batalha como uma “Termópila russa” (Tolstoi, 2005, p. 714). Rostov imediatamente assume o ar de quem desconfia, pois já sabe, por experiência pessoal, que todos mentem – como ele havia mentido (p. 714). Mais ainda, Rostov também sabe que o que ocorre em um campo de batalha “transcende nossa imaginação e poderes de descrição” (p. 715). Cabe ressaltar que, mais uma vez, esta observação não se aplica ao narrador: o que ocorre no campo de batalha transcende as outras imaginações e os poderes de descrição dos outros, não daquele que narra *Guerra e Paz*.

Ainda no que se refere à verdade, e corroborando o que pensa Rostov, O’Brien explica o que se passa em uma guerra numa formulação que talvez pudesse ser entendida como uma regra em separado: “na guerra, você perde o senso do definido, portanto seu senso da própria verdade; e assim é seguro dizer que numa estória de guerra genuína, nada é absolutamente verdadeiro”⁴⁷⁷ (p. 88). Particularmente, acredito que esta colocação não configura uma nova regra. É mais um esclarecimento a fim de pontuar a natureza paradoxal do evento e de suas representações. A guerra questiona e erode nossa própria noção de verdade, aquilo que entendemos como indiscutivelmente

⁴⁷⁶ “His version of the battle at Shongravern was the usual version of a man who has been in a battle: he tells it as he would have liked it to have been, or as described by someone else, or in a version that looks good, anything but the way it really happened. Rostov was an honest young man who would never tell a deliberate lie. He set out with every intention of describing exactly what had occurred, but imperceptibly, unconsciously and inevitably he drifted into falsehood. If he had told the truth [...] either they wouldn’t have believed him, or worse still, they would have assumed it was Rostov’s fault for not managing to do what was normally done by narrators of cavalry charges”.

⁴⁷⁷ “In war you lose your sense of the definite, hence your sense of truth itself; and therefore it’s safe to say that in a true war story nothing is ever absolutely true”.

verdadeiro e, cabe repetir, tal característica deve estar presente nas representações. Em *Yellow Birds*, o narrador Bartle se insurge contra o questionamento do que aconteceu. Quando sua mãe lhe pergunta o que aconteceu no Iraque e o que ele fez, Bartle pondera de uma maneira que nos leva a acreditar que ele já leu Tim O'Brien:

O que aconteceu? Que merda aconteceu? Esta nem é a pergunta, pensei. Como que esta é a pergunta? Como você responde o irresponsável? Dizer o que aconteceu, os meros fatos, a disposição dos eventos no tempo, viria a parecer um tipo de traição. Os dominós de momentos, alinhados simetricamente, então tombando para trás contra o nebuloso e incerto empurrão da causa, mostravam somente que a queda é o destino de todo objeto. Dizer o que aconteceu não é o bastante. Tudo aconteceu. Tudo caiu⁴⁷⁸. (Powers, 2012, p. 148).

De acordo com Bartle, “o que aconteceu” é somente um dos elementos da estória, e insuficiente para expressar, por si só, a natureza da experiência de guerra. Uma estória de guerra genuína não pode se ater à pergunta “o que aconteceu?”.

Regra 3: “Você pode discernir uma estória de guerra genuína pela maneira que ela parece nunca terminar”⁴⁷⁹ (O'Brien, 1990, p. 83). Esta regra parece indiscutível. O tema já foi abordado nesta tese, com exemplos retirados de teóricos e de obras de literatura de guerra. Primeiramente, há a arbitrariedade de se estabelecer um início e um fim para conflitos bélicos. Uma guerra, as perdas que gera, a destruição que traz e, principalmente, suas causas e consequências não estão limitadas pelo período de tempo que se estende de uma invasão ou declaração de guerra a uma rendição ou assinatura de armistício. Mais uma vez cabe citar o comentário do narrador de *The Crusaders*: “talvez a guerra nunca termine”. Em segundo lugar, as estórias param – opto pelo verbo (*to stop*) sugerido por Tatum (2003, p. 158) –, não terminam. Estórias de guerra tendem a concluir sua narrativa antes que os conflitos que narram estarem terminados. Em terceiro lugar, estórias de guerra parecem nunca terminar porque permanecem na mente de leitores e ouvintes por muito tempo. Estórias de guerra, por causa de sua tocante e pungente temática de grande relevância para a história da humanidade, sua insistência em recusar uma verdade única e inquestionável, em certos casos, sua excelência narrativa, seus elementos estéticos – por todas estas razões, estórias de guerra ecoam, reverberam, permanecem em nossas mentes para além do momento da leitura. Um exemplo é a quintessencial estória de Michael Herr: “Uma patrulha subiu a montanha. Um homem voltou. Ele morreu antes que pudesse contar-nos o que aconteceu”. Esta estória não termina e parece nunca terminar. Para mim, e agora apresento uma observação de cunho estritamente pessoal, obras como a

⁴⁷⁸ “What happened? What fucking happened? That’s not even the question, I thought. How is that the question? How do you answer the unanswerable? To say what happened, the mere facts, the disposition of events in time, would come to seem like a kind of treachery. The dominoes of moments, lined up symmetrically, then tumbling down backward against the hazy and unsure push of cause, showed only that a fall is every object’s destiny. It is not enough to say what happened. Everything happened. Everything fell.”

⁴⁷⁹ “You can tell a true war story by the way it never seems to end”.

Ilíada, *The things they carried* e *Nada de novo no front* nunca terminam. Toda vez que as releio ou penso sobre elas, encontro novas alternativas de interpretação, novas ideias surgem, novas associações com outras obras e outros temas aparecem. Poder-se-ia também argumentar que histórias de guerra nunca terminam porque, a cada novo relato, certos elementos podem ser alterados, adicionados ou subtraídos. Neste ponto, refiro-me obviamente ao processo, primariamente oral, de se contar uma história. Tim O'Brien toca neste ponto quando, em *The things they carried*, fornece diferentes versões para a morte de seu companheiro Kiowa e para o episódio do homem que matou em uma trilha no Vietnã. Antes da *Ilíada* possuir a versão escrita que conhecemos, é coerente afirmar que cada aedo que a cantava adicionava passagens e alterava episódios em cada oportunidade de transmissão oral do épico. Conforme visto no capítulo anterior, uma característica do trauma é o fato de que a experiência sempre retorna, e assombra o veterano. Sob este aspecto, a guerra nunca termina e as histórias que este veterano contará nunca terminarão também. Em resumo, tanto para o leitor como para aquele que produz a história, a regra de O'Brien se aplica em diversos níveis: o evento não termina, o relato sofre alterações, a narrativa permanece em nossas mentes.

Regra 4: “Histórias de guerra genuínas não generalizam. Elas não recaem em abstrações ou análises [...] se contadas verdadeiramente, fazem o estômago acreditar”⁴⁸⁰ (p. 84). Esta regra é de mais difícil comprovação e há inúmeras exceções a ela. O'Brien muito provavelmente apregoa que genuínas histórias de guerra devam simplesmente mostrar o que ocorre em um conflito armado: narrar os eventos, dar voz a personagens e evitar análises profundas ou conclusões filosóficas, teóricas ou de qualquer outra natureza. Neste caso, esta regra se aproxima de um aspecto da regra 1: “ela nunca é moral”. A história deve ater-se a mostrar a guerra e seus efeitos sobre os envolvidos. O'Brien parece advogar em favor de uma leitura, ou compreensão, da história de forma mais passional do que racional. O estômago, não o cérebro, deve acreditar. Assim sendo, uma história de guerra genuína deve fazer o leitor sentir náuseas, chorar, ficar enjoado, revoltado, emocionado: a história deve agir sobre os sentimentos. E, novamente, o leitor deve acreditar – não concordar, ser convencido ou concluir intelectualmente. Obras como a *Ilíada*, “Henry V”, *The red badge of courage*, *Nada de novo no front*, *Dias e Noites* e *The Crusaders* seguem esta regra. Por outro lado, *Guerra e Paz* e a obra do próprio O'Brien, *The things they carried*, não se ajustam a esta regra. *Guerra e Paz*, conforme já vimos, dedica muitas páginas a análises e abstrações. Mas, e *The things they carried*? Inegavelmente, *The things they carried* recai a todo momento em abstrações e análises. Tanto é verdade que as regras aqui discutidas são retiradas exatamente da obra. Estaria

⁴⁸⁰ “True war stories do not generalize. They do not indulge in abstraction or analysis [...] if truly told, it makes the stomach believe”.

O'Brien então se contradizendo e quebrando uma das regras que propõe? Não. *The things they carried*, assim como "Writing a war story", não é uma história de guerra; é, antes, sobre histórias de guerra, sobre sua produção e criação. Há, em *The things they carried*, diversas histórias de guerra, contadas pelo narrador, seja ele nomeado Tim O'Brien ou não, e por personagens; porém, todas estas histórias servem ao propósito central da obra, sua essência – o processo de construção de histórias. Jeffrey Walsh comenta acertadamente que a obra, "situada dentro dos parâmetros do pós-modernismo", cujo "tema mais amplo é o ato de se contar histórias", "questiona a identidade tradicional e as convenções da forma do romance"⁴⁸¹ (In McLoughlin, 2009, p. 232). Conforme já abordado no capítulo 1, *The things they carried* dificilmente pode ser entendida como romance e recusa rótulos: na capa lemos que o livro é simplesmente "uma obra de ficção". O'Brien conta histórias e as discute, dissecar, analisa, no intuito de explicar e entender o processo de criação de *kléos*. As análises e abstrações ilustram as histórias, não fazem parte delas.

