Universidade Federal do Ceará
Centro de Humanidades
Núcleo de Cultura Clássica – DLE
Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGLetras

ANAIS

XXVIII Semana de Estudos Clássicos:

O Feio e o Torpe na Antiguidade e sua Recepção

20 a 25 de junho de 2016

Organizadores:
Ana Maria César Pompeu
Francisco Edi de Oliveira Sousa
Orlando Luiz de Araújo

Apoio: PPGLetras: Capes/Funcap; CNPq/Universal; Fundação Onassis, POET.

© Substância, 2017

Coordenação Editorial:
Madjer Pontes & Nathan Matos

Revisão:
Ana Maria de César Pompeu

Diagramação:
Nathan Matos
Comissão Científica:

Adriane da Silva Duarte
Adriano Machado Ribeiro
Adriano Scatolin
Alexandre Agnolon
Algemira de Macedo Mendes
Breno Battistin Sebastiani
Carlos A. Martins de Jesus
Carlos Augusto Viana da Silva
Daniel Rinaldi
Fabrício Possebon
Fernanda Suely Müller
Francisco Vítor Macêdo Pereira
João Batista Toledo Prado
José Wilson da Silva
Luciene Lages Silva
Marcelo Magalhães Leitão
Marcelo Vieira Fernandes
Maria Aparecida de Paiva Montenegro
Maria Cecilia Colombani
Maria de Fátima Silva
Matheus Trevizam
Robert de Bröse
Roosevelt Araújo da Rocha Filho
Roque Nascimento Albuquerque
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Yuri Brunello1ª edição, Fortaleza, 2017.

Nesta edição, respeitou-se o novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Es889 Anais XXVIII Semana de Estudos Clássicos: o feio e o torpe na antiguidade e sua recepção / organização: Ana Maria César Pompeu Francisco Edi de Oliveira Sousa Orlando Luiz de Araújo. – Fortaleza : Substância, 2017.
540 p.

Este volume reúne artigos do Anais XXVIII Semana de Estudos Clássicos: o feio e o torpe na antiguidade e sua recepção que ocorreu em junho de 2016 na Universidade Federal do.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-69643-27-2.

1. Estudos Clássicos. 2. Antiguidade. 3. Feio 4. Torpe – anais. I. Pompeu, Ama Maria César. II. Sousa, Francisco Edi de Oliveira. III. Araújo, Orlando Luiz. IV. Anais XXVIII Semana de Estudos Clássicos. V. Título.

CDD : 808.07

APRESENTAÇÃO

Os Anais da XXVIII Semana de Estudos Clássicos traduzem a interdisciplinaridade da temática debatida na edição de 2016 do evento. "O feio e o torpe na Antiguidade e sua recepção" foi apreciado em diversas áreas do conhecimento, por exemplo: Literatura Comparada, Filologia, Filosofia, História, Antropologia e Sociologia. Foram doze palestras e vinte e sete comunicações, formando os trinta e nove artigos destes Anais. Seus autores são pesquisadores, professores e alunos da Universidade Federal do Ceará – UFC, da Universidade Estadual do Ceará – UECE, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, da Universidade Estadual de São Paulo – UNESP, da Universidade de São Paulo – USP, da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e do Instituto Federal do Rio Grande do Norte – IFRN.

O feio e torpe tratados da Antiguidade à sua recepção constituem uma temática fundamental para o debate sempre atual sobre as inversões e distorções entre aparência e essência. A vida pode nascer a partir de um boi morto, em CENAS DE RESTAURAÇÃO: A GROTESCA IMAGEM DA BUGONIA NAS *GEÓRGICAS* 4.281-314, de Liebert de Abreu Muniz; nem toda dama é requintada e superficial em UMA DAMA EM QUE "TUDO É CU E MAMAS E BARRIGA", de Geraldo Augusto Fernandes; uma bruxa pode ser ainda mais assustadora do que parece em LUCANO E SUA POÉTICA DO TERROR: ALGUMAS NOTAS SOBRE O EPISÓDIO DE ERICTO, de Brunno V. G. Vieira; os amores podem ser violentos, em "DOS AMORES APAIXONADOS": TE(N)SÃO NARRATIVA E VIOLÊNCIA FAMILIAR NA HISTÓRIA DE LEUCIPO, de Orlando Luiz de Araújo; a imagem de salvação se apresenta grotesca, em A ESTÉTICA DO CORPO GROTESCO NA TEORIA BAKHTINIANA: A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM DO CRISTO CRUCIFICADO CONFORME OS EVANGELHOS CANÔNICOS, de João Batista Costa Gonçalves; mas o grotesco também pode salvar, em A FALA E O FALO DO DEUS: O FEIO COMO CULTO NA PRIAPEIA GRECO-LATINA, de Claudicélio Rodrigues da Silva; devemos examinar melhor o sentido do feio, em O "FEIO' ENTRE O CONCRETO E O ABSTRATO: UM EXAME ETIMOLÓGICO, SEMÂNTICO E INTERCULTURAL, de Josenir Alcântara de Oliveira;

pois o monstruoso é também humano, em A TORPEZA ENTORPECIDA NO CANTO IX DA *ODISSEIA*, DE HOMERO, E EM "MEU TIO O IAUARETÊ", DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, de Solange Maria Soares de Almeida; e o humano é também monstruoso, em O TURPIS *NA PHARSALIA* DE LUCANO, de Pauliane Targino da Silva Bruno; afinal a cidade é feia, em ROMA ANTIGA: BECOS E RUELAS FÉTIDOS, de Roberto Arruda de Oliveira; mas ela pode ser purificada, em O RITO DO *PHARMAKÓS*: A FEIURA COMO SÍMBOLO DO MAL E A PURIFICAÇÃO DA COMUNIDADE, de Silvia M. A. Siqueira; pois ela é aristofânica, em O FEIO E O TORPE NA CIDADE ARISTOFÂNICA, de Ana Maria César Pompeu; e não dá para desdenhar tudo isso, em RISOS DE DESDÊM, de Fernando Santoro.

Vamos construir o grotesco em: A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO GROTESCO EM APULEIO E SHAKESPEARE A PARTIR DO MODELO COMPOSICIONAL DE OVÍDIO EM *METAMORFOSES*, de Márcio Henrique Vieira Amaro; em O GROTESCO E O RESIDUAL EM "AVELINO", de Romildo Biar Monteiro; e em DOUTOR DEE: O GROTESCO EM *SANDMAN*, de Glaudiney Moreira Mendonça Junior.

Filosofemos sobre o feio e o torpe em: O FEIO (ΑΙΣΧΡΟΝ) NA FILOSOFIA DE PLOTINO, de Robert Brenner Barreto da Silva; em UMA INTERPRETAÇÃO DA PERGUNTA SOCRÁTICA SOBRE O BEM (ΑΓΑΘΟΝ): GADAMER E A POSSIBILIDADE DE UMA ÉTICA FILOSÓFICA, de Viviane Magalhães Pereira; e em UM RESGATE DA CATARSE EM *RÃS* FUNDAMENTADA EM ARISTÓTELES, de Verônica Valéria Araújo Almeida Sampaio.

Observemos o monstruoso feminino em: O TORPE NA JUSTIÇA. AS ERÍNIAS E A EXIGÊNCIA DA VINGANÇA, de Ícaro Gomes Silva; em AS VÁRIAS FACES DE MEDUSA, de Edinaura Linhares Ferreira Lima e Marcelle Pereira Santos; em A MEDEIA DE EURÍPIDES: MULHER INJUSTIÇADA OU MONSTRO DO RETORNO À BARBÁRIE?, de Ícaro Gomes Silva; e em "BELAS, RECATADAS E DO LAR": A CONTRUÇÃO DO IDEAL FEMININO DE ASCESE: A IMPORTÂNCIA DO BELO NAS REPRESENTAÇÕES DAS VIRGENS CRISTÃS DO SÉCULO IV E V, de Ruben Ryan Gomes de Oliveira.

Testemunhemos a torpeza do amor erótico em: *CAECUS AMOR EST*: A VISÃO DO AMANTE EM LUCRÉCIO E OVÍDIO, de Maria Ozana Lima de Arruda; em O AMOR TORPE EM O *MERCADOR* DE PLAUTO, de Elvis Freire da Silva e Francisco Gleiberson dos Santos Nogueira; e em O LAMENTO TORPE DE ANDRÔMACA EM EURÍPIDES, de Luciano Heidrich Bisol.

Reconstruamos o grotesco e o torpe em: A CONSTRUÇÃO DO GROTESCO ENQUANTO CATEGORIA ESTÉTICA, de Cássia Alves da Silva; em FÁBULA *CANIS ET LUPUS* NUM ENFOQUE CONVERSACIONAL, de Cinthya Sousa Machado; em ENTRE O REALISMO GROTESCO E ARCAICO: O CORPO DE POLIFEMO. UMA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO DE HOMERO E VIRGÍLIO SOBRE OS CICLOPES, de Marcos Roberto dos Santos Amaral; e em O TORPE EM *METAMORFOSES* DE OVÍDIO: O MITO DE PROGNE E FILOMELA, de Flaviano Oliveira dos Santos.

E finalmente deixemos Dioniso, Apolo e Hermes nos guiar, em O RITUAL DO DEUS BACO: O TORPE EM AMBIENTE ROMANO, de Lucas José Cruz Bastos Moura; em POR ZEUS MERDEJANTE, HÁ ALGO NO AR QUE NÃO CHEIRA BEM!, de Daniel de Carvalho Santos Pinheiro; em "AS MUITO BELAS QUE ME PERDOEM": FEIO, GROTESCO E IMAGEM FEMININA NA NARRATIVA FÍLMICA DE ANIMAÇÃO VALENTE, de Elayne Gonçalves Silva e João Batista Costa Gonçalves; em UMA GUERRA FEIA: TUCÍDIDES E ARISTÓFANES NA BUSCA PELA RECRIAÇÃO DO REAL E DO VERDADEIRO; de Rafael Ferreira Monteiro; em DO GROTESCO AO SUBLIME: O DUPLO DO A(U)TOR POR TRÁS DAS MÁSCARAS, DOS GESTOS E DAS VOZES EM *ACARNENSES*, DE ARISTÓFANES, E NO *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA, de Francisco Jacson Martins Vieira; em ASPECTOS DO GROTESCO E DO CÔMICO NA *PAZ* DE ARISTÓFANES E EM *DOM QUIXOTE* DE CERVANTES, de Manuela Maria Campos Sales; em DAS MÁSCARAS DO TEATRO GREGO AOS FANTOCHES DO PAIDEIA: O FEIO QUE LEVA AO RISO, de Danielle Motta Araújo; em O BOM, O MAU, O FEIO E O BONITO: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS TRIGEU, BELEROFONTE, O ESCARAVELHO E

A ÁGUIA, de Bárbara Araújo dos Santos; e em O TORPE EM HERMES, de Paulo Roberto B. Souza.

A Semana de Estudos Clássicos, na sua 28ª edição, teve o apoio da CAPES/FUNCAP, do CNPQ/Universal e da Fundação Onassis, sendo promovida pelo Núcleo de Cultura Clássica do Departamento de Letras Estrangeiras – DLE e pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGLetras, contando com o apoio da Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POET, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará.

Contamos com a colaboração de uma comissão de avaliadores na seleção dos trabalhos para o evento e outra comissão de avaliadores que selecionou os textos que comporão um livro temático a ser publicado pela Universidade de Coimbra. Todos os trabalhos enviados estão reunidos nestes Anais, revistos por seus autores após avaliação das comissões, sendo a correção gramatical dos textos de inteira responsabilidade de seus autores.

Os Organizadores.

SUMÁRIO

CENAS DE RESTAURAÇÃO: A GROTESCA IMAGEM DA *BUGONIA* NAS *GEÓRGICAS* 4.281-314.....12
Liebert de Abreu Muniz

UMA DAMA EM QUE "TUDO É CU E MAMAS E BARRIGA" 32
Geraldo Augusto Fernandes

LUCANO E SUA POÉTICA DO TERROR: ALGUMAS NOTAS SOBRE O EPISÓDIO DE ERICTO..... 50
Brunno V. G. Vieira

"*DOS AMORES APAIXONADOS*": TE(N)SÃO NARRATIVA E VIOLÊNCIA FAMILIAR NA HISTÓRIA DE LEUCIPO.....61
Orlando Luiz de Araújo

A ESTÉTICA DO CORPO GROTESCO NA TEORIA BAKHTINIANA: A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM DO CRISTO CRUCIFICADO CONFORME OS EVANGELHOS CANÔNICOS.....75
João Batista Costa Gonçalves

A FALA E O FALO DO DEUS: O FEIO COMO CULTO NA PRIAPEIA GRECO-LATINA.....91
Claudicélio Rodrigues da Silva

O "FEIO' ENTRE O CONCRETO E O ABSTRATO: UM EXAME ETIMOLÓGICO, SEMÂNTICO E INTERCULTURAL.....108
Josenir Alcântara de Oliveira

A TORPEZA ENTORPECIDA NO CANTO IX DA *ODISSEIA*, DE HOMERO, E EM "MEU TIO O IAUARETÊ", DE JOÃO GUIMARÃES ROSA.....122
Solange Maria Soares de Almeida

O *TURPIS* NA *PHARSALIA* DE LUCANO.....137
Pauliane Targino da Silva Bruno

ROMA ANTIGA: BECOS E RUELAS FÉTIDOS.....149
Roberto Arruda de Oliveira

O RITO DO *PHARMAKÓS*: A FEIURA COMO SÍMBOLO DO MAL E A PURIFICAÇÃO DA COMUNIDADE.....168
Silvia M. A. Siqueira

O FEIO E O TORPE NA CIDADE ARISTOFÂNICA.....186
Ana Maria César Pompeu

RISOS DE DESDÊM.....200
Fernando Santoro

A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO GROTESCO EM APULEIO E SHAKESPEARE A PARTIR DO MODELO COMPOSICIONAL DE OVÍDIO EM *METAMORFOSES*.....218
Márcio Henrique Vieira Amaro

O GROTESCO E O RESIDUAL EM "AVELINO".....235
Romildo Biar Monteiro

DOUTOR DEE: O GROTESCO EM *SANDMAN*.....244
Glaudiney Moreira Mendonça Junior

O FEIO (ΑΙΣΧΡΟΝ) NA FILOSOFIA DE PLOTINO.....251
Robert Brenner Barreto da Silva

UMA INTERPRETAÇÃO DA PERGUNTA SOCRÁTICA SOBRE O BEM (ΑΓΑΘΟΝ): GADAMER E A POSSIBILIDADE DE UMA ÉTICA FILOSÓFICA.....262
Viviane Magalhães Pereira

UM RESGATE DA CATARSE EM *RÃS* FUNDAMENTADA EM ARISTÓTELES.....273
Verônica Valéria Araújo Almeida Sampaio

O TORPE NA JUSTIÇA. AS ERÍNIAS E A EXIGÊNCIA DA VINGANÇA.....285
Ícaro Gomes Silva

AS VÁRIAS FACES DE MEDUSA.....303
Edinaura Linhares Ferreira Lima
Marcelle Pereira Santos

A MEDEIA DE EURÍPIDES: MULHER INJUSTIÇADA OU MONSTRO DO RETORNO À BARBÁRIE?.....311
Ícaro Gomes Silva

"BELAS, RECATADAS E DO LAR": A CONTRUÇÃO DO IDEAL FEMININO DE ASCESE: A IMPORTÂNCIA DO BELO NAS REPRESENTAÇÕES DAS VIRGENS CRISTÃS DO SÉCULO IV E V 334
Ruben Ryan Gomes de Oliveira

