

## **José Pedro Serra**

Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Clássicos

### **Traços Épicos em *Guerra e Paz* de L. Tolstói**

Ainda que sob diferentes perspectivas, a tentativa de caracterização e de identificação de um género literário tem sido, desde Aristóteles, tarefa recorrentemente ensaiada nos estudos literários. Tal demanda assumiu não raras vezes o perfil da pergunta pela “essência” de um género – da epopeia, da tragédia, da comédia –, procurando traçar-lhe os traços definidores, o denominador comum e essencial que tornasse tal obra pertencente a tal género literário. Talvez votado a um cíclico e renovado fracasso, tal projecto não só não deixa de ser legítimo, como é também imprescindível, uma vez que corresponde a um esforço de ordenação e de classificação sem o qual o objecto literário permaneceria num vasto horizonte informe e indomável.<sup>1</sup> Para além de outras questões, a grande dificuldade reside nas “alterações semânticas” de um género, nas mutações que esse género foi tendo ao longo da história, no diverso perfil de obras que se reclamam da mesma herança genética, do mesmo género literário, embora apresentando, formal e materialmente, consideráveis diferenças. Por esta razão as perguntas “o que é a epopeia”, “o que é a tragédia”, “o que é a comédia”, enfim, o que é isso que faz de uma obra uma epopeia, ou uma tragédia, ou uma comédia, bem se poderiam transformar nestas outras, considerando o carácter dinâmico da evolução dos géneros literários: quais as formas pelas quais se manifesta a epopeia, ou a tragédia, ou a comédia? Quais os rostos múltiplos que epopeia, tragédia e comédia podem

---

<sup>1</sup> Sobre a dificuldade de caracterização dos géneros, nomeadamente a tragédia, ver José Pedro Serra, *Pensar o Trágico* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006), especialmente pp. 19-70.

assumir? Agindo desta forma, escapa-se à rigidez e à imobilidade de uma petrificação conceptual de que resultaria o empobrecimento e a parcialidade da caracterização de um género, realidade viva e por isso sempre dinâmica.

O objectivo desta reflexão não é arriscar uma nova *definição* de epopeia, o que seria aqui totalmente inoportuno; trata-se apenas de revelar e caracterizar alguns traços de *Guerra e Paz*, traços formais e materiais, de forma a evidenciar a alma épica deste romance e a fundamentar a sua aproximação, ou até inclusão, no género épico. A associação de *Guerra e Paz* aos poemas homéricos não é original, nem arriscada e funda-se nas palavras do próprio romancista. Desde o primeiro contacto com a *Iliada*, em 1857, o poema da cólera funesta de Aquiles, conforme apontam os vários biógrafos<sup>2</sup>, deixou nele a mais profunda marca, expressa nas entradas do seu diário na segunda quinzena de Agosto. Em 29 deste mês, um dia depois de celebrar o seu trigésimo aniversário anota que acabou de ler a “incrivelmente bela conclusão da *Iliada*!” O seu interesse, porém, estava longe de ficar por aqui e a marca deixada pelo poema épico estende-se ao longo do tempo. Entre 1860 e 1862, pouco antes de começar a escrever *Guerra e Paz*, Tolstói relê o poema, limitado ainda à tradução dado o seu desconhecimento do grego. No inverno de 1870, porém, e já depois da publicação daquele romance, o autor russo empenha-se na aprendizagem do Grego, de modo a poder ler no original obras de autores clássicos, bem como os Evangelhos, textos que nunca abandonou e cuja influência foi decisiva para ele. E é ainda à *Iliada* que recorre quando pretende concretizar o projecto pedagógico da educação dos camponeses. Como ele próprio afirma, entre a epopeia e a sua escrita, a sua arte de escrever, mais do que uma proximidade exterior, há uma afinidade natural, o fluir espontâneo de uma mesma fonte.<sup>3</sup> Referindo-se a *Guerra e Paz*, de acordo com o testemunho de Gorki, Tolstói afirmava: “sem falsas modestas é como a *Iliada*.”<sup>4</sup> A partilha relativamente ao género e a familiaridade íntima entre as duas

<sup>2</sup> São os casos de Aylmer Maude, Ernest J. Simmons, Paul Birukoff. Ver Laura Jepsen, *From Achilles to Christ. The Myth of the Hero in Tolstoy's War and Peace* (1978), pp. 15-16.

<sup>3</sup> Ver Laura Jepsen, *op. cit.*, p. 17.

