



ARTIGOS



ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A *ILÍADA*, DE HOMERO, E O FILME *TROIA*, DIRIGIDO POR WOLFGANG PETERSEN

JOÃO PAULO BALDIN*


Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), São Paulo, SP, Brasil.

Recebido em: 25 fev. 2020. Aprovado em: 3 jul. 2020.

Como citar este artigo: BALDIN, J. P. Análise comparativa entre a *Ilíada*, de Homero, e o filme *Troia*, dirigido por Wolfgang Petersen. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 20, n. 2, p. 166-182, maio/ago. 2020. doi: 10.5935/cadernosletras.v20n2p166-182

Resumo

Tomando Stam (2006) e Hutcheon e O'flynn (2006) como ponto de partida, pressupõe-se, neste artigo, que o texto-fonte e a adaptação são textos distintos e, por isso, devem ser avaliados em relação ao seu mérito individual, desconsiderando a importância de conceitos como pureza ou fidelidade. Além disso, é fundamental que não haja uma tentativa de hierarquizar os textos. Analisamos, assim, as semelhanças e diferenças entre os textos constituintes do *corpus* deste trabalho: a *Ilíada*, de Homero, e o filme *Troia*, dirigido por Wolfgang Petersen. Acreditamos que as escolhas artísticas feitas por Petersen, ao manter e preservar

* E-mail: jpcbaldin@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0003-0774-2771>

o texto de Homero, modificá-lo e transgredi-lo, podem ser, pelo menos parcialmente, explicadas pelo contexto em que *Iliada* e *Troia* estão inseridos.

Palavras-chave

Iliada. *Troia*. Adaptação.

INTRODUÇÃO

Pretendemos, por meio do presente artigo, fazer uma comparação entre a *Iliada*, de Homero, e o filme *Troia*, dirigido por Wolfgang Petersen e roteirizado por David Benioff.

É importante que se ressalte, logo de início, que o objetivo desta análise não será estabelecer uma hierarquia que classifique as duas obras, seja em relação à qualidade, seja a qualquer outro critério. Acreditamos, com base na argumentação elaborada por Robert Stam (2006), que o texto-fonte e as suas múltiplas adaptações devem ser avaliados de acordo com os seus méritos, ou seja, como produções artísticas independentes daquilo que possa tê-los influenciado. Portanto, não estamos interessados em argumentar em defesa de uma suposta pureza do texto-fonte, que deve ser preservada e que corre o risco de ser manchada pelas relações intertextuais que serão, com o passar do tempo, inevitavelmente com ele estabelecidas.

O que objetivamos com este trabalho é refletir acerca das duas obras, o livro e o filme, na intenção de compreender um pouco do contexto cultural no qual ambas floresceram; quais demandas estavam sendo satisfeitas por esses textos, ou seja, como esse contexto cultural pode ter afetado cada uma das produções em relação à forma por eles assumida e ao conteúdo por eles propagado; e, por fim, se o filme (lançado em 2004) é diferente do livro (século VIII a.C.), no que e por que difere.

Dadas as limitações inerentes ao gênero textual artigo, faremos um recorte na intenção de definir o escopo de nossa análise, que não tem a pretensão de ser, de maneira alguma, exaustiva do tópico. Assim, tencionamos fazer uma exposição e comparação dos seguintes aspectos: as narrativas, bem como o contexto histórico no qual as duas se originaram; a maneira como a cidade de Troia é retratada em ambas; os personagens Heitor e Aquiles, por conta de sua centralidade nos desdobramentos que desenvolvem a história.

SOBRE A *ILÍADA*

No primeiro volume da obra *História da filosofia ocidental*, que trata da filosofia antiga, indo de Tales até o fim do Império Romano, Bertrand Russel (2015, p. 29) faz um sumário da história grega, contemplando o mundo micênico e minoico, cujo auge foi alcançado alguns séculos antes da aurora da Grécia de Homero e de Hesíodo:

Antes da destruição da cultura minoica, ela se espalhou, mais ou menos no ano 1600 a.C., à região continental da Grécia, onde sobreviveu, submetida a estágios graduais de modificação, até cerca de 900 a.C. Essa civilização continental é denominada micênica; ela se deu a conhecer por meio das tumbas dos reis e também de fortalezas construídas no topo das colinas, o que demonstra ter havido ali mais medo da guerra do que em Creta. Preservadas, tanto as tumbas quanto fortalezas impressionaram a imaginação da Grécia clássica. Os trabalhos artísticos mais antigos do palácio ou foram produzidos por mão de obra cretense, ou são muito parecidos com aqueles de Creta. É a civilização micênica, vista sob o véu da lenda, que Homero descreve.

Homero, no entanto, apenas comporia seus poemas alguns séculos no futuro, em torno do século VIII a.C., de acordo com Romilly (2011, p. 21), cantando sobre os feitos de povos que existiram em uma era que seria conhecida como heroica por Hesíodo (2013, p. 41).

