



ENTRE OS CERCOS: A *ILÍADA* E A FICÇÃO DE ISMAIL KADARÉ¹

BETWEEN THE SIEGES: THE *ILIAD*
AND THE FICTION OF ISMAIL KADARE

Leonardo Francisco Soares²
Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre as narrativas do escritor albanês Ismail Kadaré que dialogam com o universo dos poemas homéricos, em especial a epopeia *Iliada*, e com os modos de composição desses poemas, com vistas a examinar o jogo intertextual estabelecido. Partimos de um trabalho com um corpus inicial composto por alguns romances selecionados da trajetória ficcional do autor. Em seguida, interessa-nos a questão da representação da guerra como elemento de conexão entre Ismail Kadaré e Homero, e, para tanto, aborda-se de modo mais detido o romance *Os tambores da chuva (O castelo)* (1970), que traz o tema da guerra e da própria questão da escrita da (sobre a) guerra.

Palavras-Chave: Ismail Kadaré; Homero; Estudos de Literatura Comparada

¹ O estudo apresentado neste artigo insere-se no meu plano de estudos referente ao Estágio de Pós-doutorado, desenvolvido junto ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, entre os anos de 2015 e 2016, sob a supervisão do Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção.

² leofs@ileel.ufu.br

Abstract: *This article reflects upon the narratives of the Albanian writer Ismail Kadare that engage with the universe of the Homeric poems, especially the Iliad, and with the modes of composition of these ancient poems in order to examine the intertextual play that goes on between Kadare and Homer. First, some selected novels are discussed that illustrate the fictional trajectory of Kadare. Secondly, the representation of war as a common element between Kadare and Homer is considered, with a particular focus on The Drums of Rain (The Siege) (1970), which develops the theme of war and the question of writing about it.*

Keywords: *Ismail Kadare; Homer; Comparative Literature Studies.*

Em dois de junho de 2005, Ismail Kadaré foi anunciado como o primeiro vencedor do, então, recém-criado prêmio literário *The Man Booker International Prize*. O presidente do júri, o crítico literário John Carey, na época, sublinhou o seguinte: "Ismail Kadaré é um escritor que mapeia toda uma cultura - sua história, sua paixão, seu folclore, sua política, seus desastres. Ele é um escritor universal na tradição de contar histórias que remonta a Homero." (*apud* ASPDEN, 2005)³

A descrição do escritor albanês realizada por Carey já chama a atenção para alguns elementos importantes para este estudo. Em primeiro lugar, a condição de arauto, tradutor de uma cultura em sua generalidade; em seguida, a sua relação e inserção em uma tradição narrativa que tem origem em Homero. Afinal, o que se propõe neste artigo é esboçar um primeiro movimento interpretativo em torno de narrativas do escritor albanês Ismail Kadaré que estabelecem diálogos com o universo dos poemas homéricos – dando ênfase à *Iliada* – e com os modos de composição da poesia épica tradicional, com vistas a examinar o jogo intertextual estabelecido pelo autor com a epopeia homérica.

Dentro da vasta produção ficcional de Ismail Kadaré, há um número considerável de romances que, de uma forma ou de outra, estabelecem algum tipo de diálogo ou fazem alguma referência aos poemas homéricos. Poder-se-ia citar, por exemplo: *O general do exército morto* (2004), *Os tambores da chuva (O castelo)* (2003), *Crônica de pedra* (2008), *A ponte dos três arcos* (1999a), *O palácio dos sonhos* (1993), *Dossiê H* (2001a), *Três cantos fúnebres para Kosovo* (1999b) e *Vida, jogo e morte de Lul Mazrek* (2004). Evidentemente, levando-se em conta a extensão deste artigo, não se irá tratar a fundo de todos esses textos, faremos referências a esses diálogos, mas a análise mais detida voltar-se-á para o romance *Os tambores da chuva (O castelo)*. Por outro lado, a literatura ficcional de Ismail Kadaré compõe

³ Disponível em: <<http://www.ft.com/cms/s/0/b8e78596-d3cb-11d9-ad4b-00000e2511c8.html>>

um projeto estético articulado em torno de conceitos nucleares, sendo inevitável a alusão a outras narrativas do autor.

Nascido em 1936, no sul da Albânia, em Girokastra, cidade situada nas fronteiras com a Grécia e também abrigo de uma minoria grega (1%), o escritor inicia a carreira no terreno das letras como jornalista e publica o primeiro romance, *O general do exército morto*, em 1963. O argumento do romance pode ser resumido do seguinte modo: quase duas décadas após o fim da Segunda Guerra Mundial, o governo da Itália, cujo exército sofrera, no território albanês, grandes perdas desde a invasão em 07 de abril de 1939, envia uma comitiva encabeçada por um general e um padre para exumar e resgatar os corpos dos soldados mortos. Logo nas primeiras páginas há referências a Homero, mais precisamente ao fim do canto VII e aos cantos XXIII e XXIV da *Ilíada*:

Evocou as belas tradições de que se orgulhava a humanidade quanto às sepulturas dos combatentes. Citou os gregos e os troianos, que concluíam tréguas para inumar seus mortos com solenidade (...). Na tarefa que iria desempenhar havia algo da majestade dos gregos e troianos, da solenidade dos funerais homéricos. (KADARÉ, 2004, p.17).