Regra 5: "você pode discernir uma história de guerra genuína pelas perguntas que faz"⁴⁸² (O'Brien, 1990, p. 89). Esta regra se ajusta perfeitamente aos propósitos desta pesquisa. Samuel Hynes, em *Soldiers' Tale*, argumenta que histórias respondem às questões que formulamos acerca de qualquer experiência: "O que aconteceu? Como foi? Qual era a sensação?"⁴⁸³ (1997, p. 16). Contudo, histórias não somente respondem, elas também devem suscitar perguntas. Histórias devem levar seus leitores a pensar e refletir. Primeiramente, conforme esclarecido já na abertura deste texto, conflitos armados e suas representações não podem ser simplesmente aceitos, sem crítica ou questionamento. Todo aquele que ouve ou lê uma história de guerra tem a responsabilidade de fazer perguntas: Quem morreu? Como morreu? Porque tal evento ocorreu? Onde ocorreu? Quem é responsável por estas mortes? Quem escreve ou conta esta história e qual seu interesse? Quem conta ou escreve está tentando se justificar, eximir-se de culpa, assumir a culpa? Estas perguntas e as respostas são necessárias para tentar melhor compreender eventos que geram milhares ou milhões de mortes, e talvez, numa visão otimista, evitar sua repetição no futuro. Representações de guerra, sejam elas discursos políticos, monumentos, narrativas literárias, poemas ou filmes, devem ser objeto de debate e discussão. O método adotado pelo narrador de *Guerra e Paz*, embora repetidamente criticado nestas páginas, parte de um pressuposto louvável: o incansável questionamento das representações que anteriormente se debruçaram sobre o evento narrado. O narrador de *Guerra e Paz* se nega a aceitar passivamente aquilo que lhe é transmitido por aqueles que já narraram as Guerras Napoleônicas. Esta é a postura intelectual ética e moralmente necessária

⁴⁸¹ "Situating within the parameters of postmodernism, its overriding theme is storytelling, its method self-analytical, its nature metafictional"; "questions the traditional identity and conventions of the novel form".

⁴⁸² "You can tell a true war story by the questions you ask".

⁴⁸³ "What happened? What was it like? How did it feel?"

por parte daqueles que escrevem ou leem histórias de guerra. Histórias também levam a perguntas se forem capazes de ecoar e reverberar em nossas mentes, algo já associado à regra de nunca terminarem. No capítulo 1, durante a breve análise da história quintessencial de Herr, diversas perguntas possíveis são suscitadas e contempladas, em conexão com o relato. A *Ilíada*, há milhares de anos, leva seus leitores a discutir o papel de um herói na sociedade, a responsabilidade de um homem perante seus pares; as perguntas levantadas pela *Ilíada* até hoje não encontraram suas respostas definitivas: Aquiles está certo ou errado? *The red badge of courage* nos leva a duvidar do poder da experiência como elemento transformador, uma vez que o jovem Fleming nada aprende mesmo após experimentar o combate. *Nada de novo no front*, ao menos teoricamente, deveria levar todo e qualquer jovem a perguntar se realmente vale a pena morrer por seu país numa arena onde supostamente encontra-se a glória em combate. Se, por toda a história, mais jovens tivessem feitos mais perguntas lendo mais histórias de guerra, possivelmente menos deles teriam perecido em menos campos de batalha. Se uma história não leva a perguntas, então ela tudo diz ou ambiciona a tudo dizer, e esta é uma realização mentirosa ou prepotente, pois se outorga a capacidade de abraçar toda uma verdade unívoca e indiscutível – algo que já vimos estar além do alcance de representações de conflitos armados.

Regra 6: “você pode discernir uma genuína história de guerra se você simplesmente continua a contá-la”⁴⁸⁴ (p. 91). Esta regra se dirige, principalmente, àquele que conta a história, que a produz. Mesmo supondo que se dirija aos leitores ou ouvintes de histórias de guerra, sua aplicação só pode ocorrer num novo relato: continuar a contar algo que foi ouvido. Neste caso, o ouvinte ou leitor se tornaria produtor do relato, ao contá-lo novamente, ao continuar a contar a história. Mais uma vez, O’Brien toca na natureza interminável ou infinita das histórias e na inconstância da suposta verdade. Se continuamos a contar a história, ela nunca estará concluída, fechada, seu significado final nunca será estabelecido. À história será permitido ecoar e reverberar. A cada nova oportunidade ela adquirirá novas conotações, novas interpretações e, quiçá, novos personagens, novas tramas, novas conclusões. Esta é a essência da *Ilíada*, um canto, história primariamente oral, recontada, refeita e reconstruída, toda vez que algum aedo a apresentasse, ou apresenta, a um público. Também “Henry V”, uma peça teatral, que a cada nova montagem adquire novos contornos, diferentes atores emprestam diferentes interpretações, diferentes diretores miram seu olhar para diferentes aspectos. No caso dos romances, e mesmo do épico e da peça, cada nova época lê e interpreta as obras de diferentes maneiras e, assim, continuar a contá-las é continuar a produzi-las; reescrevê-las até. Conforme a recepção da obra se altera, a obra em si se modifica. A *Ilíada* já passou de poema

⁴⁸⁴ “You can tell a true war story if you just keep on telling it”.

celebrando a guerra para crítica do código heroico, e hoje sua interpretação permanece aberta. O protagonista de *The red badge of courage* encontra na guerra a arena para glória ou não? Diversos comentadores já encontraram, no texto, respaldo para as duas alternativas. Sob o ponto de vista do capítulo anterior, no quesito do trauma, continuar a contar a estória é, de certa forma, estar preso ao evento, que retorna incessantemente à mente do veterano. Ainda assim, continuar a contar a estória é uma forma de tentar entender o que se passou, de impor ordem narrativa aos eventos traumáticos e, por fim, ter controle sobre a memória e obter um *nóstos* adequado. Estórias são feitas para serem contadas, sempre.

Regra 7, e última: “E no fim, obviamente, uma estória de guerra genuína nunca é sobre guerra”⁴⁸⁵ (p. 91). À primeira vista, esta regra pode parecer contraditória ou até mesmo equivocada: afinal de contas, como pode uma estória de guerra nunca ser sobre guerra? E vale reiterar que O’Brien ainda acrescenta um advérbio: nunca. Mas a aparência de contradição ou equivoco é somente à primeira vista. A última regra, que em um parágrafo conclui “How to tell a true war story”, é acertada, coerente, mesmo perfeita. Narrativas sobre a guerra são aquelas produzidas pela historiografia. Textos que, se valendo de documentos, testemunhos e pesquisa, descrevem os fatos históricos que culminaram em hostilidades, as preparações de cada nação, as estratégias e táticas adotadas, o desenrolar e o resultado de batalhas e o fim do combate; textos que fornecem números e estatísticas sobre quantas pessoas morreram, quantos aviões foram produzidos e abatidos, quantos tanques foram utilizados em cada ofensiva e quantas cidades foram obliteradas. Textos historiográficos relatam as consequências da guerra sob um ponto de vista coletivo ou nacional, até continental ou global. Estórias de guerra geralmente não se debruçam sobre nenhum destes exemplos acima, sequer estão interessadas neles.

Sobre o que é então uma estória de guerra? O’Brien explica: “é sobre a luz do sol. É sobre o jeito especial que a alvorada se estende sobre um rio quando você sabe que tem que cruzar o rio e marchar para as montanhas e fazer coisas que teme. É sobre amor e memória. É sobre dor. É sobre irmãs que nunca respondem a cartas e pessoas que nunca escutam”⁴⁸⁶ (p. 91). Estórias de guerra são sobre pessoas, seus sentimentos, suas reações, seus atos – suas vidas. Não são sobre países, política, diplomacia, história ou teoria militar. Estórias de guerra mostram como as pessoas se sentiram e o que fizeram quando confrontadas com a morte, o caos e a destruição; como as pessoas respondem a algo mortífero que não conseguem prever, evitar ou controlar – *areté* e sua ausência. São sobre aquilo que as pessoas lembram e tentam esquecer; sobre o que amam e perdem – o desejo de *nóstos*

⁴⁸⁵ “And in the end, of course, a true war story is never about war”.

⁴⁸⁶ “It’s about sunlight. It’s about the special way that dawn spreads out on a river when you know you must cross the river and march into the mountains and do things you are afraid to do. It’s about love and memory. It’s about sorrow. It’s about sisters who never write back and people who never listen”.

e tudo que isto implica. Estórias de guerra são sobre o que os homens têm de melhor e pior, aquilo que os engrandece e apequena, e como registrar isso – *kléos*.

A *Iliada* não é a história da Guerra de Troia; é a estória de um homem poderoso, arrogante e, ainda assim, virtuoso e íntegro, que perde tudo que considerava caro e assume a responsabilidade pela perda, encarando sua morte de frente. “Henry V” é sobre um rei jovem e ambicioso que derrota um oponente prepotente. *Guerra e Paz* é sobre guerra, do ponto de vista historiográfico; mas é, principalmente, sobre pessoas que tentam viver em um país em constante conflito. *The red badge of courage* é sobre um jovem ingênuo, e como seus sonhos e ambições se mostram pueris e irreais. *Nada de novo no front* é sobre toda uma geração que se vê enganada, ludibriada e massacrada; também sobre um jovem que vê sua vida completamente alterada e destruída de forma irremediável. *Dias e Noites* é a estória de pessoas presas em uma cidade sitiada, com a morte à espreita em cada cômodo. *The Crusaders* é sobre a ambição, o egoísmo e a crueldade de muitas pessoas e a generosidade, decência e honestidade de poucos, todos envolvidos no mais sangrento evento da história da humanidade. *The things they carried* é sobre como contar o que uma experiência única e devastadora faz com a vida de jovens de 19 ou 20 anos. Estórias de guerra falam de pessoas, não de guerras.

Em resumo, uma estória de guerra genuína é um relato explícito e brutal, de aparência interminável, que suscita perguntas ao tocar nossos sentimentos narrando, e evitando analisar, acontecimentos que ocorrem com pessoas num conflito armado. A formulação acima está certa? É apropriada? Possivelmente sim. Todavia, há outras considerações. Em primeiro lugar, a formulação não pode ser entendida e aceita como plena e irretocável. Certamente há exceções, estórias que não seguem à risca as regras de O’Brien. *Guerra e Paz*, com suas longas digressões e análises, é um exemplo de estória de guerra que foge às regras de “How to tell a true war story”. Mesmo uma obra do próprio O’Brien, o romance eminentemente pós-moderno *Going after Cacciato*, é uma estória de guerra com análises sobre o processo da memória e a natureza da guerra. Também por sua estrutura não linear e, até certo ponto, onírica, *Going after Cacciato* não faz só o “estômago acreditar”; é preciso esforço intelectual para entender e aceitar o romance. Mesmo o conto “Soldier’s home”, analisado no capítulo anterior, não se detém em descrições explícitas e brutais de batalha; ademais, a escrita concisa e direta de Hemingway não permite uma compreensão só com o “estômago” – é preciso refletir sobre a narrativa de “Soldier’s home”. De toda sorte, as regras de O’Brien podem muito bem servir como parâmetros para se julgar se uma narrativa é ou não uma estória de guerra.