Quanto à função exercida pela poesia homérica, é importante ressaltar, como o faz Jean Defracas (1965, p. 15) em sua *História breve da literatura grega*: “a literatura grega foi sempre, mais ou menos, uma literatura oral, para ser recitada, cantada, e quer-nos parecer que um grego não poderia escrevê-la sem evocar o ouvinte a que se dirigia”.

Assim, Homero não só rememora o passado heroico da Grécia, mas também incita seu ouvinte a reflexões relacionadas à dinâmica do divino, às suas interferências no mundano e àquilo que seria futuramente imortalizado, pelos próximos vários séculos, como exemplo de conduta para todos os gregos.

Inicialmente propagada por meio da tradição oral – o que abre margem àquilo que é conhecido como “a questão homérica”, que não será abordada no presente trabalho por ir além do escopo do que se pretende aqui –, acredita-se que a obra homérica recebeu a sua elaboração final, sendo finalmente imortalizada em tinta, na Atenas de Psístrato (ROMILLY, 2011, p. 22; RUSSEL, 2015, p. 33), tornando-se parte da educação dos jovens gregos que a conheciam de cor.

Homero foi durante toda a Antiguidade o mestre da Grécia. Desde a infância, os meninos gregos aprendiam a ler e a escrever lendo versos e copiando-os; aprendiam de cor a *Iliada* e a *Odisseia*, como se aprendem as Fábulas de La Fontaine. Os heróis épicos eram-lhes apresentados como modelos e tornavam-se personagens de apólogos morais (DEFRADAS, 1965, p. 36).

Dessa forma, pode-se afirmar que Homero foi de fundamental importância na formação do cidadão grego. Entre os ensinamentos que se encontram codificados nas ações de seus personagens, pode-se identificar a ideia da “justa medida”, cujos ecos poderiam ser escutados no pensamento aristotélico,¹ cerca de 500 anos depois.

A escrita homérica, como explica Augusto Mancini (1973), eleva o Destino ao grau de soberano, do qual depende todo êxito e todo fracasso: a vontade dos deuses impera sobre todos os atos humanos, sendo a sua transgressão denominada *hybris*. De acordo com Mancini (1973, p. 23), no decurso da *Iliada*, os heróis gregos e troianos nunca são cruéis: vencedores e vencidos sabem e sentem, antes de tudo, que estão sujeitos ao Destino. Assim, resignar-se às exigências do Destino significa aceitar a justa medida; atuar em relação aos deuses e aos homens de maneira justa e equilibrada.

Isso, contudo, ainda nos respaldando no autor supracitado, não isenta os heróis da “demonstração do seu próprio valor e do reconhecimento do valor adversário” (MANCINI, 1973, p. 23). Assim, pode-se dizer que os personagens da *Iliada* se tornam exemplo daquilo que Eliade (2000, p. 12), em *Mito e realidade*, considerou como o papel do herói: estabelecer um paradigma, pelo qual estarão pautados os comportamentos dos indivíduos, em um dado agrupamento humano, do momento do feito heroico em diante.

A qualidade do herói homérico, a sua aretê, de acordo com Romilly (2011, p. 43), é, acima de tudo, constituída de intrepidez, buscando, por meio dos feitos marciais, a glória, fugindo a todo custo da vergonha associada à covardia: “A sociedade de Homero tem duas faces, a guerra e a paz. [...] A *Iliada* evoca os guerreiros, a *Odisseia*, o regresso de Ulisses à casa”. Assim sendo, as qualidades que dão forma à aretê do herói homérico não se limitam à força e à coragem, incluindo também a sabedoria e a hospitalidade.

É também interessante salientar que os deuses homéricos, de acordo com Romilly (2011, p. 38), são “extremamente humanos”, sendo guiados de tal

1 Citam-se dois exemplos: *Poética e Ética a Nicômaco*.

forma pelo egoísmo e pelo interesse próprio que o homem homérico receia, a todo momento, “que um deus esteja presente e aja contra ele”. Poder-se-iam, segundo Defradas (1965, p. 31), substituir os deuses que compõem a trama homérica por fatores psicológicos sem que se corresse o risco de perdas no sentido original.

Embora Homero tenha produzido em época posterior à redescoberta da escrita, cujo exemplo foi tomado dos fenícios, são bastante numerosas as evidências de que o poeta não a utilizou (ROMILLY, 2011, p. 24). Vemos, por exemplo, em relação às características formais, marcas da produção oral nas “fórmulas pré-fabricadas que, combinando-se como mosaicos, compoem os versos em sequências salpicadas por palavras e expressões inevitavelmente retornantes” (TORRANO, 2015, p. 15-16). Torrano (2015, p. 15-16) cita ainda, como marca de oralidade, os “catálogos que se oferecem como um espetacular jogo mnemônico, que só a habilidade do poeta redime do gratuito e lhe confere uma função motivada e significativa dentro do contexto do poema”.