Os rituais fúnebres têm um papel fundamental para os gregos da Antiguidade e para o próprio cerne da epopeia, afinal, a honra heroica, esculpida na “bela morte,” está coadunada ao canto épico no mundo de Homero. (VERNANT, 1979, p. 31-62) Na *Ilíada*, particularmente, o tratamento dado aos cadáveres dos guerreiros ganha destaque, têm-se, por exemplo, as belas descrições dos funerais dos heróis Pátroclo e Heitor, respectivamente, nos cantos XXIII e XXIV, que demonstram o cuidado, a honra despendida ao “morto ilustre”. Já no canto VII, há o episódio de “remoção dos mortos,” o cerimonial fúnebre dos guerreiros aqueus e troianos, logo após o combate entre Ájax Telamônio e Heitor:

Difícil foi então a tarefa de reconhecer cada homem!
Mas com água os lavaram do sangue empastado, chorando
Lágrimas escaldantes enquanto os levantavam para as carroças.
Não permitiu lamentações o grande Príamo; em silêncio
Empilharam os cadáveres nas piras, sofrendo no coração;
E depois de os cremarem regressaram a Ílion sagrada.
Por seu lado do mesmo modo os Aqueus de belas cnêmides
Empilharam os cadáveres nas piras, sofrendo no coração;
E depois de os cremaram regressaram às côncavas naus.
(*Ilíada*, VII, v. 424-432, p.266)⁴

⁴ Tradução de Frederico Lourenço.

É relevante salientar que em uma de suas acepções, o verbo exumar acena para a tarefa de “retirar do esquecimento”; “fazer vir à lembrança,” por esse viés, a missão da personagem do General, no romance de Ismail Kadaré, aproxima-se, de certo modo, do próprio papel da epopeia, que, nas palavras de Jean-Pierre Vernant, “quando não celebra a raça dos deuses, só tem por objeto evocar os *kléa andrôn*, os altos feitos gloriosos realizados pelos homens de antanho e perpetuar-lhes a lembrança, tornando-os mais presentes aos ouvintes que sua pobre existência cotidiana.” (VERNANT, 1979, p. 41)

Este não é um exemplo isolado da trajetória ficcional de Ismail Kadaré, sendo aludido aqui para apontar que, desde então, um traço marcante dentro da produção do escritor, seja ela ficcional ou de cunho ensaístico, é a referência à cultura grega antiga, trazendo alguns eventos e traços significativos dessa cultura sempre em comparação com a tradição cultural albanesa. Como bem enfatiza Eric Faye (1991), no livro *Ismaël Kadaré: Prométhée porte-feu*, é da raiz da cultura antiga que se nutre a criação literária de Kadaré.

Também um cadáver arrastado pelas ruas de um povoado assombra o romance *Vida, jogo e morte de Lul Mazrek* (2004). A trama narrativa é localizada no balneário de Saranda, ponto turístico da costa Albanesa a dez quilômetros da ilha grega de Corfu. O protagonista, Lul Mazrek, é um jovem ator com pretensões de cursar a Academia de Artes de Tirana, mas que vê seu sonho adiado ao ser recusado pela escola e, em seguida, ser convocado pelo exército para servir em Saranda, no posto de fronteira, tentando evitar que albaneses deixassem o país – algo proibido sem a permissão do regime. De trajetória parecida com a do jovem, há a personagem feminina Violtsa Morina, que, ao invés de receber um fuzil, é instruída a utilizar seu corpo para descobrir e delatar os fugitivos antes mesmo que tenham a chance de efetuar sua tentativa. Ao longo do texto, referências à *Iliada* vão ganhando corpo e as figuras de Lul Mazrek e Violtsa Morina são aproximadas às de Heitor e Andrômaca. Ao mesmo tempo em que a narrativa se desenvolve, o leitor é confrontado com relatos de reuniões dos dirigentes do regime do país e também com documentos que, supostamente, seriam parte dos interrogatórios e relatórios do primeiro julgamento de um crime contra a humanidade. Transcrevo abaixo um trecho de um desses documentos:

O VICE-PRESIDENTE DA ACADEMIA: Era a segunda vez que me procuram pelo mesmo motivo: a *Iliada*. As vozes eram outras, mas o horário, por incrível que parecesse, coincidia: em torno de meia-noite. Junto com o livro, queriam saber em qual trecho ele descrevia como Aquiles arrastava o corpo de Heitor – o que, como devem saber, acontece no vigésimo segundo canto.// Teriam consciência do que

procuravam? Haveria aqui algum equívoco? Ou tudo diria respeito a algo muito diverso, por exemplo o exame em segredo do manuscrito de algum ficcionista, que descreveria um acontecimento correlato da Antiguidade, mas na verdade aludiria a nossos tempos? Como devem saber, casos assim já ocorreram (...) (KADARÉ, 2004b, p. 53)

O interesse dos dirigentes do país pela *Ilíada* relaciona-se diretamente com a imagem do cadáver de Heitor arrastado na poeira por Aquiles:

Recordando destas coisas [Aquiles] derramava lágrimas copiosas,
ora deitado de lado, ora deitado de costas, ora deitado
de cara para baixo. Mas logo em seguida se levantava
para caminhar, vagueando, pela orla do mar; e despercebida
não lhe passava a Aurora quando surgia sobre o mar e a praia,
mas atrelava ao jugo do carro os céleres corcéis
e arrastava o cadáver de Heitor, que amarrava atrás do carro.
E depois que o arrastara três vezes em torno do túmulo
do falecido filho de Menécio, de novo se deitava na tenda.
(*Ilíada*, XXIV, v. 9-17, p.651)⁵

Ao longo da narrativa, Lul Mazrek será cooptado pelo Estado a interpretar o “papel” de cadáver de um fugitivo, sendo arrastado por uma lancha da polícia pelas águas do balneário.

