



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

**O HOMERO DE HOJE:  
A GUERRA E SUAS PERFORMANCES EM *AN ILIAD*, DE LISA PETERSON E  
DENIS O'HARE**

Catarina Viana Pereira  
Discente do Curso de Letras (Português e Literaturas)  
DRE:115086761

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como quesito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras com a habilitação em Português e Literaturas.

Orientadora: Profa. Doutora Tatiana Oliveira Ribeiro

Rio de Janeiro  
2022

## FOLHA DE AVALIAÇÃO

VIANA, Catarina. O Homero de hoje: a guerra e suas performances em *An Iliad*, de Lisa Peterson e Denis O'Hare. Monografia de conclusão de Curso de Bacharelado em Letras (Português-Literaturas). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022.

Orientador: Profa. Doutora Tatiana Oliveira Ribeiro

Examinadores:

\_\_\_\_\_  
Prof. Tatiana Oliveira Ribeiro - Siape 2144928

Nota:

\_\_\_\_\_  
Prof. Henrique Fortuna Cairus - Siape 0137815

Nota:

Média:

## CIP - Catalogação na Publicação

VV614h Viana, Catarina  
O Homero de hoje: a guerra e suas performances em An Iliad, de Lisa Peterson e Denis O'Hare / Catarina Viana. -- Rio de Janeiro, 2022.  
30 f.

Orientadora: Tatiana Oliveira Ribeiro.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Bacharel em Letras: Português - Literaturas, 2022.

1. An Iliad. 2. Iliada. 3. adaptação. 4. teatro. 5. épica homérica. I. Oliveira Ribeiro, Tatiana , orient. II. Título.

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

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha querida orientadora, professora Tatiana Ribeiro, por seu carinho, sua paciência e esmero em me formar. Pela sensibilidade em me enxergar, por sempre acreditar em mim, me incentivar e me cuidar.

Ao professor Henrique Cairus, pelo aprendizado constante, pela amizade, por todos os momentos em que me emociona com seu carinho. Agradeço pela dedicação, por abraçar o que acredita, pelo exemplo de vida.

Ao Proaera, meu refúgio na Faculdade de Letras.

À professora Elitza Bachvarova, por me encantar, em tão pouco tempo, com seu conhecimento, com suas alegria e doçura.

Aos meus pais, Jane Viana e Ricardo Braule, por me ensinarem o que é o amor. Agradeço pelo apoio incondicional, por me prepararem para ver o mundo de forma tão bela, a vida de forma tão simples.

À minha avó, Liecy Campos, por sua alegria contagiante, seu amor imenso. Ao meu avô, Severino Viana, por ter sido o tipo de pessoa que eu desejo ser.

À minha amiga querida, Márcia Costa, por todas as trocas e conversas, por ser tão companheira, por me fazer sorrir e acreditar em mim.

Às minhas melhores amigas, Brisa Berton e Luana Morgado, por serem meu abrigo e minha família há tantos anos, por sempre me cobrirem de amor.

À minha caríssima amiga, Karina Vilara, uma das pessoas mais intensas que já conheci, por ser tão apaixonada pelo mundo, por me conceder a honra de ser sua primeira aluna e me mostrar a beleza da língua e da cultura russa, por confiar no meu potencial.

Ao meu amor, Rayla Zalczman, por agraciar os meus dias com sua presença, por me incentivar sempre. Agradeço por tornar a vida mais aconchegante, por me olhar de forma tão bonita.

## RESUMO

Neste trabalho, pretende-se observar a construção de um discurso antibélico em *An Iliad* de Lisa Peterson e Denis O'Hare, um texto adaptado da *Ilíada* de Homero para ser encenado. O texto toma por base a narrativa de guerra mais antiga já produzida na Antiguidade Ocidental, para tratar dessa mesma questão na contemporaneidade.

Os principais elementos a serem estudados são a caracterização e as particularidades do personagem do poeta, narrador-viajante da peça, através do qual se resgata o potencial mimético-teatral do épico antigo, assim como a adaptação do texto de Homero como 'processo', buscando entender suas motivações e limitações, e como 'produto', como objeto que expressa traços de determinado tempo e cultura, além de observar suas particularidades performanciais.

Intentar-se-á, então, observar como tais recursos se integram no processo composicional, como os autores interpretam a narrativa homérica e como privilegiam os traços aproximativos das modernas audiências, enquadrados em seu "campo de experiência" e "horizonte de expectativa".

Palavras-chave: *An Iliad*; *Ilíada*; épica homérica; performance; teatro; adaptação; gênero.

## SUMÁRIO

	página
1. Introdução	6
2. <i>An Iliad</i> , a peça	9
3. Da página ao palco: <i>Iliada</i> em adaptação	19
4. Fronteira e confluência de gêneros e performances	23
5. Conclusão	27
6. Bibliografia	29

## 1. Introdução

Quem quer que estude a Antiguidade Ocidental conhecerá a velha cantilena que insiste, não sem razão, que a épica mais remota é oriunda de uma tradição oral, plasmada por povos coirmãos, na forma do tempo e do espaço. Os aedos, esses menestréis remotos, imiscuem em si as funções de produtor e de reproduzidor dos poemas, atributos que só o passar dos séculos haveria de divorciar, mas sem qualquer radicalidade. Não é necessário, por ora, adentrar o tópico da diferenciação entre aedos, rapsodos, bardos e menestréis, justamente por serem de interesse deste trabalho os pontos de convergência entre eles.

Hoje, tantos séculos depois das primeiras notícias dessa épica ocidental, ainda se confundem intérpretes e compositores, sobretudo na área da música popular, tão música quanto aquela épica, tão popular quanto ela. Isso figura aqui, ao começo deste texto, para que fique dito que a imbricação entre o poeta e o intérprete sempre jazeu às várias propostas que apartavam, no âmbito da cultura letrada, esses papéis não tão fundamentais como parecem.

A *Iliada* é constituída de um conjunto de narrativas transmitidas oralmente de narrador a narrador, por séculos, antes de redigidas e fixadas enquanto "littera". O acesso que tivemos a ela, no entanto, em sua forma impressa, deixou camuflada a natureza performática do gênero épico. É importante, porém, notar que, ainda hoje, essa narrativa homérica frequenta as salas e espaços outros de espetáculo com certa assiduidade; não raro, vemos anunciadas encenações que recontam os feitos da Guerra de Troia, ou mesmo leituras públicas de cantos dos poemas homéricos<sup>1</sup>.