Seria, assim, acertado rotular “How to tell a true war story” como uma receita para perceber-se estórias de guerra? Sim e não. Sim, porque o texto de O’Brien de fato aborda características recorrentes em diversas estórias de guerra. Narrativas de conflitos armados, ao menos aquelas

adotadas nesta tese, tendem a corroborar o que é proposto por “How to tell a true war story”. Não, porque seria ingênuo afirmar que todas as histórias de guerra, sem exceção, possuem todas as características propostas por O’Brien. Partir do pressuposto de que sete regras definem por completo todas as histórias de guerra seria um movimento redutor e simplista. Propositadamente, na questão que abre este parágrafo, utilizei duas palavras que emprestam uma conotação relativamente negativa à questão: rotular e receita. Um rótulo limita, e uma receita pode ser repetida por qualquer um. Desta forma, fica mais clara a natureza simplista de se impor a histórias de guerra uma fórmula inalterável. Por outro lado, não seria este texto, esta própria pesquisa e a resultante tese, de certa forma uma receita que rotula histórias de guerra? Toda esta tese se baseia na hipótese de que histórias de guerra são narrativas centradas nos conceitos *areté*, *nóstos* e *kléos*. A resposta para a pergunta acima é a mesma da pergunta sobre “How to tell a true war story”: sim e não. Sim, porque esta pesquisa tem como propósito fornecer ferramentas metodológicas que auxiliem no estudo e na análise de representações, primariamente literárias, de conflitos armados. *Areté*, *nóstos* e *kléos* são conceitos chave no arquétipo de narrativa de guerra da literatura ocidental; sua presença ou ausência, e a forma como são utilizados, em outras narrativas de guerra ajudam a compreender como conflitos armados vêm sendo retratados desde a *Ilíada*. Cabe reiterar as colocações presentes na introdução deste texto, particularmente aquelas de Huysen (2002) e Marques (2001). A teoria aqui tenta operar a dupla articulação proposta por Marques, de representar e inventar os objetos. E, como alerta Huysen, tenta se desvencilhar de estudos locais e tenta não ser superficial. A pesquisa explicitamente ambiciona ter, assim como “How to tell a true war story”, amplo alcance, mas, ao mesmo tempo, se esforça para não ser totalizante, não espera cobrir todo o escopo de toda a literatura de guerra já produzida.

Ainda resta mais uma consideração a respeito de “How to tell a true war story”: a produção de *kléos* como canto, escrita. Conforme já argumentado, as regras do texto de O’Brien melhor se dirigem a leitores, aos ouvintes de histórias de guerra, não a escritores, os criadores de histórias de guerra. A leitura de “How to tell a true war story” poderia ser de certa utilidade a Ivy Spang em sua tarefa. As regras de O’Brien informariam a Spang sobre o que ela deve escrever, mas não como escrever. Ela teria o objeto, mas não o método, para alcançar seu intento. Para o método, para saber como escrever uma história de guerra genuína, Spang precisaria ler outros dois contos de *The things they carried*: “Spin” e “The lives of the dead”. Nestes dois outros textos, O’Brien não é tão didático, sequer sugere explicitamente uma fórmula, como em “How to tell a true war story”. No entanto, é plausível argumentar que, em certas passagens, ele explica seu processo de criação de histórias de guerra, de produção de *kléos*. Retomo assim as citações já mencionadas ao fim do capítulo anterior. Em “The lives of the dead”, O’Brien argumenta que a memória, a linguagem e a imaginação se

combinam para formar “espíritos na cabeça” (1990, p. 260). Já em “Spin”, ele explica que o material é fornecido pela vida, por nossas experiências. A seguir, o “tráfego da memória” leva a uma rotatória na cabeça, a imaginação penetra e surgem milhares de diferentes caminhos a seguir – como criador de estórias, ele deve escolher um a seguir (p. 38). E o veículo para se seguir o caminho é, naturalmente, a linguagem. O escritor, produtor e gerador de *kléos*, deve optar por uma estória e contá-la. O método, o como contar, é oriundo do resultado do encontro entre memória, imaginação e linguagem, e da escolha que o escritor faz.

De forma um tanto rudimentar, podemos localizar este método em duas obras de O’Brien⁴⁸⁷. Dois de seus romances, *Going after Cacciato* e *In the lake of the woods*, são construídos num formato tripartite que explicita a presença e a combinação dos três elementos: memória, linguagem e imaginação. Em *Going after Cacciato*, o protagonista Paul Berlin, soldado na Guerra do Vietnã, está de sentinela à noite. Ele então imagina (este verbo é essencial) todo o desenrolar da busca pelo soldado Cacciato, que desertara. Intercalada a esta narrativa imaginada, ele se recorda de tudo que vivenciara até então no Vietnã. As passagens que descrevem a vigília de Berlin mostram como ele imagina a perseguição por Cacciato e como a constrói: linguagem. Ele faz uso da linguagem para narrar esta busca. A perseguição por Cacciato é totalmente criada por Berlin, é puramente ficcional: imaginação. O que se passou com Berlin até aquele momento são suas recordações: memória.

In the lake of the woods é dividido em três tipos de capítulos. Certos capítulos têm títulos como “quão infelizes eles eram”, “a natureza da besta” (sobre a Guerra do Vietnã), etc, e narram a vida de John e Kate Wade até o desaparecimento dela: memória, aquilo que se passou, o passado de John e Kate. Outros capítulos, intitulados “evidências”, trazem supostos testemunhos de colegas de Wade, de seus familiares, e citações retiradas de livros publicados ou inventados pelo narrador, que se autodenomina um pesquisador: linguagem. O terceiro tipo de capítulo, todos eles intitulados “hipótese”, divaga sobre o que pode ter acontecido com Kate Wade, oferece possibilidades para seu paradeiro: imaginação. Estes capítulos imaginam o que pode ter acontecido à mulher de John Wade e o que ele pode ter feito a ela. A construção destas obras com base em três diferentes tipos de capítulos desnuda o método adotado por O’Brien de reunir e mesclar os três elementos que considera essenciais para a produção de *kléos*.

Mais ainda, a nomenclatura do terceiro tipo de capítulo em *In the lake of the woods*, “hipótese”, ilustra o outro aspecto necessário à construção das estórias: a escolha de uma alternativa. As hipóteses para o paradeiro de Kate Wade são possibilidades – as milhares de

⁴⁸⁷ A análise aqui conduzida sobre a construção narrativa dos dois romances citados é, por óbvias razões de escopo e objeto de estudo, superficial. Uma análise profunda e detalhada do modelo das obras *Going after Cacciato* e *In the lake of the woods* requer um artigo acadêmico exclusivo ou mesmo uma pesquisa mais abrangente, tal como uma dissertação de mestrado.

diferentes ruas que O'Brien menciona em "Spin". Estórias são possibilidades, algo que poderia, deveria ter acontecido, ou que talvez tenha realmente acontecido. Em "Writing a war story", Ivy Spang esteve no front e já lera sobre conflitos armados – ela possui memória. Não sabemos até que ponto ela domina a linguagem, mas somos informados de que já publicara versos. No entanto, a Ivy Spang falta imaginação – ela não consegue imaginar a guerra, incluir elementos próprios à narrativa, e termina por copiar a estória de outro. O narrador de *Yellow Birds* enfatiza a importância da imaginação e sua relação com a memória: “de qualquer forma, metade da memória é imaginação”⁴⁸⁸ (Powers, 2012, p. 182). Esta observação vem totalmente ao encontro daquilo que reiteradamente é expresso nestas páginas: a inconstância da memória e a necessidade da imaginação para produção de *kléos*. Um pouco antes, quando instado a relatar exatamente o que ocorrera no Iraque, o narrador reforça o poder da imaginação: “o resto é história, dizem. Besteira, digo eu. É imaginação ou é nada, e precisa ser, pois o que é criado neste mundo, ou feito, pode ser desfeito, desmontado; os fios de uma corda podem ser desentrelaçados. E se esta corda é necessária como condutor para um barco até a margem oposta, então é preciso inventar uma maneira de entrelaçá-la novamente, ou haverá afogamentos no rio que cruza nosso caminho”⁴⁸⁹ (Powers, 2012, p. 100). O narrador de *Yellow Birds*, por meio de uma metáfora, diz o mesmo que Jorge Semprun e Tim O'Brien, quando estes advogam em favor da imaginação. A memória é inconstante e não plenamente confiável, ela se modifica (a corda pode ser desfeita); mas a estória precisa ser contada, eventos precisam ser relatados, guerras precisam ser representadas (o barco precisa cruzar o rio); então urge se valer da imaginação (a corda precisa ser refeita); caso contrário, não haverá estória, perder-se-á o registro daquilo que se passou (haverá afogamentos). Ivy Spang não sabe como entrelaçar a corda novamente.

Ademais, Ivy Spang não consegue escrever sua estória porque é incapaz de escolher um caminho a seguir. Confrontada pelas inúmeras alternativas, Spang não consegue se concentrar e optar por uma “rua” – escolher uma única possibilidade e contar a estória. Ela arruína sua estória porque é incapaz de imaginá-la. A mescla daquilo que é lembrado, influenciado pela imaginação e que deve ser representado pela linguagem, gera inúmeras possibilidades. Aquele que se propõe a gerar uma estória, produzir *kléos*, deve obrigatoriamente optar por uma delas. Este processo já é claro mesmo em Homero. Ao abrir a *Iliada* invocando a musa e conclamando-a a cantar a ira de Aquiles, o aedo imediatamente descarta todas as outras alternativas. A *Iliada* não cantará, diz o

⁴⁸⁸ “Half of memory is imagination anyway”.

⁴⁸⁹ “The rest is history, they say. Bullshit, I say. It’s imagination or it’s nothing, and must be, because what is created in this world, or made, can be undone, unmade; the threads of a rope can be unwoven. And if that rope is needed as a guideline for a ferry to a farther shore, then one must invent a way to weave it back, or there will be drownings in the stream that cross our path”.

aedo à musa e a seu público, o rapto de Helena, a chegada das naus gregas a Troia, a queda da cidade ou a morte de Aquiles. De tudo aquilo que o aedo dispõe acerca das lendas e dos mitos da Guerra de Troia (memória), e dos elementos que pode incluir na narrativa (imaginação), ele opta por representar em canto (linguagem) somente 52 dias da guerra. Stephen Crane cobriu guerras como jornalista (memória), mas nasceu após a Guerra Civil Americana – esta guerra em particular ele deveria criar em sua mente (imaginação). Ao utilizar a linguagem para contar somente alguns dias da primeira experiência de combate de um jovem, em local e data indeterminados, Crane escolhe sua rua, opta por uma possibilidade. Este curto exercício, de encontrar os três elementos, poderia ser executado com todas as outras obras do *corpus*.