Pode-se ainda, como marcas de oralidade, apontar para os epítetos: construções estereotipadas que se repetem ao longo de toda a *Iliada* e da poesia oral, facilitando a caracterização dos personagens e a memorização de partes do texto. Digno de nota é também a invocação às Musas, filhas da deusa Memória (Mnemósine), que precede os grandes feitos mnemônicos, como a recitação do Catálogo das Naus.

Mencionamos tais questões acerca da composição da *Iliada*, tanto no que se refere ao conteúdo quanto à forma, no intuito de justificar a seguinte afirmação: a *Iliada* é um trabalho de arte produzido em uma era diferente daquela na qual o filme *Troia* foi realizado. O impacto que ambas as produções tiveram sobre suas culturas, bem como as demandas que supriram, foi também bastante diverso, devendo ser levado em consideração ao analisarmos as diferenças que distinguem uma da outra.

SOBRE O FILME TROIA

Enquanto Homero foi expoente de uma cultura que já havia se consolidado no momento da composição de sua obra, cuja herança reverberou por toda a Antiguidade clássica e serviu de fundamento para o que hoje temos como a cultura ocidental, Wolfgang Petersen produziu o filme em 2004. Não se faz

menção a tais fatos no intuito de dar a um dos dois uma medida maior de mérito do que ao outro, mas sim para dar amparo à ideia central deste artigo: *Iliada* e *Troia* são produtos de tempos e de culturas diferentes, tendo, também, objetivos diferentes. É de se esperar, assim, que as duas obras serão consideravelmente diferentes uma da outra, tanto em forma quanto em conteúdo, considerando que o objetivo almejado difere bastante.

Lançado em 2004, *Troia* foi dirigido por Wolfgang Petersen, com o roteiro de David Benioff. É importante que se chame a atenção ao trabalho feito por ambos, em suas carreiras cinematográficas. Wolfgang Petersen, entre outros títulos, foi responsável pela direção de *Na linha de fogo* (1993), estrelado por Clint Eastwood, *Epidemia* (1995), com Dustin Hoffman, Rene Russo e Morgan Freeman, e *Força aérea um* (1997), protagonizado por Harrison Ford. David Benioff, por sua vez, roteirizou o filme *X-Men origins: Wolverine* (2009) e, mais recentemente, a série de imensa popularidade *Game of thrones* (2011-2019).

Nota-se, quando se observa essa curta introdução do trabalho dos dois profissionais, a delineação de um perfil bastante claro: ambos trabalham com filmes e séries de grande popularidade e alto custo. *Troia* não foi um caso diferente. Contando com atores como Brad Pitt, Orlando Bloom, Diane Kruger e Sean Bean, o filme foi gravado em dois continentes diferentes (na ilha de Malta, na Europa, e no deserto do México), na tentativa de criar cenários semelhantes ao Mediterrâneo, tendo sido a cidade de Troia construída em ambos os lugares (muros no México e o interior da cidade em Malta). É também notável o elevado custo das filmagens, que chegou a 185 milhões de dólares, tendo recebido um retorno de 497 milhões de dólares.

É também importante salientar certas escolhas artísticas feitas durante as filmagens. Ao responder a questões acerca do processo de roteirização de *Troia*, David Benioff² afirma que, quando confrontado com a necessidade de escolher entre a fidelidade aos textos originais e aquilo que seria “melhor para o filme”, o caminho tomado pela roteirização sempre pedia para a direção do segundo. Isso pode ser notado em entrevista dada pelo diretor Wolfgang Petersen,³ em

2 *Troy* 2004: behind the scenes. Part 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jd8CIMS-rY6w>. Acesso em: 10 nov. 2019.

3 *Troy* 2004: behind the scenes. “Troy in focus”. Part 6. Disponível em: <https://youtu.be/jwG63yTqQFo>. Acesso em: 10 nov. 2019.

que afirma que certas escolhas foram feitas na intenção de criar uma experiência mais “satisfatória” para o espectador. O exemplo dado pelo diretor é bastante esclarecedor nesse sentido: na história original, Menelau sobrevive à guerra de Troia, sendo morto por sua esposa, Clitemnestra, ao retornar ao seu lar em Esparta. Isso, contudo, de acordo com Petersen, não seria satisfatório, do ponto de vista do espectador. Assim, o destino de Agamemnon foi mudado, a despeito do que seria descrito na tradição clássica, sendo ele assassinado no final do filme por Briseida.

Com base nesses fatores, consideramos justificável a afirmação de que *Troia* é um filme produzido com um público bastante generalizado em mente e com intenções de *blockbuster*, visando ao entretenimento e à maximização do lucro. O investimento de 185 milhões de dólares torna esta uma conclusão praticamente inescapável: é essencial que um produto, cuja produção tem um custo tão elevado, seja atraente para uma vasta gama de espectadores, objetivo que foi alcançado pela produção, considerando o imenso lucro que foi gerado.