<sup>4</sup> Maxim Gorki, *Reminiscences of Tolstoy, Chekhov and Andreev* (1948), p. 57.

obras não passaram também despercebidas aos críticos que desde muito cedo reconheceram o horizonte épico e a brisa heróica que atravessa a obra do autor russo.<sup>5</sup> Mas, afinal, que traços são esses que outorgam a tonalidade da epopeia a este romance?

A primeira e a mais imediata impressão que a leitura do romance exerce sobre o leitor é a de uma grandeza e de uma amplitude indomáveis, como se a narrativa se estendesse por um horizonte poderosamente inabarcável e ecoasse até às estrelas, arrastando consigo a tragédia e a glória do mais profundo pulsar da nossa humana condição. Procurar delinear o perfil desta quase esmagadora *grandeza*, termo tão fluido e equívoco, é situarmo-nos no trilho da nossa reflexão. E a grandeza de *Guerra e Paz* manifesta-se de múltipla forma: no tema, na forma e no conteúdo. Cingi-la é situarmo-nos na perspectiva adequada para compreendermos a dimensão épica do romance.

*Guerra e Paz* é, antes de mais, “grande” pelo tema. Fundamentalmente, a acção decorre durante as guerras napoleónicas, incidindo particularmente na invasão da Rússia pelo exército francês, campanha terrivelmente dolorosa para franceses e russos e que marcará, de resto, o início do declínio de Napoleão. O que está em causa é o destino da Europa, continente dilacerado por forças de interesses antagónicos e inconciliáveis. De um lado, os impérios conservadores da Áustria e da Rússia, apoiados pela Prússia e pela Inglaterra contra os quais se opunha a França, a pátria da revolução, agora modelada e domada pela mão forte do general corso. Os exércitos de Napoleão, imperador da França desde 1804, que somam sucesso atrás de sucesso, avançam triunfantes e parecem, por isso, capazes de impor a sua ordem por toda a Europa. A campanha da Rússia revelará a sorte que as estrelas guardam para a Europa. Estamos no coração da História.

À semelhança da *Iliada*, no centro do romance está uma guerra, mas não tanto uma guerra episódica, entendida a partir da particularidade da rede de circunstâncias e contingências que sempre marcam os acontecimentos, mas a guerra, a guerra como registo matricial, como presença relevante, porventura original, do agir humano. Neste sentido,

---

<sup>5</sup> Cito apenas o exemplo de G. Steiner, *Tolstói ou Dostoievski* (trad de Rose Celli, Paris, 1959).

a guerra de *Guerra e Paz* assume proporções análogas à guerra de Tróia, mãe e matriz de todas as guerras, porque o que a partir dela se revela não é apenas o desenrolar e o desfecho da batalha, mas a natureza e o alcance do confronto heróico, não é apenas a sorte do guerreiro, mas a possibilidade da realização superior do guerreiro – a *via espiritual* do guerreiro, com todos os seus perigos<sup>6</sup> –, não é apenas a representação fragmentada e parcial de uma sociedade, mas o desenho completo de um mundo, da sua ordem, da sua inteligibilidade e dos perigos da sua desagregação. Na *Iliada*, como no romance de Tolstói, a guerra é o cenário privilegiado onde o homem se confronta com a morte e com as cinzas, com as interrogações últimas, com os abismos da sua existência, mas onde encontra também a terra onde enraizar a sua alegria, o seu vasto olhar e a largura do seu gesto, o glorioso canto da sua sede de imortalidade. É por isso que, em ambas as obras, da carnificina dos combates, coincidente com as paixões, com os receios e com as esperanças, emerge também uma confiança imensa no gesto e nos homens e na alegria da sua acção. O resultado é que a guerra é o pórtico a partir do qual se desenha uma totalidade irradiante, onde o homem, a sociedade, a religião se entrecruzam na construção da complexidade do mundo. É como se tocássemos a música do universo.<sup>7</sup>

A forma e o estilo acompanham a grandiosidade do tema. A estrutura narrativa, composta por uma multiplicidade de personagens

---

<sup>6</sup> Para a possibilidade de uma realização superior mediante a guerra, ver Julius Evola, *Métaphysique de la Guerre* (Milano: 1980).