Segundo Patrice Rankine (2018, p. 391), as especulações de Platão acerca do papel do poeta-intérprete,<sup>2</sup> no que tange à performatização do épico, são o ponto nevrálgico da questão, mormente para audiências contemporâneas. Rankine retoma a preocupação do Sócrates platônico quanto ao potencial da *mimesis* de corromper o *performer* e a audiência, e promove a performance como potencial evocadora de *páthos* e balizadora de comportamentos, ressaltando a relação entre aedos e rapsodos ao postular que, “como afirma Platão na *República*, até mesmo um poeta épico, como

---

<sup>1</sup> À guisa de exemplo, pode-se citar o evento "Odyssey 'Round the World", ocorrido em dezembro de 2020, no qual foram apresentadas performances dos 24 cantos da *Odisseia* por alunos, professores e atores de todo o mundo (<https://chs.harvard.edu/event/odyssey-round-the-world/>), em duração de 24 horas transmitidas pelo Youtube.

<sup>2</sup> Consideradas aqui em seus diálogos *Íon* e *República* (livros II, III e X).

Homero, está de fato *interpretando*, atuando, quando representa o papel sobre o qual está a informar sua audiência”<sup>3</sup> (p. 396).

Em 2003, Lisa Peterson e Denis O’Hare, a partir do episódio da invasão do Iraque pelos Estados Unidos, se propõem a formular o roteiro de uma peça que tem por objetivo levar audiências a uma reflexão sobre a guerra e suas motivações. A esse projeto, denominaram *An Iliad* (Uma Ilíada), que só seria encenada em 2010. O texto da peça é declaradamente uma adaptação, para a qual seus autores elegeram a tradução da *Ilíada* feita por Robert Fagles, professor da Universidade de Princeton, por lhes parecer a mais dinâmica, em verso livre, sem que, no entanto, se perdesse certa aura do épico e as marcas de um ritmo hexamétrico.

A ideia de transpor para cena o mais antigo poema da literatura do Ocidente, de poder contar com a figura do velho narrador de histórias, algo próprio desta épica homérica, com seus traços tão marcantes de oralidade, foi determinante então na escolha de Peterson e O’Hare. Joseph P. Dexter, em sua resenha sobre a publicação de *An Iliad*, ressalta que nessa adaptação a natureza performática da obra de Homero, muitas vezes secundarizada ou mesmo deixada de lado, foi bastante evidenciada.

Os autores de *An Iliad* se fazem, em certa medida, coautores dessa narrativa ancestral, produto de uma longa tradição oral, fixada oficialmente por escrito a partir do séc VI a.C.<sup>4</sup> Não são, contudo, coautores de Homero, senão se inscrevem no rol dos aedos, pelo viés do conteúdo, e no dos dramaturgos, pelo da forma. Enquanto transitam pelo vasto universo da épica, como verdadeiros aedos da contemporaneidade, dão aos encenadores a autoria da dramaturgia. Épica e drama: dois legados da Antiguidade grega. Mas não o drama da tragédia grega, tampouco o da comédia: e, sim, um desdobramento do papel do aedo, autor e intérprete. Tomam para si parte do papel do autor, deixando uma outra parte à tradição homérica e outra ainda ao trabalho daquele que for realizar a performance.

Cabe a quem montar a peça, por sua vez, trazê-la a seu tempo e a seu espaço, e, assim, ser também homerida, ser também aedo, mas saber delegar um pouco desse papel àquele que irá interpretá-la. Como dramaturgo, também divide a autoria quem monta a performance. Ou seja, a construção da narratividade é feita de uma forma coletiva e de

---

<sup>3</sup> “As Plato points out in the *Republic*, even an epic poet, like Homer, is in fact *performing*, acting, whenever he embodies the role about which he is informing his audience.”

<sup>4</sup> Se considerarmos a data da redação pisintrática dos poemas.



uma forma que diz respeito a interesses de um narrador. Há um mosaico de narrativas que se encontram.

Assim, a cada performance, o texto, de forma ou de outra, é adaptado (ou readaptado, pois já se trata de uma adaptação) ao contexto de uma audiência, *hic et nunc*. A própria audiência, pois, se torna coautora dessa narrativa, pela sua confluência existencial, e o relato passa a ser seu, de certa forma.

Cada montagem, destarte, é resultado de um longo tecido narrativo e, ainda assim, reserva as particularidades de determinado contexto. A partir do poema homérico, outras experiências de guerra e violência são incorporadas a essa narrativa maior, tal qual faziam os aedos da Antiguidade que, ao cantar a *Iliada* em diversos e distintos espaços, recompunham a obra de acordo com as vicissitudes da cidade em que estavam no momento, acrescentando ao poema aquelas informações ali dadas. Dessa forma, se estabelecia uma relação de coautoria em cada nova performance, assim como acontece no texto ao qual se dedica este trabalho.

Portanto, procura-se entender adiante as particularidades das proposições e discursos, como funcionam essas performances em diferentes contextos, além de se observar o que a narrativa homérica oferece às discussões contemporâneas sobre a guerra, suas mazelas, diferentes facetas e experiências. Nas palavras de Walter Benjamin (1994 [1936], p. 200), “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”. Desde há muito, o canto da guerra é um canto que não cessa.

## 2. *An Iliad*, a peça

O enredo da peça centra-se na figura de duas personagens da *Iliada*, Aquiles e Heitor, e todo o recorte do texto homérico proposto pelos autores é determinado por essa escolha. Ainda que ambos os heróis estejam em combate em vista de alcançar a glória, o *kléos*, suas motivações para o engajamento na guerra são distintas: como se lê no canto I do poema de Homero, Aquiles reclama a Agamêmnon o ultraje sofrido, argumentando que sua ida para Troia não se deu por nenhum tipo de ofensa da parte dos troianos (Canto I, 149-171); Heitor, por sua vez, tem consciência plena de seu papel de príncipe, baluarte da cidade e de seu povo. Assim o reconhecem e, por isso, a seu filho, Escamândrio<sup>5</sup>, apõem-lhe a alcunha de Astíanax (soberano da cidade), por ser seu pai, Heitor, “o amparo dos muros de Troia” (Canto VI, 402 e 403).

Em *An Iliad*, o Poeta, único personagem da peça, tem a função de trazer ao espectador um sentimento de identificação e proximidade com a história narrada, assim como faziam os aedos na Antiguidade (ou ainda os *griots* africanos), remontando a uma antiga tradição oral de "bardos viajantes". De acordo com Peterson e O'Hare, a personagem faz parte de uma longa linhagem de narradores dessas mesmas guerras. É um poeta que muito bem se recorda das batalhas por ele cantadas, há muito, em diferentes lugares: Micenas, Babilônia, Alexandria, Gália, perpassando diferentes temporalidades e civilizações. Com sua mala e vestimentas surradas, a personagem do Poeta expressa todas as suas lembranças, experiências; o fato de ser um andarilho é um dado importante da performance, parte da construção de um *êthos* e um *habitus* de um narrador.