***CAECUS AMOR EST*: A VISÃO DO AMANTE EM LUCRÉCIO E OVÍDIO.....344**
Maria Ozana Lima de Arruda

O AMOR TORPE EM *O MERCADOR* DE PLAUTO.....361
Elvis Freire da Silva
Francisco Gleiberson dos Santos Nogueira

O LAMENTO TORPE DE ANDRÔMACA EM EURÍPIDES.....374
Luciano Heidrich Bisol

A CONSTRUÇÃO DO GROTESCO ENQUANTO CATEGORIA ESTÉTICA.....394
Cássia Alves da Silva

FÁBULA *CANIS ET LUPUS* NUM ENFOQUE CONVERSACIONAL.....403
Cinthya Sousa Machado

ENTRE O REALISMO GROTESCO E ARCAICO: O CORPO DE POLIFEMO. UMA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO DE HOMERO E VIRGÍLIO SOBRE OS CICLOPES.....412
Marcos Roberto dos Santos Amaral

O TORPE EM *METAMORFOSES* DE OVÍDIO: O MITO DE PROGNE E FILOMELA.....419
Flaviano Oliveira dos Santos

O RITUAL DO DEUS BACO: O TORPE EM AMBIENTE ROMANO.....427
Lucas José Cruz Bastos Moura

POR ZEUS MERDEJANTE, HÁ ALGO NO AR QUE NÃO CHEIRA BEM!.....435
Daniel de Carvalho Santos Pinheiro

"AS MUITO BELAS QUE ME PERDOEM": FEIO, GROTESCO E IMAGEM FEMININA NA NARRATIVA FÍLMICA DE ANIMAÇÃO *VALENTE*.....449
Elayne Gonçalves Silva
João Batista Costa Gonçalves

UMA GUERRA FEIA: TUCÍDIDES E ARISTÓFANES NA BUSCA PELA RECRIAÇÃO DO REAL E DO VERDADEIRO.....471
Rafael Ferreira Monteiro

DO GROTESCO AO SUBLIME: O DUPLO DO A(U)TOR POR TRÁS DAS MÁSCARAS, DOS GESTOS E DAS VOZES EM *ACARNENSES*, DE ARISTÓFANES, E NO *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA.....484
Francisco Jacson Martins Vieira

ASPECTOS DO GROTESCO E DO CÔMICO NA *PAZ* DE ARISTÓFANES E EM *DOM QUIXOTE* DE CERVANTES.....494
Manuela Maria Campos Sales

DAS MÁSCARAS DO TEATRO GREGO AOS FANTOCHES DO PAIDEIA: O FEIO QUE LEVA AO RISO.....504
Danielle Motta Araújo

O BOM, O MAU, O FEIO E O BONITO: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS TRIGEU, BELEROFONTE, O ESCARAVELHO E A ÁGUIA.....522
Bárbara Araújo dos Santos

O TORPE EM HERMES.....531
Paulo Roberto B. Souza

CENAS DE RESTAURAÇÃO: A GROTESCA IMAGEM DA *BUGONIA* NAS *GEÓRGICAS* 4. 281-314

SCENES OF RESTORATION: THE GROTESQUE IMAGE OF THE *BUGONIA* ON *GEORGICS* 4. 281-314

Liebert de Abreu Muniz[1] (liebertmuniz@yahoo.com.br)
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO: As *Geórgicas* de Virgílio, em 4. 281-314 – versos centrais que funcionam como um verdadeiro eixo entre a primeira e a segunda metade do livro 4 e entre duas importantes digressões, a do velho de Tarento (4. 125-48, *Corycius Senex*) e a do *epyllion* de Orfeu e Eurídice (4. 315-558) –, descrevem um método ficcional, que vagava pelo imaginário dos antigos (cf. Varrão, *R.* 2. 5. 5; 3. 16. 4), para a restauração de um enxame perdido, a saber, o rito brutal da *bugonia*, literalmente "o nascimento a partir de um boi morto". Nesse rito, a carcaça putrefata de um animal serviria para dar origem a um novo enxame de abelhas. A descrição, problemática da perspectiva de sua aplicabilidade, pode ser lida como uma cena de restauração, na qual se representa a (re)estruturação social da Roma de meados do séc. I a.C.

PALAVRAS-CHAVE: *bugonia*, carcaça, abelhas, cenas, restauração

ABSTRACT: Virgil's *Georgics*, on 4. 281-314 – central verses working as a truthful axis between the first and second half of the book 4 and between two important digressions, one about the old man of Tarentum (4. 125-48, *Corycius Senex*), other about the *epyllion* of Orpheus and Eurydice (4. 315-558) –, make a description of a fictional method, that wandered through the imagery of the ancient (cf. Varro, *R.* 2. 5. 5; 3. 16. 4), for the restoration of a swarm lost, namely, the brutal ritual of the *bugonia*, literally, "the birth from a slaughtered ox". In this ritual, a cattle putrefied carcass would give

[1] He holds Master's degree in Comparative Literature from Federal University Ceará (UFC). Currently he is PhD student in Linguistics (IEL/UNICAMP), in the area of classical studies. His PhD thesis deals with the literary discourse in Virgil's *Georgics*.

rise to a new swarm of bees. The description, problematic from point of view of their applicability, can be read as a scene of restoration which stage the social (re)structuring of the Rome from mid-1st century b.C.

KEYWORDS: *bugonia*, carcass, bees, scenes, restoration

Se, quanto à primeira obra canônica de Virgílio, as *Bucólicas* [*E.*] (ca. 45-42 a.C.), o décimo poema deu razão a muitas páginas de crítica literária, e se, quanto à terceira obra canônica, a *Eneida* [*A.*] (ca. 29-19 a.C.), os cantos quarto e sexto foram livros dignos de grande atenção por parte dos críticos, outrossim, quanto à obra do meio, as *Geórgicas* [*G.*] (ca. 37-30 ou 29 a.C.), o livro quarto instigou sobremaneira a perspicácia da crítica virgiliana. Trata-se de uma peça singular na poesia latina.

No proêmio ao poema (G. 1. 1-5), uma espécie de síntese dos quatro livros, às G. 4 coube o tema das abelhas (apibus quanta experientia parcis), dito de modo técnico, coube a esse livro o tema da apicultura. É notável lembrar que as civilizações antigas – e também as modernas – constantemente se viram perplexas diante da capacidade natural desses pequenos insetos; os antigos gregos e romanos, sobretudo, admiraram a incrível organização social das abelhas.[2] Entre os muitos aspectos possíveis sobre a existência das abelhas, sua vida social é um dos mais instigantes: em que medida sua sociedade serviria como modelo para a sociedade humana? Esta parece uma questão muito natural. Nesse sentido, haveria certa obviedade quanto à imagem das abelhas, em Virgílio, funcionarem como

[2] Textos antigos testificam o interesse pela vida social das abelhas (*cf.* Aristóteles, *Hist. an.* 5. 21-2, 9. 40, *Gen. an.* 3. 10; Varro *Rust.*, 3. 16; Columela, *Rust.*, 9. 2-16; Plínio. *HN*, 11. 4-23, além das *G.* 4). Uma vasta coletânea de fontes e referências pode ser vista em F. Olck 'Bienen', in *RE*; informações mais gerais e culturais sobre apicultura são apresentadas por John Ellis Jones, 'bee-keeping', in *OCD*; especificamente quanto às abelhas na obra virgiliana, T. J. Haarholff (1960), 'The Bees of Virgil', *Greece & Rome*, Vol. 7, Nº 2, 155-70 oferece uma abordagem introdutória; Francesco della Corte, 'ape', Donald Wormell, 'apicultura', ambos in *VE* (estudos acompanhados por uma vasta bibliografia sobre Virgílio, as abelhas e a apicultura), e, mais recentemente, Leah Kronenberg, 'bee', in *EV*, apresentam importantes detalhadas e pontuam as ocorrências das abelhas e algumas de suas simbologias nas obras de Virgílio; L. P. Wilkinson (1997: 260-9), *The Georgics of Virgil: a critical survey*, University of Oklahoma, propõe uma visão panorâmica das imagens das abelhas nas *G.*; H. Dahlmann (1954), *Der Bienenstaat in Vergils Georgica*. Wiesbaden: Franz Steiner, oferece um estudo mais concetrado.

uma alegoria para a sociedade humana; ora, elas possuem uma habitação (domus, lar, sedes, statio, tectum), em traços similares a uma cidade (oppidum, patria, sedes augusta, urbs); mais do que isso, elas possuem um chefe, um rei (rex)[3]; elas revelam patriotismo, compromisso com suas atividades, lealdade absoluta ao rei, são capazes de batalhar e morrer por uma causa maior; elas são chamadas de Quirites (G. 4. 201), numa interessante referência às origens romanas, ao ideal de uirtus, labor e fortitudo.

Jasper Griffin (1979: 61-80), em célebre estudo, identifica essa obviedade e reconhece um silêncio notório, a saber, que nosso poeta omite uma imagem antiga muito recorrente entre os clássicos, a de associar as abelhas aos poetas e o mel à poesia (e.g. Aristófanes, Av. 748-51; Ec. 974; cf. melissa LSJ II.1). Segundo Griffin, a imagem das abelhas nas G. 4, com suas virtudes e ausência de individualidade e de arte, parecem estabelecer um contraponto com o belicoso caráter romano. Assim, o estudo de Griffin sugere que o silêncio citado põe em relevo uma intrigante discussão política e social; no lugar da imagem poética, dois enxames de abelhas travam uma batalha épica; dito doutro modo, elas funcionam como uma metáfora do caráter romano. A abnegação e o patriotismo extremos, a despeito de admiráveis nas abelhas, podem ser vistas como características problemáticas; decerto, tais comportamentos estorvariam o surgimento de guerras civis; não obstante, cidadãos livres muito dificilmente aceitariam passivamente tal modo de vida. Há um jogo de ambivalências: a sociedade das abelhas é admirável, mas também é frágil – isso fica fortemente sugerido nas ironias ou paradoxos presentes no livro quarto –; elas naturalmente morrem, mas podem ser restauradas; um sacrifício pode trazê-las de volta à vida, esse sacrifício, no entanto, é notavelmente mais grotesco; ao final do livro, outro sacrifício é descrito, caracteristicamente mais solene. A vida antecede a morte, e a morte a vida.

Não apenas essas ambivalências nos instigam a reflexão. Além da metáfora social, a estrutura do livro é expressiva. A longa descrição sobre a vida abelhas é intercalada e emoldurada com duas digressões célebres na

[3] Os comentadores enfatizam as deficiências do saber antigo sobre apicultura, notando que há um erro no entendimento dos antigos de a rainha de um comeal ser descrita como um *rex*.

literatura latina: a passagem do Corycius senex (v. 125-48) e o epyllion de Aristeu (v. 315-558). Ademais, a linguagem é igualmente significativa: o que, à primeira vista, se mostra uma coletânea de informações técnicas sobre apicultura revela uma elevação da linguagem e do tom notavelmente épico.

De um ponto de vista estilístico, os muitos detalhes do livro quarto encontraram amplo espaço na crítica virgiliana. De um ponto de vista discursivo, no entanto, seria necessário refletir sobre o lugar das G. diante de outros textos sobre apicultura. É tradicionalmente aceito que o De re rustica de Varrão dialoga com as G. 4.; esse entendimento fundamenta-se, sobretudo, pela perspectiva da intertextualidade. Refletir discursivamente sobre o lugar das G. seria dar mais um passo nessa relação dialógica; significaria, numa esteira pragmática, ponderar sobre os papéis desempenhados por cada elemento em uma cenografia discursiva[4]. Dito doutro modo, significaria conferir um espaço instituído ou um conjunto de coordenadas que faz com que o texto virgiliano seja um ato enunciativo, uma comunicação singular.

Um dos resultados naturais dessa abordagem é que o texto varroniano também encontrará seu espaço instituído. Assim, a temática da apicultura, o gênero discursivo dos preceitos campesinos – na segunda metade das G. 4 com nuanças de preceitos religiosos – e a apresentação em versos hexamétricos são, sugerimos, os elementos formadores do cenário enunciativo das G. 4. É por esse ângulo que pautaremos nossa discussão. Se admitirmos que a sociedade das abelhas alegoriza a humana – o que parece perfeitamente plausível – e que o texto poético a se analisar sublinha

[4] Vale, desde já, registrar que nossa discussão alinha-se à abordagem teórica da Análise do discurso, de orientação francesa; tomando de empréstimo a linguagem do teatro, a cenografia discursiva – desenvolvida por Dominique Maingueneau (do estudioso, cf., sobretudo, as obras de 2001, *O Contexto da Obra Literária: enunciação, escritor e sociedade*. Trad. M. Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 121-35; de 2002, *Análise de Textos de Comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Editora Cortez, 85-91; e de 2006, *O Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 249-65) – aplicadas às *G.* envolve três "cenas", a saber, a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. No livro 4 das *G.* reconhecem-se uma proposição temática, a apicultura (cena englobante), um gênero discursivo, a linguagem de preceitos (cena genérica) e um modo de representação particular, a poesia hexamétrica, de tradição homérica e hesódica (cenografia). As três "cenas" formam o cenário de enunciação do quarto livro das *Geórgicas*. Vale, no entanto, notar que é como uma cenografia – a "cena" mais proeminente – que o livro encena seu aparecimento e seu modo particular de expressão.

fortemente essa ideia, parece-nos importante atentar para a constituição enunciativa do livro. Nossa proposta nem pretende reduzir a discussão dos versos em análise das G. 4 a um estudo do estilo, nem a um estudo sociológico; antes, pretende discutir em que medida a linguagem e a sociedade romanas pressupõem e constituem uma a outra.

Os versos finais do livro 3 das G. de Virgílio, v. 548-66, discorrem sobre a morte do rebanho. O cenário é o da peste, um cenário de completa destruição[5]: de nada adiantaria mudar as pastagens, toda a técnica exigida seria insuficiente e nociva (v. 549, quaesitaeque nocent artes)[6], os mestres da medicina desapareceram (cessere magistri), Quíron e Melampo – uma ideia significativa, terminando o v. 549, para a figura do "mestre" nas G. –; a pálida Tisífone, uma das Erínias, trouxe Morbus e Metus (v. 552) e o v. 553 (inque dies auidum surgens caput altius effert, "e, diariamente erguendo a ávida fronte, expõe-se altivamente"), numa antropomorfização muito comum noutros poemas hexamétricos[7]; a morte do rebanho foi devastadora (v. 556, cateruatim), e os estábulos ficaram amontoados de cadáveres decompostos em torpe putrefação (v. 556-7, atque aggerat ipsis| in stabulis[T] **turpi** [P] dilapsa cadauera **tabo**)[8]. O desperdício foi total, o couro, as vísceras, os pelos, e nada poderia ser aproveitado em razão da doença e da torpeza da corrupção (v. 559-62); qualquer um que tocasse ou fizesse uso dos restos mortais desse rebanho putrefato seria acometido por tumores avermelhados (v. 564, ardentes papulae) e, logo depois, a erisipela ou a herpes contaminaria todo o corpo (v. 566, contactos artus sacer ignis edebat).

Esse torpe final de per se é impactante, mas adquire notável realce se tomado em contraste com a abertura das G. 4., v. 1-7: é perceptível

---

[5] Cenário este que cria um rico diálogo intertextual com a peste de Atenas, Lucr. 6.660ss, os versos finais do *De Rerum Natura*, cf. v. 556 e Lucr. 6. 1144, 1262-3, v. 557 e Lucr. 6. 1155, v. 566 e Lucr. 6. 660.

[6] Todas as citações das *G.* são da edição de G. B. Conte (2013) para a Teubner; e todas as traduções do poema são de nossa autoria.