<sup>7</sup> Para além desta contextualização genérica mas decisiva, encontramos facilmente algumas analogias óbvias. A imagem de Moscovo em chamas e a aflição que atinge o povo russo faz ressoar o episódio de Tróia em chamas, ainda que a descrição remeta para a *Eneida* e não para a *Iliada*. A caracterização de Hélène (o nome não é uma casualidade), a bela Hélène (cf. I, pp. 17, 18, 21...), a filha do príncipe Vassili e futura mulher de Pierre, pela sua beleza irresistível, pelo comportamento leviano e pelo rasto de destruição que deixa por onde passa, evoca aquela outra mítica Helena, a bela Helena que “foi de muitos maridos”, conforme uma certa tradição a desenhou, e cuja divina beleza fez os homens tingirem a terra de sangue. Pierre passa sete anos com Hélène, tal como Ulisses passou sete anos com Calipso. Outras analogias poderiam ser encontradas.

As citações de *Guerra e Paz* são sempre feitas a partir da tradução portuguesa de Nina Guerra e Filipe Guerra e indicando o volume e as páginas: Lev Tolstói, *Guerra e Paz* (Lisboa: Editorial Presença, IV volumes, 2005).

e de unidades temáticas (o príncipe Andrei e os Bolkônskis; o conde Bezúkhov e Pierre; Natacha e os Rostov...), cujo desenvolvimento se vai dando no contexto da guerra, tem um carácter irradiante, como acima referia, mostrando uma espécie de inimizade por qualquer desenlace ou resolução. Não é tanto a unidade que está em causa, mas a concepção de uma unidade acabada e esgotada, com uma acção circunscrita numa unidade temporal claramente delimitada. Tal como na *Iliada*, cujo final – as honras fúnebres de Heitor – marca apenas um repouso, um “provisório final”, um adormecimento de um tempo que em breve promete acordar, também em *Guerra e Paz* o fracasso da invasão de Moscovo pelo exército francês, a morte do príncipe Andrei e de Hélène, essa *femme fatale*, desdobra-se numa dimensão prospectiva, num futuro aberto, rasgado pelo casamento entre Pierre e Natacha e a respectiva vida familiar. Ao contrário de se encerrar num tempo completo e fechado, a narrativa irradia para um tempo futuro que habita na margem silenciosa do que é dito. Dir-se-ia que a sociedade descrita, e descrita efectivamente como um todo, se recusa a acabar, a concluir-se, trepando pelos braços do tempo que nunca se extingue.<sup>8</sup>

Algumas características estilísticas, harmonizando-se claramente com o carácter expansivo da estrutura narrativa, auxiliam à tonalidade épica. Refiro-me ao uso intenso dos adjectivos que diferenciam qualitativamente personagens e situações. Os adjectivos outorgam às descrições, sejam elas de fenómenos da natureza ou de convenções sociais, bem como à análise psicológica, um carácter vivo e único. Uma cara não é apenas uma cara, como uma árvore não é apenas uma árvore, tal como a luz do Sol não é apenas a luz do Sol. A cara é alegre ou triste, e a árvore é abundante ou seca e a luz do Sol é brilhante ou filtrada.<sup>9</sup> O uso do símile, tão característico de Homero, aprofunda a

---

<sup>8</sup> Harry J. Mooney, *Tolsty's Epic Vision* (Oklahoma: 1968), há muito chamara já a atenção para o carácter expansivo com que termina *Guerra e Paz*: “*War and Peace*, enormous though it is, turns out to have occupied a segment of time insufficient to accommodate it. And time itself, just as it lay long before the life of the novel, lies far beyond it.” (p. 54)

<sup>9</sup> Até os mais simples acontecimentos sociais aparecem envoltos nesse intenso pulsar da vida. “O serão de Anna Pávlovna entrou em funcionamento. Os fusos zumbiam por todo o lado, regulares, sem paragens. Exceptuando *ma tante*, ao

forma épica. Também em Tolstói, o símile não é apenas um adorno estilístico, mera ornamentação vazia de sentido e estéril de beleza. As comparações, muito abundantes, alargam o sentido da expressão, abrindo-a a novos horizontes e fazendo explodir a empobrecedora linearidade da palavra, que desta forma ganha asas. O uso do símile aplica-se às mais diversas situações, aos graves momentos da guerra, em que a multidão de cadáveres jaz no solo, aos sobressaltos de um coração afligido ou ao cómico das situações sociais. No rescaldo de uma dura luta, Rostov, angustiado pela hipótese de o seu imperador ter sido ferido, atravessa o campo de batalha, onde “como feixes de trigo num bom campo lavrado, jaziam dez ou quinze mortos e feridos por *deciatina*” (I, 384).<sup>10</sup> A centralidade dada aos episódios da vida campestre e à Natureza não é casual nem irrelevante; corresponde a uma dicotomia radical entre o carácter artificial e indigente da vida citadina e social da aristocracia, centrada nos moles e entediados prazeres de uma vida fácil, esquecida dos grandes mistérios que ferem o homem, das virtudes da simplicidade e, sobretudo, do contacto directo com a Natureza e a vida. Este é o ponto nevrálgico da prosa do romancista. Para além da erosão do hábito, para além do olhar gasto pelas pauperizantes convenções, o mundo de Tolstói explode continuamente numa vida intensa, como se continuamente bebesse da fonte original do ser. Os sentidos são como altares sagrados por onde os deuses derramam e celebram a alegria primeira da vida, pura, imaculada, fresca, bebida