A própria performance da epopeia homérica, diferentemente da epopeia de gabinete, como a de Apolônio de Rodes (III a.C) ou de Virgílio (I a.C), investe o *performer* do caráter criador, certo gênio, do ofício poético do seu sentido mais lato ao mais estreito, fundindo reprodução e produção em seu enunciado inspirado. E, ao passo que poeta e *performer* se fundem num processo criativo característico dessa expressão, um outro elemento se faz presente, a deusa inspiradora, a um só tempo fonte e destino do dito épico. Socialmente ela é um agente legitimador do discurso, mas para ter sua

---

<sup>5</sup> Escamândrio é um nome que faz alusão ao rio Escamandro, que, conquanto não deixasse de ser um acidente geográfico, era considerado, ele mesmo, um personagem com inusitada autonomia. Não há poucas vozes que veem nessa renomeação do filho de Heitor um indicativo do entrecruzamento da importância do rio e do grande herói troiano.

presença reconhecida, ela exige a perfeição performática, muito especialmente no que concerne à relação entre a palavra e a melodia. No que tange à sua transcendência, a Musa orna o aedo, esse poeta-*performer*, de uma aura profética, tornando-o um porta-voz não somente da memória, mas do não-esquecimento, que é o conceito matriz da *alétheia*, como ensina Marcel Detienne em seu *Mestres da verdade na Grécia Arcaica* (2013 [1967]: *passim*).



Denis O'Hare como o Poeta, na montagem de 2012, apresentada no New York Theater Workshop. Foto de Joan Marcus.  
Fonte: *An Iliad*, 2014, p. 23.

A personagem poeta-aedo em *An Iliad* faz parte, como dito anteriormente, de uma longa linhagem de narradores dessas mesmas guerras de que falam aedos da

Antiguidade. As discussões a respeito do surgimento e dos mecanismos que impulsionaram essas longas cadeias de transmissão, são pautadas em diversas perspectivas. Meios de memorização, linguagem formular, composição, autonomia poética, o letramento dos poetas, além das fronteiras entre escrita e oralidade, são questionamentos que ainda hoje compõem esta incógnita.

Voltar aos bardos do passado, confere à audiência a sensação de estar presente ao tempo primeiro de invenção da narrativa épica. A construção de um narrador-viajante, errante, fatigado<sup>6</sup>, porém que vive a encantar multidões com seus versos, perpassando lugares e tempos, cantando feitos diversos, busca provar que o sentimento guerreiro é latente no ser humano desde os primórdios de sua existência, assim como procura ressaltar a glória e o horror inerentes à própria guerra. Ou, ao menos, sua idealização.

Alfred Bradford, professor de História Antiga da Universidade de Oklahoma e veterano da Guerra do Vietnã, em seu *War: Antiquity and Its Legacy* (2015, p. 6), pontua que a *Iliada* é “uma sofisticada peça da literatura, na qual os leitores identificam a glória ou o *páthos* da guerra, dependendo do que eles próprios trazem ao poema” e é, exatamente, nestes termos que *An Iliad* é tecida.

Algumas passagens da *Iliada* de Homero, como a da desavença entre Agamêmnon e Aquiles, motivada pelo apossamento do prêmio honorífico do herói da Ftia (sua presa de guerra, Briseida) pelo rei de Argos; as mortes de Pátroclo e Heitor (decorrentes do afastamento da guerra por Aquiles e seu retorno, para vingar a morte do companheiro, respectivamente); a descrição do escudo de Aquiles (modelo de um gênero que viria a ser conhecido por *écfrase* na literatura clássica da Antiguidade) e o resgate do cadáver de Heitor por seu pai Príamo (que figura no texto homérico como instante de piedade por parte de um Aquiles inflexível e raivoso), são transladadas a peça teatral em citações quase textualmente, a partir da tradução de Fagles.

A peça é dividida em sete partes, correspondendo, de algum modo, à sequência de cantos da *Iliada*. Na primeira (1. **Os Exércitos se Reúnem**), é traçado um plano geral do poema, recaindo o foco na indagação do porquê da guerra. A ambiência espaço-temporal vai sendo modelada pelo poeta através da interpelação ao espectador: "Imagine" (p. 25), "Picture" (p. 28), "Do you see?" (p. 28)<sup>7</sup> e também através de

---

<sup>6</sup> Um outro *tópos* do poeta épico é a cegueira, total, como a de Homero ou do Cego Aderaldo, ou parcial, como a de Camões. A cegueira tem sinalizado o caráter profético ou mântico do poeta, ressoando o paradigma de Tirésias ou de um Édipo velho e prófugo a entrar no território ático de Colono.

<sup>7</sup> “Imaginem”, “Visualizem”, “Vocês veem?”

comparações, próximas dos símiles, com elementos contemporâneos com os quais a audiência pode estabelecer contato, como em:

And so, you can imagine, after nine years of this, well, they want to go home. They've forgotten why they're fighting.

—But what humiliation it would be  
To hold out so long, then sail home empty handed.

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

Courage, my friends, hold out a little longer ... (p. 29)<sup>8</sup>

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

**POET** I wish I could show you a photograph of Troy. But here  
is what it was like:

---

<sup>8</sup> “E assim, você pode imaginar, depois de nove anos disso, bom, eles querem ir pra casa. Já se esqueceram por que estão lutando.

– Mas quanta humilhação teria sido

Agüentar tanto tempo, pra depois

Voltar pra casa de mãos abanando?

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

Coragem, meus amigos, resistam um pouco mais...” (tradução de Geraldo Carneiro)

Walk through the Scaean Gates and the first thing you'll see is a great plaza, a great plaza with a fountain, there's water everywhere: little waterfalls, little pools, every house has its own pool and you hear the sound of water flowing all the time and the water is a form of music, and that music mingles with real music: flutes, lyres, singing. And then as you walk through, you begin to see how every house is both private and public. So every house has a private area and yet it spills into a common area, so as you're walking through the city of Troy you see everybody, and everybody sees you. They'll often have events, they like to have their concerts, they have public meetings, they have performances of all kinds and there's a great sense of civic duty, so they get together to discuss things like: what do we do with the fig tree that's dying? How do we save the fig tree? And they have a committee to talk about the fig tree. And of course, respect for the family, the royal family, Priam and his sons. They've actually brought Troy peace, they've actually fought off invasions, they've actually given them a life that's stable. So what you feel when you walk into Troy is a great sense of calm and a great sense of serenity ... this is before the war, of course. (p. 43)<sup>9</sup>

"Isn't it funny how hard it is to describe a good man?" (p. 44)<sup>10</sup>, diz-nos o poeta, ao apresentar, com apreço, seu Heitor, baluarte da cidade e da casa troiana. Destacam-se ainda nessa parte os encontros do herói com Hécuba, Helena e Andrômaca.