[7] Cf. *Il.* 4. 442-3 (a imagem de Eris erguendo a fronte); cf. Lucr. 1. 64 (a *religio* que ostenta sua fronte das regiões celestes); *A.* 4. 177 (a Fama que ergue sua fronde das nuvens dos céus), 10. 767 (a mesma imagem aplicada a Órion); especificamente *Metus* e *Morbus* são também personificados em *A.* 6. 273-81.

[8] "T e P" indicam as cesuras triemímera e pentemímera.

um movimento antagônico do triunfo da morte ao espetáculo da vida, do amargo cenário da peste e da doença ao cenário doce do mel e das abelhas.

A imagem acionada pelos cadáveres caracteriza uma descrição portentosa, grotesca. O grotesco, no entanto, não nos parece uma configuração fortuita. Mikhail Bakhtin (1987: 265-322) refletiu teoricamente sobre a noção de grotesco, enfatizando as ambivalências decorrentes das imagens na obra de Rabelais. Nos termos bakhtinanos de um espírito carnavalesco, as ambivalências do grotesco pendulam entre a natural degeneração e a admirável regeneração, entre a destruição total e a renovação das coisas. Imagens grotescas encontram abrigo no arcabouço linguístico, cultural, folclórico e popular de uma sociedade, no caso de Bakhtin, da medieval.

As representações do corpo foram, segundo Bakhtin (op. cit.: 275-8), notavelmente predominantes, lato sensu, em todas as culturas orais e escritas. Todas as culturas reconheceram o corpo, fazendo principalmente do corpo grotesco um fenômeno cósmico e universal. Toda imagem grotesca, no entanto, tipifica uma extrapolação dos limites corporais; dito doutro modo, o grotesco ultrapassa os limites do próprio corpo e concentra-se nas saídas, excrescência, rebentos, orifícios e na torpeza mesma (op. cit.: 278-9):

> O modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal dominou durante milhares de anos na literatura escrita e oral. *Considerado do ponto de vista da sua difusão efetiva, predomina ainda no momento presente:* as formas grotescas do corpo predominam na arte não apenas dos povos não europeus, mas mesmo no *folclore*, *europeu* (sobretudo cômico); além disso, *as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos*, sobretudo quando as imagens corporais se ligam *às injúrias e ao riso*; de maneira geral, *a temática das injúrias e do riso* é quase exclusivamente *grotesca e corporal*; o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo *fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo*; existe em todas as línguas um número astronômico de expressões consagradas a certas partes do corpo: *órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz*, enquanto aquelas em que figuram as outras partes: braços, pernas, rosto, olhos, etc. são extremamente raras. (Itálicos do autor).

A imagem grotesca do moribundo, da morte encontra correspondência no mundo natural e no mundo religioso, místico, donde tira grande parte de sua força social. Se o grotesco, em essência, caracteriza-se por sua ambivalência, a imagem da morte precede a do renascimento, a da corrupção precede a da regeneração.

Nas *G.*, o movimento do livro 3 para o 4 parece reproduzir tal movimento, ou seja, o terror da morte causada pela peste – a força natural e universal – é seguida pela admiração da vida das abelhas. O pêndulo move-se novamente; e, depois das descrições de todo o fervor da vida social das abelhas, a doença novamente reaparece. A sociedade admirável desses insetos está sujeita às forças negativas da natureza. O remédio para a perda de uma colmeia encontra-se na realização de um rito, ou seja, um aspecto religioso – força social propícia para representações grotescas, quer entre os antigos, quer entre os modernos. Os versos 281-314, das *G.* 4 descrevem uma primeira *bugonia*; de um ponto de vista temático, e o assunto continua a ser a apicultura; do ponto de vista do gênero discursivo, os hexâmetros são descritos como um conjunto de regras ou normas, mas com uma nuança substancialmente diferente: a técnica agrícola se confunde com as ordenanças de um rito particularmente grotesco.

O RITO DA *BUGONIA*

Os versos escolhidos para nossa discussão encontram-se numa posição central do livro 4 das *G.* e discorrem sobre o modo como restaurar uma colmeia por meio da *bugonia*. Tratava-se de um fenômeno bem conhecido entre os antigos como um processo de geração espontânea das abelhas, também chamadas, em grego, de *bougeneis*, "nascidas de bois". Esse fenômeno foi de certo modo frequente no universo literário clássico (cf. Filetas de Cós fr. 22 Powell, Calímaco fr. 383. 4 Pf, Nicandro *Ther.* v. 741, Varrão *R.* 2. 5. 5, 3. 2. 11, 3. 16. 4; Ovídio *Fast.* 1. 363-80, *Met.* 15. 364-8); a palavra *bugonia*, que traduz literalmente a ideia do "nascimento a partir de um boi morto", é um tanto rara (cf. *TLL*, 2. 2238. 10) nos textos clássicos latinos, está presente apenas na passagem do *R.* 2. 5. 5 de Varrão, como o título de um poema cujo autor e conteúdo são desconhecidos; na antiguidade tardia, São Jerônimo, *Chron.* 1254, também faz menção de um poema de mesmo nome composto pelo poeta grego arcaico Eumelo (ca. 740 a.C.). Os versos 281-314 das *G.* 4, aqui apresentados, são certamente a mais famosa passagem da poesia clássica latina sobre esse fenômeno.

Os versos das *G.* sobre a *bugonia*, além de famosos, são problemáticos do ponto de vista textual[9] e mesmo de um ponto de vista prático. Trata-se de uma superstição antiga, uma *fama* (v. 286) decerto bem conhecida e presente no imaginário dos antigos: Sérvio (ad v. 286) fala em *sane sciendum*, ou seja, sugerindo que se trataria de um rumor bem conhecido. Conington & Nettleship (1881: 374), notam que *fama*, nesse mesmo verso, é um equivalente de *fabula*, encontrada nas expressões *fama est*, *fama uolat*, ou seja, a *bugonia* compunha uma espécie de folclore popular. A despeito de seu caráter fabular, a *bugonia* encontrou lugar na literatura técnica agrária[10] de Varrão, como já nos referimos, e de Columela (9. 14. 6); está, no entanto, notoriamente ausente no *corpus* aristotélico; com efeito, chegou até à Idade Média: é comentada por Isidoro *Orig.* 11. 4. 3[11] e 12. 8. 1-3[12], citada na

---

[9] O v. 291 pode ser encontrado em três posições diferentes nos três manuscritos mais antigos: segue o v. 290 no Vat. Palatinus (sec. V), segue o v. 292 no Mediceus (sec. V), segue o v. 293 no Vaticanus 3867 (sec. VI). O problema textual poderia ser um resíduo dos supostos *Laudes Galli*, sobre o que Sérvio (*comm. ad E.* 10.1 e *comm. ad G.* 4.1) nos dá notícia de sua exclusão das *G.* 4, da metade ao final. Decerto não teremos a plena certeza dessa informação de Sérvio, e a questão divide opiniões. Os *Laudes Galli* faziam um encômio ao poeta elegíaco Cornélio Galo (ca. 70/69-27/26 a.C.), que se tornou, por Otávio, um *praefectus*, um prefeito da nova província do Egito, mas, após se indispor com o novo líder, foi condenado a cometer suicídio.

[10] Sobre a literatura técnica como um gênero em Roma, ver a tese de Matheus Trevizam (2006). Na Roma antiga, esses tipos de texto gozaram, sócio-historicamente, de notável aceitação, desde Marco Pórcio Catão (234-146 a.C.), autor do *De Agri Cultura* (ca. 160 a.C.), até Rutílio Emiliano Paládio, autor do único tratado da antiguidade tardia (ca. séc. 5º d.C., de datação duvidosa; cf. M. S. Spurr, 'Palladius (1)' in *OCD*).

[11] *Siquidem et per naturam pleraque mutationem recipiunt, et corrupta in diuersas species transformantur; sicut de uitulorum carnibus putridis apes, sicut de equis scarabei, de mulis locutae, de cancris scorpiones*. ("Se, pois, muitas outras coisas, por natureza, entram novamente em mutação, também as coisas corruptíveis se transformam em espécies diversas; assim, das carnes pútridas dos vitelos nascem as abelhas, assim dos cavalos, os escaravelhos, das mulas, os gafanhotos, dos caranguejos os escorpiões."). Citações de Isidoro da edição de W. M. Lindsay (1911).

[12] *Has plerique experti sunt de boum cadaueribus nasci. Nam pro his creandis uitolorum occisorum carnes uerberantur, ut [ex] putrefacto cruore uermes creentur, qui postea efficiuntur apes. Proprie tamen apes uocantur ortae de bobus, sicuti scrabones de equis, fuci de mulis, uespae de asinis*. ("Muitos provaram que elas (*scil.* abelhas) nascem dos cadáveres dos bois. Na verdade, em favor do nascimento delas, as carnes dos vitelos mortos são batidas, para que do sangue putrefato verme cresçam, que depois se tornam abelhas. Por isso, de modo apropriado, as abelhas são chamadas 'nascidas de bois', como os vespões dos cavalos, os moscardos das mulas, as vespas dos asnos.").

Anthologia Palatina epigrama 7. 36[13], mencionada no verbete *boupais* do *Suida*, e descrita em riqueza de detalhes na coletânea bizantina de 20 livros sobre o saber agrícola, a *Geoponica* 15. 2; mais fontes, em *RE* 3. 434.

A questão da aplicabilidade do processo chamou a atenção de comentadores como R. A. B. Mynors (1994: 293), segundo o qual se trata de um equívoco que abelhas nasçam de uma carcaça putrefata, um erro de origem desconhecida, que pode quiçá ser explicado pela semelhança entre a abelha e uma espécie de mosca da família dos sirfídeos (em língua inglesa, Mynors usa *drone-fly*, um inseto díptero de nome científico *Eristalis tenax*, muito semelhante à abelha), popularmente conhecida como mosca-das-flores.[14] Corroborando Mynors, Richard Thomas (1998: 196) nota que o material tecnicamente plausível das *G.* 4 termina no v. 282, com a perda da colmeia; os versos que seguem, o nascimento espontâneo das abelhas pela *bugonia*, não encontram lugar no mundo real do campesino italiano.

A *bugonia*, desse modo, é uma impossibilidade pertencente ao mundo ficcional, pode ser considerada uma peça paradoxográfica (cf. Overduin 2014: 460, em comentário ao v. 741 da *Ther.* de Nicandro); Virgílio parecia conhecer tal impossibilidade, sugere Thomas (ibid.), e o poeta a empregou como uma espécie de *thauma* (v. 309, *modis... miris*) ou, em termos aristotélicos (*Po.* 1460a12ss), um *thaumaston*, recurso poético da admiração e da surpresa, que convida ao prazer e cativa a atenção dos ouvintes – uma ornamentação também retórica (cf. Lausberg, Vol. 1, 1966: 113-4), um tipo de *admirabile genus* – para primeiro descrever, nas *G.*, uma "maravilha" oriental. E o nosso poeta trata o espantoso de um modo singular, numa mistura de beleza poética e impactante torpeza, numa passagem que funciona como um verdadeiro eixo – noção já empregada por G. B. Conte (1999: 274) para o proêmio das *G.* 4, v. 1-7, como um eixo das *G.* 3 – entre a primeira e a segunda metade do livro 4 e entre duas importantes digressões, a do velho de Tarento (4. 125-48, *Corycius Senex*) e a do *epyllion* de Orfeu e Eurídice (4. 315-558). Dito doutro modo, os versos 281-314, sobre a *bugonia*, são uma espécie de epílogo à primeira metade do

---

[13] Precisamente os v. 3 e 4, cf. *Anthologia Graeca*. Ed. de Hermann Beckby (1957). O Suda, léxico bizantino do séc. X, explicando o termo *boupais* nesse mesmo epigrama, cita o verso 741 da *Theriaca* de Nicandro, cf. *Suida Lexicon* (1854).

[14] Cf. *Oxford English Dictionary* (Edição em CD-ROM, v. 4.0.0.2, 2009).

livro e um proêmio à segunda, um epílogo à morte das abelhas, à perda da colmeia, e um proêmio a uma restauração, a um novo começo.

BUGONIA NAS *G.* 4. 281-314

A passagem pode ser dividida em três partes: v. 281-286, Aristeu é apresentado como mestre da *bugonia*, v. 287-294, o processo descrito é praticado no Egito, e v. 295-314, os aspectos grotescos da *bugonia* egípcia são detalhados. A primeira parte abre-se com a perda da colmeia:

> Sed si quem proles subito defecerit omnis
> nec genus unde nouae stirpis reuocetur habebit,
> tempus et Arcadii memoranda inuenta magistri
> pandere, quoque modo caesis iam saepe iuuencis
> insincerus apes tulerit cruor. altius omnem285
> expediam prima repetens ab origine famam.
>
> Mas se a alguém acabar subitamente toda a prole
> nem donde reparar geração de nova estirpe tenha,
> tempo é de os memorandos inventos do Arcárdio mestre
> mostrar, de que modo amiúde de mortos novilhos
> o impuro sangue gerar abelhas. Profundamente285
> exporei, remontando à origem primeira, toda a fama.

Um sutil jogo com o tempo futuro pode ser percebido: a ideia da perda carrega uma nuança de acabamento e completude (*defecerit*), a renovação, por sua vez, carrega uma nuança de "(im)possibilidade", percebida pelo futuro incompleto (*habebit*), com Aristeu enquanto *Arcadius magister*,[15] o descobridor da *bugonia* nas *G.*;[16] ele terá seu invento revelado (uma similar acepção do verbo *pandere* pode ser encontrada em Lucr., 1. 50 e 5. 54) em detalhes, a saber, o de gerar abelhas a partir do sangue impuro[17]

---

[15] Píndaro (fr. 251, Snell) diz ter Aristeu vivido na Arcádia. Foi cultuado na Arcádia, Beócia e Céos como o mediador da apicultura para o ser humano, do manuseio do óleo de oliva, e como portador dos refrescantes ventos etésios no verão (Alan H. Griffiths, 'Aristaeus' in *OCD*).

[16] No fr. 383.4 Pf, Calímaco dá indícios literários de que a *bugonia* foi vista primeiro em Nemeia, mas segundo Mynors (1994: 294), fica sugerido na *Alex*. v. 447 de Nicandro que essa descoberta foi acidental, o que não constituiria a descoberta de uma "arte".

[17] "Impuro", Virgílio emprega o raro adjetivo *insincerus*, (cf. *TLL* 7. 1. 1912. 80, no período clássico ocorre apenas em nosso poeta; duas ocorrências são encontradas em escritores tardios, Gêlio e Prudêncio; registros outros são do período cristão); Sérvio comenta: *uitiatus, corruptus: nam ideo uerberantur, ut ex putrefacto cruore uermes creentur, unde apes sunt*; os *Scholia Bernensia* oferecem a glosa *immundus*. Thomas (1998: 197) associa esse adjetivo ao

de novilhos mortos – uma descrição etiológica, nos moldes calimaquianos, (v. 286, *prima... ab origine*).