---

lado de quem apenas se sentou uma senhora idosa de rosto lacriméjante e magro, um tanto alheia à brilhante sociedade, os convivas formaram três grupos.” (p. 21). Para G. Steiner (*Tolstóiou Dostoievski* (trad de Rose Celli, Paris, 1959), o uso do epíteto auxilia a memória do leitor ao longo da extensa narrativa, ao mesmo tempo que associa as personagens a certas particularidades e situações: a princesa Maria e o seu “passo pesado”, Pierra e os óculos, Napoleão e as mãos pequenas, e até mesmo “le “cou mince” de Verechaguine revient cinq fois au cours de sa brève mais navrante apparition.” (p. 105).

<sup>10</sup> Tal como indicam os tradutores, a *deciatina* é uma antiga medida agrária russa, equivalente a 1,09 hectares. O uso do símile serve também para agudizar a sátira social: “Como um bom *maitre d’hôtel* serve como prato invulgarmente maravilhoso um pedaço de carne de vaca que não teríamos coragem de comer se o vissemos numa cozinha suja, assim Anna Pávlovna, no serão, serviu os seus convidados o visconde primeiro, e o abade, depois, como pratos de extraordinário requinte.” (I, 21).

cósmica para a alma que se abre ao mundo. Paradoxalmente, mas muito fundamente, um travo pagão,<sup>11</sup> uma busca pagã da divindade mistura-se na demanda do Deus dos Evangelhos, com a mesma sinceridade, com a mesma autenticidade da escuta. É esta *verdade* enriquecida que banha as personagens: o fogo queima, a água molha, o vento estremece as folhas, o trigo é fruto da terra.<sup>12</sup> Tal experiência só pode parecer banal e vulgar para quem deixou que o seu olhar se cobrisse com o véu do aparentemente óbvio. Para esse o mistério exilou-se, o espanto extinguiu-se. Em Tolstói ocorre justamente o contrário. No universo colorido que desenha, terrível e alegre, dir-se-ia que o homem pensa com o tacto e que os sentidos aspiram à formulação ideal, como se tudo isto se erguesse a partir de uma experiência directa da realidade – esta é a humildade a que se subordina. O espaço do humano vai do vivido pó às não menos vividas estrelas. E é neste horizonte que as personagens habitam e agem, como se a vinha fosse o prolongamento dos braços e a oração o prolongamento do hálito. Convocado para uma radical autenticidade, o homem pensa e sente e age como um fruto maduro da terra, abençoado pelo Sol, orvalhado pela chuva, sacudido pelos ventos fortes da vida.

Também quanto ao conteúdo há traços de grande proximidade entre a *Iliada* e *Guerra e Paz*, nomeadamente quanto ao fôlego heróico que domina a acção. Em ambas existe o heroísmo do entusiasmo guerreiro que dá glória aos homens e que faz da guerra cenário de abnegação e de virtudes – no caso homérico, da realização da *arete*. No romance, porém, além desta forma particular de heroísmo, existe também o heroísmo da santidade, forma de heroísmo guerreiro metamorfoseado no amor universal e incondicional de Cristo. Ditas claramente, as duas exigências radicais sucedem-se em *Guerra e Paz*, sugerindo, porventura, a superioridade da transfiguração da espada em caridade.

---

<sup>11</sup> “Merejkovsky déclarait que Tolstoï avait l’âme d’un « païen-né » et Berdiaev prétend que « toute s avie Tolstoï a cherché Dieu comme un païen le cherche ».” G. Steiner, *op. cit.*, p. 296. Curiosas e justas observações a propósito de um homem que, como sabemos, levou tão a sério e tão consequentemente a mensagem de Cristo.

<sup>12</sup> É interessante que a primeira palavra inscrita no manual pelo qual Tolstói queria ensinar os filhos dos camponeses a ler fosse “Sol”. *Iliada e Guerra e Paz* nascem de uma *solaridade* primordial. Ver Christine Rancé, *Tolstoï* (Paris, 2010) p. 17.