Mais ainda, o fato de existirem diversas possibilidades, os milhares de caminhos a seguir que O’Brien cita, só reforça a ausência da única verdade inequívoca. Para nós, como leitores ou ouvintes, o que existe é a verdade da estória – o que a estória conta. Quando tenta confessar o que verdadeiramente ocorreu com seu amigo no Iraque, Bartle, o narrador de *Yellow Birds*, diz que finalmente percebeu “que havia uma clara distinção entre o que era lembrado, o que era contado, e o que era verdade”⁴⁹⁰ (Powers, 2012, p. 60). Bartle nos remete aos três elementos e sua combinação: memória, linguagem e imaginação; também diferencia o que é contado do que é supostamente verdadeiro: o que Tim O’Brien chama de “verdade da estória” e “verdade do ocorrido”. No conto “Form”, ele afirma que quer que seus leitores sintam o que ele sentiu na Guerra do Vietnã; ele quer que saibamos “porque a verdade da estória é, às vezes, mais verdadeira que a verdade do ocorrido”⁴⁹¹ (1990, p. 203). A verdade da estória é, em primeiro lugar, aquilo que nos resta, aquilo a que temos acesso. E, mais importante, como apregoam O’Brien e Semprun, talvez somente a verdade da estória seja capaz de transmitir fidedignamente um evento como a guerra. É por esta razão que Semprun deseja um escritor como Dostoievski. É por esta razão que Semprun e Langer, conforme visto no primeiro capítulo, exigem artifício na narrativa de eventos tão monumentais, grandiosos e inacreditáveis como guerras ou o Holocausto. É precisamente por esta razão que O’Brien insiste na natureza ficcional de seus relatos e se recusa terminantemente a determinar o que é ou não fato, ou mesmo factual, em sua escrita. O’Brien se recusa a impor a seus leitores uma única e indiscutível verdade do ocorrido; ele só nos apresenta, e discute, verdades (no plural) de estórias (no plural).

Isto é *kléos*: glória como representação, perene e indelével, dos atos ou eventos que quem narra considera grandiosos e relevantes para a coletividade; glória como o registro que, ao combinar memória, linguagem e imaginação, opta por uma entre inúmeras possibilidades para produzir uma

⁴⁹⁰ “I realized [...] that there was a sharp distinction between what was remembered, what was told, and what was true”

⁴⁹¹ “I want you to feel what I felt. I want you to know why story-truth is sometimes truer than happening-truth”.

narrativa geralmente explícita e brutal, além de autocrítica e metalinguística, de aparência interminável e inconclusiva, e que suscita questionamentos. Isto é tudo? Não. Assim como as mais bem elaboradas e mais críticas histórias se negam a apontar uma só resposta (verdade), também esta pesquisa tem por obrigação recusar-se a alegar que as considerações aqui presentes sejam a única alternativa para o estudo de literatura de guerra, ou mesmo a alternativa mais acertada teórica ou metodologicamente falando. Esta pesquisa objetiva ser somente um caminho, dentre tantos outros possíveis.

Considerações Finais

O estudo de uma vida

“Jesus, o mundo é um matadouro. Realmente é.
As pessoas más querem vencer, meu amigo.
E o quanto elas querem é o estudo de uma vida”⁴⁹²
General Fedin, em seu leito de morte (Furst, 2001, p. 217)

Ainda na introdução de seu amplo estudo sobre textos de guerra, *Authoring War*, Kate McLoughlin assim expressa seu propósito: “o objetivo não é propor moldes fixos aos quais toda a escrita de guerra deve se adequar, mas revelar padrões de desafios e respostas que se repetem de forma significativa o bastante para tornar sua observação um exercício útil, na crença de que é possível iluminar sem esgotar”⁴⁹³ (2011, p. 19). Faço minhas estas palavras. Meu propósito, por todo este texto, se baseia na hipótese de que é possível, viável e útil buscar estudar e analisar elementos recorrentes em histórias de guerra. Mais ainda, o estudo e a análise podem iluminar e auxiliar sem, em momento algum, ambicionarem abarcar toda a produção de histórias de guerra ou esgotar o tema. Como afirmo nas últimas linhas do capítulo anterior, este estudo não ambiciona, e nem poderia ambicionar, ser a única ou mais acertada alternativa para a análise de histórias de guerra. No romance *The Polish officer*, de Alan Furst, o chefe da rede de espionagem polonesa na Segunda Guerra Mundial bem comenta, nas observações que servem de epígrafe para esta conclusão, que o estudo de como o mundo é um matadouro é tarefa para toda uma vida; tarefa virtualmente inesgotável.

Primeiramente, a tarefa se mostra virtualmente inesgotável porque o mundo tem sido este “matadouro”, ao qual Fedin se refere, há milênios. Consequentemente, o estudo da maneira como a principal arena do matadouro, a guerra, vem sendo representada literariamente se torna um campo incrivelmente vasto. Mesmo neste texto, de escopo inevitavelmente limitado e restrito, há citações e comentários sobre ao menos onze conflitos armados (Troia, as Cruzadas, Guerra dos Cem Anos, Guerras Napoleônicas, Guerra Civil Americana, Primeira Guerra Mundial, Guerra Civil Espanhola, Segunda Guerra Mundial, Guerra do Vietnã, a segunda Guerra do Iraque, Guerra no Afeganistão),

⁴⁹² “Jesus, the world’s a slaughterhouse. Really it is. If you are weak, they’re going to cut your throat – ask the Armenians, ask the Jews. The bad people want it their way, my friend. And how badly they want it is the study of a lifetime”.

⁴⁹³ “The objective is not to propose fixed templates which all war writing must match but to reveal patterns of challenges and responses that recur to an extent significant enough to make their remarking a useful exercise, in the belief that it is possible to be illuminating without being exhaustive”.

todos de longa duração, se estendendo por anos e afetando, em alguns casos, dezenas de países. No entanto, embora fornecendo exemplos de todos estes conflitos, para fins metodológicos, esta pesquisa teve como elementos balizadores os conceitos de modelo ocidental da guerra e do mito da guerra. Assim sendo, a ênfase da análise recaiu, primariamente, sobre um modelo de conflito armado, centrado na batalha, em natural e inevitável detrimento de outros modelos. Em termos de obras da natureza assumidamente ficcional, isto é, poemas, romances, contos e peças teatrais, há citações e comentários sobre, ao menos, quarenta e três autores. Ainda assim, esta pesquisa permanece um recorte mínimo daquilo que entendemos como literatura de guerra.

No entanto, a limitação na abrangência e no escopo são fatores inescapáveis e inevitáveis. Não há como tencionar abarcar, analisar e estudar toda a literatura de guerra. Por conseguinte, a principal dificuldade que se apresenta no estudo, “de uma vida”, de como o mundo é um “matadouro” não é a virtual impossibilidade de abarcar o todo. Exemplos válidos e úteis podem ser encontrados e, posteriormente, aplicados de forma mais ampla. Esta, afinal de contas, é a hipótese central desta pesquisa: a validade de *areté*, *nóstos* e *kléos* como conceitos suficientemente recorrentes em histórias de guerra para, assim, permitir sua utilização como ferramentas teóricas e metodológicas. A principal dificuldade, a meu ver, reside não no escopo e na abrangência do tema, mas em sua natureza.

Por toda esta tese, em todos os capítulos, mencionei e tentei explorar contradições e paradoxos que permeiam não só o evento guerra, mas também suas representações literárias. A natureza do evento guerra e de suas representações apresenta características que tendem a evadir, ou mesmo negar, conclusões de caráter definitivo. O oximoro sugerido na introdução, terrível beleza, tem por objetivo operar como metáfora desta dificuldade e ilustrar quão paradoxal e/ou contraditório é o evento e, por conseguinte, suas representações. A guerra é repulsiva e atraente; a pior e, ainda assim, mais importante ocorrência na vida de um ser humano. O soldado busca a todo custo sair da guerra e, mais tarde, dela sente falta. A guerra pode matar, mas oferece experiências cuja intensidade uma pessoa nunca mais vivenciará. Na guerra, a fronteira entre o certo e o errado se erode de forma gradual e inevitável. O que é errado e reprovável quando se está inserido numa atividade que sanciona e incentiva o assassinato? Está Aquiles certo ou errado ao se retirar da batalha e, assim, permitir que seus companheiros morram? Embora possamos, e devamos, condenar a intervenção americana no Vietnã e os horrores perpetrados por seu exército, como não nos sensibilizar com a morte de tantos jovens, ao lermos os relatos que os sobreviventes, homens como Caputo, Kovic e O’Brien, produziram?

Ainda com relação à Guerra do Vietnã, e fazendo nova alusão à *Ilíada*, Tim O’Brien afirma, conforme vimos nos capítulos 3 e 4, que ir à guerra é um ato de covardia – mais uma aparente

contradição ou paradoxo. Para Henry Fleming, em *The red badge of courage*, a covardia reside em fugir da batalha; para O'Brien, a covardia reside exatamente no oposto: ir à batalha. O que é heroísmo e o que é covardia na guerra? O gesto de Aquiles, de se retirar da guerra, não é fruto de covardia ou medo; mas é um ato de bravura? Não é heroico recusar-se a lutar quando as circunstâncias da guerra parecem injustas ou criminosas? Mas, e quanto aos companheiros, aqueles a quem Aquiles deve seu status e lugar na comunidade? Caputo e os soldados de *War* afirmam ter lealdade não ao exército como instituição, mas antes àqueles a quem devem suas vidas, os outros soldados. Siegfried Sassoon denuncia a guerra, mas retorna ao combate por causa de seus companheiros (capítulo 4). Outro aspecto paradoxal ou contraditório da experiência é explorado no capítulo dedicado a *nóstos*: a incredulidade, por parte de um membro do exército envolvido em combate, de perceber-se um alvo. Sob um ponto de vista racional e lógico, não é surpreendente que, numa guerra, um lado tente matar os membros do exército inimigo.