Dos v. 287-294, em oito versos notavelmente belos, a *bugonia* é descrita como uma prática egípcia. Os versos, quanto a isso, movem-se curiosamente da Macedônia ao Egito através de uma alusão à cidade egípcia de Canopo,[18] Cidade da entrada ocidental do Nilo:

> nam qua Pellaei[a] gens[B] fortunata[b] Canopi[A]
> accolit effuso[a] stagnantem[b] flumine[A] Nilum[B]
> et circum pictis[a] uehitur sua[b] rura[B] phaselis,[A]
> quaque[a] pharetratae[b] uicinia[A] Persidis[B] urget,290
> *et uiridem Aegyptum nigra fecundat harena
> et diuersa ruens septem discurrit in ora
> usque coloratis[a] amnis[B] deuexus[b] ab Indis[A],
> omnis[a] in hac[b] certam[c] || regio[A] iacit arte[B] salutem[C].[19]
>
> Pois que a afortunada raça de Canopo Peleu
> margeia o Nilo estagnante em vasta corrente
> e costeia em pintadas chalupas seus campos,
> cuja vizindade urge à faretrada Persia, 290
> e fecunda o verde Egito com negra areia,
> e a sete diversas entradas lançando-se, corre
> sempre dos coloridos Etíopes um rio declive,
> toda a região nessa arte jaz em perfeita saúde.

---

putrefactus do *R.* 2. 5. 5 de Varrão; logicamente, o sentido é oposto ao de *sincerus*, (cf. Ernout & Meillet 2001: 627), "puro, não misturado", em sentido moral, "puro, sincero", *insincerus* é similar ao grego *anagnos*. Talvez o adjetivo sugira que o processo, a despeito de extraordinário, seria um tanto grotesco, espantoso para a visão ou imaginação, apontando para uma descrença do poeta na real aplicabilidade do processo (cf. Ross 1987: 216). James O'Hara (1996: 287) nos lembra que Donato, comentando um verso de Terêncio, *Eu.* 1. 2. 97, propõe a explicação de *sincerus* pela frase *ut mel sine cera*. O *insincerus cruor* que gera as abelhas é um sangue pútrido, mas, devido ao seu poder de produzir abelhas, Virgílio parece dizer que é "o sangue que não é sem cera".

[18] Em Canopo se encontrava um famoso templo dedicado a Serápis, a forma helenizada do deus egípcio Osíris-Ápis (Koven-Matasy, V. 'Canopus', in *VE*). Sobre o adjetivo, Mynors (1994: 297) lembra-nos que Pela, capital da Macedônia, foi o lugar de nascimento de Alexandre, daí *Alexander Pellaeus*; entre os poetas é equivalente a alexandrino, ptolomaico, egípcio.

[19] Para uma melhor visualização dos recursos poéticos, servimos-nos das letras "A, B, C" para indicar os substantivos, "a, b, c", para os modificadores correspondentes; a letra "V", noutra citação, indica o verbo.

Quiasmos podem ser percebidos nos versos 287, 289 e 293, além da tmese de *circumuehitur* no v. 289; o v. 294 é particularmente complexo, um hipérbato notavelmente simétrico: em sua disposição, é possível ver que os modificadores ocupam a primeira parte do verso, terminando a cesura pentemímera do hexâmetro, e os substantivos na segunda parte: *omnis*[a] *in hac*[b] *certam*[c] || *regio*[A] *iacit arte*[B] *salutem*[C].

Nos vinte versos finais, v. 295-314, o poeta concentra-se na descrição do rito:

exiguus primum atque ipsos contractus in usus295
eligitur locus; hunc angustique imbrice tecti
parietibusque premunt artis, et quattuor addunt
quattuor a uentis obliqua luce fenestras.
tum uitulus bima curuans iam cornua fronte
quaeritur; huic geminae nares et spiritus oris300
multa reluctanti obstruitur, plagisque perempto
tunsa[a] per integram[b] soluuntur[V] uiscera[A] pellem[B].
sic positum in clauso linquunt et ramea costis
subiciunt fragmenta, thymum casiasque recentis.
hoc geritur Zephyris primum impellentibus undas,305
ante nouis rubeant quam prata coloribus, ante
garrula quam tignis nidum suspendat hirundo.
interea teneris tepefactus in ossibus umor
aestuat, et uisenda modis animalia miris,
trunca pedum primo, mox et stridentia pinnis, 310
miscentur, tenuemque magis magis aera carpunt,
donec ut aestiuis effusus nubibus imber
erupere, aut ut neruo pulsante sagittae,
prima[a] leues[b] ineunt[V] si quando proelia[A] Parthi[B].

Primeiro, um lugar exíguo e estreito para o próprio295
uso escolhe-se; a esse, apertadas cobertas de telhas
e paredes estreitas premem, e jungem quatro
frestas, de luz oblíqua, para os quatro ventos.
Então, um vitelo de bimo aspecto já de chifres curvos
exige-se; a esse a respiração das narinas e da boca 300
se obstrui, relutando muito, e, sendo morto a golpes,
as batidas vísceras desintegram-se em íntegro couro.
Assim, deixam posto em lugar cerrado e pedaços
de ramos de costo subpõem, timo e cássias novas.
Isso se faz primeiro aos Zéfiros que impelem ondas, 305
antes que corem os prados com novas cores, antes
que a loquaz andorinha erga o ninho nas vigas.
Nesse tempo, o sangue tépido nos ossos tenros
esquenta, e animais visíveis de modo mirífico,
primeiro, privados de pés, e logo estridentes em asas, 310
misturam-se, e mais mais o ar tênue cortam,
até que, como efusiva bátega de nuvens estivas,

irromperam, ou como flechas de um arco pulsante,
quando os ágeis Partos[20] encetam os primeiros prélios.

Admirável é o emprego do *enjambement* nos v. 395-6, v. 299-300, v. 303-4, v. 308-9, v. 309 e 311, v. 312-3, com os verbos iniciando os versos posteriores, criando, decerto, uma forte impressão de compactação. No v. 302, uma estrutura poética bastante refinada, o chamado verso áureo, adjetivos na primeira parte do verso, verbo ao centro, e substantivos na segunda parte; verso semelhante ocorre em 314, fechando a passagem.

Um lugar deve ser escolhido, exíguo (v. 295, *exiguus*[21] *locus*) e estreito (*contractus*), adaptável ao animal e conveniente a todo o processo (*ipsos in usus*). Nas orientações das *Geoponica*. 15.2, um quarto deve ser construído, de tamanho suficiente para receber a carcaça de um vitelo, o lugar deveria ter dez cúbitos de altura, de cumprimento e de extensão. Nas *G*., entradas de ar, "quatro frestas... para os quatro ventos" (*quattuor... quattuor*), com pouca luz (v. 298, *obliqua luce*), favorecem a putrefação. Segue-se a parte mais admirável, a de um sacrifício espantosamente grotesco: um animal de dois anos (não necessariamente um boi) tem sua respiração obstruída e, relutando muito, é morto a golpes, seus órgãos são destruídos e quebrados seus ossos, o couro, no entanto, deve ficar inteiro. A carcaça é colocada no lugar escolhido sobre o chão coberto de ramos de costo[22], tomilho e cássia, as plantas preferidas das abelhas. O rito deve ser feito um pouco antes do início da primavera, quando ventos do oeste reabrem o mar para a navegação (cf. Mynors 1998: 299), é nessa estação que a morte sai de cena para dar lugar à vida, à restauração. Depois de certo tempo, o sangue tépido da carcaça dá origem a animais visíveis, aos vermes – num espetáculo

---

[20] Originalmente, um povo nômade do nordeste do que hoje é o Irã, conhecido por sua habilidade com arcos montados em cavalos. Os Partos formaram um império e se opuseram aos romanos. Em 36 a.C., Antônio liderou um desastrosa invasão pela Armênia. Apenas em 20 a.C., aproximações diplomáticas, lideradas por Otávio, produziram melhores resultados. Em *G*. 4. 211, eles são novamente comparados às abelhas, ali quanto à subserviência: a dos Partos, famosos por sua devoção ao rei, não pode ser comparada à das abelhas. Aqui em *G*. 4.314 a imagem da ferocidade é lembrada (Patterson, L. 'Parthia and Parthi', in *VE*).

[21] *Exiquus*, geralmente traduzido como "pequeno", "pouco", *OLD* 1 e 2; ideia de tempo, "curto", "breve", *OLD* 3; o sentido de "de pouca importância", "trivial", *OLD* 6, pode se encaixar aqui.

[22] Planta aromática.

admirável (v. 309, *uisenda modis animalia miris*) –, que se transformam em numerosos (v. 311, *magis magis*) insetos alados. Eis a restauração do enxame.

A passagem como um todo se apresenta como um espetáculo à visão, ou ainda, à imaginação, também em virtude de seu colorido bem particular. Os versos citam as pintadas chalupas que cruzam o Nilo (*pictis... phaselis*), rio que fecunda o verdejante Egito (*uiridem Aegyptum*) com negra areia (*nigra harena*); citam os Etíopes pintados (*coloratis ab Indis*) e dos prados que se enrubescem na primavera com novas cores (*nouis rubeant... prata coloribus*).

O COTEJO DAS DUAS *BUGONIAS* E A CENAS DE RESTAURAÇÃO

Decerto, é possível perceber um notável contraste entre o rito grotesco da *bugonia* e a beleza colorida dos versos ora apresentados, um espetáculo quiasmático da linguagem, a respeito do que algo mais pode ser dito (ou sugerido), para além das análises formais. Tudo indica que o poeta, com tantas cores, pretende chamar nossa atenção para o Egito, ou, arriscamos dizer, para seu contraponto com Roma.

Esse colorido ganhará uma nova dimensão se o confrontarmos com os versos finais do próprio livro 4, v. 528-58, no momento conclusivo do *epyllion* de Orfeu e Eurídice. Tendo Aristeu descoberto a causa da morte de suas abelhas, Cirene, sua mãe, orienta-o quanto ao processo de um novo sacrifício. Ele deve, como um suplicante (v. 534, *supplex*), venerar as Ninfas, as companheiras de Eurídice, e o modo de suplicar (v. 537, *modus orandi*) deve seguir criteriosamente a ordem (*ordine dicam*) descrita por Cirene: são exigidos quatro touros (v. 538, *quattuor... tauros*), distintos quanto à corpulência, que pastam os cimos do verdejante Liceu, na Arcádia, quatro novilhas de cerviz nunca tocada, ou seja, que nunca sentiram o peso do jugo e do trabalho (v. 540, *intacta... ceruice*), quatro altares junto aos templos das ninfas devem ser erigidos – aqui como nos v. 297-8, a anáfora de *quattuor... quattuor* – (v. 541, *quattuor... aras alta ad delubra dearum*), e sobre eles o sangue sagrado (v. 542, *sacrum... cruorem*) dos animais deve ser vertido, as carcaças são deixadas no bosque; depois de nove dias, devem ser ofertadas as papoulas do Letes – oferendas de Orfeu (v. 545, *inferias Orphei*) –, uma ovelha negra deve ser sacrificada (v. 546, *nigram mactabis ouem*) e o bosque revisitado; Eurídice, aplacada, é venerada com a imolação de uma novilha (v. 547, *placatam Eurydicen uitula uenerabere caesa*). Sem demora, Aristeu

executa os preceitos de sua mãe (v. 548, *matris praecepta facessit*). Nos versos 549-53, vemos uma repetição das orientações de Cirene, à maneira homérica. Após a execução do ritual, um prodígio repentino e admirável de se dizer ocorre (v. 554, *subitum ac dictu mirabile monstrum*): das vísceras surgem inúmeras abelhas que zunem, fervilham como imensas nuvens e pendem das árvores como cachos de uva (v. 555-8).

Essa imagem de um cacho terminando as *G*. 4 pode ser lida em conexão com o instigante texto de Alden Smith (2007: 52-86), que propõe uma leitura de reabilitação de Baco nas *G*. A figura do deus do vinho ficou associada à figura política de Marco Antônio, e, sugere Smith, a fama do deus ficou manchada com o estilo de vida demasiadamente alcoólatra de Antônio[23]. Na *A*. 6. 791-805, o deus é descrito como um símbolo da natureza e do poder, que anui ao novo regime de Augusto e, em razão disso, sugere Smith, Baco serve como um exemplo otimista do novo regime. Ora, entre a imagem divina desgastada com sua associação a Antônio e a *A*. 6, Vírgilio parece promover uma restauração da imagem do deus ao longo das *G*. 2, 3 e 4, mormente, nas *G*. 4, em que referências ao vinho e à sociedade das abelhas, metaforizando cacho de uva mencionado, pressupõem o poder do deus para promover a transformação social.

Deparamos-nos, assim, com uma segunda *bugonia*, substancialmente diferente da descrita nos versos 281-314. A primeira é grotesca e espantosa, uma espécie de sacrifício que toca o ouvinte por sua descrição um tanto hedionda, não há derramamento de sangue, apenas um animal é morto; a segunda é um sacrifício solene, o vocabulário é todo sacrifical (*supplex*, *ueniam*, *uotis*, *orandi*, *aras*, *delubra*, *sacrum*, *cruorem*, *inferias*, *mactabis*, *placatam*, *uenerabere*, *caesa*); a primeira é uma prática egípcia, oriental,

[23] Em Roma, literariamente, a figura de Baco é associada à poesia, ao lado de Apolo e das Musas. Politicamente, a figura do deus pode adquirir outra dimensão. Alden Smith (2007: 52-86) faz uma interessante leitura da reabilitação de Baco nas *G*. A figura desse deus ficou associada a algumas figuras políticas, mormente Marco Antônio, como testemunhado por Plutarco, *Vit. Ant*. 60. Na *A*. 6. 791-805, o deus é descrito como um símbolo da natureza e do poder, que anui ao novo regime de Augusto e, em razão disso, sugere Smith, Baco serve como um exemplo otimista do novo regime. Ora, entre a imagem divina desgastada com sua associação a Antônio e a *A*. 6, Vírgilio parece promover uma restauração da imagem do deus ao longo das *G*. 2, 3 e 4. Sobretudo, nas *G*. 4, em que referências ao vinho e à sociedade das abelhas, metaforizando cachos de uva (*G*. 4. 555-8), sugerem o poder do deus (do vinho) para estabelecer uma transformação social.

a segunda é uma prática mítica, que nos leva de volta a toda uma tradição mitológica, é uma prática, sobretudo, ocidental.

A imagem das abelhas é enigmática. Antes de Virgílio, Varrão já valorizara a natureza sociável desses animais; natureza essa metaforizada no *R.* 3. 16. 4, *apes non sunt solitaria natura, ut aquilae, sed ut homines*, "as abelhas não são de natureza solitária, como as águias, mas são como os homens". Em Virgílio, Na *A.* 6. 703-23, num passo que permite um interessante diálogo com as *G.* 4, no encontro entre Anquises e Eneias no mundo dos mortos, aquele mostra a seu filho as almas dos futuros romanos, bebendo águas do Letes, elas são tão numerosas como as abelhas (*ac uelut in pratis ubi apes aestate serena*, v. 707) cujo zumbido ecoa por todo o campo (*strepit omnis murmure campus*, v. 709). A colmeia e as abelhas servem como perfeita metáfora para a sociedade romana e humana. Em seu célebre estudo, Michael Putnam (1979: 3-16) sugeriu que, em última instância, as *G.* são, em sentido mais amplo, um tropo da vida humana[24]. Decerto, é impossível não imaginar que as duas abelhas chefes, em *G.* 4. 89-90, não metaforizem Otávio e Marco Antônio: *deterior qui uisus, eum, ne prodigus obsit, dede neci; melior uacua sine regnet in aula*, "o que pareceu mais fraco, a ele, para não ser oneroso, mata; deixa o melhor reinar em habitação livre"; se voltarmos ao final das *G.* 1, v. 500-1, Otávio é o *iuuenis*, o jovem, sobre o qual se deposita a esperança da transformação de uma era caótica (*hunc saltem euerso iuuenem succurere saeclo| ne prohibete*: "a esse jovem, pelo menos, de socorrer o século revirado| não proibais!"), em 4. 445 Aristeu também é chamado de *iuuenis*,

[24] A abordagem de Michael Putnam é, sobretudo, simbólica, interpretativa; por oposição a uma abordagem mais utilitária – ou seja, que valoriza o aspecto técnico do poema –, Putnam (1979: 7) sugere que erradiquemos essa noção do "utilitário" a fim de que possamos perceber as qualidades extraordinárias das *G.* Vale citar as palavras do próprio crítico: "As *G.* são de um florido ímpar, uma ficção imaginada com uma pretensão de ser prática, um tratado didático em uma tradição genérica reconhecida, manifestadamente nos ensinando como lidar com a natureza, mas, na verdade, formando um manual disposto a revelar a nós mesmos. O que pretende oferecer uma metodologia para lidar com o mundo externo é na verdade um grande tropo para a própria vida. (...) Nos quatro livros, para escolher somente exemplos significativos, nossas disposições mentais submetem-se à forma metafórica de solos, plantas, animais e abelhas. Seus antropomorfismos constantemente saltam a nós de suas páginas." (Tradução do inglês de nossa autoria). Nesse sentido, o poema seria um grande tropo para vida humana; a linguagem campesina antropomorfiza toda existência humana. A antiga problemática "natureza *vs.* homem" não é apresentada nos termos de aquela estar sob o domínio deste. O que ocorre nas *G.*, segundo Putnam (op. cit.: 82), é que a natureza reproduz a nossa própria imagem.

que vai à busca da restauração da colmeia perdida; acresça-se que nenhuma indicação poderia ser mais instigante que *G.* 4. 201, em que as abelhas são chamadas de *Quirites*.