O paralelismo entre o destino de Aquiles, figura central da *Iliada* e o destino do príncipe Andrei<sup>13</sup>, ainda que só parcialmente análogos revela essa proximidade.

É sabido como no poema homérico o destino de Aquiles se desenha sobre a aguda consciência da morte e como o filho de Tétis vive uma curta e gloriosa vida, repudiando uma morte tardia, mas ignorada. A *Iliada* é uma espécie de sagrada e ritualizada dança guerreira ao encontro da morte<sup>14</sup>. Os valores guerreiros inundam igualmente o coração de Andrei antes da sua partida para a guerra. A vida social, mundana e superficial, bem ilustrada logo na inicial recepção de Anna Pávlovna, encheu de tédio e merece-lhe um negligente desdém: “O príncipe Andrei saiu para o vestibulo e, expondo os ombros ao laçao que lhe lançou por cima o capote, escutava com indiferença a tagarelice da mulher com o príncipe Ippolit, que também já sairá para o vestibulo.” (I, p. 35). O seu coração está além, na guerra que se prepara contra Napoleão, esse génio militar que, embora inimigo, ele não pode deixar de admirar. A vacuidade dos salões, dessa sociedade que tanto agrada a sua mulher, esvaziam o seu casamento e definham-no a ele como homem. O seu ser está lá, onde os canhões hão-de troar e onde alguma nobreza do seu carácter se poderá revelar. “Salões, mexericos, bailes, vaidades, inutilidades...é este o círculo vicioso de que não posso sair. Vou agora para a guerra, para a maior guerra da história, mas não sei nada nem presto para nada. (...) Toda esta sociedade estúpida, sem a qual a minha mulher não pode viver (...)” (I, p. 43). A guerra possibilita-lhe um retorno à vida, a uma alegria primeira que o sonho de glória coroa.<sup>15</sup> Não se trata, evidentemente, de uma guerra qualquer, mas da guerra heróica, na qual, em cumprimento da fidelidade aos valores pátrios, desempenhará o papel de herói, de

<sup>13</sup> Sobre a heroicidade do príncipe Andrei, ver Laura Jepsen, “Prince Andrey as Epic Hero in Tolstoy’s «War and Peace»” (South Atlantic Bulletin, 34, 4 Nov., 1969), pp. 5-7.

<sup>14</sup> Sobre o destino de Aquiles, ver a minha reflexão em José Pedro Serra, “A morte heróica: transfigurar a vida pela meditação na morte” (*Classica*, 24, 2002), pp. 7-14.

<sup>15</sup> “Fechou os olhos mas, no mesmo instante, estrondou-lhe aos ouvidos a canhoada, a metralha, o barulho das rodas da carruagem, e eis que de novo descem o monte os mosqueteiros em fila, e os franceses abrem fogo, e ele sente o coração a estremecer, e lança-se para a frente ao lado de Schmidt, e as balas assobiam alegremente à volta dele, e experimenta em duplicado aquela sensação de alegria de viver que já não experimentava desde a infância.” (I, p. 214) Ver também, por exemplo, I, p. 251.



acordo com as exigências do seu nobre estatuto. É isso o que esperam dele, é a essa consciência que se dirigem as últimas palavras do seu venerável pai:

– Agora adeus! – Deixou o filho beijar-lhe a mão. – Lembra-te, príncipe Andrei: se te matarem, aqui para o velho será uma dor... – Calou-se e, depois, continuou numa voz gritada:

– Mas se souber que não te portaste como filho de Nikolai Bolkônski, será... uma vergonha! – guinchou.

– Escusava de me ter dito isso, meu pai – disse o filho, sorrindo. (I, p. 150)

Apesar de envoltas nas vestes do século XIX, as palavras do velho Bolkônski, assimiladas pelo filho, são uma declinação dos antiquíssimos ideais heróicos que a *Iliada* estabeleceu nos primórdios da literatura épica. Estão presentes uma análoga importância dada à linhagem, que não permite nem infidelidade, nem esquecimento, tal como, pese embora a enorme diferença quanto ao papel da subjectividade<sup>16</sup> em uma e outra obras, o aguçado sentido da honra, expressa no respeito pelo bom nome público, ou, por outras palavras, na fama e na glória. A mancha da vergonha paira sobre os cobardes, ameaçando aniquilar o belo gesto e a “bela morte”.