SOBRE O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO

Tendo em mente os milênios que separam as duas obras, bem como as diferenças entre os objetivos almejados por quem as produziu, quais são as maiores diferenças? Pode-se dizer que *Troia* é um produto mais bem sintonizado com o seu público do que a *Iliada* teria sido caso o filme fosse completamente fiel ao texto original? Utilizaremos, no intuito de refletir sobre essas questões, alguns conceitos desenvolvidos por Linda Hutcheon (2006) em sua obra *Uma teoria da adaptação*, o primeiro deles sendo a “naturalização”.⁴

Nessa obra, Hutcheon (2006, p. 148) nos explica que uma das características mais importantes da adaptação é ser uma “repetição sem que termine por ser uma réplica”. Ou seja, é importante, para que um trabalho possa ser legitimamente considerado adaptação, em oposição a plágio, que haja a repetição de um núcleo temático central, sem que essa repetição se torne uma replicação 1:1 da obra.

4 Temos, no original, em inglês, o termo *indigenization*, que estamos traduzindo como “naturalização”, por se tratar de um processo em que o texto original sofre certas modificações para estar em conformidade com os gostos vigentes na sociedade que está fazendo a sua releitura. Outra tradução a ser utilizada seria “aclimatação”.

O contexto da recepção, afirma Hutcheon (2006, p. 149), é de tão grande importância quanto o contexto de criação, sendo esse o cerne da questão da naturalização, por meio da qual o produto corresponde melhor aos gostos de uma dada população, em um espaço e um tempo diversos daqueles em que o texto original foi composto. A relevância do conceito da naturalização, para o nosso trabalho, faz-se bastante clara se tivermos em mente que o filme *Troia* foi muito provavelmente produzido com o objetivo de maximizar o lucro gerado. De acordo com autora, ao mencionar um comentário feito por Malcolm Bradbury: quando se está escrevendo um roteiro para filme ou televisão, deve-se sempre lembrar que tudo aquilo que é adicionado terá um preço. Ao contrário do romancista, que pode viajar à Lua sem preocupação, o roteirista paga por tudo que adiciona (HUTCHEON, 2006, p. 87). “A indústria do entretenimento é exatamente o que o nome já diz: uma indústria”, o objetivo é garantir que o produto será vendido ao maior número de fãs possível e que máximo lucro alcançado (HUTCHEON, 2006, p. 88).

É justamente aí que se encontra aquilo que acreditamos ser a maior força por trás das escolhas artísticas feitas no filme *Troia*, que, posicionando-se em 44º lugar na lista⁵ dos filmes mais caros já produzidos, depende de uma maciça aceitação, por parte dos espectadores, para ser bem-sucedido na indústria cinematográfica.

Outra questão importante, que se encontra no cerne das mudanças feitas na narrativa original, é o pouco conhecimento que o público, de modo geral, tem da obra homérica.

Se a obra que passa pelo processo de adaptação for de valor canônico, é provável que não haja experiência direta com ele e, por conta disso, seja necessário depender de informações generalizadas em circulação na “memória cultural”. De qualquer forma, a tendência é que se experimente a adaptação através das lentes do próprio trabalho adaptado como um tipo de palimpsesto. Sabe-se que o produtor David Selznick não se preocupou em aderir aos mínimos detalhes do romance *Jane Eyre* (1847) ao adaptá-lo, no final da década de 1940, pelo fato de que pesquisas de audiência demonstravam que poucas pessoas o haviam lido. No entanto, o mesmo autor demonstrou preocupação ao adaptar *E o vento levou* (1939) e *Rebecca* (1940), já que ambos os romances haviam sido *best-sellers* recentemente (HUTCHEON, 2006, p. 122).

5 Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_expensive_films#endnote_official2. Acesso em: 10 nov. 2019.

Assim, o produtor e o roteirista têm uma grande medida de liberdade ao trabalharem com um material que, embora basilar na construção da cultura ocidental, é muito pouco conhecido,⁶ pelo menos em primeira mão, pela grande maioria das pessoas. Evitam-se, dessa forma, as questões delineadas por Hutcheon (2006, p. 29), em que as exigências feitas por fãs ávidos de um romance recentemente elevado ao *status* de *best-seller* podem exercer um efeito paralisante sobre aqueles encarregados de produzir o seu filme.