A *bugonia*, em seus dois momentos distintos, e tomada como parte de todo o livro 4, pode ser vista como um cenário enunciativo muito particular. As informações a respeito das abelhas se configuram como uma coletânea de saberes sobre a apicultura, saberes esses advindos da observação do modo de vida desses animais e que são encontrados nas mais diversas fontes literárias e não literárias e mesmo na memória da comunidade da qual o poema participa (ca. 30 ou 29 a.C., época comumente aceita para sua publicação); a *bugonia*, a despeito de seu aspecto ficcional, de igual modo participa do saber compartilhado pela comunidade a respeito das abelhas. No discurso das *G.*, o rito da *bugonia* inicia e termina a digressão em que o *epyllion* de Orfeu e Eurídice é apresentado. A linguagem de preceitos sobre apicultura nas *G.* 4 constitui-se, *stricto sensu*, o seu gênero discursivo. No entanto, é pelo modo como Virgílio cria esse cenário enunciativo que somos surpreendidos, trata-se do aspecto mais significativo de sua composição, ou seja, que o saber a respeito da apicultura tenha sido apresentada na forma de poesia hexamétrica, à maneira muito particular de Virgílio, ou seja, de tradição homérica e hesiódica; a apicultura mistura-se com os relatos típicos dos feitos míticos, bélicos e heroicos. A poesia hexamétrica pode ser considerada, portanto, como uma cenografia das *G.* Decerto, sugerimos, o público do poema virgiliano foi de imediato tomado de surpresa, mormente em razão de que, anos antes, o mesmo público ouviu algo a respeito de preceitos sobre a vida no campo, sobre as abelhas e sobre a *bugonia* no *R.* de Varrão, obra em três livros, publicados ca. 37 a.C., não em versos hexamétricos, mas em prosa, não pelo modo narrativo homérico e hesiódico, mas pelo modo dialógico.

O gênero discursivo das *G.* 4 e sua configuração cenográfica constitui o modo como o discurso do livro e, *lato sensu*, do poema se apresenta: essa é a impressão digital enunciativa do livro, o que faz com que seu tratamento sobre as abelhas e a *bugonia* seja uma peça única e singular, no tempo e no espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos, por fim, que a *bugonia*, nos dois momentos em que ocorre, parece, sim, figurar como uma cena de restauração. A representação grotesca e torpe da primeira *bugonia*, praticada no Egito, dá lugar a uma representação sublime – de um sacrifício religioso elevado – ou mítica da segunda bugonia. Aristeu é uma personagem que está empenhada na restauração de sua colmeia, Otávio (um tipo de Aristeu na segunda bugonia) poderia igualmente atuar como uma personagem interessada na restauração de Roma; é oportuno pensar que a possível personagem Aristeu-Otávio da segunda bugonia contrapõe-se à expressão si quem (v. 281), "se alguém, se um qualquer" da primeira, ou seja, ao personagem indeterminado que teria perdido sua colmeia e que estaria diretamente interessado na restauração dela. Essa restauração vem encenada através de um contraste entre a beleza e a torpeza, entre o brutal e o sublime, entre o oriente e o ocidente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bakhtin, M. (1987), *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC.

Beckby, H. (ed.) (1957), *Anthologia Graeca*. Buch 7-8. München.

Bekker, I. (1854), *Suida Lexicon*. Berolini.

Cato & Varro (2006), *On Agriculture*. With trans. by H. D. Hooper e revised by H. B. Ash. Cambridge.

Conte, G. B. (1999), *Latin Literature: A history*. Trans. J. B. Solodow; revised by D. Fowler and G. Most. Baltimore and London.

Della Corte, F. (Ed.) (1991), *Enciclopedia Virgiliana*. [*EV*] 6 Vols. Rome: Instituto della Enciclopedia Italiana.

Ernout, A. & Meillet, A. (2001), *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Paris.

Griffin, J. (1979), "The Fourth *Georgic*, Virgil, and Rome", *G&R* 26: 61-80.

Hagen, H. (1867), *Scholia Bernensia Ad Vergili Bucolica Atque Georgica*. Lipsiae.

Hornblower, S; Spawforth, A.; Eidinow, E. (eds.) (2012, 4ª ed), *The Oxford Classical Dictionary* [*OCD*]. Oxford.

Isidorus (1911), *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum siue Originum Libri XX*. Ed. by. W. M. Lindsay. Oxford.

Lausberg, H. (1966), *Manual de Retórica Literária*. 3 Vols. Madrid.

O'Hara, J. (1996), *True Names: Vergil and the alexandrian tradition of etymological wordplay*. Michigan.

Overduin, F. (2014), *Nicander of Colophon's Theriaca: a literary commentary*. Leiden.

Otis, B. (1964), *Virgil: a study in civilized poetry*. Oxford.

Perkell, C. (1978), "A Reading of Virgil's Fourth Georgic". *Phoenix* 32: 211-221.

Putnam, M. (1979), *Virgil's Poem of the Earth: Studies in the Georgics*. Princeton.

Ross, D. (1987), *Virgil's Elements: physics and poetry in the Georgics*. Princeton.

Smith, A. R. (2007), "In Vino Civitas: The Rehabilitation of Bacchus in Vergil's *Georgics*". *Vergilius* 53: 52-86.

Thesaurus Linguae Latinae (1900-) [*TLL*], Online: Acess brought by UNICAMP.

Thilo, G. and Hagen, H. (eds.) (1986), *Servii Grammatici Qui Feruntur In Vergilii carmina commentarii*. 3 vols. Hildescheim.

Thomas, R. and Ziolkowski, J. M. (eds.) (2014), *The Virgil Encyclopedia* [*VE*]. 3 Vols. Blackwell.

Trevizam, M. (2006), *Linguagem e Interpretação na Literatura Agrária Latina* [Tese]. Campinas.

Vergilius (1881, 4ª ed.), *Opera*. With a commentary by J. CONINGTON, Vol. I, containing the *Eclogues* and *Georgics*. Revised with corrected orthography and additional notes and essays by H. NETTLESHIP. London.

_____ (2005), *Aeneis*. Ed. Gian Biagio Conte. Berlin.

_____ (2013), *Bucolica et Georgica*. Eds. Silvia Ottaviano et G. B. Conte. Berlin.

Virgil. (1994), *Georgics*. Edited with a Commentary by R. A. B. MYNORS. Oxford.

_____ (1998), *Georgics*. Vol. II. Text in Latin; commentary in English by R. THOMAS. Cambridge.

UMA DAMA EM QUEM "TUDO É CU E MAMAS E BARRIGA"

A LADY IN WHO "TUDO É CU E MAMAS E BARRIGA"

Geraldo Augusto Fernandes[25]
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: No poema de Diogo Fogaça, uma das cantigas presentes no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende de 1516, o poeta vale-se do grotesco para criticar uma dama cujo excesso de peso era destaque. Apesar de recorrer ao grotesco, o poeta mostra engenho na precisão formal ao elaborar seu poema. A cantiga é satírica e maledicente, em que se releva a feiura em detrimento do conceito do Belo, tão avidamente perseguido pelos antigos. Sendo uma sátira, sente-se o poeta livre para denegrir a dama e fazer relações náuticas entre seu corpo excessivo e a situação em que os dois se encontram.

ABSTRACT: In Diogo Fogaça's poem, one of the *cantigas* (songs) present in Garcia de Resende's Cancioneiro Geral, from 1516, the poet makes use of the grotesque to criticize a lady whose excessive body weight is emphasized. Although the matter is the grotesque, the poet shows inventiveness in formal precision when elaborates his poem. The song is satirical and cursing, in which it highlights the ugliness over the concept of Beauty, so relevant in Ancient times. As a satire, he feels free in denigrating the lady and makes nautical relations between an excessive body and the situation where both – the poet and the lady – meet.

[25] Professor of Portuguese Literature. Master's degree and Doctorate in Literature obtained at Universidade de São Paulo, Brazil. Specialty: Medieval Literature and Medieval Poetry. Besides teaching for Graduation classes, the professor teaches for Post-graduates and guides them for obtaining Master's degree in Poetry.

Nesta XXVIII Semana de Estudos Clássicos, o tema "O feio e o torpe na Antiguidade e suas recepções" abre caminho para que, através das *recepções*, o tema possa ser visitado em sua abrangência por outras estéticas literárias após a Antiguidade clássica. No *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, de 1516, encontram-se inúmeros poemas que remetem à Antiguidade, mas também inúmeros poemas em que o feio e o torpe se revelam. É o caso do poema de Diogo Fogaça, uma cantiga em que o poeta se dirige a uma "dama muito gorda" que se encostou nele e ambos caíram. Denegrindo a dama, Fogaça diz a ela que, nela, "tudo é cu e mamas e barriga."

O *Cancioneiro Geral* é uma compilação de 880 poemas reunidos por Garcia de Resende, escrivão dos monarcas D. João II, D. Manuel e D. João III, que compilou poemas compostos entre 1449 e 1516. Nele, além de trazer poemas de forma e conteúdo tradicionais, o que se revela é o registro de muito do que se comporá durante as estéticas futuras: o Renascimento, o Barroco, o Romantismo e, até mesmo, o Concretismo. Com relação aos poemas de matiz tradicional, e apenas para citar aqueles que se referem à Antiguidade Clássica, há muitas releituras ou traduções de textos da Antiguidade grega e romana, tais como os poemas 458, tradução da EPISTOLA DE PENELOPE A OLIXES, TRELADADA DE LATIM EM LINGUAJEM PER JOAM RODRIGUEZ DE SAA; 459, tradução da EPISTOLA DE LAODOMIA A PROTESILAO, TIRADA DO OUVIDIO, DE LATIM EM LINGUAJEM POR JOAM RODRIGUEZ DE SAA; e 460, tradução DE JOHAM RODRIGUEZ DE SAA AO CONDE DE PORTALEGRE, MANDANDO-LHE ESTA EPISTOLA DE DIDO A ENEAS, QUE TRELADOU A SEU ROGO, todos no Volume II, além do poema 565, tradução de REPOSTA D'ULISSES A PENELOPE TIRADA DO SABINO, DE LATIM EM LINGUAJEM, POR JOAM RODRIGUEZ DE LUCENA; e do 566 tradução da CARTA DE OENONE A PARES, TRALADADA DO OUVIDIO EM COPRAS PER JOAM R[O]DRIGUEZ DE LUCENA., todos no Volume III; também o poema 488, Volume II, uma tradução do epitáfio de Tibulo, EPITAFIO DE TIBULO, POETA, TIRADO POR JOAM RODRIGUEZ EM LINGUAJEM.

Além do tema amatório, principal assunto explorado pelos poetas palacianos, o *CGGR*[26] distingue-se também pelos poemas satíricos de crítica pessoal ou social, sempre com teor maldizente. Um exemplo de sátira contra o indivíduo encontra-se no poema 184, Volume I, de Diogo Fogaça, intitulado DE DIOGO FOGAÇA A ŨA DAMA MUITO GORDA, QUE SE ENCOSTOU A ELE E ACAHIRAM AMBOS E ELA DISSE-LHE SOBRE ISSO MÁS PALAVRAS. Assim se apresenta o poema:

Rifam.

Que gentil feiçam de damas, A
nam sei como vo-lo diga,B
que tudo é cu e mamasB
e barriga.A

As mamas dam polo ventre,a
o ventre polos joelhosb
e do cu at'oos artelhosb
gordura sobressalente[27].a
Arrenego de tais damas,A
é forçado que o diga,B
ca tudo é cu e mamasA
e barriga.B

Corregeram[28]-na mui bem,a
pero foi com muita pena,b
ca lhe fizeram querena[29]b
no rio de Sacavem[30].a
Revolta d'ambalas camas,A
isto com muita fadiga,B
ca tudo é cu e mamasA
e barriga.B

Corregeram-lh'o costado, a
mas a quilha ficou podre,b

---

[26] Usarei a abreviatura *CGGR* para referir-me ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

[27] A rima de *ventre* / *sobressalente* é toante: as vogais é que determinam as terminações rimáticas.

[28] Corrigir, compor, reparar (Dias 2003: 204).

[29] Parte do casco do navio que fica na água (*idem*: 578).

[30] Sacavém, rio da Estremadura (*idem*: 617).

ramendaram-lha com ũ odre[31]b
do avesso trosquiado[32]a
e com tres peles de gamas[33],A
muita estopa d'estriga[34],B
ca todo é cu e mamasA
e barriga.B

Nam prestou calafetar,a
porque faz agua por fundo,b
ja nam ha Crespim[35] no mundob
que lha podesse vedar.a
O diabo dou taes damas,A
é forçado que o diga,B
ca toda é cu e mamasA
e barriga.B

Cabo.

Mas quebraram-lh' as escoras,a
encostou-se sobre mim,b
teve debaixo Crespimb
bem acerca de tres horas.a
Ja renegava das damas,A
saio com muita fadigaB
debaixo de cu e mamasA
e barriga.B

Forma: apesar de o tema enquadrar-se num conceito de valor menor – levando-se em conta o que a Retórica antiga pregava, definindo os gêneros grave, médio e tênue – de acordo com a *Retorica ad Herenium*[36], por exemplo, a forma da cantiga é, pode-se dizer, perfeita quanto aos princípios da forma fixa: mote de quatro versos / cinco glosas em oitavas, com um pé quebrado trissílabo nos últimos versos de cada estrofe, e outro na quarta

---

[31] Espécie de vasilha feita de couro ou pele de animais caprídeos (*idem*: 486).

[32] Tosquiado, cabelo ou pelo cortado rente (*idem*: 704).

[33] Fêmea do gamo/veado (*idem*: 325).

[34] Porção de linho para ser fiado numa roca (*idem*: 278).

[35] Provavelmente João Afonso Crespim, mestre de artilharia da casa real, que estava em Alcácer Ceguer, durante o cerco dos mouros em 1459 (*idem*: 215).