É neste contexto, porém, que começa a dar-se uma profunda transfiguração na alma do príncipe Andrei. Inflamado pelos ideais heróicos, Andrei é levado pelas circunstâncias a carregar a bandeira, correndo conjuntamente com o batalhão, enquanto este avançava para os inimigos. Encontrava, por fim, uma situação onde poderia patentear a coragem que o animava. O que tinha pensado a propósito da guerra não era, porém, aquilo que tinha exactamente encontrado: o carácter olímpico e belo da guerra imaginada não coincidia com a confusão em que se viu envolvido e na qual acabou por ser ferido. A dor sentida, a proximidade da morte, a estranheza da situação vivida, tudo contribuiu para uma revelação onde uma outra realidade lhe parecia agora mais

---

<sup>16</sup> Na *Iliada*, o centro de decisões do herói está *fora*, na sociedade. A introspecção, a análise interior estão ausentes. O herói age de uma forma totalmente *excêntrica*. O papel da subjectividade em *Guerra e Paz* é enorme. O sujeito possui um mundo interior que a *Iliada* desconhece.

próxima, mais decisiva e fundamental. Começava a transfiguração do príncipe.

Mas não via nada. Por cima dele já não havia nada além do céu – um céu alto, pouco claro, e mesmo assim incomensuravelmente alto, com nuvens cinzentas a arrastarem-se lentamente nas alturas.

«Está tudo tão calmo, tão sereno e solene, nada parecido com o que acontecia há pouco, quando eu corria por aqui fora – pensava o príncipe Andrei – não é nada como quando nós corríamos, gritávamos e lutávamos; (...) nem é assim que as nuvens andam neste céu alto e infinito. Como é que eu não vi antes este céu alto? E que feliz eu estou por tê-lo visto finalmente. Sim! Tirando este céu infinito, é tudo inútil, é tudo um engano. Não há nada, nada, além deste céu. Mas nem este céu existe, não existe nada além do silêncio, da serenidade. Graças a Deus!...»  
(I, p. 377)

Não creio ser possível caracterizar esta experiência como uma iluminação – falta-lhe, porventura o carácter harmonioso da percepção de Unidade, essa experiência imediata do Bem, do Amor, de Deus, tão dificilmente transportada para a linguagem. Mas é uma experiência radical, no sentido em que algo novo surge no horizonte do coração e da inteligência e que interroga globalmente o caminho vivido anteriormente e os altares de todas as lealdades. É, densamente, uma experiência inquietante e misteriosa, no sentido em que algo terrível e maravilhosamente pleno se abre à consciência. Terrível, porque sem qualquer apoio, nem na tradição, nem na sociedade, nem na moral; maravilhoso, porque é a experiência da transfiguração da consciência por meio de uma nova visão, de uma descoberta ou de uma revelação. O novo olhar do príncipe prolonga-se no tempo, não se esgota na fugacidade de um momento entrevisto, e vai-se moldando enquanto permanece estendido no solo. O modo como Napoleão, fazendo o giro do campo de batalha, surge então a seus olhos é a materialização da mudança que em Andrei se está a operar. O grande Napoleão, aquele colosso de quem ele elogiava o génio, e que, ao vê-lo de costas, jazendo no solo e segurando o pau da bandeira, lhe gabava – por equívoco julgava-o morto – a *belle mort*, esse homem tão fervorosamente admirado parecia-lhe agora pequeno e insignificante, sobretudo se comparado com “aquele céu alto

e infinito, por onde as nuvens corriam”<sup>17</sup>. (I, p. 391) O texto sugere, e a narrativa confirmá-lo-á, que é na percepção próxima da morte, nesse mergulho para dentro da morte, tanto quanto em vida o podemos fazer, que se encontra a raiz desse abalo que mudou Andrei em outro homem. E esse é um ponto de contacto entre a *Iliada* e *Guerra e Paz* a que voltaremos.

A transfiguração, porém, ainda não se realizou completamente. De regresso a casa no momento em que a sua mulher morre de parto<sup>18</sup>, o príncipe está disposto a orientar a sua vida de outro modo,<sup>19</sup> resolução que sairá reforçada com o compromisso amoroso que estabelece com Natasha; passado um conveniente tempo de nojo, anunciarão o noivado e casar-se-ão. Natasha, todavia, é seduzida pelo boémio Anatole Kuráguin que, aproveitando-se da juventude e da imaturidade da filha do conde Rostov, planeia fugir com ela. Só os esforços de Sónia e de Pierre conseguem frustrar o plano. O golpe no compromisso matrimonial e na honra de Andrei está, porém, consumado e a perspectiva dessa outra vida sonhada pelo príncipe esfumou-se no desvairo da amada. O desejo de vingança aflora o coração do príncipe. O encontro entre os dois homens dar-se-á, mas em circunstâncias muito especiais. Por um desses excepcionais acasos, que em Tolstói resultam naturais, sem que a narrativa perca gravidade e fique presa de peripécias inconsequentes, Anatole e Andrei são ambos feridos gravemente na batalha de Borodino, enganadora vitória para os franceses que permitirá o avanço de Napoleão até Moscovo. No ferimento grave que o aproximava da morte,