Com relação às histórias, as contradições e/ou paradoxos permanecem e talvez se intensifiquem. Narrar a guerra é impor ordem a um evento caótico e confuso. Contar a guerra, neste sentido, implica necessariamente em uma falsificação: o que é narrado em nada se assemelha à real natureza da experiência. Todavia, urge contar a guerra. Kate McLoughlin sentencia corretamente que “a guerra, em outras palavras, resiste à representação e o faz de diversas maneiras [...] Ainda assim, mesmo resistindo à representação, o conflito a exige”⁴⁹⁴ (2011, p. 6-7). A guerra é o inenarrável que precisa ser narrado. Um outro aspecto contraditório ou paradoxal das representações é a questão da verdade. O que é a verdade na guerra? O que é factual e o que é ficcional em representações e mesmo no evento em si? Naturalmente, discussões acerca da verdade ou do real se aplicam a qualquer análise quando abordamos representações de qualquer atividade ou aspecto da experiência humana, não somente a conflitos armados. No entanto, tais discussões se tornam mais prementes e sensíveis quando lidamos com um evento tão mortífero e relevante. As consequências de deturpar, mentir ou omitir no relato de uma guerra não são as mesmas de deturpar, mentir ou omitir em, digamos, um relato de um caso amoroso ou de uma reunião entre advogados. Há muito mais em jogo numa guerra. A singularidade do evento e da experiência, e conseqüente singularidade do relato, é outro elemento na lista de aspectos contraditórios e/ou paradoxais. A guerra é uma experiência única para aquele que a vivencia, mas esta experiência pode também ser igual àquela que todos os outros vivenciam e vivenciaram. Tal característica está exemplificada em duas conversas aqui citadas: aquela entre a jornalista Karen Wallace e Capitão Troy (*The Crusaders*), e aquela entre Doc Peret e Capitão Rhallon (*Going after Cacciato*).

⁴⁹⁴ “War, in other words, resists depiction, and does so in multifarious ways. [...] Yet, even as it resists representation, conflict demands it”

Em vista de todos estes aspectos paradoxais ou contraditórios acima citados que, reunidos, caracterizam a principal dificuldade de se estudar e analisar representações literárias de conflitos armados, e também por causa do esclarecimento que abre este texto, acerca da postura ética perante o tema, optei pela adoção, ao longo de toda a tese, do que poderia ser entendido como uma dupla voz: a utilização, em momentos distintos, da primeira pessoa do singular e da primeira pessoa do plural. As passagens que se referem a dados ou informações de conhecimento geral, ou a opiniões amplamente aceitas, foram redigidas na primeira pessoa do plural. O pronome “nós” utilizado nestas passagens tem por objetivo incluir o leitor, trazê-lo para dentro do texto e explicitar a natureza mais ampla e geral das observações e colocações. Por outro lado, em passagens críticas ou controversas, quando ofereço uma conclusão pessoal ou uma opinião exclusivamente minha, optei pela utilização do pronome “eu”, com conseqüente concordância verbal. Esta opção também opera simbolicamente, pois desnuda que as ponderações e conclusões aqui presentes não são de caráter geral, irrestrito ou unívoco – não podem e não devem ser aceitas como a única ou melhor alternativa para o estudo da literatura de guerra. Tais ponderações e conclusões pertencem a esta tese, são fruto desta pesquisa em particular.

Em *Achilles in Vietnam*, Jonathan Shay relata uma estória que ouviu de um paciente, veterano da Guerra do Vietnã. Um grande amigo deste veterano foi ferido, estava incapaz de se mover e gritava em agonia, pedindo por socorro. Os soldados norte-vietnamitas o estavam usando como isca: todos que tentavam socorrê-lo eram alvejados. O paciente contou a Shay que não viu outra saída senão matar seu amigo para evitar mais mortes (Shay, 2003, p. 214). Este relato e aquele do bebê preso a explosivos (capítulo 2) foram emblemáticos para o desenvolvimento da pesquisa. Quando os li, perguntei-me o que faria nestas situações: mataria meu amigo? Abriria fogo contra um bebê? Outra dúvida de foro exclusivamente pessoal surgiu quando visitei o campo de extermínio de Auschwitz, em 2009: seria eu capaz de tornar-me um dos carrascos? Seria eu capaz de sobreviver como preso em Auschwitz? A resposta para todas as perguntas parece-me hoje fácil e simples: não sei. Se as circunstâncias fossem propícias, minha educação eficientemente manipulada, o ambiente favoravelmente fértil, não poderia eu também me tornar um daqueles que escoltavam mulheres e crianças à câmara de gás? Sobreviver a Auschwitz é uma questão de capacidade, de virtude, ou algo totalmente aleatório, fruto do acaso? Outra pergunta: na Paris ocupada do início dos anos 40, eu colaboraria com os nazistas para obter vantagens e ter uma vida um pouco menos sacrificada ou me juntaria à Resistência, atirando contra soldados da Wehrmacht em estações de metrô? A resposta é a mesma: não sei.

Em seu livro de memórias *Les taxis de la Marne*, aqui já citado, Jean Dotourd me parece bem abordar todas estas dúvidas acima, de foro pessoal, e também a extrema dificuldade de se buscar

respostas unívocas e definitivas quando o tema é a guerra. Conjeturando sobre o destino da França nas grandes guerras e sobre as escolhas que os homens são levados a fazer quando envolvidos em monumentais conflitos armados, Dotourd afirma que a escolha é sempre entre Verdun e Dachau (1957, p. 50). Para Dotourd, as opções se restringem a uma das piores batalhas da história e a um dos piores, senão o pior, advento da história humana: o campo de concentração nazista. É preciso decidir entre enfrentar enormes bombas, escondido em trincheiras, na lama, em meio a corpos em decomposição, ou talvez enclausurado num dos fortes da região do norte da França, durante dez meses que causaram em torno de um milhão de baixas, ou enfrentar aprisionamento, em condições degradantes, com trabalhos forçados, muito provavelmente até a morte por exaustão – a menos violenta das mortes nos campos. Em outras palavras: mate seu amigo ou verá outros amigos morrerem; abra fogo contra um bebê ou dezenas de homens morrerão; colabore com os invasores de seu país, traia seu povo e tudo que conhece ou arrisque sua vida, provavelmente armado com nada além de um revólver enferrujado, contra um exército organizado e eficiente.

Esforcei-me, propositadamente, para que a essência destas dúvidas e destes questionamentos permeasse esta tese. Deliberadamente tentei mostrar quão frágeis são respostas simples e presumidamente indiscutíveis; quão fácil, ingênuo e leviano é presumir que a guerra e suas representações possam apontar em uma única direção. O conceito de *areté*, entendido como excelência, poder ou virtude, e sua gradual perda de relevância, que culmina com sua negação, ajuda a compreender a natureza do objeto de estudo desta tese, sua dificuldade e a ausência de respostas simples. Neste ponto, também a observação de Paul Fussell sobre a inerente ironia da guerra é útil. Os homens vão à guerra munidos de ilusões, principalmente com relação à própria *areté*. Na guerra idealizada, é possível imaginar que se fará o que é certo, digno e honroso. Quando inseridos na guerra real, e confrontados com a ironia da situação, todos percebem quão indefesos e impotentes são. Pelo menos, é isso que todas as representações aqui analisadas mostram. *Nóstos* e a trajetória na qual o conceito se insere também auxiliam neste exercício de compreensão e aceitação da dificuldade do objeto. As pessoas querem sobreviver à guerra, querem retornar a suas casas e, para isso, talvez sejam levadas a cometer crimes; talvez sintam-se compelidas a fazer algo que sequer contemplariam em tempos de paz. A vaidade, o orgulho e o desejo de ser reconhecido, emulado e lembrado, não devem ser descartados como elementos que tornam a experiência da guerra complexa e multifacetada. Henry Fleming e Andrey Bolkonsky bem ilustram como a busca por *kléos* transforma a guerra num evento paradoxal e/ou contraditório: Fleming acreditava buscar glória, mas opta por sobreviver e, no fim, pensa ter atingido tal glória; Bolkonsky percebe, tarde demais, que tudo aquilo que desejava era pueril e inócuo.

As estórias apresentam dificuldades similares e também a ausência de respostas simples e unívocas. Mesmo o restrito *corpus* desta tese não se mostra totalmente uniforme. Embora a grande maioria das representações literárias de conflitos armados mostre uma gradual perda de *areté* e crescente impotência dos homens perante o evento, obras como *Dias e Noites* insistem na capacidade do indivíduo em enfrentar a guerra. Mesmo uma obra crítica como *The Crusaders*, na passagem da Batalha do Bulge, celebra a determinação e força dos soldados norte-americanos. Embora obras mais modernas se recusem a conceder *kléos*, como glória, aos atos realizados no campo de batalha, uma vez que a guerra é hoje uma prática amplamente criticada, vimos que *Guerra e Paz*, *Dias e Noites* e mesmo *The Crusaders*, em certas passagens, celebram as ações dos soldados, transformando-as em algo digno de ser registrado e recordado.

A essência desta pesquisa reside na busca por responder à pergunta colocada no capítulo 1, usando o romance *From here to eternity* como exemplo: “como afirmar se uma narrativa é uma estória de guerra?”. A alternativa oferecida se baseia na hipótese de que a utilização dos conceitos de *areté*, *nóstos* e *kléos*, conforme aqui elaborados, auxiliam nesta tarefa. Estórias de guerra abordam a maneira como os homens se portam perante o evento guerra, como se sentem durante a trajetória que se inicia quando descobrem que vão lutar e se estende para além do combate, quando já estão de volta a suas casas. Tais estórias também se debruçam, de forma insistente e profunda, sobre a maneira como o evento e os atos são registrados, e como devem ser lembrados futuramente. A formulação presente na escolha de Aquiles molda narrativas mais tradicionais e antigas: o guerreiro poderoso, munido de *areté*, pode optar entre glória ou retorno para casa. Tal formulação está presente na *Ilíada*, representação da Guerra de Troia, a mais antiga aqui abordada. Estórias que abordam conflitos modernos, nos quais a tecnologia subjuga o soldado, tendem a alterar a formulação, ao excluir *areté*: impotentes e incapazes de fazer diferença, os homens não mais realizam atos dignos de glória e a glória passa a ser simplesmente sobreviver – *kléos é nóstos*. Tal alteração na formulação é gradual e se mostra mais clara na literatura da Guerra do Vietnã: a guerra mais recente aqui analisada de maneira mais abrangente.