[36] "Há três gêneros, que denominamos figuras, aos quais todo discurso não vicioso se reduz: um chamado grave, outro médio e o terceiro tênue. O grave é composto de palavras graves em construção leve e ornada. O médio constitui-se de uma categoria de palavras mais humilde, todavia não absolutamente baixa e comum. O atenuado desce ao costume mais usual da simples conversa" *RETÓRICA*..., 2005, Livro IV, [11].

estrofe. Como métrica, o poeta valeu-se da recorrência preferida dos poetas palacianos, a redondilha maior, conferindo ao poema musicalidade, já que é a métrica que se relaciona com a música. Quanto ao esquema rimático, segue, também à risca, a perfeição: ABAB abba ABAB.

Conteúdo: ao contrário do que o poeta fez quanto à forma, é no conteúdo que ele se esmera ao denegrir o grotesco do corpo da dama que ridiculariza. De acordo com o registro de Garcia de Resende na didascália, uma dama gorda encosta-se em Diogo Fogaça e ambos caem. A partir do fato, Fogaça começa a ridicularizar a dama com ironia, logo no mote: "Que gentil feiçam de damas, / nam sei como vo-lo diga", para em seguida marcar o refrão paralelístico que fechará todas as glosas: "tudo é cu e mamas / e barriga". Na primeira estrofe da glosa, descreve o excesso de gordura da dama, pois as mamas caem até o ventre, este vai até os joelhos e se estende do cu até os artelhos – um trabalho de *amplificatio*, ou seja, de hiperbolização. Na segunda estrofe, compara a dama à parte de um barco que fica submersa na água (do rio de Sacavem); na terceira estrofe, continua a comparação náutica, valendo-se das partes grandes de um barco ou navio: o costado, a quilha, que foram remendados com uma vasilha de couro, do avesso, e com três peles de gamas e estopa feita de uma porção de linho que se leva à roca. Na penúltima estrofe, Fogaça diz que a calafetação de tal material não prestou, pois a água fez por fundo, ou seja, afundou. No Cabo, para fechar a cantiga, o poeta declara que o peso é tão grande que o barco quebrou-se e ela – a dama gorda – encostou-se nele e ele ficou – hiperbolicamente – três horas debaixo daquela "carga" que era só cu, mamas e barriga.

Como se vê, Diogo Fogaça trabalha os contrários, elevando o poema a um nível sublime, pela forma fixa perfeita, mas de conteúdo totalmente tênue, gênero próprio da comédia. Esse trabalho de forma e conteúdo é muito elaborado em todos os poemas do *CGGR*, o que levou à sua exaltação pelo culto da forma muitas vezes em detrimento do conteúdo. No entanto, como é o caso de Fogaça, o primor está justamente na antítese forma *x* conteúdo. Pode-se dizer que essa antítese, somente para relacionar com a temática dessa Semana de Estudos Clássicos, retrata a questão do Belo (pela forma) e a questão do grotesco (pelo conteúdo).

Quanto à antítese belo / feio, historicamente procurou-se ver suas características como padrões definidos quanto a um paradigma permanente. No *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche diz que

> no belo, o ser humano se coloca como medida da perfeição [...] adora nele a si mesmo. [...] No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem. [...] o Feio é entendido como sinal e sintoma da degenerescência [...]. Cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição [...] tudo provoca a mesma reação: o juízo de valor 'feio' [...] O que odeia aí o ser humano? Não há dúvida: o declínio de seu tipo[37].

Diz-nos Nietzsche que beleza e feiura definem-se em referência a uma forma particular – e a noção de espécie pode se estender dos homens a todos os entes, como fazia Platão na *República*, quanto define uma panela feita conforme as regras artesanais, ou, como é para Tomás de Aquino: o belo dá-se, pela proporção exata, e a luminosidade ou clareza, pela integridade. Portanto, uma coisa (um corpo humano, uma árvore ou um vaso) deve exibir todas as características que a sua forma deve impor à matéria[38].

Alexander Gottlieb Baumgarten (1750) começou a usar o termo **estética** a fim de designar uma disciplina que se ocupa da arte e do belo. A palavra tem a sua origem no termo grego "aesthesis" que significa percepção. A reflexão sobre a arte na modernidade relaciona o belo com a percepção sensorial. A arte e o belo podem ser tratados e investigados basicamente em três sentidos: a obra, o artista (o ato de produção) e o apreciador. Assim, a estética visa a investigar a natureza do belo ou da arte sob esses três critérios[39]. Já Platão apresentou uma teoria do belo oposta à visão que se articula na modernidade. No diálogo *O banquete*, o filósofo grego descreve, ao se referir à sábia de Mantindia, Diotima,

> [...] como o belo só pode ser contemplado em sua perfeição numa atitude que exclui por completo todo e qualquer vestígio sensório. O homem vive, segundo Platão, inicialmente confinado ao mundo dos fenômenos sensoriais. Aí ele pode despertar em si o Eros, o amor, inicialmente apenas voltado para o belo

---

[37] *Apud* Eco 2007: 15.

[38] Tomás de Aquino 2006: 1, 39, 8.

[39] Greuel 1994: 147.

> manifesto num determinado corpo. Ele progride na medida em que consegue se convencer que o belo num corpo é o mesmo em todos os corpos."[40].

Quando o homem aprende a ver o belo nas almas e nas instituições, prepara-se para um grau de sublimação que contempla o belo nas ciências. Esse é o ponto a partir do qual ele pode se alçar ao supremo nível na contemplação do belo, que

> reside na pura ideia, que só consegue contemplar aquele que antes se purificou, livrando-se do apego ao mundo sensorial, e atingiu a dignidade e capacidade de apreciação de algo universal e absoluto. O auge da contemplação do belo consiste, pois, em chegar a contemplar a própria essência do belo que confere a todos os objetos particulares um pálido reflexo de beleza. Essa essência é a ideia pura e universal do belo. A teoria do belo de Platão não se volta para a aparência sensória; baseia-se, ao contrário, em sua superação. O belo é visto aqui como algo divino e não como algo fisicamente manifesto. Portanto, Platão não deu importância à Arte, pois que esta cria objetos no mundo manifesto. [...] O belo, em sua essência, só pode ser o objeto da filosofia, dado que essa se propõe a contemplar o mundo em sua essência ideal[41].

Os gregos tinham três concepções sobre o Belo: em **termos estéticos**, ele é inseparável da medida e contenção, em que a qualidade dos elementos, tais como os sons e as cores agradáveis, a assimetria das figuras geométricas e das formas abstratas, pode-se definir como o que é agradável à vista e aos ouvidos - sentidos de cunho intelectual, que se aproximam da "verdadeira essência da alma". Esta é afetada de forma moderada. Contrapondo-se ao prazer físico ilimitado que leva à falta de equilíbrio, temos então o prazer estético. Em **termos moral**, refere-se às almas equilibradas, que desfrutam de uma perfeita harmonia e ocupam algo entre a virtude e o vício. Enfim, o Belo em **termos espirituais**, em que a verdade é alcançada pelo conhecimento teórico, este que conquista a própria essência do Belo. Dentro desta concepção, estariam as Artes, que são subordinadas às outras duas concepções de beleza – a moral e a intelectual. A beleza estética acalma as paixões e cria um pendor para a prática das virtudes e enaltece a Beleza, com a moderação e a prática de belas ações. Estas levam ao belo espiritual, a forma mais elevada de beleza. Uma alma capaz de realizar belas ações e que se entrega à vida de contemplação pode

---

[40] *Idem*: 147.

[41] *Idem*: 147.

atingir a real beleza do Ser[42]. Em *O banquete*, Platão descreve o percurso do amor em direção às Belezas ética e moral – através delas pode-se atingir o Bem e o Belo e outras virtudes. Depois de se ultrapassar o amor primeiro e ordinário, o homem torna-se apto para amar as almas e não os corpos e, dessa forma, atinge a verdadeira Beleza. Sócrates afirmava que nada escapa ao que é imperfeito – para que o artista reproduzisse coisas belas, ele teria que recorrer à reunião de várias belezas espalhadas na Natureza. Esta Beleza ideal se forma de fragmentos compósitos da Natureza e caminha no sentido da desordem para a ordem. Para que se ache a Beleza é necessário caminhar pela estrada do conhecimento. A poesia, a pintura, a escultura, a música eram consideradas Artes imitativas, para os filósofos gregos. Essa imitação – mimese - em Sócrates foi objeto de reflexão e foi documentada por Xenofonte, durante uma conversa com o pintor Parrásio e o escultor Cleito. Conclui Sócrates que quando o pintor e escultor pintam ou esculpem a aparência exterior dos corpos será necessário que "o artista reúna as partes belas de vários objetos da mesma espécie para que forme então, algo perfeito. Se o artista pode reconhecer as coisas que são belas, associando as partes entre si num modelo ideal, isso prova que já existe em sua mente a ideia de Beleza"[43]. Na verdade, o pintor e escultor idealizam o modelo e não o imitam Já para Platão, "o pintor e escultor imitam as coisas do mundo, que por sua vez já são cópias do mundo suprassensível, sendo assim, inconsistentes e ilusórias as suas obras"[44]. As Artes imitariam, então, as coisas do mundo sensível e reproduziriam apenas a aparência, ou seja, a simulação de uma realidade que estas não possuem. A simples cópia ou uma imagem duplicada de um indivíduo não teria nenhum sentido para Aristóteles, pois a mimese artística seria um prolongamento de uma tendência à imitação, o que, como relata o Estagirita, é natural aos homens e animais porque eles necessitam ganhar experiência, aprender e conhecer. Isso pressupõe o uso do intelecto, já que para imitar é preciso imaginar e comparar. "O artista não deve reproduzir traço a traço todas as peculiaridades do que está representando, mas sim, as características gerais, inclusive acrescentando tudo que falte à coisa para que esta seja o exemplar

---

[42] Honors: 2013.

[43] *Idem*: 2013.

[44] *Idem*: 2013.

de sua espécie ou categoria"[45]. Para o filósofo, o artista imita o indivíduo e as coisas como devem ser, de acordo com o que a Natureza pretende alcançar. Aristóteles usa o termo *verossimilhança*, afirmando que a aparência não é algo nem ilusão. Tendo a Natureza falhas, imperfeições e deficiências, quem tem condições de eliminar e corrigir os erros é a Arte, quando a obra se assemelha à realidade. A imitação proporciona prazer, resultado da maestria do artista. Para Aristóteles, a mimese seria a representação obtida de acordo com as regras da adequação – um retrato idêntico ao modelo é verdadeiro, devido à adequação com que foi composto[46].

A obra de arte nos leva a raciocinar ao fazermos comparações do retrato com o modelo, sendo o modelo belo ou feio, pois o importante é reconhecer intelectualmente essa relação mimética. "A imitação também se estende às coisas desagradáveis à vista, repelentes e ameaçadoras, que através da Arte sofrem uma transfiguração em seu aspecto natural, tornando-se atraentes"[47]. Isso é porque o Belo na Arte não se harmoniza com a beleza exterior dos objetos representados – coincide, sim, com o modo de representação das coisas ou ações, da natureza e do homem. Em sua *Poética,* Aristóteles afirma que a epopeia, a tragédia, a comédia, algumas espécies de música instrumental e de canto, a dança e também a pintura têm por essência comum imitar a realidade natural e humana. Na poesia, essas representações imitativas revelam-se pelas palavras e pelos atores - homens em ação. Para ele, a tragédia ocupa-se dos bons e nobres, e a comédia dos maus e vis. A epopeia vale-se da narrativa; o efeito catártico da tragédia "estende sua influência ao plano moral da vida, neutralizando os sentimentos excessivos, estabelecendo um novo sentimento harmonioso e equilibrado"[48].

Essas teorizações dos filósofos expoentes da cultura clássica grega remetem ao conteúdo do poema de Diogo Fogaça. A questão do Belo, quer em termos estéticos, morais e espirituais, parece não fazer parte da preocupação de Fogaça. A mulher que descreve em seu poema se

---

[45] *Idem*: 2013.

[46] *Idem*: 2013.

[47] *Idem*: 2013.

[48] *Idem*: 2013.

relaciona antes ao antiestético, pois não há nessa figura feminina "medida e contenção"; o prazer estético fica comprometido pela falta de equilíbrio, já que essa mulher é em tudo uma massa de "cu, mamas e barriga". A questão moral parece ausente, um vez que não se veem na descrição harmonia e equilíbrio, algo entre "a virtude e o vício". Menos ainda, a matéria espiritual pode ser depreendida dessa figura grotesca: ela não seria "capaz de realizar belas ações" e, proporcionalmente, nem sequer se entregaria a uma vida de contemplação para "atingir a real beleza do Ser". Enfim, o que resta da descrição maledicente do poeta é uma mulher que escapa aos padrões estéticos do Belo, aproximando-se do que Umberto Eco comenta sobre o Feio, o grotesco. Para denegri-la, conforme vimos comentando, a comparação em todas as estrofes é feita com o mundo náutico, assunto apropriado à época em que viveu Fogaça – a dos Descobrimentos. A descrição feita pelo poeta palaciano também vai de encontro ao que pregavam crenças vigentes no medievo, como se poderá ver adiante.

Durante a Idade Média. Acreditava-se durante o medievo que os portadores de deficiências físicas e mentais seriam vítimas de castigos divinos. Umberto Eco indica que a ideia de "feio" foi muitas vezes criada com o objetivo de indicar o "outro", ou seja, povos de culturas diferentes, considerados feios e indesejáveis apenas por não serem "iguais", portanto fora dos padrões estabelecidos. Comenta Umberto Eco:

> Não se considerava feio somente aquilo que fosse desproporcionado, como um ser humano com uma cabeça enorme e pernas curtíssimas, mas eram ditos feios também os seres que Tomás definia como "torpes", no sentido de "diminuídos", ou seja - como dirá Guilherme de Alvernia (Tratado do bem e do mal) -, aos quais falta um membro, que têm apenas um olho (ou até três, pois é possível apresentar um defeito de integridade também por excesso). Portanto, eram impiedosamente definidos como feios os erros da natureza, que os artistas tantas vezes retrataram sem nenhuma compaixão - e, para o mundo animal, os híbridos, que fundem inadequadamente os aspectos formais de duas espécies diversas[49].

Além do mais, para Eco,

> o feio é também um fenômeno cultural. Os membros das classes "altas" sempre consideraram desagradáveis ou ridículos os gostos das classes "baixas". Poderíamos dizer, é certo, que os fatores econômicos sempre pesaram nestas discriminações, no sentido em que a elegância sempre foi associada ao uso de

[49] Eco, 2007: 15-16.

> tecidos, cores e pedras caríssimos. Mas muitas vezes o fator discriminante não era econômico, mas cultural. É uma experiência habitual destacar a vulgaridade do novo-rico que, para ostentar sua riqueza, ultrapassa os limites que a sensibilidade estética dominante estabelece para o "bom gosto"[50].

Devido às rígidas interpretações que o Cristianismo fazia sobre a nudez, que estava presente nas artes representativas da Antiguidade, o costume desapareceu, pois sob a ótica cristã medieval, o corpo – principalmente o feminino - estava ligado às concepções sobre as virtudes morais. Assim, a noção de bonito estava ligada ao plano espiritual, pois representava a criação divina. Um corpo imperfeito era prova de imperfeição da alma – esse corpo revelava os pecados cometidos pelo deficiente.

As figuras de Maria e de Eva foram tomadas por símbolos do ideal de beleza, nesses tempos de sacralização e vigilância do corpo. Eva seria um símbolo ligado ao pecado, à tentação e à constante ameaça de danação eterna; seria uma beleza inverossímil, já que representava o próprio mal. A antítese seria a Virgem Maria símbolo da pureza por sua virtude virginal. Essa oposição entre as duas personagens indicava que o padrão a ser seguido era o de um absoluto recato. Isso resultou em representações artísticas – elas eram representadas completamente vestidas, com rostos marcados pela passividade, sofrimento e resignação, uma representação do caminho a ser seguido por todas[51].