Em *Crônica de pedra* (2008), tem-se a experiência da guerra, no caso, a Segunda Guerra Mundial, e uma cidade sitiada, a própria Girokastra, cidade natal do escritor, no momento em que a guerra atingia os Bálcãs, o que aproximaria o romance da *Ilíada*. A crônica é construída a partir do olhar de um menino também cindido entre a infância e a adolescência, sendo que tal ponto de vista irá se chocar com a brutalidade dos acontecimentos. Interpolados aos capítulos da história do jovem narrador, há excertos de uma crônica oficial de fatos da época ocorridos na cidade: artifício que produz um contraponto significativo dentro da trama narrativa. A cidade assombrosa, que brotava das pedras, de planos inclinados e de disposição tortuosa, em que quem escorregasse na rua – como bem sabiam os beberrões – cairia não na sarjeta, mas no telhado de alguma casa (KADARÉ, 2008, p.7-8), é o palco de tradições e superstições arcaicas: de uma modorra caracterizada por hábitos quase tribais, tradição, superstição e preconceitos. Praticamente fora tempo, não seria esta a verdadeira Ílion? É essa a indagação que perpassa todo o romance.

⁵ Tradução de Frederico Lourenço.

Conforme já salientado em outro trabalho (SOARES, 2012, p. 162-163), uma das características mais marcantes do universo romanesco de Ismail Kadaré é o fato de este ser composto de certo número de elementos recorrentes – poder-se-ia aludir aqui às noções de *tema/ cena-típica*⁶ num sentido mais amplo daquele utilizado pelos comentadores de Homero –, tais como os vestígios da batalha de Kosovo Polje; a estrutura da vendeta com seu Kanun e a bessa; as construções de pedra – pontes, pirâmides, palácios, muros; a Hospedaria dos Dois Roberts (alusão a dois chefes de Cruzada que atravessaram a Albânia); a ideia do sacrifício associada à tragédia grega; a voz da gesta; a sombra de Homero; os contornos dos Montes Malditos. Em uma espécie de *mise en abyme*, Ismail Kadaré assume a absorção e a re-elaboração de seus próprios textos. Além disso, essa repetição temática parece apontar para a técnica dos “antigos” cantores dos Bálcãs.

Entre esses elementos recorrentes é que se incluem a tradição da poesia épica oral eslava e a figura dos rapsodos – albaneses, eslavos, gregos. Tal temática aparece atrelada à problematização do vínculo entre memória, identidade e tradição. Através dos rapsodos de guerra, que cumprem o papel de cantar as glórias dos exércitos no dia seguinte à batalha, em *Três cantos fúnebres para Kosovo* (1999b),⁷ e da gesta, do *epos* que permite a continuidade de uma tradição, em *O palácio dos sonhos* (1993) e *A ponte dos três arcos* (1999a), por exemplo, tal problematização é recorrente. Neste último romance, as lendas serão reescritas, a partir dos interesses dos “chefes das pontes e estradas” ou dos donos das “Balsas e jangadas”, e repetidas pelos cantos dos rapsodos – “vindos não se sabe de onde” (KADARÉ, 1999a, p. 39) –, inserindo-se em uma tradição presumidamente relacionada a um passado longínquo: “Em seu duelo feroz, os dois adversários usaram a lenda antiga. Os primeiros [Balsas e Jangadas], através dela, haviam fomentado a destruição da ponte. Os segundos [os chefes das pontes e estradas], pelo mesmo meio, haviam preparado o assassinato”. (KADARÉ, 1999a, p. 109). O referido romance se constrói como uma crônica histórica, cujo narrador, o monge Gjon, corresponde, por analogia, à figura real do clérigo Gjon Buzuk, que teria escrito, em 1555, o primeiro livro em língua albanesa. Estabelece-se, então,

⁶ Em dois instigantes estudos, Mark W. Edwards irá cercar a noção de *cena típica*, partindo do termo *tema* utilizado por Albert B. Lord (1971), que ele considera muito amplo. Com vistas a uma melhor precisão, o autor irá desdobrar o conceito em três categorias, a já citada noção de *cena-típica* e também recorrerá às noções de *modelo narrativo* e *motivo*. (EDWARDS, Mark W. Type-Scenes and Homeric Hospitality, p. 51-72; EDWARDS, Mark W. Homer and Oral Tradition: The Type-Scene, p.284-330)

⁷ Para uma análise mais detida deste romance, ver SOARES, 2010, p.199-230.

toda uma ideia de fundação da identidade albanesa através do primeiro documento redigido na “língua da nação”. No capítulo XX do romance, a Hospedaria dos Dois Roberts será o palco da performance de dois rapsodos que lá passaram duas noites:

Eles distraíram os hóspedes com novas baladas compostas sobre o Ouyane maldito [o rio sobre o qual será construída a ponte dos três arcos]. Mas essas baladas eram de mau agouro. Elas cantavam na verdade que as náíades e as ninfas jamais esqueceriam a ofensa que lhes fora feita. Sua vingança talvez tardasse, mas chegaria. (KADARÉ, 1999a, p. 52)

Obviamente, estavam a serviço dos interesses dos donos do negócio das “Balsas e Jangadas.” Mais à frente, no capítulo XXIV, será a vez de surgir uma multidão de rapsodos, muitos dos quais vindos de uma guerra interrompida em algum lugar nos principados do Norte, enquanto outros visitavam estes locais pela primeira vez. Estes últimos irão se instalar na Hospedaria dos Dois Roberts – Albert B. Lord (1971, p. 14-15) chama a atenção para o fato de ambientes majoritariamente masculinos, como cafés, hospedarias, tavernas, serem os espaços privilegiados onde se reúnem os cantores e sua audiência – e cantarão baladas antigas “modificadas”:

Disseram-me que uma delas contava a história de três irmãos pedreiros e da esposa do caçula deles, emparedada num castelo que era erguido de dia e ruía à noite. Lembrei-me do colecionador de contos e lendas, e não sei o que me impeliu a ir à Hospedaria dos Dois Roberts para ouvir esta balada com meus próprios ouvidos. [...] Mal ouvi os versos da primeira balada, convenci-me de que ele participara de sua elaboração. A balada fora modificada. Não eram mais três irmãos que erguiam a parede de um castelo, mas sim dezenas de pedreiros que construíam uma ponte. (KADARÉ, 1999a, p.91)

Ao final do romance, ganhará força a lenda de que foram três irmãos quem construíram a ponte, o que pode ser associado às muralhas de Troia, construídas por Éaco com a ajuda dos deuses Apolo e Poseídon (GRIMAL, 1997, p.125).

Por sua vez, em *Dossiê H*, (2001a)., Ismail Kadaré expõe de modo evidente o seu fascínio pelo enigma que envolve a criação e transmissão dos poemas homéricos. Os protagonistas do romance são Max Roth e Willy Norton, dois estudiosos irlandeses, que na primeira metade do século XX, chegam a uma pequena cidade da Albânia em busca da "chave" para decifrar o enigma de Homero. Pode-se ler aqui uma alusão aos estudos de Milman Parry, que se

dedicou à comparação da poesia homérica com o canto de rapsodos da antiga Iugoslávia. Como bem observa Luísa de Nazaré Ferreira:

Num registo do qual não estão ausentes o humor e a sátira subtil, sob a forma de um inquérito sobre a génese (sic) e transmissão da epopeia homérica, inspirado pela célebre teoria oralista de Milman Parry, O Dossier H tece uma reflexão perspicaz sobre a criação literária e questiona, de forma hábil, as atitudes despóticas que limitam a liberdade do ser humano. (FERREIRA, 2006, p. 184)

Dossiê H. é um texto emblemático da relação que Ismail Kadaré estabelece com a cultura clássica e do modo como tal relação é articulada a uma posição crítica do autor sobre o tempo presente, em especial no que se refere ao espaço conflituoso da Albânia. Nesse sentido, há uma passagem bastante significativa do romance, quando, diante de um mapa da península balcânica, Willy Norton reflete:

Durante mais de mil anos, albaneses e eslavos haviam se entrematado interminavelmente naquelas terras [Albânia do Norte, Terras Altas, Kosovo, Antiga Sérvia]. Batiam-se por qualquer coisa: terras, fronteiras, pastagens, água; não seria de espantar se combatessem pelas estrelas do céu. E como se isso não bastasse, disputavam também a antiga epopeia, que, para completar a tragédia, florescia nas duas línguas, albanês e servo-croata. Cada povo teimava em se proclamar o criador da epopeia, reduzindo o outro à condição de ladrão, ou, na melhor das hipóteses, imitador. (KADARÉ, 2001a, p.78)

Por essa breve descrição, acredita-se que já tenha ficado evidente o papel que a cultura clássica e, em especial, os poemas homéricos desempenham no universo ficcional de Ismail Kadaré. É importante destacar, ainda, que tal olhar em direção à outra cultura não se coloca de modo lateral enviesado, como seria esperado, afinal a Albânia é um país vizinho da Grécia e ainda mais periférico. Na visão do escritor, ao contrário, não se estaria diante de duas culturas distintas, mas sim diante de uma unidade, de um contínuo geográfico e temporal: os Bálcãs (KADARÉ, 2005). Conforme salienta Bernard Sergent (1989, p.1261-1262), em resenha do livro de ensaios *Eschyle ou l'éternel perdant*, de Ismail Kadaré, duas teses, que se interpenetram, são importantes para sustentar esse olhar “central” do escritor albanês: a primeira delas defende que os albaneses chegaram primeiro que os gregos nos Bálcãs; a segunda tese aproxima a língua albanesa e o Kanun – código de direito e de conduta consuetudinário em vigor em muitas províncias do norte e do leste do país –, respectivamente, do idioma grego e da cultura grega clássica.