Seria então teoricamente aceitável e metodologicamente acertado afirmar que estórias que lidam com os três conceitos são estórias de guerra? Sempre tendo em mente o alerta do final do capítulo anterior e do início destas considerações finais, acerca da inexistência de respostas unívocas e únicas, a conclusão que esta tese tende a oferecer é sim: estórias de guerra são aquelas que abordam, primária e principalmente *areté*, *nóstos* e *kléos* e cujos personagens estão, ou estiveram, envolvidos em conflitos armados. Esta constatação pode ser verificada nos capítulos anteriores, com base nas evidências encontradas nas obras do *corpus* primário e nos outros exemplos fornecidos.

Um breve exercício, esclarecedor e frutífero, pode ser realizado a partir de uma obra que, embora denominada uma estória de guerra, não o é, ao menos de acordo com as premissas aqui desenvolvidas: *The zookeeper's wife* (a esposa do encarregado do zoológico), de Diane Ackerman. Opto por esta obra exatamente porque, na capa, lê-se que o livro é “a war story”: uma estória de guerra. Ambientado na Varsóvia ocupada pelos nazistas no início da década de 1940, o livro tem como protagonista Antonina Zabinska, esposa, como diz o título, do diretor do zoológico da cidade antes da ocupação da Polônia. Baseada em fatos reais, a narrativa de Ackerman se concentra nos esforços de Zabinska em manter vivos os animais em cativeiro e encontrar meios para sustentar sua família durante a ocupação – o marido, Jan, parte com o exército logo que o conflito eclode. A autora afirma, em nota, que se utilizou, para a escrita, de extensa bibliografia (listada ao fim da obra), dos livros de memórias de Zabinska e de seus filhos, e de entrevistas que os membros da família deram após a guerra. Em nenhum momento, porém, a autora afirma que sua obra é uma biografia, uma obra historiográfica ou um romance – não há tentativas de definição de gênero.

Primeiramente, na obra só há uma única passagem de combate ou de recordação de combate: poucas páginas iniciais narram o bombardeio alemão à capital. Não é a guerra em si, o evento e o combate que moldam e definem a vida dos personagens. Embora *The zookeeper's wife* aborde as dificuldades e a verdadeira provação que Antonina Zabinska vivenciou, e sua impotência perante as autoridades nazistas, tal aspecto não pode, a meu ver, ser compreendido como uma demonstração da anulação de *areté* pelas guerras tecnológicas modernas. Antonina Zabinska sofre e se vê vítima das forças de ocupação de um estado totalitário, e não das armas e do poderio de um exército moderno organizado. Zabinska se depara e tem que lidar com o aparato do estado nazista que ocupa a Polônia; ela não enfrenta, no caso da Segunda Guerra Mundial, a *Wehrmacht*. Se a narrativa e a descrição das dificuldades e percalços que indivíduos sofrem quando oprimidos pelo aparato de um estado totalitário fossem uma estória de guerra, mesmo que este estado seja formado pelas forças vencedoras de uma guerra, então as obras de Aleksandr Solzhenitsyn, sobre os *Gulags*, seriam estórias de guerra. Zabinska luta para sobreviver, e para que sua família e os animais sob seus cuidados sobrevivam; no entanto, este não é um exemplo de *nóstos*. *Nóstos*, conforme analisado no capítulo 4, se configura como uma trajetória e tem como elemento definidor a experiência de combate: antes, durante e depois do combate. Zabinska não vivencia e sequer presencia combate. *The zookeeper's wife* visa explicitamente celebrar os atos de Antonina Zabinska – a autora externa, a todo momento, sua admiração pela protagonista. No entanto, Ackerman, como autora, admira pessoalmente os atos e a coragem de Zabinska. Aquilo que Zabinska faz não é narrado de forma a ser registrado como ação relevante e importante, de âmbito coletivo, com vistas a recordação e emulação futuras – não é uma concessão de *kléos*. *Kléos*, conforme definido no capítulo anterior, é

a glória outorgada àqueles que realizam, em combate, atos relevantes para a coletividade. Ademais, não há na obra nenhum questionamento ou ponderação acerca do processo de escrita, da maneira como os atos são registrados, da suposta veracidade ou não dos eventos narrados – não há discussão e análise de *kléos* como o canto em si.

Assim sendo, parece-me acertado concluir que *The zookeeper's wife* não é uma estória de guerra – é, antes, uma estória *na* guerra, isto é, passada e ocorrida durante uma guerra. *The zookeeper's wife* se passa durante a Segunda Guerra Mundial, na Polônia ocupada pelos nazistas. No entanto, respeitando-se particularidades históricas, políticas e culturais, tal estória poderia ser ambientada, ou ter de fato ocorrido, em algum outro país do Leste Europeu durante a Guerra Fria, na União Soviética de Stalin, na Espanha sob o regime de Franco ou em algum outro país de governo totalitário ou controlado por forças estrangeiras de um estado totalitário. Obviamente, tais observações sobre *The zookeeper's wife* não têm nenhum propósito de julgar o valor da obra, nem mesmo de denegrir ou depreciar a pesquisa e o texto de Ackerman; é um mero exercício, de caráter superficial, que visa exclusivamente testar mais uma vez as conclusões advindas da pesquisa, a partir da hipótese inicial de utilização dos conceitos.

Considerar um texto como uma estória de guerra não implica em julgamento de valor. Nomear, definir, ou quiçá até rotular, uma obra como estória de guerra é simplesmente uma tentativa de aplicar ferramentas metodológica e teoricamente válidas para o estudo de algo que representa um evento extremamente importante e recorrente na história da humanidade. Sob um ponto de vista científico, é necessário definir um objeto de estudo: do que estamos falando quando dizemos “estória de guerra”, ou “literatura de guerra”? O conceito literatura de guerra, pelo menos da maneira como é aqui definido, não abarca todo e qualquer texto escrito tendo a guerra como pano de fundo, ou mesmo ambientado durante um conflito armado. Estórias de guerra não são aquelas cujos personagens citam guerras ou foram por elas afetados. Guerras são eventos tão recorrentes e abrangentes que é virtualmente impossível encontrar uma pessoa que tenha vivido no século 20 e cuja vida não tenha sido, de uma forma ou de outra, moldada ou influenciada por uma guerra – mesmo que esta guerra tenha ocorrido há décadas e a milhares de quilômetros de distância. Se a Alemanha nazista tivesse vencido a Segunda Guerra Mundial, quão diferente seria nossa vida hoje no Brasil? Com esta pergunta totalmente hipotética, tento explicitar que o mundo contemporâneo é, até certo ponto, fruto dos resultados e acontecimentos de guerras. O mundo é moldado por guerras e, portanto, guerras podem vir a ser citadas, mencionadas, analisadas e representadas em todo tipo de texto – o que não torna esses textos estórias de guerra.

Da mesma forma, conforme discutido no capítulo anterior durante a análise de *kléos* como canto, sequer obras historiográficas que reconstroem e narram guerras podem ser qualificadas como

estórias de guerra – ao menos de acordo com a definição aqui sugerida, urge frisar. Estórias de guerra contam como pessoas agem quando envolvidas em combate: seus temores, ilusões, decepções, sonhos, suas relações com outras pessoas também envolvidas, atos de bravura e covardia e, por fim, suas mortes, geralmente violentas. Estórias de guerra, por causa de sua temática, relatam como as pessoas morrem. A morte, violenta e não natural, é parte intrínseca destas estórias. É virtualmente impossível, e talvez inconcebível, ler ou ouvir uma estória de guerra na qual a morte não seja uma presença constante. Esta é, a meu ver, a principal razão para buscar-se uma definição de estórias de guerra e ferramentas científicas, teórica e metodologicamente viáveis, para seu estudo. É indispensável conhecer bem e analisar corretamente um objeto que narra e representa a morte violenta das pessoas. Não conhecendo bem estas estórias e não sabendo exatamente do que estamos falando quando dizemos “estórias de guerra” ou “literatura de guerra”, não podemos discuti-las de forma embasada, não podemos criticá-las coerentemente, com argumentos sólidos e apropriados.

Se não sabemos o que é uma estória de guerra, e como ela é produzida, não podemos nos opor às mentiras nelas engendradas para justificar invasões, atrocidades e crimes. Se não entendemos estórias de guerra, não entendemos o espaço onde pessoas perdem suas vidas por conceitos grandiosos e frequentemente vazios como pátria, honra, dever, heroísmo e glória; e que, na verdade, guerras são travadas, na maioria das vezes, por benefícios muito mais concretos: lucro, dinheiro e poder. Se não entendermos e criticarmos estórias de guerra, então uma lição de milhares de anos terá sido em vão. A lição, dividida em duas partes, nos é dada pela figura central desta pesquisa, o paradigmático herói de guerra na literatura ocidental. A primeira parte está no já amplamente discutido canto 9 da *Ilíada* e precede a profecia de Tetis (que, cabe recordar, fornece os conceitos chave desta pesquisa). Na longa resposta a Ulisses, na recusa à oferta de Agamênon, Aquiles sentencia: “não tem o valor da minha vida todas as posses que em fábula foram ganhas por Troia [...] De posses, gado e ovelhas gordas são coisas a se ter para carga, / e tripodes podem ser ganhos, e as morenas altas cabeças de cavalos, / mas a vida de um homem não pode retornar, não pode ser erguida / nem capturada pela força, quando já cruzou a barreira dos dentes”⁴⁹⁵ (IX.400-409). Os bens materiais, os benefícios concretos que podem ser obtidos por meio de guerras, não têm o valor de uma vida. A segunda parte da lição está no outro grande épico homérico, *A Odisseia*, e, de maneira ilustrativa, também é uma resposta de Aquiles a Ulisses. Quando Ulisses desce ao Hades, terra dos mortos, ele se depara com o fantasma de Aquiles. Ulisses começa por celebrá-lo

⁴⁹⁵ “For not worth the value of my life are all the possessions they fable / were won for Ilion [...] Of possessions / cattle and fat sheep are things to be had for the lifting, / and tripods can be won, and the tawny high heads of horses, / but a man’s life cannot come back again, it cannot be lifted / nor captured again by force, once it has crossed the teeth’s barrier.”

como o maior dos Aqueus, dizendo que “nenhum homem foi mais afortunado”, e que agora Aquiles possui “grande autoridade sobre os mortos”. O conselho de Ulisses é claro: “não sofra, mesmo na morte”⁴⁹⁶ (xi. 478-486). Aquiles prontamente rechaça o elogio e lamenta não estar ainda vivo para proteger seu pai. A conclusão de Aquiles, a segunda parte da lição, é tão amargurada quando reveladora: “não tente me consolar por morrer. / Preferiria empurrar o arado como servo de outro / homem, sem nenhuma terra a mim alocada e com poucas posses, / a ser rei de todos os mortos”⁴⁹⁷ (xi. 488-491). Aqui Aquiles rejeita a glória – o mais importante, no âmbito da guerra, dos conceitos grandiosos e frequentemente vazios acima citados. A conclusão de Aquiles é indiscutível: *kléos* não vale a perda de *nóstos*. Viver é mais importante do que a glória obtida no campo de batalha. Esta é a lição do paradigmático herói de guerra da literatura ocidental: a vida é mais valiosa do que os bens materiais e do que a glória. Se não entendermos, estudarmos e criticarmos estórias de guerra, não poderemos entender esta lição e nem mesmo entender porque, há milênios, milhões de homens também não a entendem. Espero ter contribuído para que a lição de Aquiles não permaneça em vão.