O teólogo Tertuliano, no século III d.C., dizia que a maquiagem era um ato contra Deus, porque a mulher estaria tentando refazer a criação divina. A Igreja medieval também condenou a vaidade e passou a considerar hábito pagão o costume das termas, de uso comum na Antiguidade, principalmente na romana. O que se herdou dos gregos e romanos sobre os cuidados de higiene foram abandonados: os banhos e as massagens com óleos perfumados foram abolidos. Preocupações estéticas eram tidas como afronta às leis divinas.

> A Igreja via a mulher sob dois arquétipos opostos e baseados nas Escrituras: de um lado, a Virgem Maria, representando a absoluta castidade e, de outro, a Eva pecadora. Este segundo arquétipo foi o mais presente. A mulher, tal qual Eva,

---

[50] *Idem* 15-16.

[51] Mota-Ribeiro, 2000.

> era a mãe de todo pecado, vulnerável a fraquezas e vícios e, por conseguinte, associada ao demônio. A mulher era considerada inferior ao homem e submissa a ele – uma hierarquia que, segundo a Igreja, era natural e fora estabelecida por Deus[52].

Como lembra a historiadora Michelle Perrot:

> O catolicismo é, em princípio, clerical e macho, à imagem da sociedade de seu tempo. Somente os homens podem ter acesso ao sacerdócio e ao latim. Eles detêm o poder, o saber e o sagrado. Entretanto, deixam escapatórias para as mulheres pecadoras: a prece, o convento das virgens consagradas, a santidade[53].

O corpo das mulheres era então coberto com longas vestimentas, escondendo os cabelos em toucas justas. Sua beleza baseava-se no estereótipo da dama virtuosa, bem-nascida, devota, de rosto angelical, lábios pequenos, uma imagem que se aproximava a Virgem Maria. No entanto, toques de vaidade persistiam, tais como os cabelos clareados com água de lixívia (cinza do borralho, colocada na água) e expostos ao sol; as sobrancelhas eram depiladas e a testa aumentada pela depilação da linha dos cabelos; as faces eram beliscadas e os lábios mordidos levemente para que ficassem rosados. Na arte, escondia-se o corpo feminino sob pesada vestimenta que não deixa perceber contornos de suas formas que poderiam levar a uma imagem de sensualidade. Em cenas que representavam o Inferno, sempre junto a demônios, os corpos femininos nus ou seminus poderiam aparecer, uma vez que isso confirmaria sua ligação com a pecadora Eva[54].

Na escultura e na pintura. O belo e o grotesco têm sido, ao longo dos tempos, retratados de acordo com a sensibilidade ou grau de atuação – e de crítica – do artista. Vejam-se algumas reproduções na pintura e na escultura:

---

[52] Domingues, 2015.

[53] Perrot, 2007.

[54] Domingues, 2015.

FIGURA 1

***Vênus de Willendorf*, cerca de 25.000 anos atrás**

"Vênus" é uma designação genérica para vários tipos de imagens ou estátuas femininas – a Vênus de Willendorf refere-se ao nome de onde a estatueta foi descoberta na Áustria, em 1908. É feita em pedra, de aproximadamente 11 cm, seu material é o oolítico (que não existe na região de Willendorf). Pintada com ocre vermelho, a estátua representa uma mulher com aspectos avantajados nos seios, vulva e barriga. Tem na cabeça um possível trançado comum da época ou uma ampla quantidade de olhos. Analises de estudiosos revelam que sua datação é de 24 mil anos – é uma das mais antigas Vênus europeias. Teria sido produzida por tribos nômades de caçadores que deram origem aos povos chamados indo-europeus.

Se comparada a outras Vênus, a de Willendorf mostra-se uma das mais curiosas, porque é a única em que se representa a ideia de fertilidade pelo tamanho de seus seios, suas vulva e barriga (uma mulher grávida?). As Deusas de fertilidade sempre existiram nas mais diferentes culturas, e dentro das religiões monoteístas, mesmo com toda a repressão do patriarcado, muitas figuras femininas se mantiveram presentes na

religiosidade popular e tiveram que continuar sendo cultuadas de algum modo. Disponível em: http://www.portaldarte.com.br/prehistoricavenus.htm

FIGURA 2

***Vênus de Milo* (não há datação precisa, mas especula-se que pertença ao período Helenístico)**

A Vênus de Milo tem origem grega e representa a deusa do amor sexual e também da beleza física, que os gregos denominavam Afrodite. É uma escultura em mármore e possui 2,03 metros de altura. Teria sido construída aproximadamente no ano de 130 a.C; a autoria é atribuída a Alexandros de Antioquia. A escultura foi encontrada na ilha de Milos em 1820 no Mar Egeu, por Yorgos Kentrotas, um camponês, que a vendeu a preço baixo. Disponível em:

http://virtualiaomanifesto.blogspot.com.br/2009/09/afrodite-deusa-do-amor.html

CONCLUSÃO

Para encerrar esta apresentação, gostaria de apresentar o poema de Arthur Rimbaud em referência a Vênus. No caso à Venus Anadiômena, que significa aquela que está saindo das águas, pois a deusa teria nascido das ondas. Observe-se que a questão do grotesco, também em Rimbaud, permeia seu poema, desconstruindo todo o sentido clássico de beleza e, de certa forma, humanizando o que seria a deusa tão frequentemente retratada. Como no poema de Diogo Fogaça, centro de nossa atenção nesta exposição, o grotesco de Rimbaud monta-se num soneto clássico: rimas em abab / abab / ccd / ede; a metrificação perfeita é em dodecassílabos alexandrinos. Como complemento à imagem grotesca pintada por Rimbaud, observe-se a obra de Théodore Chassériau, 1838, Museu do Louvre, representando justamente a Vênus Anadiômena, mas de uma perfeição que clama pelo estilo clássico.

Como foi visto, para ficarmos apenas na Antiguidade Clássica e no Medievo (época na qual Fogaça redigiu sua cantiga), a questão do Belo e do Feio implica ora uma questão estética, ora uma filosófica. Esteticamente, seria ver no objeto descrito, pintado ou cantado, as características que trazem prazer ao observador. Apesar de subjetivo, o prazer está ligado a uma sensação de conforto provocado pela harmonia. Não é o que deixa transparecer o poema de Diogo Fogaça – o grotesco da aparência da dama que descreve não dá prazer, mas sim provoca o riso, base da sátira. A questão filosófica, mais desenvolvida pelos antigos, não apareceria, possivelmente, numa cantiga de teor satírico – o poeta vai justamente se desligar de conceitos elevados para, ao descer ao nível tênue, focar apenas no ridículo e no Feio.

Eis então o poema de Rimbaud, seguido da pintura de Chassériau:

VÊNUS ANADIÔMENA

Como de um verde túmulo em latão o vulto
De uma mulher, cabelos brunos empastados,
De uma velha banheira emerge, lento e estulto,
Com déficits bastante mal dissimulados;

Do colo graxo e gris saltam as omoplatas

Amplas, o dorso curto que entra e sai no ar;
Sob a pele a gordura cai em folhas chatas,
E o redondo dos rins como a querer voar...

O dorso é avermelhado e em tudo há um sabor
Estranhamente horrível; notam-se, a rigor,
Particularidades que demandam lupa...

Nos rins dois nomes só gravados: Clara Vênus;
- E todo o corpo move e estende a ampla garupa
Bela horrorosamente, uma úlcera no ânus.
(Trad. Augusto de Campos)

FIGURA 3

***Vênus Anadiômena*, Théodore Chassériau, 1838, Museu do Louvre**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Calheiros, L. F. F. da B. (2014), *O elogio do feio na arte: fealdade no século XX*. Coimbra. Disponível em:

https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/27133/1/Elogio%20do%20feio%20na%20arte.pdf. Acesso em: 13.06.2016.

Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993. Volumes I a IV.

Dias, A. F. (2003), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* – Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico). Maia

Domingues, J. E. (2015), *A beleza da Grécia Antiga ao século XIX*. Disponível em: http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/a-beleza-na-grecia-antiga-e-hoje/ Acesso em: 13.06.2016.

Eco, U. (2007, *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro.

Greuel, M. V. (1994), *Da "Teoria do Belo" A "Estética dos Sentidos*: reflexões sobre Platão e Friedrich Schiller, *Anuário de Literatura*, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 2, 1994, pp. 147-155. Disponível em:

https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5362/4757 Acesso em: 13.06.2016.

Honors, S. (2013), *O belo – Sócrates, Platão e Aristóteles*. Disponível em: http://telahonors.blogspot.com.br/2013/10/o-belo-socrates-platao-e-aristoteles.html Acesso em: 13.06.2016.

Mota-Ribeiro, S. (2000), Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo. *Atas*. IV Congresso Português de Sociologia, Universidade de Coimbra. Disponível em:

https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5357/1/MotaRibeiroS_EvaMaria_00.pdf Acesso em: 13.06.2016.

Perrot, M. (2007), "Minha história das mulheres", in Domingues, J. E. *A beleza da Grécia Antiga ao século XIX*. Disponível em: http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/a-beleza-na-grecia-antiga-e-hoje/ Acesso em: 13.06.2016.

Retórica a Herênio. (2005), [Cícero]. Trad. e Intr. Ana Paula C. Faria e A. Seabra. São Paulo, Livro IV.

Tomás de Aquino, (2006). *Suma Teológica*. São Paulo.

Werner, J. *Conceito estético do feio e da feiúra*. Disponível em: http://www.auladearte.com.br/estetica/feio.htm#ixzz4A40o69Sc

Acesso em: 13.06.2016.

OUTRAS REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

http://artehistoriadaarte.blogspot.com.br/2010/09/venus-anadiomena.html Acesso em: 13.06.2016.

https://revistaparametro.wordpress.com/2011/05/26/aristoteles-e-a-questao-da-beleza/ Acesso em: 13.06.2016.

LUCANO E SUA POÉTICA DO TERROR: ALGUMAS NOTAS SOBRE O EPISÓDIO DE ERICTO
(LUCAN AND HIS POETICS OF HORROR: SOME REMARKS ON ERICHTHO'S EPISODE)

Brunno V. G. Vieira[55]
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

RESUMO: Ericto é uma bem conhecida bruxa da Tessália, cujas práticas mágicas e sangrentas desafiam a compreenção dos leitores e os apavoram desde a publicação póstuma da epopeia lucaniana. Neste artigo, proporei uma análise de alguns recursos poéticos utilizados por Lucano na construção desse episódio, a fim de verificar no microcosmo dos seus hexâmetros o que arrisco a chamar de poética do terror em *Farsália* 6.413-830.

PALAVRAS-CHAVE: Lucano, Ericto, Poesia épica, Elocução poética;

ABSTRACT: Erichtho is the well know witch of Tessaly, whose bloody and magic practices have challenged the readers'comprehension and horrifying them since the posthumous publication of Lucan's epic poem. In this paper, I propose an analysis of some poetics patterns Lucan uses in the construction of this episode, in order to verify in the microcosmos of his hexameters what I dare to call the poetics of terror in *Bellum Civile* 6.413-830.

KEY-WORDS: Lucan, Erichtho, Epic poetry, Poetic elocution.

[55] Brunno V. G. Vieira is Professor at Sao Paulo State University, at Araraquara, Brazil since 2004. His research focuses Classical Reception of Literary Translation from Latin into Portuguese. He published the first poetic translation of Lucan into Portuguese (Ed. Unicamp, 2011, 1st reimpression 2016). He also has organized the volumes "Classical Permanence: Visions of Classical Antiquity" (Escrituras, 2011) and "Library Special Collections: Memories and Dialogues" (Cultura Acadêmica, 2015).

É cada vez menos necessário apresentar Lucano. Já que ele tem sido um poeta latino muito estudado nos dias atuais, principalmente sob a influência da crítica anglo-americana e, recentemente, vem aos poucos ganhando leitores e intérpretes no contexto lusófono. Muito do interesse sobre a epopeia lucaniana surge a partir do contemporâneo reconhecimento de uma dicção poética e de um enquadramento ideológico bastante *sui generis* na Antiguidade romana.

Sua epopeia, o *Bellum ciuile,* ou *Pharsalia* (doravante tratada por *Farsália*), uma das poucas epopeias históricas romanas que nos chegaram na íntegra, trata da guerra civil entre César e Pompeu. Na constituição de sua narrativa, Lucano adota uma postura ideológica bastante crítica – senão revolucionária – em relação aos eventos narrados. Entre tais posturas, chama-me bastante a atenção a declarada identificação entre principado e tirania, a crítica à deificação dos imperadores e a afirmação de que a "dinastia Cesárea" tinha feito Roma sua propriedade ou, em termos lucanianos, tinha comprado Roma (4.821-4). Da Literatura Romana não nos sobreviveu um texto e um autor que tenham se manifestado tão veementemente contra a usurpação do poder levada a cabo pelos Césares na época do poder dos Césares, o que faz também Lucano ser uma importante referência clássica nestes tempos de crescente autoritarismo e de perdas de direitos democráticos por força de tradicionais oligarquias não apenas brasileiras.

A julgar a tradição épica romana, é impossível não contrapor a *Farsália* à *Eneida*, de Virgílio, o "texto épico canônico" para usar uma definição de Boyle (1996, p. 79)[56]. Na *Eneida*, escrita cerca de setenta anos antes da *Farsália*, tem lugar a reconstituição da genealogia mítica de Augusto, sucessor direto de César, com o estabelecimento da conexão do parentesco entre o herói homérico Eneias (filho de Vênus e pai de Iulo) e a *gens Iulia*, a família de Júlio César. Mesmo a se considerarem as sombras do poema virgiliano que a crítica contemporânea têm destacado, Lucano coloca-se textualmente contra essa ideal (ou mesmo ideológica) reconstrução ou reconstituição mítica, quando diz textualmente no canto

[56] Todas as traduções deste artigo são de minha autoria. No caso das citações da *Farsália*, livros 1 a 5, adotei minha tradução poética já publicada (cf. Lucano &Vieira 2011) e cuja primeira reimpressão foi lançada 2016.

sétimo que, depois da batalha de Farsália, *as guerras civis farão deuses semelhantes aos celestes* (*bella pares superis facient ciuilia diuos*, 7.459) ou quando diz no canto terceiro que até os Troianos desprezando o mito de Eneias lutarão, não ao lado de César, alegado descendente de Iulo, mas ao lado de Pompeu (3.211-3).

Já que fica patente a recusa de se misturarem história e mito, Lucano rejeita sistematicamente a tratar as escaramuças de César e Pompeu com o subterfúgio da intervenção dos deuses, ou seja, com o aparato que os antigos denominavam *deorum ministeria* (cf. Petr. 118). O panteão olímpico vai ter, portanto, na *Farsália*, um rol secundário na superfície da narrativa, embora sua presença como dado de cultura religiosa e literária não se encontre de modo algum banida (especialmente em alguns momentos mais etiológicos, como são o mito de Hércules e Anteu - 4.589-665 - e o da Medusa - 9.624-699). No lugar desses *deorum ministeria*, digamos, mais convencionais, ou, em termos de tradição épica, mais homérico-virgilianos, Lucano instaura um outro tipo de fabuloso, aproveitando-se de elementos da adivinhação (especialmente de práticas oraculares ou augurais comuns em Roma) ou de um fantástico supersticioso (tais como sonhos, visões, vaticínios, prodígios cósmicos, catástrofes naturais, ou, no caso de Ericto, necromancia). O que importa em ambos os casos é o fato de a intervenção/interpretação humana ser fundamental.