---

<sup>17</sup> Ver ainda I, p.393: “(...) parecia-lhe tão mesquinho o seu herói, com aquelas miseráveis vaidade e alegria pela vitória, em comparação com o céu alto, justo e bondoso que tinha visto e finalmente compreendido, que ficou incapaz de lhe responder. (...) Olhando Napoleão nos olhos, o príncipe Andrei pensava na futilidade da grandeza, na miséria da vida, cujo sentido ninguém podia compreender, e na miséria, ainda maior, da morte, que nenhum ser vivo compreendia nem podia explicar.

<sup>18</sup> Só o extraordinário poder de “persuasão narrativa” faz que muitas especiais coincidências não se afigurem disparatadas, mas verosímeis e naturais.

<sup>19</sup> Depois da campanha de Austerlitz, o príncipe Andrei resolveu firmemente nunca mais voltar ao serviço militar; e quando a guerra começou e todos deviam participar, ele, para se livrar do serviço activo, aceitou um cargo, sob a chefia do pai, de organização de milícias.” (II, 112)

Andrei encontrou a calma e a serenidade que as doces recordações da infância lhe proporcionavam. É nestas circunstâncias que repara num ferido deitado na mesa ao seu lado e cuja cabeça mal perceptível lhe parece familiar. O ferido, a quem tinham acabado de amputar uma perna, “chorava como uma mulher” e a cena inspirou a Andrei, “fosse porque tinha pena de deixar a vida, fosse pelas recordações da infância irrecuperável, fosse porque sofria, porque os outros sofriam e porque o homem a seu lado gemia com tanto lamento,” um enorme desejo de chorar, com “lágrimas infantis, bondosas, quase felizes.” (III, p. 284). Então, reconheceu no homem que chorava convulsivamente ao seu lado Anatole, o mesmo que levemente arruinara o seu noivado. E é neste momento que se completa a transmutação que se iniciara na batalha de Austerlitz:

Lembrou-se de Natasha, tal como a vira pela primeira vez no baile de 1810, com o seu pescoço fino e os seus braços finos, com o rosto sempre pronto ao entusiasmo, assustado e feliz; e voltaram a despertar na sua alma, mais fortes do que nunca, o amor e a ternura por ela. (...) O príncipe Andrei lembrou-se de tudo, e uma elevada compaixão e amor por aquele homem encheram-lhe o coração feliz. (...)

«Compaixão, amor pelos irmãos, pelos que nos amam, pelos que nos odeiam, o amor pelos inimigos... sim, o amor que Deus pregou na terra, o amor que me ensinou a princesa Mária e que eu, então, não compreendi; era por isso que tinha pena da vida, era o que ainda me restaria se fosse vivo. Mas já é tarde!» (III, p. 284)

Agora, não se trata apenas do definhamento de um anterior sentido da vida, de uma inquietante descoberta que abala a sua existência. A guerra, a dor, a presença daquele desgraçado, outrora seu odiado rival, frágil, desamparado, vulnerável ao desespero da condição humana, fizeram nascer nele um incondicional Amor que tudo e todos engloba, amigos e inimigos, cântico de harmonia suprema que a pregação de Deus na Terra sobre ele derrama. Longe estão já os ideais guerreiros, heróicos, que a fama e a glória coroavam e aos quais ele estava disposto a sacrificar a vida. O céu, o alto e infinito céu de Austerlitz rasgou-se para lhe revelar um outro evangelho, o do Amor que tudo pode e vence. As aspirações e os traços épicos também eles se transfiguraram,

vividos em um outro fogo e em uma outra lei, mas não perderam em intensidade e em alcance. A revelação de um Amor supremo arranca-o igualmente às malhas cinzentas da banalidade e transforma radicalmente a compreensão da vida, no momento em que a morte se aproxima, inexorável.