Acreditamos, então, serem essas as condições que propiciaram as decisões tomadas em relação ao roteiro do filme *Troia*, em relação ao texto original de Homero, dando aos desenvolvedores do projeto um grau tão elevado de liberdade. Em resumo: a distância que separa a civilização do século XXI daquela (século VIII a.C.) em que viveu Homero significa a possibilidade de realizar acréscimos e subtrações em relação ao texto-fonte, de modo a modificá-lo, sem que se corra um risco muito elevado de rejeição por parte do público. Enquanto isso, com base no altíssimo investimento por parte dos estúdios de filmagem que contribuíram com a produção de *Troia*, faz-se necessário que o filme seja atraente para uma parcela consideravelmente larga da população (visando cobrir os gastos e gerar lucros, sendo este o objetivo máximo da indústria do entretenimento). Vemos, dessa maneira, que a produção de *Troia* teve oportunidade e estímulo para tomar certas liberdades, fazendo modificações no texto-fonte que, a nosso ver, são essenciais para que o filme tenha sucesso nas bilheterias. Analisaremos algumas das diferenças entre o poema e o livro na próxima parte deste artigo.

COMPARAÇÃO ENTRE A ILÍADA E TROIA

Repartiremos esta parte do artigo em três, a fim de discutirmos, em cada uma delas, algumas das mudanças ou adaptações que foram feitas em relação à cidade de Troia, à narrativa e aos personagens de Heitor e Aquiles, escolhidos pelo seu alto grau de centralidade nas tramas que se desenvolvem ao longo da *Ilíada*. Faremos aqui menção às semelhanças e diferenças, conservando as considerações para o final do artigo.

6 Pesquisador no Google a expressão “diferenças entre *Ilíada* e *Troia*” ou o equivalente em inglês “differences between the *Iliad* and *Troy*” demonstra, com base na quantidade de páginas dedicadas ao assunto, o pouco conhecimento que o público em geral tem da obra.

Algo notável em relação à maneira como foi construída a cidade de Troia, no filme, é o quão genéricas e escassas as descrições da cidade são no livro de Homero. Muitos dos epítetos empregados por Homero para descrever a cidade são repetidos dezenas de vezes ao longo dos 24 cantos, como “Troia de férteis sulcos”, que aparece 20 vezes. Omitiremos as menções que são repetidas, pois apenas nos interessam aqui aquelas que nos permitam desenhar uma imagem mental de Troia.

Vemos então: canto I “Troia de belas muralhas” (129) e “Troia de amplas ruas” (141); canto III “Troia de férteis sulcos” (74); canto VII “cidade bem murada de Troia” (71); canto VIII “Troia de altas muralhas” (241); canto IX “Troia, a cidade de amplas ruas” (28); canto XVI “sacra Troia” (100) e “Troia de altos portões” (698); canto XXIII “Troia ventosa” (64).

Nota-se, com base nas descrições de Homero, que a impenetrabilidade da cidade de Troia é um aspecto que é reiterado com bastante frequência. A beleza e imponência das muralhas e a amplitude das ruas, ambas no canto I, bem como a sacralidade da cidade, no canto XVI, nos passam a ideia de grandiosidade. Faz-se, assim, um ponto interessante, no que concerne ao trabalho da adaptação cinematográfica, que Wolfgang Petersen tenha construído, a despeito das limitadíssimas informações que temos sobre a cidade de Troia, um cenário de tal maneira grandioso e rico em detalhes.

Intrigante também é a grande semelhança que se percebe entre o estilo arquitetônico utilizado na criação da Troia do filme e aquele que se encontra em sítios arqueológicos egípcios. Algo que acreditamos ser pelo menos parcialmente determinado pelo que explica Bertrand Russel (2005), na obra que citamos no início deste trabalho. Conta-nos Russel (2015, p. 28-32) que o comércio e o intercâmbio cultural – por meio do Mediterrâneo – entre Egito e Grécia, na época minoica, eram de tal magnitude, e a civilização egípcia tão mais avançada culturalmente, que várias técnicas foram adaptadas pelos gregos partindo daquilo que já faziam os egípcios. Notam-se, entre estes, o estilo arquitetônico e questões relacionadas ao trabalho da cerâmica, à arte em geral, à filosofia e à religião.

Acreditamos, assim, que, entre os muitos trabalhos de adaptação realizados pela produção do filme, a criação da cidade de Troia foi um deles. Seja na transgressão e na subversão do texto original, seja no preenchimento das lacunas, resultado da escassez de informação em Homero, a influência conhecidamente exercida pelos egípcios sobre a cultura grega serve como fonte que alimenta a imaginação dos diretores do filme.

Vamos nos estender mais ao descrevermos a narração, pois essa é a parte de maior importância na maneira como o filme será aceito pela audiência frequentadora do cinema.

Logo de início, é importante salientar que, em relação à distribuição dos acontecimentos, as duas narrativas são radicalmente diferentes. Em Homero, vemos o livro sendo aberto com a súplica, dirigida pelo sacerdote do templo de Apolo a Agamemnon, pedindo por sua filha em resgate. O sacerdote é violentamente repellido por Agamemnon e implora a Apolo que puna os raptos de sua filha. O desejo do sacerdote é concedido pelo deus, que assassina muitos do exército grego com suas flechas e lança sobre eles uma peste.