Pátroclo, personagem central da quarta parte da peça (4. **Pátroclo**), é o responsável pelo encontro de Aquiles e Heitor. Seguindo bem de perto a narrativa iliádica, é Pátroclo o novo motor da ação, aquele que leva de volta os mirmidões ao campo de batalha e que, com as armaduras de Aquiles, tomado pelo furor bélico e pela

---

<sup>9</sup> POETA Quem dera se eu pudesse mostrar pra vocês uma foto de Tróia. Mas era assim que ela parecia: Atravesse os portões da cidade e a primeira coisa que você vê é uma grande praça, uma grande praça com uma fonte. Tem água por toda a parte: pequenos chafarizes, pequenas piscinas, cada casa tem sua piscina e você escuta o som de água correndo o tempo todo e essa água é uma forma de música, e essa música se mistura com música de verdade: flautas, liras, cantos. Então, enquanto caminha no meio disso, você começa a ver como cada casa é privada e, ao mesmo tempo, pública. Assim, toda casa tem uma área privada e não obstante se derrama numa área comum. Deste modo, quando anda pela cidade de Troia, você vê todo o mundo, e todo o mundo vê você. Eles sempre têm eventos, adoram concertos, encontros públicos, eles têm apresentações de todos os tipos e há um grande senso de dever cívico, por isso eles se reúnem pra discutir coisas como: o que faremos com a figueira que está morrendo? Como é que salvaremos a figueira? E eles têm uma comissão pra falar sobre a figueira. E é claro, respeito pela família, a família real, Príamo e seus filhos. Eles trouxeram mesmo a paz para Troia, combateram mesmo as invasões, deram mesmo a eles uma vida estável. Então o que você sente quando caminha por Troia é uma grande sensação de calma e uma grande sensação de serenidade... Isto, antes da guerra, é claro.

Este trabalho se vale habitualmente da tradução de Geraldo Carneiro, que, ainda inédita, nos foi confiada para esse fim. No entanto, por vezes, proporemos uma tradução mais literal e de ofício, não objetivando a elocução cênica.

<sup>10</sup> "Não é engraçado ser tão difícil descrever um bom homem?" (tradução nossa).

*Áte*, cai às mãos de Heitor, esquecendo-se por completo das recomendações de Aquiles. Este furor bélico, certa *lýssa*, do personagem homérico é encarnado pelo Poeta, é nesta parte da peça que toda a crueza da guerra é dita em cena; a exasperação do Poeta poderia ser entendida como a própria cegueira da razão em que Pátroclo se encontra. No entanto, assim que a personagem volta a si, se sente constrangida e se desculpa:

Oh god. (Catching his breath.) I'm sorry...I'm sorry, that's not – Sometimes it just – This is why I don't do this. This is why I don't do this. (p. 58)<sup>11</sup>

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

Yes. That's how it happens. We think of ourselves: not me, I'm not like that, I'm a peaceful – but it happens anyway, some trick in our blood and – (A fierce whisper.) – rage.

Do you see?" (p. 61)<sup>12</sup>

A quinta parte da peça (5. **O Novo Escudo de Aquiles**), na qual se descreve o escudo de Aquiles, parece figurar mais como uma evocação de uma das passagens mais emblemáticas (e também emuladas) do texto de Homero. Sem forçosamente contribuir para o encadeamento das ações na peça, a éfrase do escudo daria à audiência a dimensão das novas armas de Aquiles, feitas por Hefesto ("the most magnificent shield I've ever seen", p. 66)<sup>13</sup>. Seu gosto por trazer diferentes modalidades narrativas pode ser um modo de entender, por exemplo, a "Dolonia", que é uma narrativa de espionagem, na *Iliada*; poderíamos assim entender a presença dessa éfrase em *An Iliad*.

A sexta parte (6. **A Morte de Heitor**), com a qual algumas montagens se encerram<sup>14</sup>, apresenta a figura de um Heitor atormentado diante de seu destino iminente. A morte de Heitor leva o Poeta a uma perda da noção de tempo e espaço. Aqui a guerra

---

<sup>11</sup> "Oh, deus. (Tomando fôlego) Foi mal...Desculpe, não é – Às vezes é só – É por isso que eu não faço isso. Por isso que eu não faço isso."

<sup>12</sup> "É. É assim que acontece. Quer dizer, conosco; comigo, não, eu não sou assim, eu sou da paz. Mas, de qualquer jeito, acontece. Rola uma vacilada no sangue da gente e – (Num sussurro feroz) Fúria. Sacaram?"

<sup>13</sup> "o escudo mais magnífico que eu já vi."

<sup>14</sup> Na montagem brasileira da peça, dirigida, produzida e interpretada por Bruce Gomlevsky, optou-se por inverter as partes seis e sete e a peça se encerra com o catálogo de guerras recitado e o ator embebido em "sangue". *Um Iliada* esteve em cartaz no CCBB do Rio de Janeiro, em novembro-dezembro de 2015.

cantada deixa de ser a de Troia e o poeta faz um extensíssimo catálogo de guerras, invasões e conflitos ocorridos desde os primórdios da humanidade. Até a primeira data de publicação da peça, foram nomeadas 143 guerras, terminando pela Síria, com uma indicação de rodapé, que nos diz:

As time goes on, it may be necessary to add a war or wars at the end of the list to reflect current events. This should be done with great restraint and include only major conflicts. The same is true of the list of destroyed cities toward the end of play (p. 84)<sup>15</sup>.

Em 2022, verdadeiros catálogos que parecem não ter fim...

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

And now here's the thing. What I love singing, and I hope I can make you see: For once, Achilles, who is addicted to rage - as so many of us are, really, when it comes right down to it - this fighting man feels the rage well up in his heart...and makes it disappear. (p. 92)<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> “Com o passar do tempo, talvez se faça necessária a inserção de uma ou mais guerras ao fim dessa lista, para que se atualizem os eventos. É preciso que isso seja feito comedido, a fim de incluir apenas os principais conflitos. O mesmo serve para a lista de cidades devastadas ao fim da peça.” (tradução nossa)