⁴⁹⁶ “Far the greatest of the Achaians”; “no man before has been more blessed”; “great authority / over the dead”; “Do not grieve, even in death”.

⁴⁹⁷ “Never try to console me for dying./ I would rather follow the plow as thrall to another/ man, one with no land allotted him and not much to live on, / than be a king over all the perished dead”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ACKERMAN, Diane. *The zookeeper's wife*. Nova York: W. W. Norton, 2007.
- ALEXANDER, Caroline. *The war that killed Achilles*. Nova York: Viking, 2009.
- ARMSTRONG, Karen. *Jerusalem – one city, three faiths*. Nova York: Ballantine Books, 1997.
- ASPREY, Robert B. . *The German High Command at War – Hindenburg and Ludendorff conduct World War I*. Nova York: W. Morrow, 1991.
- ASQUITH, Herbert. “The Volunteer”. 1916. Disponível online em <<http://www.poemhunter.com/poem/the-volunteer>>. Acesso em 11 de Agosto de 2012.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Renno. “Nota crítica à ‘bela’ morte vernanadiana. *Clássica*, São Paulo, 7/8:53-62, 1994/1995.
- _____. *Diomède le prudent (contingence et action héroïque dans l'Iliade)*. Diss. L'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2000.
- _____. “Ulisses e Aquiles repensando a morte (Odisséia XI, 478-491)”. *Kriterion*, Belo Horizonte, n 107, jun 2003, p. 100-109.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane ; BECKER, Annette. *14-18, Retrouver la guerre*. Paris: Gallimard, 2000.
- BARBUSSE, Henri. *Le feu*. Paris: Flammarion, 1965.
- BARKER, Pat. *Regeneration*. Nova York: Plume, 1993.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Nova York: Hill and Wang, 1972.
- BEEVOR, Antony. *Stalingrad*. Londres: Viking, 1998.
- _____. *Berlin the downfall 1945*. Londres: Viking, 2002.
- BENVENISTE, Émile. *Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes*. Paris: Les éditions de Minuit, 1969.
- BERNADETE, Seth. *Achilles and Hector – the Homeric hero*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2005.
- BESPALOFF, Rachel. *De L'Iliade*. Paris: Éditions Allia, 2004.
- BLAISE, Fabienne; ROUSSEAU, Philippe. “La Guerre”. In: *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*. Cahiers de Philologie, volume 16, Lille. 1996.
- BOURKE, Joanna. *An intimate history of killing: face to face killing in Twentieth-Century Warfare*. Nova York: Basic Books, 1999.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. “Do Épos à Epopéia: sobre a gênese dos poemas homéricos.” *Textos de Cultura Clássica* v 12 (1990): 1-13.
- BRITAIN, Vera. *Testament of youth*. Nova York: Penguin Books, 2005.

BROSMAN, Catherine Savage. "The functions of war literature". *South Central Review*, Vol. 9, No. 1, Historicizing Literary Contexts (Spring, 1992), pp. 85-98.

BROWN, Harry. *A walk in the sun*. Nova York: A A Knopf, 1944.

BURNS, Thomas LaBorie. *War Stories: Narratives of the Two World Wars*. Texto não publicado, 2004.

_____ ; CORNELSEN, Élcio (org.). *Literatura e Guerra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____ ; CORNELSEN, Élcio; JAECKEL, Volker; VIEIRA; Luiz (org.). *Revisiting 20th century wars*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2012.

CALDER, Angus (introd.). *Seven pillars of wisdom*. Londres: Wordsworth Editions, 1997.

CAMPBELL, James. "Combat Gnosticism: The Ideology of First World War Criticism". *New Literary History* 30 (1999).

CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience: trauma, narrative and history*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: estratégia interdisciplinar. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói: ABRALIC, n. 1, p. 9-21, 1991.

CHESTERMAN, Simon (org.). *Civilians in war*. Boulder: Lynne Rienner, 2001.

CLAUSEWITZ, Carl von. *On War*. Londres: Penguin books, 1982.

COBB, Humphrey. *Paths of Glory*. Athens: University of Georgia Press, 1987.

COOPERMAN, Stanley. *World War I and the American novel*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1970.

CRANE, Stephen. *The red badge of courage*. Nova York: Penguin, 1994.

DAVIES, Norman. *Rising'44 – The battle for Warsaw*. Nova York: Viking, 2004.

DÖBLIN, Alfred. *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis. Flucht und Exil*. Munique: Piper, 1988.

DOS PASSOS, John. *1919*. Trad. Daniel Gonçalves. São Paulo: Abril, 1980.

DUARTE, Adriane da Silva. "As relações entre retorno e glória na *Odisséia*". *Letras clássicas*, n 5, p. 89-97, 2001.

DURANT, Will. *The lessons of history*. Nova York: Simon and Schuster, 1968.

DUTOURD, Jean. *The Taxis of the Marne*. Trad. Harold King. Londres: Secker & Warburg, 1957.

EHRENREICH, Barbara. *Ritos de sangue – um estudo sobre as origens da guerra*. Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

EKSTEINS, Modris. *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*. Nova York: Anchor Books, 1990.

ELIOT, T. S.. *On poetry and poets*. Nova York: Farrar Straus & Giroux, 2009.

ERDRICH, Louise. *Love Medicine*. Nova York: H Holt, 1993.

FINDLEY, Timothy. *The Wars*. Nova York: Delacorte Press, 1977.

FINKELBERG, Margalit. "Time and Arete in Homer". *Classical quarterly* 48 (i). pp. 14-28 (1998).

FINLEY, M. I.. *The world of Odysseus*. Nova York: Penguin Books, 1982.

FITZGERALD, Robert (trad.). *The Iliad of Homer*. Nova York: Anchor Books, 1989.

FOWLER, Robert (org.). *The Cambridge Companion to Homer*. Nova York: Cambridge University Press, 2004.

FURST, Alan. *The Polish Officer*. Random House: Nova York, 2001.

_____. *The World at Night*. Random House: Nova York, 2002.

FUSSELL, Paul. *The Great War and modern memory*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

_____. *Wartime – understanding and behavior in the Second World War*. Nova York: Oxford University Press, 1989.

GERLACH, Heinrich. *The Forsaken Army*. Trad. Richard Graves. Londres: Cassell, 2000.

GIBBON, Edward. *The decline and fall of the Roman Empire*. Nova York: Modern Library, 2003.

GRAVES, Robert. *Goodbye to all that*. Nova York: Penguin Books, 1984.

GRAY, Thomas. "Elegy Written in a Church Courtyard". 1751. Disponível online em <<http://www.poetryfoundation.org/poem/173564>. Acesso em 11 de Agosto de 2012.

GROSSMAN, Vasily. *Life and Fate*. Trad. Robert Chandler. Nova York: The New York Review of Books, 2006.

HANSON, Victor Davis. *The Western Way of War*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

_____. *Carnage and Culture: Landmark Battles in the Rise to Western Power*. Nova York: Anchor Books, 2002.

HARDY, Thomas. *The Dynasts*. Whitefish: Kessinger, 2004.

HEINEMANN, Larry. *Paco's Story*. Nova York: Vintage Contemporaries, 2005.

HELLER, Joseph. *Catch 22*. Nova York: Dell, 1970.

HEMINGWAY, Ernest. *The essential Hemingway*. St. Albans: Triad/Panther Books, 1977.

_____. *Ernest Hemingway Selected Letters 1917-1961*. Carlos Baker (org.). Londres: Granada, 1981.

_____. *Adeus às armas*. Trad. Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

HERÓDOTO. *Histories*. Trad. Aubrey de Sélincourt. Harmondsworth: Penguin, 1963.

HERR, Michael. *Dispatches*. Nova York: Vintage International, 1991.

HEYM, Stefan. *The Crusaders*. Boston: Little, Brown, and Company, 1948.

- HOLOKA, James (org. e trad.). *The Iliad or the Poem of Force: A Critical Edition*. Nova York: Peter Lang, 2005.
- HOMERO. *The Iliad*. Trad. Richmond Lattimore. Chicago: University of Chicago Press, 1951.
- _____. *The Odyssey of Homer*. Trad. Richmond Lattimore. Nova York: Harper Torchbooks, 1967.
- _____. *The Iliad*. Trad. Robert Fitzgerald. Nova York: Knopf, 1992.
- _____. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Mandarim, 2002.
- HORNE, Alistair. *The Price of Glory: Verdun 1916*. London: Penguin, 1993.
- _____. *How far from Austerlitz? Napoleon 1805-1815*. Nova York: St. Martin's, 1998.
- HUMPHREYS, A. R. (org.). *Henry V in William Shakespeare, Four Histories*. Nova York: Penguin Books, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism – history, theory, fiction*. Londres: Routledge, 1988.
- HUYSEN, Andréas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo, VILELA, Lúcia Helena (Org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 15-35, 2002.
- HYNES, Samuel. *A war imagined: the First World War and English culture*. Nova York: Atheneum, 1991.
- _____. *The soldiers' tale – bearing witness to modern war*. Nova York: Penguin, 1997.
- JAEGER, Werner. *Paidéia – a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- JOHNSTON, Ian. *Ironies of War*. Disponível online em <<https://records.viu.ca/~johnstoi/homer/iliadessay4.htm>> Acesso em 10 de Agosto de 2011.
- JONES, James. *From here to eternity*. Nova York: Delta, 1998.
- _____. *The thin red line*. Nova York: Delta, 1998.
- JUNGER, Sebastian. *War*. Nova York: Hachette book group, 2010.
- KAEMPFER, Jean. *Poétique du récit de guerre*. Paris: J. Corti, 1998.
- KARDINER, Abram. *The Traumatic Neurosis of War*. Nova York: Paul Hoeber, 1941.
- KEEGAN, John. *A history of warfare*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1994.
- _____. *The Book of war – 25 centuries of Great War writing*. Nova York: Penguin Books, 1999.
- _____. *The First World War*. Nova York: Vintage Books, 2000.
- KING, Catherine Callen. *Achilles – paradigms of the war hero from Homer to the middle ages*. Berkeley: University of California Press, 1987.