Nesse sentido, o romance *Os tambores da chuva (o castelo)* é também um texto significativo. Definido pelo autor como um “romance de guerra clássico, duro e frio” (KADARÉ, 2003, p. 5), o livro foi publicado pela primeira vez, na Albânia, em 1970, sob o título de *O castelo*. Um ano mais tarde, foi publicado na França sob o título de *Os tambores da chuva*. Sendo que, entre 1993 e 1994, na época da publicação do segundo volume de suas obras completas, Ismail Kadaré fez sensíveis modificações no romance, que acabou ficando com o “duplo título”. Pierre-Yves Boissau afirma que, ao tomar contato com essas diferentes edições do livro, o leitor não poderá deixar de notar o aprofundamento da referência a Homero ao longo das reescritas do romance (BOISSAU, 2003, p.533).

Além disso, a expressão “romance de guerra duro e frio” utilizada por Ismail Kadaré aponta para uma narrativa que segue na contramão do, digamos, gênero “romance de guerra”,⁸ tal como forjado ao longo do século XX, em especial após a Segunda Guerra Mundial. Ao utilizar a definição (com seus epítetos) para se referir ao seu próprio livro, Ismail Kadaré não está se filiando a essa tradição mais recente – muito próxima ao que hoje se denomina nos estudos literários de “escritas de si” –, mas está se inserindo em uma série outra que tem como ponto de partida a *Iliada*, de Homero.

Ao escrever o romance, Ismail Kadaré inspirou-se também em um texto albanês, *Le Siège de Shkodra*, publicado em Latim em 1504. Seu autor, o padre Marin Barleti, presenciou três cercos daquela cidade da Albânia setentrional, o de 1474, o de 1478 e o de 1479. Kadaré valeu-se ainda de diversas crônicas turcas (FAYE, 2005, p. 6). A narrativa centra-se no cerco do exército otomano a uma cidadela albanesa na segunda metade do século XV, mais especificamente em uma data localizada entre os anos de 1443 e 1478, período que marca o único hiato ou *interregno* do domínio otomano antes da declaração da independência da Albânia durante a Primeira Guerra dos Bálcãs, em 1912. A situação do cerco já aponta para o diálogo com a *Iliada*. Assim como no poema homérico, no romance de Ismail Kadaré temos a equidade – o fato de o aedo, no caso da *Iliada*, cantar os dois lados, a grandeza dos feitos de gregos e troianos sem se ater ao elogio de seu próprio povo ou assumir a vitória como critério de focalização .

À maneira de Zeus do alto do Olimpo (HARTOG, 2001, p. 34), o autor albanês escolhe uma estrutura dobrada, que aponta para a duplicidade de pontos

⁸ O fato é que a noção de “romance de guerra,” “poesia de guerra” e “filme de guerra” configura-se como um autêntico gênero na primeira metade do século XX. Como o seu próprio nome expõe, esse gênero “de guerra” apresenta o estigma do referencial imediatamente dado, sendo caracterizado em oposição às vanguardas, à arte experimental. (SOARES, 2012, p. 22)

de vista e de sentidos: os quinze capítulos numerados do romance – que, narrados na terceira pessoa, retratam a movimentação do exército otomano, suas técnicas de combate, as tentativas de assalto do “castelo”, as peripécias das personagens – aparecem intercalados por partes mais enxutas, sem numeração, mas destacadas pelo uso do itálico, em que se muda a perspectiva e a voz narrativa – no caso, têm-se as expectativas do povo sitiado à espera do herói lendário George Kastriota-Skanderbeu, as leituras – das movimentações de fora, feitas do lado de dentro – são narradas por uma primeira pessoa do plural. O foco narrativo dos capítulos numerados repete um artifício comum ao de outros romances do autor – por exemplo, *O general do exército morto* (2004), *Abril despedaçado* (2001b), *Dossiê H* (2001a), *O acidente* (2010)–, o de desenvolver uma “perspectiva exógena” (MUSSA, 2012)⁹ da cultura e da história albanesa. Tal perspectiva estrangeira, por sua vez, é enquadrada pela voz em itálico, que se assemelha a uma espécie de “coral impessoalizado” dos sitiados, que faz eco aos acontecimentos do acampamento narrados ao longo dos 15 capítulos. Esse coral se situa entre duas ausências, que pairam sobre o texto, primeiro, a do herói das baladas e cantos épicos albaneses, George Kastriota, cuja sombra se projeta através de tênues índices sobre todo o romance, como, por exemplo, nesse trecho: “À noite, no topo dos montes, nosso George envia-nos mensagens de esperança por meio de fogueiras. Mas quando o tempo piora não se enxergam nem as fogueiras nem as montanhas e sentimo-nos como que suspensos sobre um abismo” (KADARÉ, 2003, p. 47-48). Aqui, ecoa a ausência de Aquiles, o maior dos Aqueus, em dezesseis cantos da *Ilíada*, embora, assim como no romance de Kadaré, mesmo ausente, o herói insista em pairar sobre a peleja. O exército de George Kastriota se mostra inalcançável e inabalável, porquanto invisível – pertencente a uma dimensão diferente, da ordem de uma Albânia celeste e a-histórica (BOISSAU, 2003, p. 536). Outra força que se oculta é a das divindades, mas, assim como a chuva, essa força parece bordejar o espaço da fortificação:

Muitos dos nossos têm a convicção de que nossas divindades não só continuam a pairar sobre nós como também influirão nos destinos da guerra, tal como outrora. Alimentam a esperança de que os céus, embora ultimamente mostrem-se frios para conosco, hão de se condoer e intervirão como antes nos assuntos humanos. Ouviremos as rodas e asas dos carros celestes, dizem. E quem sabe se a sorte da contenda, e de cada um de nós, será lançada aqui na terra negra ou lá em cima, nas nuvens? (KADARÉ, 2003, p. 48)

⁹ Disponível em <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-general-do-exercito-morto/>>; acesso em: 13 out. 2014.