No filme, a abertura é completamente diferente. A primeira cena transcorre em um campo de batalha onde Agamemnon, orquestrando, de acordo com “antigas tradições”, combate singular entre Aquiles e o “melhor do exército” inimigo, anexa mais uma província ao seu império, estando ela doravante obrigada a auxiliá-lo em suas guerras. Já nos primeiros momentos do filme, a audiência aprende sobre as motivações que o orientam: construir um império que englobará a totalidade do mundo grego. Aprende-se também que existe uma relação de grande animosidade entre Aquiles e Agamemnon, o que não é tão pronunciado no livro. Vamos nos aprofundar mais nessa questão adiante.

A próxima cena do filme passa-se em Esparta, em banquete oferecido por Menelau, irmão de Agamemnon, celebrando a paz acordada entre Esparta e Troia, da qual Agamemnon se desgostava, pelo fato de que seu objetivo, como conquistador, era unificar toda a Grécia. Essa cena está ausente em Homero. Temos no máximo alusões bastante foscas sobre os fatos antes da guerra. A cena termina com o rapto de Helena e a fuga nos navios troianos em direção ao lar. Nada disso acontece na narrativa principal de Homero, que começa já nos últimos dias da guerra de Troia.

Deve-se chamar a atenção ao fato de que no filme, contrastando fortemente com o livro, os deuses estão praticamente ausentes, sendo a única manifestação do sobrenatural a aparição da deusa Tétis no início do filme, profetizando que Aquiles terá uma vida curta se lutar na guerra de Troia. Vemos que, em Homero, o exato oposto ocorre e a influência dos deuses permeia profundamente cada um dos cantos do poema. Zeus, por exemplo, posicionando-se contra o exército grego, manipula Agamemnon logo no segundo canto, levando-o a atacar Troia em um momento inoportuno.

Muitos dos episódios são cortados da história original. Não estão no filme, por exemplo, o Catálogo das Naus (canto II no livro), em que o poeta

descreve os gregos, seus aliados, os capitães responsáveis pelas armadas e os lugares de onde são provenientes. São, às vezes, descritas as armas utilizadas, a qualidade das armaduras, a bravura dos homens e as suas impressionantes quantidades.

Estão ausentes também a troca de presentes entre Diomedes e Glauco (canto VI) e a fúria do rio Escamandro (canto XXI). No primeiro, que se desenrola durante uma batalha entre os exércitos grego e troiano, os heróis Diomedes e Glauco percebem a existência de relações comuns de ancestralidade e de alianças familiares e cessam completamente qualquer tipo de agressão, trocando presentes e jurando não mais direcionarem ataques um contra o outro. No segundo, que também aconteceu durante uma batalha, Aquiles derrota parte do exército troiano, deixando os corpos flutuando no rio Escamandro. O rio, revoltando-se contra a matança, ataca Aquiles, sendo afugentado por Hefesto.

As muitas proibições feitas por Zeus aos demais deuses, em relação à sua participação nos combates; os episódios em que Zeus demonstra sua supremacia perante os demais deuses, ameaçando-os, caso não obedeçam a seus comandos; a interferência feita por Afrodite, salvando Alexandre, durante luta contra Menelau. Todos esses episódios, definidos pela interferência divina, estão ausentes no filme.

É também importante que se chame a atenção à maneira como as duas narrativas terminam. O final da *Iliada* se encontra pouco depois da luta entre Aquiles e Heitor. Aquiles, saindo vencedor no embate, arrasta o corpo do vencido em volta do túmulo do falecido amigo, Pátroclo. O saque à cidade de Troia e o famoso Cavalo de Troia não estão na narrativa, sendo expostos posteriormente em *Odisseia*, *Eneida* e outros. A narrativa de Homero termina com Priamo, pai de Heitor, implorando a Aquiles que restitua o corpo de seu filho para que os rituais apropriados possam ser executados perante o corpo do herói derrotado.

Em relação a Aquiles e Heitor, podem-se ainda notar algumas diferenças que distinguem o filme da narrativa que Homero nos legou. Em Homero, Aquiles não tem a sua personalidade, como vemos no filme *Troia*, tão definida pelo orgulho e pela arrogância. Exemplifica-se isso com a conduta exibida por Aquiles em relação a Agamemnon, ainda no início da *Iliada*, no momento em que se esclarece o motivo da punição de Apolo sobre o exército aqueu.

Ao descobrir que a prisioneira de Agamemnon deverá ser retornada ao seu pai, Aquiles indaga:

[...] por que maneira os Aqueus poderão novo prêmio ofertar-te?/ Conhecimento não temos de espólio abundante ainda intacto,/pois das cidades saqueadas já estão distribuídas as presas/nem há de o povo querer novamente reunir isso tudo./Ao deus entrega a donzela, que três e mais vezes, sem dúvida, te pagaremos os nobres Aqueus (HOMERO, 2015, p. 59).