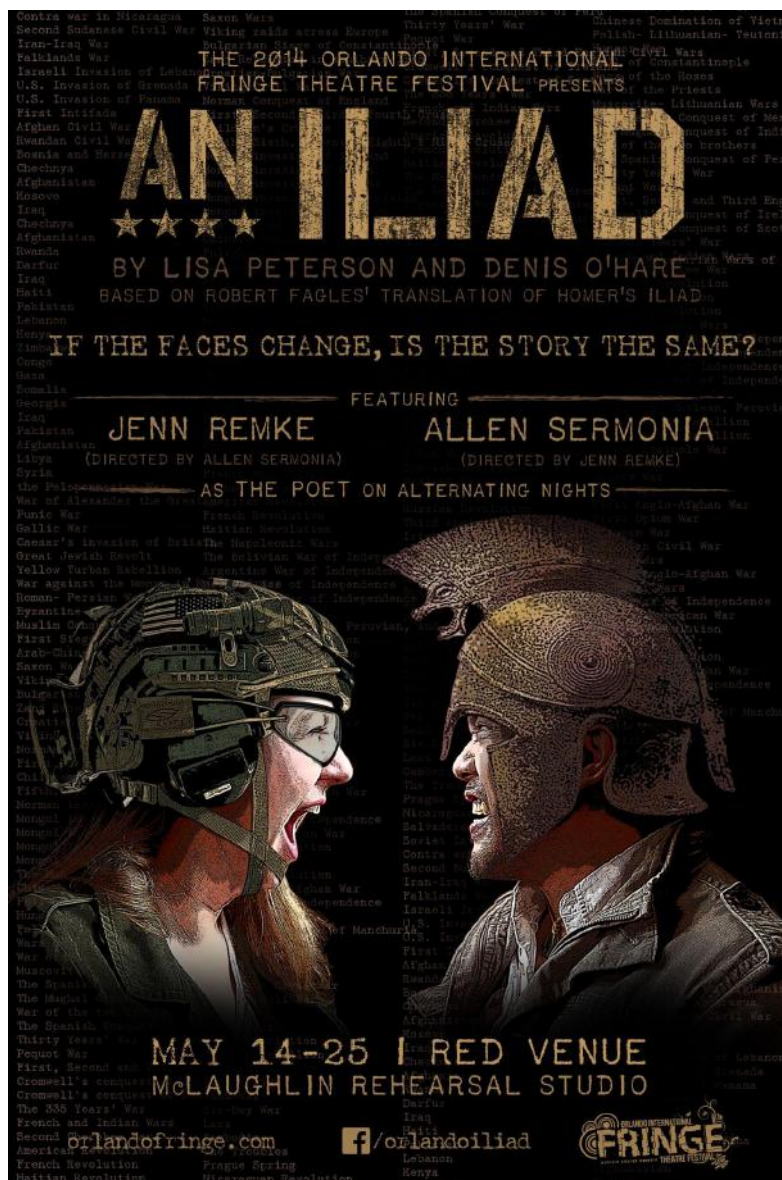
<sup>16</sup> “Agora é que é o negócio. O que eu gosto de cantar, e tomara que eu faça vocês perceberem. Pela primeira vez Aquiles, que é viciado na raiva – como tantos de nós, afinal de contas – esse guerreiro sente a fúria crescendo em seu coração... e faz com que ela desapareça.”



A peça se encerra com o último verso da *Iliada* em grego e sua tradução, após o qual uma pergunta é deixada aos espectadores: "Veem só?" Peterson e O'Hare parecem assim se valerem de um recurso bastante recorrente nos poemas de Homero, o do *ring composition*, da composição em anel, que une início e fim de narrativas.

Lisa Peterson e Denis O'Hare declaram que sua proposta de dramaturgia e a escolha da temática a ser abordada, a partir do texto de Homero, se fazem por duas lentes: a do pacifismo – que vê a guerra como algo destruidor, a ser erradicado – e a do humanismo – que reconhece a natureza humana como belicosa e incapaz de mudança. Assim, através do personagem 'poeta-narrador', essas duas tensões são levadas ao público. Ora ele se compraz com os feitos da guerra, ora ele os lamenta. As questões pontuadas quanto à violência, visam a uma narrativa universalizada, ou universalizante, embora atualizada conforme a audiência, por tratar de dilemas supra-culturais e intrínsecos à natureza tais como a guerra e a morte. Nas palavras de Pierre Vidal-Naquet: "[...] o que podemos decifrar na *Iliada* é uma ideologia da guerra, da mais bela guerra – porque há uma bela guerra assim como há uma bela morte." (2002, p. 53).

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



Cartaz da montagem de Jenn Remke e Allen Sermona, de 2014.

Em: <https://jennremke.com/showpictures.html>

Como Benjamin postula ao discutir o papel do narrador, “tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num engajamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (1987 [1936]: 200). Sendo assim, a essência de Homero está ali, carregada de toda a sua aura, de todos os seus valores, que são revisitados, e de toda sua legitimidade, mas o poeta-personagem se apresenta como alguém que, para além da inspiração divina, vivencia guerras e as conta

sabendo que todas elas trazem em si algo que pode ser identificado com aquela guerra primeira.

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

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

Através da performance solo representada pela figura do poeta, o texto resgata o potencial mimético-teatral do épico antigo. Na peça, o poeta ora fala em 3ª pessoa ora em 1ª (e, muitas vezes, do plural) assumindo bem as características do texto homérico, evidenciadas por Platão, em sua *República*, e por Aristóteles, em sua *Poética*, guardadas as devidas proporções dos propósitos de um e outro filósofo em suas obras. E além disso, o texto guarda alguns elementos essenciais do gênero épico, como símiles, epítetos, estruturas formulares e catálogos.

### 3. Da página ao palco: *Iliada* em adaptação

É possível pensar que o processo de adaptação, em *An Iliad*, tenha suas motivações, inicialmente, dadas por uma prática humana exercida desde os mais longínquos séculos: a de contar histórias, seja para transmissão de conhecimento, por uma “faculdade de intercambiar experiências” intrínseca a todo indivíduo, seja, conceitua Walter Benjamin em seu *Narrador*, numa tentativa de compreender o próprio comportamento humano e sua influência nas relações sociais. Assim, o costume de contar histórias fundamentadas a partir de outras e as práticas de ‘imitação’ e de ‘emulação’ ilustram, em certa medida, o que defende Benjamin em seu escrito, contar histórias é sempre a arte de repetir histórias.

De acordo com Julie Sanders, em seu *Adaptation and Appropriation*, de 2006, o *Ulisses* de Joyce (1922), poderia ser tido como o "arquétipo da adaptação textual", ressaltando-se sua evidente relação estrutural com o épico de Homero pelas indicações que traziam cada um dos capítulos do romance em sua pré-publicação<sup>17</sup>. Como assinala a autora, o romance de Joyce pode ser lido por si só como uma sorte de "vinheta" de um dia da vida dos habitantes de Dublin da década de 1920, mas o conhecimento referente da épica de Homero contribui para uma potencial construção de sentido de seus personagens e suas relações. Sanders assim conceitualiza 'adaptação':

Adaptação pode ser uma prática de transposição, moldando um gênero específico a outra forma genérica, um ato de re-visão em si mesmo. Pode ser comparado à prática editorial em alguns aspectos, em que se esmera em cortar e burilar [o texto]; embora possa ser também um processo amplificador engajado em adição, expansão, acréscimo e interpolação (comparar, por exemplo, Deppman et al. 2004 em ‘crítica genética’). A adaptação está frequentemente preocupada em oferecer comentários a certo texto-fonte. Isto é realizado, na maioria das vezes, oferecendo-se um ponto de vista revisto a partir do ‘original’, adicionando-se motivação hipotética, ou dando voz aos silenciados e marginalizados. Adaptação, no entanto, pode constituir, também,