Esta espiritualização do amor mediante a vivência da guerra não se encontra no poema de Aquiles, cuja mundividência se encontra distante da ideia de revelação de um amor divino. A brisa épica, porém, transformada, mantém-se, almejando agora outros feitos e outras pátrias. Na *Iliada*, todavia, existe também uma revelação fundamental que outorga ao poema uma amplitude que de outra forma jamais alcançaria. No canto XXIV, depois de enfraquecida a cólera funesta que o possuiu e o levou a matar tantos quantos os troianos que lhe apareceram pela frente, Aquiles recebe a visita de Príamo, que lhe vem suplicar o cadáver de seu filho, Heitor. Surpreendentemente, Aquiles, lembrando-se de seu pai, é sensível à súplica do venerável ancião e restitui o corpo de Heitor. O assassino do amado companheiro Pátroclo. Como já referi em outro lugar,<sup>20</sup> o que transforma Aquiles, até então totalmente esgotado pela ideia de vingança, é a compreensão da universalidade da dor, a consciência de que, por fim, todos estão na mesma barca da morte à qual não podem fugir. O véu que o encerrava em si próprio rasga-se, revelando-lhe a frágil e dolorosa condição dos mortais, presos às mãos, por algum tempo tolerantes, de Hades. As metamorfoses de Aquiles e Andrei são, conforme delineámos, diferentes. Há, contudo, um elemento comum que anima ambas as narrativas: a proximidade da morte e o poder transformativo da sua presença. A entrada no limiar da finitude, a consciência nítida da brevidade da vida, recorta em ambos os casos o horizonte a partir do qual uma mudança ocorre. Na morte que entra pelos olhos dentro é possível perceber uma poderosa força modeladora da vida.

Extraordinária, porém, é a afinidade revelada nos textos que descrevem a reacção de Aquiles à súplica de Príamo e a reacção da família à morte de Andrei.

---

<sup>20</sup> Ver José Pedro Serra, “O resgate do corpo de Heitor na *Iliada* (Il., XXIV)” (*Euphrosyne*, 31, 2003) pp. 201-204.

ὦς φάτο, τῷ δ' ἄρα πατὴρὸς ὑφ' ἡμερον ὄρσε γόοιο·  
ἀνψάμενος δ' ἄρα χειρὸς ἀπώσατο ἦκα γέροντα.  
τῷ δὲ μνησαμένῳ ὁ μὲν Ἴκτορος ἀνδροφόνιοιο  
κλαῖ' ἀδινὰ προπάροιθε ποδῶν Ἀχιλλῆος ἐλυσθεῖς,  
αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς κλαῖεν ἐὼν πατέρ', ἄλλοτε δ' αὖτε  
Πάτροκλον· τῶν δὲ στοναχῆ κατὰ δώματ' ὀρώρει. (Il., XXIV, 507-512)<sup>21</sup>

Quando o corpo já lavado, vestido e metido no caixão foi colocado em cima da mesa, vieram todos dizer-lhe o último adeus e todos choravam.

Nikóluchka chorava por causa da dolorosa perplexidade que lhe rasgava o coração. A Condessa e Sónia choravam por pena de Natacha e porque ele já não existia. O velho conde chorava, porque sabia que em breve seria a sua vez de dar o mesmo passo terrível.

Agora também Natasha e a princesa Mária choravam, mas não por causa da sua desgraça pessoal; choravam porque o mistério simples e solene da morte que se cumpriu diante delas lhes inundava as almas. (IV, p. 76)

É possível que uma excessiva aproximação formal entre estes dois textos seja um abuso da crítica, bem como quimérica é a tentativa de ver uma influência directa entre os dois textos. Talvez isso possa permanecer no plano da curiosidade literária. Mais além da curiosidade literária, atingindo o coração literário de ambas as obras e estabelecendo entre elas um vínculo de selecta afinidade, está a luminosa e acutilante consciência da morte, elemento transfigurador da própria vida. Neste olhar atento para o prometido último passo, descobre-se cada um parceiro da dor do outro, viajante do mesmo limitado caminho que, em conjunto, os mortais percorrem. Nessa compreensiva visão revela-se a “universalidade do sofrimento”, habitado por todos, por mim e pelo outro, agora percebido como um próximo *alter ego*. Talvez esta seja uma árvore comum de onde florescem, variados, os frutos da epopeia.

---

<sup>21</sup> “Assim falou, e suscitou em Aquiles o desejo de lamentar o pai; colocando a mão sobre o ancião, afastou-o com doçura. Ambos se recordavam, um de Heitor, o assassino, prosternado aos pés de Aquiles, o outro, Aquiles, chorava ora o seu pai, ora Pátroclo; e os gemidos elevavam-se pela casa.”