O Aquiles, como retratado no filme de Wolfgang Petersen, nunca se portaria em relação a Agamemnon de modo tão honroso e respeitoso, a julgar pela maneira como se tratam logo na primeira cena. Aquiles, encarregado de vencer o campeão inimigo em combate singular, “à moda antiga”, como dizem no filme, terminando a guerra com uma única luta, está adormecido em sua cabana – à beira do mar, a uma distância que parece ser de alguns quilômetros do campo de batalha – no momento em que seu nome é chamado por Agamemnon, para tomar parte na luta. Um emissário é enviado para acordar o herói e trazê-lo à batalha. Aquiles chega em seu cavalo e é saudado por Agamemnon afirmando que ele deveria ser “chicoteado por sua insolência” – afirmação à qual Aquiles responde exortando o rei a lutar ele mesmo contra o campeão inimigo.

Essa cena é muito descritiva da personalidade que será exibida por Aquiles, ao longo do filme, bem como do relacionamento que se desenvolve entre ele e Agamemnon. É importante destacar que dos dois argumentos, que foram utilizados para convencer Aquiles a voltar atrás em seu ato de rebeldia, apenas um o afeta. Vejamos.

O argumento “se você lutar agora, todos esses homens poderão voltar para suas casas e para suas famílias. Nenhum deles terá que morrer nesta guerra” não encontrou resposta alguma do herói. No entanto, “imagine quantas canções serão cantadas sobre esse momento; seu nome ecoará por toda a história” leva Aquiles a reconsiderar a sua decisão e voltar-se contra o combatente inimigo, sua última fala dirigida a Agamemnon antes do combate: não seria incrível se, ao menos uma vez, os reis lutassem as próprias batalhas?

No caso de Heitor, pode-se notar que esse personagem é retratado por Petersen como o perfeito herói, pai de família e pilar da comunidade. Citaremos três diferenças entre o Heitor de Homero e o Heitor de Petersen, que acreditamos ser ilustrativas da transformação desse personagem.

Na *Ilíada*, o herói em vários momentos incita Alexandre, seu irmão, à batalha, chegando a censurá-lo por sua covardia, fraqueza física e falta de motivação. No filme, vemos o exato oposto: Heitor é sempre o irmão maior

que está disposto a colocar-se entre o mais novo e tudo que possa ser-lhe ameaçador. Ainda no barco em direção a Troia, por exemplo, Alexandre revela a seu irmão o segredo sobre o rapto de Helena. Heitor é inicialmente contrário à decisão de seu irmão, mas, percebendo a irreversibilidade da situação e a inevitabilidade do conflito, resigna-se e prossegue rumo a Troia.

O comportamento de Heitor é também diferente em relação ao inimigo. Na *Iliada*, ao derrotar Pátroclo, despoja-o da armadura que estava vestindo, como é de seu direito, sendo esses os espólios da guerra. No filme, Heitor é tomado de tal vergonha por matar o jovem que a batalha é terminada no exato momento e os rituais funerários se seguem desimpedidos. Vemos que a luta contra Pátroclo é vista por Heitor como uma indignidade muito abaixo do seu personagem. Espoliar o corpo, tomando-lhe a armadura, seria algo inimaginável para o Heitor de Petersen.

Um último episódio que queremos narrar é a luta com Aquiles. No livro, Heitor marcha implacavelmente em direção à batalha. No entanto, ao ver Aquiles, é tomado por medo; sua coragem fraqueja, e, em fuga, dá três voltas em torno da cidade de Troia com Aquiles em seu encalço. A batalha somente acontece quando Atena, por meio da enganação, incita-o à luta e à morte. O Heitor de *Troia*, ao contrário do de Homero, vai à luta mesmo estando consciente de que a vitória era muito pouco provável. Luta bravamente contra um Aquiles completamente tomado pela fúria, sem dar, em momento algum, sinal de fraqueza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Feita uma breve comparação entre o espaço, a narrativa e os dois dos personagens centrais às histórias que se desenvolvem em ambas as produções, acreditamos ter encontrado uma tendência que guia as escolhas artísticas feitas no filme, desviando-se do texto original de Homero.

Troia, de Petersen, uma das produções mais caras da história da cinematografia, é um filme feito com a intenção de servir de entretenimento ao maior número possível de espectadores. Considerando que, como apontado por Hutcheon (2006), adaptações de textos canônicos, principalmente os clássicos, são raramente criticados muito pesadamente pela falta de fidelidade ao texto original, principalmente pelo fato de que os textos originais são pouco

conhecidos pelo público do filme, pode-se afirmar que a produção do filme teve não apenas a motivação, mas também a liberdade para modificar o texto, criando um filme que está mais em sintonia com os gostos de uma audiência do século XXI.