Já do lado do exército turco, a parte caudalosa do romance, em meio ao numeroso exército e à abundância de figuras que o compõem, destacam-se o cronista Mevla Tcheleb, o poeta Saed, o janízaro Tuz Otchan, o chefe da intendência, o arquiteto, o astrólogo, o comandante em chefe Tusun Paxá e as mulheres de seu harém, cada personagem com as suas diferentes preocupações, medos e desejos em meio à vida no acampamento, tendo-se aqui algo próximo do que Nicole Loraux (1994, p. 30) denomina de “guerra nua”, sem heróis ou deuses. Essas diferentes perspectivas da guerra são permeadas pelos sucessivos assaltos ao castelo, que vão se tornando cada vez mais violentos, sob um calor opressivo que, ao mesmo tempo, parece apenas adiar o som dos tambores a anunciar a chegada do outono, das chuvas, ou seja, a iminente derrota dos turcos.

Logo no primeiro ataque, o poeta Saed é ferido nos olhos e fica cego – em uma referência óbvia à imagem difundida do autor da *Ilíada* como um poeta cego –, já o cronista Mevla Tcheleb insiste em sua missão de escrever o “imortal relato”, de descrever as peripécias da guerra “com toda a exatidão”. Ao longo da narrativa, contudo, o que Mevla Tcheleb faz é debater-se com a tarefa de se escrever a/sobre a guerra, como no seguinte trecho:

Na tenda reinava o mormaço. O cronista a custo deitou mais umas linhas no papel e passou a mão pela frente. O trabalho não rendia. O trovejar dos canhões dispersava-lhe as ideias como revoadas de galhas. Leu pela décima vez a frase inacabada: “Os crocodilos do mar da peleja por muitas vezes arremeteram contra os muros, mas o destino...”. O mar da peleja. Pensando bem, ali estava uma bela expressão, um achado, mas tinha suas dúvidas quanto aos crocodilos. É sabido que crocodilos não habitam os mares, mas sim os rios, de maneira que a frase para ser exata precisava falar dos “crocodilos do rio da peleja”. Acontecia que o “rio da peleja” não tinha nem de longe a força de “mar da peleja”, o qual evocava de um só golpe o rugido, as ondas sem fim e a ferocidade da guerra. Mais valia sacrificar “crocodilos” que o “mar da peleja”. (KADARÉ, 2003, 295)

Nesses momentos de metanarratividade, de autoreflexividade, a personagem do cronista parece refletir sobre o caráter ficcional da narrativa histórica, questionando sua objetividade e verdade assentadas nos relatos e documentos escritos, ao perceber que o processo de narrar a história carrega semelhanças com a construção do texto literário, e desafia a estabilidade e a irreversibilidade de uma “certa” noção de história vista como ciência. Em um outro momento do romance, a personagem de Mevla Tcheleb é confrontada, pelo chefe da intendência, com uma outra versão, divergente da “oficial” – salientando que o “oficial”, aqui, refere-se a uma possível “versão historiográfica

turca" dentro da construção ficcional de Ismail Kadaré –, de um mesmo acontecimento: a morte do sultão Murat I no entardecer do dia 28 de junho de 1389, na Batalha de Kosovo Polje. Se a história oficial, a que Mevla Tcheleb sabia quase de cor, isto é, “tudo que fora escrito sobre aquele dia” (KADARÉ, 2003, 157), menciona o entardecer, logo após a vitória, quando o sultão Murat I, montado em seu corcel e cercado por sua guarda, avançava em meio aos mortos e, subitamente, ali, era surpreendido por um balcânico, que, armado com um punhal, saltava sobre o monarca e, de um só golpe, atingia o coração; a “contraversão” do chefe da intendência afirma que o sultão foi assassinado não pelos balcânicos, mas por uma intriga do conselho de seus próprios vizires, encabeçada pelo filho mais novo de Murat I, Bajazit I. É significativo que a personagem do chefe da intendência, momentos antes de revelar a “outra” versão dos fatos, questione o estatuto de verdade das crônicas históricas:

(...) E como foram as coisas por lá, nas montanhas? – indagou o chefe da intendência. Antes de responder, o cronista ergueu os olhos fatigados e sustentou por algum tempo o olhar tranquilo do amigo.