---

<sup>17</sup> 'Telêmaco', 'Comedores de Lótus', 'Cila e Caríbdis', 'Sereias', 'Circe' e 'Penélope', títulos esses suprimidos na publicação final. Sanders (2006, p. 6) acrescenta ainda: "Gérard Genette has categorized *Ulysses* as ‘the very type of the self-proclaimed hypertext (texto B)’ and yet as ‘an extreme case of emancipation from the hypotext’ (1997: 309), with ‘hypertext’ here equating to the adaptation and ‘hypotext’ (texto A) to the source".

uma simples tentativa de tornar algum texto ‘relevante’ ou facilmente compreensível a novas audiências e leitores através de processos de aproximação e atualização. Isto pode ser tido como uma prática artística em muitas adaptações dos ditos romances ‘clássicos’ ou em dramas para televisão e cinema. (2006, p. 18-19).<sup>18</sup>

Sanders entende então a adaptação como uma operação de transposição de um texto de determinado gênero específico a um outro modo genérico, contando com comentários sobre certo texto-fonte, deslocando-o no tempo e no espaço, ressignificando-o, por vezes, e integrando-o a novo público e cultura. A adaptação implicaria assim a tarefa de certa reinterpretação de textos, por vezes, fundadores, inseridos em novos contextos. Pensando na transposição de *An Iliad* para teatro, procura-se observar como os autores de sua adaptação teatral interpretam a narrativa homérica, e também, em etapa posterior, quais são as particularidades de suas montagens e encenações ao redor do mundo, visto que no próprio texto da peça, há indicações de trechos em que podem, e mesmo devem, fazer surgir traços aproximativos da audiência, que se enquadrem em seu "campo de experiência" e "horizonte de expectativa"<sup>19</sup>.

Linda Hutcheon, em seu *A Theory of Adaptation* (2006), conceitua a adaptação do seguinte modo: A) como uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis (em nosso caso, *An Iliad* que, desde o título, referencia o épico de Homero); B) como um ato criativo e interpretativo de apropriação ou recuperação (no caso de nosso *corpus*, o texto de Homero aparece não só em citações de versos e de episódios presentes na narrativa homérica, mas relacionado também com contextos de guerras outras, de que a moderna audiência tem experiência, seja por vivência própria, seja por relatos e imagens em veículos diversos); C) E como um engajamento intertextual extenso com a obra adaptada (a experiência de cada leitor e audiência não

---

<sup>18</sup> Adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself. It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation (compare, for example, Deppman et al. 2004 on ‘genetic criticism’). Adaptation is frequently involved in offering commentary on a source text. This is achieved most often by offering a revised point of view from the ‘original’, adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized. Yet adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts ‘relevant’ or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of approximation and updating. This can be seen as an artistic drive in many adaptations of so-called ‘classic’ novels or drama for television and cinema. (2006:18-19)

<sup>19</sup> KOSELLECK, 2006 [1979], *passim*.

implicaria um jogo intertextual próprio com o texto de Peterson e O'Hare, além da própria narrativa de Homero?). Assim, como afirma Hutcheon, "a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é a sua própria coisa palimpséstica" (p. 30).

Pensemos, então, o texto de *An Iliad* considerando dois aspectos fundamentais na tarefa de adaptação, de acordo com a teorização de Hutcheon: como 'processo', na tentativa de entender suas motivações e limitações, e como 'produto', como objeto que expressa traços de determinado tempo e cultura, resultado – não secundário – da prática humana de contar histórias tomadas de outras. Tal prática de contar e recriar histórias, de mimetizá-las, é algo corrente desde sempre, se lembrarmos das considerações de Aristóteles acerca de uma das causas naturais da poesia: “imitar é natural nos homens desde a infância, e nisso diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos.” (*Poética*, 1448b).

Com a valorização pós-romântica das noções de ‘criação original’ e de ‘gênio criativo’, os trabalhos de adaptação, enquanto ‘processo’ e ‘produto’, encontraram resistência, objeção e foram, por vezes, secundarizados por não serem considerados inovadores. Contudo, percebe-se que, à medida em que narrativas se renovam com o tempo, muda-se o foco, o ponto de vista e, principalmente, o objetivo de se contar a mesma história. A tarefa de adaptação implica, necessariamente, uma seleção que por vezes simplifica, mas por vezes amplia determinados aspectos e tópicos de uma obra, inserindo na adaptação analogias, comentários e questionamentos. Nas sete partes constitutivas de *An Iliad* são constantes esses expedientes, através dos quais o espectador-leitor torna-se mais próximo do conteúdo narrado.

Nessa perspectiva, Hutcheon também postula em seu escrito, que "interpretar uma adaptação como *adaptação*" significa, de certo modo, tratá-la de acordo com o que Roland Barthes chamou, em sua formulação, não de "obra", mas de "texto", uma "estereofonia plural de ecos, citações e referências". Como argumenta Barthes em seu ensaio *Da Obra ao Texto* (1971, p.71), "o intertextual em que é tomado todo o texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto: buscar as ‘fontes’, as ‘influências’ de uma obra é satisfazer ao mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, *já lidas*: são citações sem aspas”.

*An Iliad*, no entanto, não se constrói exatamente como peça intertextual anônima, uma vez que sua filiação é explícita e que, em sua leitura ou encenação, quase se pode ouvir uma voz ao fundo a lembrar: todas as guerras vistas, vividas, contadas são, de algum modo, *Iíadas* ou *Umas Iíadas*. O poeta-personagem de *An Iliad* referencia explicitamente a *Iíada* ao citar-lhe versos inteiros, alguns até mesmo em grego antigo - marcados em sua cadência métrica com escansão, seguidos de sua tradução e, ao mesmo tempo, recria episódios, aproximando-os de contextos das audiências atuais.



*An Iliad*, em montagem de 2019, Long Wharf Stage Theatre, direção de Whitney White. Foto de T. Charles Erickson. In: [https://www.journalinquirer.com/public/stage-review-an-iliad-is-a-vivid-and-passionate-production/article\\_effa55c4-57db-11e9-82fd-1f2d84100066.html](https://www.journalinquirer.com/public/stage-review-an-iliad-is-a-vivid-and-passionate-production/article_effa55c4-57db-11e9-82fd-1f2d84100066.html)

#### 4. Fronteira e confluência de gêneros e performances

O gênero (ing. *genre*) foi, ao menos em sua origem aristotélica, uma codificação da performance qual foi, ao mesmo tempo, a retórica uma codificação da oratória. O gênero categoriza as linguagens e expressões, seguindo o princípio categorizante de todo o pensar de Aristóteles, mas também – e talvez sobretudo – o gênero engendra expectativas, e num tempo em que o texto era um aparato para uma apresentação (da *epídeixis* à poesia), era essa expectativa que orientava o público. A quebra dessa expectativa redundava no rompimento de um pacto fulcral da teia relacional que viabiliza socialmente o espetáculo. Isso é aristotélico, mas não é tudo.