É interessante notar o fato de que Briseida, no filme, é prima de Heitor e de Alexandre, o que cria uma conexão mais forte entre os personagens. No original, de Homero, Briseida é raptada por Aquiles em outro reino, que não Troia, diminuindo consideravelmente o impacto emocional que o seu rapto tem entre os personagens centrais da narrativa. Isso também pode ser dito em relação a Pátroclo, que é, na *Ilíada*, amigo de Aquiles, e, no filme, Pátroclo é seu primo, fazendo com que sua morte tenha maior significado.

É também digno de nota o fato de que, de acordo com Vernant (2004, p. 103), o mundo da Grécia arcaica, onde viveu Homero, pensava o conceito de individualidade de maneira muito diferente da visão moderna do mesmo conceito. Para o grego antigo, e isso se conecta ao caráter religioso e edificante da *Ilíada*, a individualidade da pessoa, a sua capacidade de se manifestar como um indivíduo, estava atada à vontade e aos desígnios dos deuses, dos quais não há escapatória ou recurso.

Tudo se cumpre segundo a vontade de Zeus: essa fórmula enunciada desde o início do poema, mostra a que ponto somos simplistas quando consideramos as duas grandes fases da ação – derrota e vitória dos aqueus – diretamente ligadas à ausência ou à presença de Aquiles. O próprio herói explica que, se sua ausência teve consequência funestas para os gregos, foi porque Zeus assim o quis, concedendo-lhe com isso imensa honra (ROBERT, 1987, p. 7).

Robert (1987, p. 7) afirma que “um êxito jamais é a recompensa natural de um mérito, mas um favor concedido por um deus”. Essa é uma concepção de individualidade bastante contrária àquela que temos na modernidade e que deve ter tido um papel importante nas escolhas da produção do filme *Troia*. Enquanto vemos no livro os personagens sendo controlados pelos deuses, seus destinos já predefinidos e qualquer transgressão sendo punida, no mundo atual, pensamos que a personalidade está firmemente atada ao mérito da pessoa. Você é aquilo que você faz.

É notável o fato de que, no livro, a narrativa tenha o seu início no último ano da guerra, tendo as ações se desenrolado ao longo de poucos dias, ao passo que, no filme, ocorre o oposto: a trama iniciada em Esparta estabelece o con-

flito central da narrativa logo na abertura, deixando clara a motivação por trás dos acontecimentos que se desencadearão. Vemos, assim, um filme que, construído com o propósito de maximizar a sua margem de lucro, beneficia-se grandemente de uma trama mais direta, bem como de personagens que são dotados de atributos e personalidades mais bidimensionais, agindo de modo mais unilateral, facilitando a interpretação e a aceitação por um público que é, em grande parte, interessado na arte como forma de entretenimento.

A comparative analysis between Homer's *Iliad* and the movie *Troy*, directed by Wolfgang Petersen

Abstract

Based on Stam (2006) and Hutcheon (2006), this article will start from the premise that both source text and its many potential adaptations are to be seen and evaluated independently, as both are artistic productions that stand in their own merits. Therefore, concepts such as purity or fidelity will not be taken into consideration, as this article is not an attempt to rank both texts in any terms. This principle will be at the core of the analysis between Homer's *Iliad* and Wolfgang Petersen's *Troy*. We believe that the director's artistic choices, whether it be in changing or preserving, may be partially explained by the context in which both texts were written.

Keywords

Iliad. *Troy*. Adaptation.

REFERÊNCIAS

- DEFRADAS, J. *História breve da Literatura grega*. Lisboa: Editorial Verbo, 1965.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- HESÍODO. *Trabalhos e dias*. São Paulo: Hedra, 2013.
- HOMERO. *Iliada*. 25. ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2015.
- HUTCHEON, L.; O'FLYNN, S. *A theory of adaptation*. 2nd. ed. Oxfordshire: Routledge, 2006.

MAKING of Troy Part 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FT0nq-7EDwL8>. Acesso em: 10 nov. 2019.

MANCINI, A. *História da literatura grega*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973.

ROBERT, F. *A literatura grega*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ROMILLY, J. de. *Compêndio de literatura grega*. Lisboa: Edições 70, 2011.

RUSSEL, B. *História da filosofia ocidental: livro I – a filosofia antiga*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2015.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

TORRANO, J. Ouvir ver viver a canção. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. 2. ed. São Paulo. Iluminuras, 2015.

TROIA. Direção: Wolfgang Petersen. Roteiro: David Benioff. Los Angeles: Plan B Entertainment, 2004. 1 DVD (154 min), son., color. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Troy_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Troy_(film)). Acesso em: 10 nov. 2019.

VERNANT, J.-P. *As origens do pensamento grego*. 14. ed. Rio de Janeiro. Difel, 2004.