KLEIMAN, Olinda; PASCAL, Anne-Marie; ROUSSEAU, Philippe. *Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre – La littérature postcoloniale en langue portugaise*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 2010.

KOVIC, Ron. *Born on the Fourth of July*. Nova York: Pocket Books, 1977.

LANGER, Lawrence. *The age of atrocity – death in modern literature*. Boston: Beacon Press, 1978.

LATEINER, Donald. *Sardonic Smile: Nonverbal Behavior in Homeric Epic*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.

_____. *The Iliad: an unpredictable classic*. IN: FOWLER, Robert (org.). *The Cambridge Companion to Homer*. Nova York: Cambridge University Press, 2004.

LAWRENCE, T. E.. *Seven pillars of wisdom*. Londres: Wordsworth Editions, 1997.

LEVI, Primo. “Afterword: The Author’s Answers to his Readers’ Questions” *Is this a man?/ The Truce*. Trad. Stuart Woolf. Londres: Abacus, 1987.

_____. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LIMA, Sérgio Marino de. *The Translation of Traumatic memories of the Vietnam War into narrative memory: Tim O’Brien’s The things They Carried and In the Lake of the Woods*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2010. Dissertação de mestrado. Disponível online: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-835FKN>

LORD, Albert. *The singer of tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

MALTA, André. *A selvagem perdição – erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus editora, 2006.

MANCINELLI, Fabrizio. *The Sistine Chapel*. Roma: Edizioni Musei Vaticani, 2002.

MARCH, William. *Company K*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1989.

MARQUES, Reinaldo. O comparatismo literário: teorias itinerantes. In: SANTOS, Paulo Sérgio N. dos (Org.). *Literatura Comparada: interfaces & transições*. Campo Grande, MS: Editora UCDB, 2001. p. 49-58.

MASON, Bobbie Ann. *In Country*. Nova York: Harper & Row, 1985.

MATTOX, John Mark. “Henry V: Shakespeare’s Just Warrior”. WLA Spring/Summer 2000. Disponível _____ em http://ndu.academia.edu/JohnMarkMattox/Papers/1430142/Henry_V_Shakespeares_Just_Warrior. Acesso em 07 de Junho de 2012.

MAURO, Italo Eugenio (trad. e notas). *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998.

McEWAN, Ian. *Atonement*. Nova York: Anchor Books, 2003.

MacKAY, Marina (ed.). *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- McLOUGHLIN, Kate (ed.). *The Cambridge companion to war writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- _____. *Authoring War: the literary representation of war from the Iliad to Iraq*. Nova York: Cambridge University Press, 2011.
- MILLER, J. Hillis. *The ethics of reading: Kant, De Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin*. Nova York: Columbia University Press, 1987.
- MILLIGAN, Spike. *Milligan's War: the selected war memoirs of Spike Milligan*. Londres: Penguin, 1989.
- MITCHELL, Lee Clark (org.). *New essays on The Red Badge of Courage*. Nova York: Cambridge University Press, 1988.
- MONTGOMERY, Bernard Law. *A History of Warfare*. Londres: Collins, 1968.
- MUELLNER, Leonard. *The Anger of Achilles – menis in Greek epic*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.
- NAGY, Gregory. *The best of the Achaeans: concepts of the hero in archaic Greek poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981.
- NORRIS, Margot. *Writing war in the twentieth-century*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2000.
- Nova Zelândia. Memorial Nacional de Guerra. *Tomb of the Unknown Warrior*. Disponível online: <<http://nationalwarmemorial.govt.nz/tomb.html>>. Acesso em 12 abril de 2012.
- O'BRIEN, Tim. *Going after Cacciato*. Nova York: Dell Publishing, 1987.
- _____. *The Things They Carried*. Nova York: Broadway Books, 1990.
- _____. *In the Lake of the Woods*. Nova York: Penguin Books, 1995.
- _____. *If I die in a combat zone, box me up, and ship me home*. Nova York: Broadway Books, 1999.
- O'CONNELL, Robert. *Of arms and men – a history of war, weapons, and aggression*. Nova York: Oxford University Press, 1989.
- _____. *Ride of the second horseman – the birth and death of war*. Nova York: Oxford University Press, 1995.
- O'NAN, Stuart (ed.). *The Vietnam Reader*. Nova York: Anchor Books, 1998.
- PAGE, Denys. *History and the Homeric World*. Berkeley: The University of California Press, 1959.
- PARKER, Geoffrey (ed.). *The Cambridge Illustrated History of Warfare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- POWERS, Kevin. *The Yellow Birds*. Nova York. Little, Brown and Company, 2012.

- RAU, Petra. "The war in contemporary fiction". IN: MacKAY, Marina (ed.). *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- REDFIELD, James. *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- _____. "The Proem of the *Iliad*: Homer's art". *Classical Philology* 74, 1979. p. 95-110.
- REMARQUE, Erich Maria. *Nada de novo no front*. Trad. Helen Rumjanek. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004.
- RIEU, E.V. (trad. e introd.). *The Iliad*. Londres: Penguin, 2003.
- RUTHEFORD, R. B.. "Tragic form and feeling in the *Iliad*". *Journal of Hellenic studies* cii. 1982, p. 145-160.
- SASSOON, Siegfried. "The poet as hero". 1916. Disponível online em <<http://www.poemhunter.com/poem/the-poet-as-hero>>. Acesso em 11 de Agosto de 2012.
- SCHEIN, Seth L.. *The mortal hero – an introduction to Homer's Iliad*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- SCHULER, Donald. *Aspectos estruturais na Ilíada*. Porto Alegre: UFRS, 1975.
- SEMPRUN, Jorge. *A escrita ou a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SHAKESPEARE, William. *The complete works*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- SHAY, Jonathan. *Odysseus in America – combat trauma and the trials of homecoming*. Nova York: Scribner, 2002.
- _____. *Achilles in Vietnam – combat trauma and the undoing of character*. Nova York: Scribner, 2003.
- SHERRY, Vincent (ed.). *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- SHIRER, William. *Ascensão e queda do Terceiro Reich*. Trad. Pedro Pomar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- _____. *Berlin Diary: the journal of a foreign correspondent 1934-1941*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- SIMONOV, Konstantin. *Days and Nights*. Trad. Joseph Barnes. 1944. Nova York: Simon and Schuster, 1945.
- _____. "Espere por mim". Disponível online em <http://www.simonov.co.uk/waitforme.htm>. Acesso em 5 de Julho de 2012.
- STALLWORTHY, Jon (org.). *The Oxford Book of War Poetry*. Oxford: University Press, 1988.
- SULEIMAN, Susan Rubin. *Crisis of memory and the Second World War*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

- TARTUFERI, Angelo. *Michelangelo – painter, sculptor and architect*. Roma: ATS, 1993.
- TATUM, James. *The Mourner's Song: War and Remembrance from the Iliad to Vietnam*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- TENNYSON, Alfred. "The charge of the light brigade". IN *The Oxford book of war poetry*. Org. Jon Stallworthy. Oxford: Oxford University Press, 1988. pp. 115-6.
- THOMPSON, Diane P.. *The Trojan War – literature and legends from the Bronze Age to the present*. Jefferson (NC): McFarland & Company, 2004.
- TOLSTOI, Leon. *War and peace*. Trad. Anthony Briggs. 1869. Londres: Penguin Classics, 2005.
- TUCHMAN, Barbara. *The Guns of August*. Nova York: Ballantine, 1994.
- TUCÍDIDES. *History of the Peloponnesian War*. Trad. Rex Warner. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- TULARD, Jean. *Napoleão, o mito do Salvador*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1996.
- TZU, Sun. *A arte da Guerra*. Porto Alegre: L & PM editores, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre. "A bela morte e o cadáver ultrajado". In *Discurso* n. 9. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1979.
- Veterans Affairs Canada. *Tomb of the Unknown Soldier*. Disponível online: <<http://www.vac-acc.gc.ca/remembers/sub.cfm?source=Memorials/tomb/thetomb>>. Acesso em 12 abril de 2012.
- VIEIRA, Luiz Gustavo L. *From the Gates of Troy to the Trenches of the Western Front: The Representation of War in the Iliad and in novels of the Great War*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2007. Dissertação de mestrado. Disponível online: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-79BHCU>.
- _____. "Ares torna-se um monstro: representações da guerra de 1914-18". In: *Da fabricação de monstros*. Jeha, Júlio; Nascimento, Lyslei (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009 A.
- _____. "The Truth the Muses carry: The Issue of Memory and Truth-Telling in Ancient Greek Poetry and in Tim O'Brien's *The Things They Carried*". *Crop* (FFLCH/USP), v. 13, p. 93-103, 2009 B. disponível online: <http://www.revistacrop.com.br/images/stories/edicao13/v13a08.pdf>
- WEIL, Simone. *The Iliad or the Poem of Force: A Critical Edition*. Ed. e trad. James P. Holoka. Nova York: Peter Lang, 2005.
- WERNER, Christian. "A ambiguidade do kléos na *Odisséia*". *Letras clássicas*, n 5, p. 99-108, 2001.
- WHARTON, Edith. "Writing a War Story". Disponível online em: <http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer->

new2?id=WhaWars.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1. Acesso em 05 de Julho de 2012.

WHITE, Hayden. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

_____. *Tropics of Discourse – Essays in Cultural Criticism*. 1978. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

_____. *Metahistory – the historical imagination in nineteenth-century Europe*. 1973. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

WHITMAN, Cedric H. *Homer and the heroic tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

WILKOMIRSKI, Binjamin. *Fragments: memoirs of a wartime childhood*. Nova York: Schocken Books, 1996.

WINN, James Anderson. *The poetry of war*. Cambridge: University Press, 2008.

WINTER, J. M. *Remembering War: The Great War between Memory and History in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 2006.

WINTLE, J.. *The dictionary of war quotations*. Londres: Hodder & Stoughton , 1989.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Londres: Penguin Books, 1996.

ZANKER, Graham. *The heart of Achilles – Characterization and personal ethics in the Iliad*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.