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

[...] a epopéia grega (como a sânscrita) já tem elementos dramáticos, ao ponto de, na esteira do próprio Platão, podermos afirmar, com Mazon<sup>20</sup>, que a epopéia é uma espécie de teatro com um só ator (o aedo), enquanto o teatro é uma espécie de epopéia sem narrador, apenas com os diversos atores. (2007, p. 4 - nota 8)

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

Do ponto de vista aristotélico, a própria realidade da performance pressupõe uma hibridização de gêneros, e, assim, uma teia teórica vai sendo construída como

---

<sup>20</sup> Paul Mazon, erudito filólogo francês, tradutor e estabelecido de diversos textos gregos editados pela Editora Les Belles Lettres, dos quais se destacam aqui a *Iliada* e as tragédias de Sófocles.



arcabouço para a realização desta pesquisa. Do emaranhado conceitual aqui eleito, destacam-se as postulações de Paul Zumthor, segundo o qual:

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

O autor, em sua obra *Performance, recepção, leitura* (2018), discorre sobre o fenômeno da performance e seus desdobramentos no/para o receptor. A performance, para ele, é o “único modo vivo de comunicação poética.” (p. 33)

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

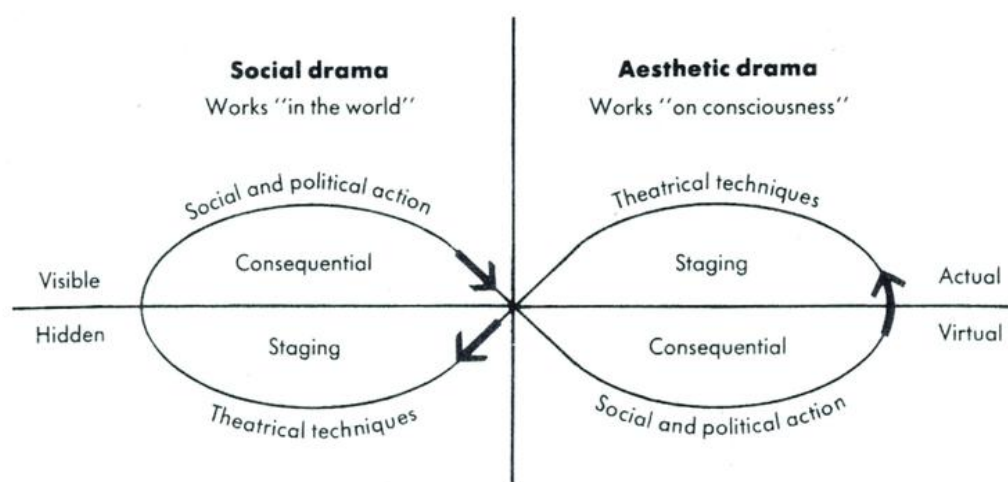
Zumthor concede, ainda, à performance um estatuto de rito; à poesia, de ritualização da linguagem. A aproximação entre religião e poesia é expressa no seguinte trecho:

Entre um ‘ritual’ no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. No entanto, a experiência que tenho das culturas nas quais subsistem tradições orais vivas, leva-me a pensar que essa diferença não é percebida por aqueles partícipes dessas culturas. [...] no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva. (2018, p. 43)

Desse modo, a prática performática se assemelha à religiosa pelo viés do discurso. Discurso esse que transforma quem o escuta, e também performatiza. Além disso, para Zumthor, a comunicação sempre se dá em um campo dêitico particular

(2018, p. 52-53). Cada performance, portanto, somente funciona *hic et nunc*, no aqui e agora.

Partindo dessa noção, a teoria da performance de Richard Schechner tem lugar na pesquisa não só para definir e contextualizar o conceito de performance, mas também para pensá-la em relação à sociedade. Para tanto, Schechner desenvolve uma fórmula, seu *infinity loop*, para demonstrar que “o drama social tem efeito no drama estético e o drama estético tem efeito no drama social.”<sup>21</sup> (1988, p. 181):



Essa imagem de Schechner nos permite pensar nas implicações políticas e sociais da *Iliada* em cena para tratar da guerra e da violência. Qual seja o papel transformador de um texto fundador encenado para audiências contemporâneas, não meros espectadores, mas parte fundamental e co-criadora da performance. Segundo o autor, ainda, cada papel social se utiliza de recursos teatrais, como forma de modificar a ordem estabelecida ou de reforçá-la. O teatro, para este teórico, é uma maneira de fazer com que o público desenvolva novos mecanismos de reação ao próprio drama social.<sup>22</sup>

Em seu *Performance: uma introdução crítica*,<sup>23</sup> Marvin Carlson tece uma história do conceito de performance e da apropriação de tal conceito por campos diversos do conhecimento. Transitando pela antropologia, a sociologia, a psicologia, o autor reserva um capítulo às abordagens linguísticas, no qual a enunciação enquanto

<sup>21</sup> “Social dramas affect aesthetic dramas, aesthetic dramas affect social dramas.”

<sup>22</sup> SCHECHNER, 1988, p. 182.

<sup>23</sup> CARLSON, 2010.

performance é observada também como um fator de relevância à construção de um discurso e, portanto, no que concerne a essa pesquisa, de um imaginário da guerra.

Cumprе ressaltar que o conceito de imaginário aqui adotado é o preconizado por Cornelius Castoriadis (1982, p. 13): “[O imaginário] é criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos ‘realidade’ e ‘racionalidade’ são seus produtos.”

Não podemos nos esquecer de que a história é um produto do discurso. Frequentemente, o discurso hegemônico, dos vencedores. Como lembra Alessandro Baricco (2006, p. 152), portanto, um fator fundamental para a recorrência de adaptações da *Iliada* é a “compaixão com que as motivações dos que foram conquistados são comunicadas. Uma história escrita pelos vencedores. No entanto, nossa memória guarda também, e talvez sobretudo, as figuras mais que humanas dos troianos [...]”<sup>24</sup> É, segundo ele, uma competência dos gregos ser a voz de todos, não só a sua.

*Uma Iliada* é, não só um espetáculo performático, mas é também, em certo grau, performativo (AUSTIN, 1962), uma vez que o ator representa o aedo, mas ao mesmo tempo vai se tornando efetivamente um aedo, na medida em que a representação do passado vai ganhando, ao longo da apresentação, contornos cada vez mais diáfanos com a reportagem crítica do presente. Ao imiscuir passado e presente, e ao proferir um projeto, o ator tornado autor faz-se também um real aedo da contemporaneidade. Esse dado performativo dessa performance consiste em ousado elemento inovador que, ao mesmo tempo, retoma a mais antiga tradição da performance ocidental, aquela que não reconhecia claramente as fronteiras entre as formas poéticas e seus gêneros.