A mim você pode contar a verdade – disse o chefe da intendência. – As crônicas são para as gerações futuras ou para as matronas de Edirna. – Fez uma curta pausa; depois, sem fitar seu convidado, indagou: – Como foi? (KADARÉ, 2003, p. 146)

Assombrado pelas “versões” dos mesmos acontecimentos, encontrando dados inexatos e reconhecendo a subjetividade de suas próprias palavras, Mevla Tcheleb concebe uma outra crônica, uma outra versão da batalha de Kosovo Polje. Tal versão começa a se construir nos pesadelos do cronista, por meio de condensações, superposições e deslocamentos, o que me leva a trazer as palavras de Ricardo Piglia, quando este afirma, dialogando com Walter Benjamin, que a outra versão da história oficial “deve ser lida à contraluz da história ‘verdadeira’ e como seu pesadelo”. (1993, p. 8)

É exatamente em um espaço da ordem do pesadelo, escondido em um subterrâneo, “enterrado” em um buraco: “um não-lugar, uma terra-de-ninguém, fora da lei, alheia ao mundo e ao Estado” (KADARÉ, 2003, p. 245), temendo o ataque dos albaneses, na interseção de sono e vigília; morte e vida, que Mevla Tcheleb, agora convertido em aedo, concebe “a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994a, p. 225) na forma de Cantos Fúnebres. Cada Canto é acompanhado de seu Contracanto Fúnebre, como no exemplo:

"Socorrei-me, musas, é o Terceiro Canto", implorou.

Terceiro Canto Fúnebre: do outro lado do campo de batalha, o príncipe herdeiro, Jakub Tcheleb, recebe uma ordenança: "O Glorioso o procura". A caminho, ouve gritos: "Mataram o sultão!". Mas a ordenança o tranquiliza: "Foi o duplo que mataram, meu senhor". Entretanto, um presságio funesto teima em acompanhar o príncipe.

Terceiro Contracanto Fúnebre: desde que a expedição partira para o Kosovo, já se sabia que qualquer que fosse a sorte da campanha, vitória ou derrota, o monarca seria morto. Morto para que subisse ao trono não o primogênito, conforme a lei, mas o mais novo, Bajazit. E assim foi. (KADARÉ, 2003, p. 246-247)

À maneira da epopeia clássica, a presença e o saber das Musas são convocados no início de cada um dos cantos e seus respectivos contracantos fúnebres, tanto para inspirar o cronista/aedo – que parece substituir o poeta Saed ferido e cegado na batalha –, a lembrar da versão oficial – a "verdade histórica" – quanto da contraversão, ou seja, as "verdades possíveis" a respeito da Batalha de Kosovo Polje. Isso acontece porque, segundo François Hartog, lendo Hesíodo, as musas não diferem tanto das "contra-musas" que abriram este ensaio:

Oniscientes, as Musas podem dizer tudo: não apenas o que é, mas também, se o querem, o que não é – tanto contar 'mentiras (*pseúdea*) semelhantes a fatos (*etýmoinin*)', quanto 'verdades (*alethéa*) proclamar'. Abre-se já aí a possibilidade de partilha entre o real e a ficção, que se apresenta sob a forma do *como* e da imitação.¹⁰ (HARTOG, 2001, p. 34)

Ao amanhecer, depois de trazer à tona o aspecto sombrio e terrível da história encoberto pela luminosidade enganosa dos relatos oficiais, Mevla Tcheleb deixa o subterrâneo, e a sensação é a de que ele abandonava a própria sepultura, onde enterrara, "para os séculos dos séculos, sua única crônica de desafio ao Estado. Encheu os pulmões, feliz de ter escapado daquela". (KADARÉ, 2003, p.248)

Em sua resenha "Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea Guerra e Guerreiros, editada por Ernst Jünger", de 1930, Walter Benjamin reflete sobre a questão da escrita sobre a guerra, em especial o fracasso dos textos da coletânea em análise. Num dado momento, ele afirma: "Ei-la, a guerra, tanto a 'eterna', de que tanto se fala, como a 'última' – a mais alta expressão da nação alemã. A essa altura, já deve ter ficado claro que atrás da guerra eterna há a guerra ritual e, atrás dela, a ideia de guerra técnica, e também que os autores não conseguiram

¹⁰ HARTOG, François (Org.). *A história de Homero a Santo Agostinho*: prefácios de historiadores e textos sobre história reunidos e comentados por François Hartog. Trad. Jacyntho Lins Brandão, p. 34.

compreender essas relações.” (BENJAMIN, 1994b, p.64) Nessa sobreposição de camadas, nesse movimento oscilatório do lembrar e do esquecer, elabora-se uma espécie de "reciclagem da derrota" (KADARÉ, 2003, p. 163) – retomando, agora, a expressão utilizada pela personagem do chefe da intendência do romance *Os tambores da chuva*– ao criar-se uma guerra segunda, uma sombra inexpugnável para quem quer que seja, em tempo algum. É como se esses povos se relançassem, intermitentemente, na Batalha de Kosovo Polje como espelho distorcido, miragem de si mesma, imagem de sua perda: "E pode-se vencer uma perda, uma miragem? É como tentar escavar o que já é um buraco. Ele já é o vazio, nada sofre, ao passo que você pode se arruinar na escavação(...)" (KADARÉ, 2003, p. 163), indaga-se a personagem do chefe da intendência. E a essas indagações eu suplemento as de Walter Benjamin, na referida resenha:

O que significa ganhar ou perder uma guerra? Nas duas palavras, chama atenção o sentido duplo. O primeiro, o sentido manifesto, significa decerto o desfecho, mas o segundo, que dá sua ressonância especial a ambas as palavras, significa a guerra em sua totalidade, indica como o desfecho para nós altera seu modo de existência em nós. Esse segundo sentido diz: o vencedor a incorpora como patrimônio, transforma-a em coisa sua, o vencido não a tem mais, é obrigado a viver sem ela (...). Ganhar ou perder uma guerra, segundo a lógica da linguagem, é algo que penetra tão fundo em nossa existência que nos torna, para sempre, mais ricos ou mais pobres em quadros, imagens e invenções. (BENJAMIN, 1994b, p.64)

Entre os séculos VIII e V a. C, forjou-se na Grécia Antiga o “poema da força” (WEIL, 1996, p. 379-407) que já anunciava essas questões, retomadas ao longo da trajetória ficcional de Ismail Kadaré. Nesses textos, a guerra toma a dimensão do universo, tornando-se o único investimento possível e a única fonte – real ou simbólica – de gratificação.

Por fim, espera-se que essa reflexão tenha evidenciado o papel que a cultura clássica e, em especial, os poemas homéricos desempenham no universo ficcional de Ismail Kadaré, contribuindo, assim, para ampliar o horizonte de leitura tanto desses poemas épicos quanto da produção ficcional do escritor albanês, à luz dos estudos comparados.

REFERÊNCIAS

ASPDEN, Peter. Albanian writer scoops international Booker. *Financial Times*, Londres, 3 Jun. 2005. Disponível em: <<http://www.ft.com/cms/s/0/b8e78596-d3cb-11d9-ad4b-00000e2511c8.html>>; Acesso em: 19 fev. 2015.

-
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 222-232. (Obras Escolhidas, v. 1).
- BENJAMIN, Walter. Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea Guerra e Guerreiros, editada por Ernst Jünger. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 61-72. (Obras Escolhidas, v. 1).
- BOISSAU, Pierre-Yves. Les enjeux de la présence homérique dans Les Tambours de la pluie d'Ismail Kadaré. *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, n. 7, p. 533-546, 2003. Disponível em : <http://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2003_num_7_1_1445>; Acesso em 20 fev. 2016.
- EDWARDS, Mark W. Type-Scenes and Homeric Hospitality. *Transactions of the American Philological*, The Johns Hopkins University Press, v. 105, p.51-72, 1975.
- EDWARDS, Mark W. Homer and Oral Tradition: The Type-Scene. *Oral Tradition*, University of Missouri, v.7, n. 2, p.284-330, 1992
- FAYE, Eric. Prefácio. In: KADARÉ, Ismail. *Os tambores da chuva: (o castelo)*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 5-8.
- FAYE, Eric. *Ismail Kadaré, Prométhée porte-feu*. Paris: José Corti, 1991.
- FERREIRA, Luísa de Nazaré. Evocação Breve de Ismail Kadaré. *Boletim de estudos clássicos*, Coimbra, n. 45, p.183-186, jun. 2006.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*.3.ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- HARTOG, François (Org.). *A história de Homero a Santo Agostinho: prefácios de historiadores e textos sobre história reunidos e comentados por François Hartog*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (Coleção Humanitas).
- HOMERO. *Iliada* (em versos). Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2013.
- KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- KADARÉ, Ismail. *O acidente*. Trad. Bernardo Joffly e Iliriana Agalliu. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KADARÉ, Ismail. *Dossiê H*. Trad. Bernardo Joffly. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KADARÉ, Ismail. *Esquilo. El gran perdedor*. Madrid: Siruela, 2005. (Biblioteca de Ensayo)
- KADARÉ, Ismail. *O general do exército morto*. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- KADARÉ, Ismail. *O palácio dos sonhos*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

-
- KADARÉ, Ismail. *A ponte dos três arcos*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999a.
- KADARÉ, Ismail. *Os tambores da chuva: (o castelo)*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- KADARÉ, Ismail. *Três cantos fúnebres para o Kosovo*. Histórias traduzidas do albanês por Jusuf Vrioni; Trad. Véra Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999b.
- LORD, Albert B. *The singer of tales*. New York: Atheneum, 1971. [Reimpressão]
- LORAU, Nicole. L'Iliade moins les héros. *L'Inatuel*, Paris, n.1, p. 29-48, printemps 1994
- MUSSA, Alberto. O general do exército morto (resenha). *Jornal Rascunho*, nov. 2012. Disponível em <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-general-do-exercito-morto/>>; acesso em: 13 out. 2014.
- SERGEANT, Bernard. Ismail Kadaré, Eschyle ou l'éternel perdant (resenha). *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 44, n. 5, p. 1261-1263, 1989.
- SOARES, Leonardo Francisco. A batalha de Kosovo Polje na literatura de Ismail Kadaré, ou quem reivindica a verdade histórica? In: CORNELSEN, Elcio; BURNS, Tom (org.). *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. 199-229.
- SOARES, Leonardo Francisco. *Leituras da Outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Revista Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1978.
- WEIL, Simone. A *Iliada* ou o poema de força. In: _____. BOSI, Ecléa (org.). *Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 379-407.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 12 de julho de 2016.

Aprovado em sistema duplo cego em: 25 de setembro de 2016.