---

<sup>24</sup> ““One of the surprising things in the Iliad is the power, I would even say compassion, with which the motivations of the conquered are conveyed. It's a story written by the conquerors, and yet our memory preserves also, if not above all, the human figures of the Trojans [...]”

## 5. Conclusão

Nesta Monografia apresentamos os resultados de uma pesquisa que, pelo suscitado, há de ser realmente desenvolvida no Mestrado. O todo da pesquisa visa a observar as práticas performáticas de textos contemporâneos adaptados da *Iliada* de Homero, e ainda pensar o papel do autor-*performer* e sua relação com a obra, da qual participa de uma forma que revive plenamente o aedo que também representa. Para tal, realizou-se um estudo das estratégias discursivas utilizadas na adaptação dessa narrativa milenar aos diferentes contextos de audiências contemporâneas com o intuito de complementar os estudos de performance de textos da Antiguidade, além dos estudos da relação entre guerra e teatro, buscando propor um olhar abrangente de diversos contextos e culturas sem, contudo, deixar de pontuar suas particularidades.

A parte apresentada neste trabalho é um estudo da primeira obra selecionada para o *corpus* da pesquisa. A peça aqui estudada, como visto anteriormente, consiste em uma inovadora proposta de vários espetáculos em um só, provocando em audiências modernas reflexões sobre a experiência da guerra, suas representações, suas consequências e suas motivações. O texto promove, dessa forma, um embate discursivo de visões distintas dentro de uma mesma narrativa, uma verdadeira diatribe interna: o discurso de quem promove a guerra, exorta o povo a guerrear, e o daqueles que, na guerra, não têm senão o papel de vítimas privilegiadas, a saber, mulheres, crianças, pessoas com deficiência e mesmo ideólogos pacifistas.

*An Iliad* é um texto em que a adaptação não é somente uma possibilidade, mas uma premissa. Qualquer tradução desse texto pressupõe uma adaptação e não parece necessário, ao menos nesse momento, discutir em que medida toda tradução é uma adaptação, e toda adaptação, uma tradução, algo já assimilado a partir de uma profusão de estudos uníssonos. O que parece importar aqui é saber que o roteiro coloca tanto o diretor quanto o ator do espetáculo no lugar de autor, por exortá-los a colocar a peça à total disposição de seu tempo e de seu espaço.

O Poeta de *An Iliad*, inspirado pela Musa, propõe reflexões ao mesmo tempo globais e locais, uma vez que são as particularidades de cada povo e cada lugar onde é realizada a performance que mobilizam o pensamento acerca de uma questão que ultrapassa espaços e tempos, a guerra. Os conflitos que eclodiram no ano em que esta

monografia veio à luz são indícios de que essa discussão está longe de se esgotar. Muito há de se ouvir e há que se ouvir ainda do cantar desse aedo.

## 6. Bibliografia

- ABBOTT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: CUP, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- BAKOGIANNI, Anastasia; HOPE, Valerie M. (eds.) *War as Spectacle: Ancient and Modern Perspectives on the Display of Armed Conflict*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- BANKS, Daniel. From Homer to Hip Hop: Oratures and Griots, Ancient and Present. *The Classical World*, vol.103, n. 2, p. 238-245, 2010.
- BARICCO, Alessandro. *An Iliad*. Tradução de Ann Goldstein. Nova York: Alfred A. Knopf, 2006.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.65-75.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.197-221 [texto de 1936].
- BRADFORD, Alfred. *War: Antiquity and Its Legacy*. London: OUP, 2015.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A teoria dos gêneros literários e o estatuto da narrativa simples em Platão*. Belo Horizonte: FALE - Faculdade de Letras da UFMG, 2007.
- CAIRNS, Douglas (ed.). *Oxford Readings in Homer's Iliad*. New York: OUP, 2008.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARTLEDGE, Paul (org.). *História Ilustrada Grécia Antiga*. São Paulo: Ediouro, 2009.

- CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. *Teaching Adaptations*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2014.
- CASTORIADIS, C. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- DETIENNE, Marcel. *Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Prefácio de Pierre Vidal-Naquet. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- DEXTER, Joseph P. An Iliad (review). In: *Theater Journal*, vol. 63, n.3, Oct. 2011. JHUP. p. 453-55.
- FINLEY, M.I. *Os gregos antigos*. Lisboa: Edições 70, 1963.
- GRAZIOSI, Barbara. *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*. Cambridge: CUP, 2007.
- GRAZIOSI, Barbara; GREENWOOD, Emily. *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*. New York: OUP, 2007.
- HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org). *Multi-Épicos: Prosopeia. O Uruguai. Camuru. Vila Rica. A Confederação dos Tamoios I-Juca Pirama*. São Paulo: EdUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. pp 17-91.
- HOMER. *The Iliad*. Translated by Robert FAGLES. Introduction and Notes by Bernard KNOX. New York: Penguin, 1998.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 25a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2013.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed.UFSC, 2011.
- KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Maas e Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006 [1979].
- MANTOAN, Lindsay. *War as performance: conflicts in Iraq and political theatricality*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.
- MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard F. *Classics and the Uses of Receptions*. Oxford: Blackwell, 2006.

- NAGY, Gregory. *The Best of Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. London: JHUP, 1999 [1979].
- PAVIS, Patrice. *Contemporary Mise en Scène. Staging Theatre Today*. Translated by Joel Anderson. Abingdon: Routledge, 2013 [2007].
- PATRON, Sylvie. "Ce n'est pas du théâtre". Sur l'adaptation de quelques textes de Robert Pinget. *Europe*, 2004. pp.123-29.
- PETERSON, Lisa; O'HARE, Denis. *An Iliad*. Adapted from Homer's *Iliad*, translated by Robert FAGLES. New York: Overlook Duckworth, 2014.
- RANKINE, Patrice. "Epic Performance through Invenção de Orfeu and 'An Iliad:' Two Instantiations of Epic as Embodiment in the Americas." In: *Epic Performances from the Middle Ages into the Twenty-First Century*, edited by Fiona Macintosh, Justine McConnell, Stephen Harrison, and Claire Kenward, 389-403. New York: Oxford University Press, 2018.
- REDFIELD, James M. *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*. Durham and London: DUP, 1994.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.
- SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 1988 [1977].
- STEINER, George; FAGLES, Robert. *Homer. A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1965.
- THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia Antiga*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.
- WINKLER, Martin. *Troy From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Oxford: Blackwell, 2007.
- VERNANT, Jean-Pierre. A tragédia de Heitor; A "Bela Morte" de Aquiles. In: \_\_\_\_\_. *Entre mito e política*. Trad. de Cristina Murachco. São Paulo: EdUSP, 2001.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O Mundo de Homero*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.