Segundo as palavras de Narducci, em passagem dedicada a Ericto de seu livro *Un'epica contro l'impero*, "os tons de expressionismo macabro e, muitas vezes, deliberadamente revoltantes com os quais as práticas necromânticas de Ericto são descritas, destacam o cenário de decadência moral que é o pano de fundo da guerra civil, e fazem desse episódio extraordinariamente perturbador quase *unicum* em todo o *corpus* da literatura greco-romana" (2002:128).

O episódio de Ericto apresenta uma exasperação daquele tipo fabuloso supersticioso que se contrapõe com o mais convencional oráculo de Delfos consultado por outro pompeiano, Ápio, no canto quinto do poema. A hemônide ou tessálica Ericto é uma adivinha humana, cujo exotismo de sua prática, ligada a ritos mágicos estranhos da Tessália (ou seja, bárbaros, como o adjetivo a ela atribuído *effera*, "atroz" e, por extensão, "bárbara"), permite ao narrador fazer a mais terrível descrição de sua figura e de seus poderes. Como diz Masters, Lucano constrói uma *uates*, que, no

episódio, teria um paralelo com a figura do poeta, como uma "arquetipicamente malévola inimiga dos deuses e da civilização" (1992: 206). Sua função, *grosso modo,* é comparável com a da Sibila virgiliana, já retomada por Lucano no canto quinto na figura da sacerdotisa Femónoe (cf. Hardie 1993: 108), ou seja, uma mulher que se coloca como ponte entre o mundo humano e o divino. O tipo de prática que Ericto exerce, no entanto, é incivilizada, estranha e, por isso, horrível.

Dentro da narrativa do poema de Lucano, esse episódio é colocado imediatamente antes da Batalha de Farsália que ocorrerá no canto sétimo do poema. O filho de Pompeu, o Grande (Gnaeus Pompeius Magnus) que tinha por nome Sexto Pompeu, receoso com o lance decisivo e iminente da guerra, procura Ericto para fazer uma consulta dos mortos[57]. Os críticos da passagem, tais como Narducci (2002, p. 127) e Masters (1992, p. 203), relacionam-na a um relato sobre necromancia que ocorrera com Sexto Pompeu na Guerra da Sicília ocorrida em 36 a. C., apresentado por Plínio, o velho, na sua obra *Naturalis Historia* (7.42, 178-9).

Vale a pena pensar no episódio reportado por Plínio para se ter uma ideia do terror que lhe infunde Lucano quando insere na sua versão a tenebrosa figura de Ericto.

> plena praeterea vita est his vaticiniis, sed non conferenda, cum saepius falsa sint, sicut ingenti exemplo docebimus. bello Siculo Gabienus Caesaris classium fortissimus, captus a Sexto Pompeio, iussu eius incisa cervice et vix cohaerente, iacuit in litore toto die. deinde, cum advesperavisset, gemitu precibusque congregata multitudine petiit uti Pompeius ad se veniret aut aliquem ex arcanis mitteret; se enim ab inferis remissum habere quae nuntiaret. misit plures Pompeius ex amicis, quibus Gabienus dixit inferis dis placere Pompei causas et partes pias; proinde eventum futurum quem optaret: hoc se nuntiare iussum; argumentum fore veritatis quod peractis mandatis protinus expiraturus esset. idque ita evenit. post sepulturam quoque visorum exempla sunt, nisi quod naturae opera, non prodigia, consectamur. (Plin., *Nat.,* 7, 178-9).
>
> A vida, além disso, é cheia desses vaticínios, mas eles não devem ser considerados, uma vez que muito frequentemente sejam falsos, como aprederemos com [este] grandioso exemplo. Na guerra da Sicília, Gabieno, o

[57] Segundo Hardie (1993: 109) esta ligação de parentesco entre pai e filho retoma também, à maneira controversa de Lucano, a relação de Anquises e Eneias, e de ambos com a Sibila. Esse é um dado que não explorarei aqui, por limitações de espaço, mas que é um profícuo veio de análise nesta casa de espelhos que é a emulação lucaniana de Virgílio, algo que resvala também em questões de tipo psicanalítico.

> homem mais valente das frotas de César, foi capturado por Sexto Pompeu. Por ordem deste, depois de ter a cabeça cortada e a custo tendo ela ficado presa [ao pescoço], ele ficou estirado junto à praia durante um dia inteiro. Depois, como anoitecesse, quando as tropas se reuniram, Gabieno pediu com gemido e com preces para que Pompeu viesse até ele ou para que lhe enviasse algum de seus íntimos; dizendo que ele, enviado de volta dos infernos, tinha coisas a anunciar. Pompeu enviou muitos dentre os seus amigos, aos quais Gabieno disse que a causa e as facções piedosas de Pompeu agradavam aos deuses do mundo inferior; por conseguinte, que haveria de ocorrer um êxito que seria de seu desejo. Essa foi a sentença que o cadáver pronunciou; se ela viesse a ser verdadeira, depois de acabar de decretá-la, logo ele haveria de dar o último suspiro. E assim aconteceu. Estes são os exemplos dos que foram vistos depois da sepultura, se não os seguimos como obras da natureza, prodígios é que não são. (minha tradução)

Nesse relato de Plínio, há uma tentativa "científica" de desqualificar a prática necromântica pelo fato de ela neste caso não expressar a verdade, uma vez que, no ano seguinte (35 a. C.) morreu Sexto Pompeu em uma emboscada dos homens de Otaviano. Note-se que, segundo o relato pliniano, a ressureição de Gabieno estaria circunscrita a um evento que ocorrera em 36 a. C. Na sua versão, Lucano antecipa o oráculo em oito anos, situando-o nas vésperas da batalha de Farsália que aconteceu em 9 de Agosto de 48 a. C. Com essas duas versões, fica patente a própria maleabilidade com que o poeta trabalha sobre os dados da tradição e, no caso de Lucano ter adiantado em alguns anos o episódio, parece ser reveladora aqui a presença de um crivo criativo não servil ou fidedigno à cronologia dos eventos.

Plínio parece explicar o fenômeno da necromancia pelas "obras da natureza", como há quem explique cientificamente o fato de um morto ressuscitar em um velório, por exemplo, por força de uma rara doença chamada catalepsia patológica, que provoca o enrijecimento dos músculos gerando a aparência de morte. Ora, esses atos não podem ser *prodigia*, cuja etimologia varia entre o sentido de uma adivinhação do futuro (*prod*+ *aio*) ou antecipação de determinada ação (*prod*+*ago*)[58], mas são acontecimentos naturais fortuitos a partir dos quais não se deve buscar a revelação do futuro.

[58] Ernout e Meillet afirmam que a etimologia de *prodigium* é controversa, oferecendo tanto a possibilidade de provir do verbo *ago* ("agir"), quanto do verbo *aio* ("dizer") (2001: .538)

É impossível afirmar se Plínio reporta uma outra fonte histórica de necromancia ligada a Sexto Pompeu, ou se ele, de fato, serve-se da fonte de Lucano e a reencena segundo seus próprios propósitos. O fato é que há em Plínio uma tentativa de explicação racional sobre esse tipo de divinação, enquanto o narrador de Lucano escolhe a total des-razão[59] e investe todo seu engenho na subversão e na sua consequente impiedade por elas mesmas. Sendo Sexto Pompeu dado a manifestações de magia, algo em que os dois relatos parecem concordar, isso serve a Lucano de ensejo para enxertar uma *nekuia* no seu canto sexto, no mesmo ponto em que Virgílio inserira a catábase na sua *Eneida*, antes de começar os eventos da guerra itálica.

Essa narrativa em contraponto de Plínio me possibilita refletir sobre o exercício poético de Lucano, dentro daquilo que estou chamando, neste artigo, de sua poética do terror, e que é extensiva, *mutatis mutandis*, a toda a sua *Farsália.* A instauração da impiedade, que nesta guerra tem lugar, é relevante na definição de uma outra forma de narrar e de construir uma diversa poeticidade.

Para ficar ainda em contraste com o relato de Plínio, enquanto o oráculo de Gabieno parece querer satisfazer seu consulente dizendo, bastante claramente: *inferis dis placere Pompei causas et partes pias* ("que a causa e as facções piedosas de Pompeu agradavam aos deuses do mundo inferior"), Lucano quando trata do mesmo tema, logo no início da sua epopeia, deixa tudo mais à deriva: *quis iustius induit arma/ scire nefas* [...]/ *uictrix causa deis placuit sed uicta Catoni* (*quem lutou na lei sabê-lo é nefas/ [...]agradou aos deuses/ a causa vencedora, a vencida a Catão*, 1.126-7.128). Os deuses, à primeira vista, seriam partidários da injustiça, aquele *sed*, "mas", parece levar o leitor a essa ideia. Só que Lucano não diz apenas isso. Crispando seu modo de dizer, ele não quer agradar nem leitor, nem o *status quo.* Ele busca sua perplexidade, forçando os conceitos a irem além de seu sentido mais direto e comezinho.

Victrix causa deis placuit sed uicta Catoni significa que, se quem está do lado dos deuses nem sempre é justo, os próprios deuses podem ser

[59] Também Nadaï (2000: 151 ss.), sob um viés narratológico, trata desse epsódio sob a perspectiva de uma "poésie du non-sens".

equiparados a um homem virtuoso como Catão. Os deuses (o plural é significativo) estão em comparação a um único homem. Mas significa também que com os vencedores se perdeu e com os derrotados se ganharia. E, ainda, pode-se estar ironizando a figura de Catão, se se pensar que os vencidos ao seguirem os princípios de um homem virtuoso desprezaram a supremacia dos deuses, uma vez que o unilateralmente positivo conceito de vitória está do lado desses últimos.

Em um ensaio famoso, no qual Gian Biagio Conte reflete sobre a *Farsália* a partir do contraste entre a clareza do classicismo e a penumbra da expressão lucaniana, pode-se ler:

> Assim essa poesia [a de Lucano], acentuando o aspecto subjetivo da forma, ostentando o arbítrio, incitando mais além a originalidade na interpretação formal do real, exprime exatamente o temor que a forma possa sucumbir diante da dinâmica da vida e a arte enrijecer-se em uma beleza inerte. Contribui para isso o elemento intelectualístico ligado ao conceptismo (nas formas, sobretudo, do paradoxo e da antítese): uma frieza quase científica na criação, com a mais forte emoção, uma consciência horrível para muitos. O principal intento artístico de Lucano, de fato, é romper a barreira que divide os fatos da sua narração e a plena consciência de seu trágico significado (Conte 1968: 232).

Em Lucano, então, o trágico significado do conflito, que Conte definirá mais à frente como um *pathos continuum*, ascende à superfície da expressão verbal. Ao que se pode deduzir daí, a expressão conceptista, uma das vertentes do Maneirismo ou Barroco, terá a primazia na obra e certamente a figura de Ericto, criada por Lucano, é uma de suas pedras de toque, como também pensava Fraenkel (2010: 35), mais ou menos à mesma época[60], "este excerto contém um trabalho artístico mais espontâneo e uma imaginação mais genuína do que as perpétuas variações em relação ao aparato divino de Homero em poetas antes e depois de Lucano".

Uma vez que o episódio possui ao todo 327 versos, vale a pena apresentar uma sinopse de como se articula a narrativa para que eu possa chegar à demonstração do que estou denominando "poética do terror":

> 413-438: Sexto decide-se por uma consulta oracular não convencional, aproveitando o ensejo de estar na terra das Hemônides, bruxas da Tessália;
> 438-506: Descrição dos poderes das Hemônides, que contemplam todos os dons das bruxas latinas (cf. Ogden 2002: 124-5): manejo de ervas mágicas

[60] Sirvo-me da tradução em língua inglesa mais recente do texto de Fraenkel. A conferência que lhe motivou teve lugar em um colóquio da Fondation Hardt de 1968.

muitas das que Medeia conheceu na Tessália (438-42); coação dos deuses olímpicos (443-51. 492-8); comando dos quatro elementos (461-84); domínio de feras e animais peçonhentos (485-91); interferência no movimento dos astros, do sol e da lua (492-506);
507-569: descrevem-se os poderes de Ericto, que não seguia os ritos das bruxas anteriores, pois os considerava muito piedosos;
570-603: Sexto Pompeu sai em busca de Ericto e lhe pede um oráculo (necromancia):
604-623: Resposta de Ericto
624-641: Ericto encontra um cadáver entre aqueles que haviam morrido nos intensos combates entre cesarianos e pompeianos relatados na primeira parte do presente canto;
642-666: Descrição do bosque horrendo em que se dará a necromancia e interpelação de Ericto a seus amedrontados espectadores (Sexto e seu séquito);
667-749: Preparativos dos rituais e dupla invocação das divindades infernais.
750-830: O cadáver ressuscita e, interpelado por Ericto, profetiza.

Como bem compendia Dinter (2012: 68), à personagem Ericto têm sido atribuídos vários possíveis modelos: a Medeia de Ovídio e Sêneca; a Inveja de Ovídio; Hécate e Gaia; a bruxa Canídia de Horácio; e a fúria Alecto de Virgílio. O próprio Dinter propõe uma aproximação bastante produtiva entre Ericto e a figura da Fama ovidiana (*Met.* 12.39-63). Todavia, se se levar em conta a tradição épica romana, devido ao paralelo evidente com a Sibila de Cumas da *Eneida*, tanto em relação à *dispositio* - os dois episódios estão no centro dos dois poemas -, quanto à matéria - uma consulta oracular infernal -, o episódio de Ericto emula, isto é, "rivaliza e tenta superar" a descida aos infernos da epopeia latina canônica, ou para usar uma interpretação Hardie bastante conhecida: a passagem demonstra "a ruptura com qualquer inteligível princípio sucessório do passado" (1993: 109). Ainda segundo Hardie, "Lucano assume o controle do material de seus predecessores não como um respeitoso filho entrando em contato com a herança de seu pai, mas como um rebelde, ainda incapaz de escapar dos paradigmas e valores da sua sociedade" (1993: 109).

Nesse sentido, a manifestação de Ericto e de seu mundo fantasmagórico consubstancia uma poética do terror que empreende uma superação em relação ao modelo precedente. Colocarei em comparação aqui uma passagem de Virgílio e de Lucano que precede o contato com o mundo inferior, no caso daquele, a entrada do inferno, e no deste, a evocação das divindades infernais no ato de consulta a um cadáver pompeiano.

Antes de adentrar no submundo infernal, a Sibila de Virgílio (6.256-7) faz o sacrifício de quatro touros, ofertando-os às divindades do Averno, seguida por Enéias que imola uma ovelha às Eumênides e uma vaca a Prosérpina. Após esse rito, há uma alteração da ordem natural que se evidencia através de três sinais, testemunhas da força das preces e do seu efeito no universo sobrenatural:

> ecce autem primi sub lumina solis et ortus,
> sub pedibus mugire solum et iuga coepta moueri
> siluarum, uisaeque canes ululare per umbram [...]
> (*A.* 6. 256-7)
> Eis que, aos raios primeiros do dia, começa
> o terreno a mugir, a se mover no cume
> o arvoredo, e aparecem cães uivando à sombra.

Depois dessa reação da natureza, Sibila rechaça o séquito de Eneias em discurso direto (*A.* 6.258-61) e, enfim, tem lugar a famosa invocação do poeta pedindo vênia às divindades infernais para sua catábase (*A.* 6.264-7). Tudo em Lucano se coloca em paralelo. Após uma longa sequência de 17 versos em que o narrador enumera os mais terríveis unguentos da bruxa que são introjetados, ritualmente, no peito do defunto, não é a natureza que reage como em Virgílio, mas Ericto que imita o som de todas as coisas.

Ela passa fazer sua sombria oração (*cantu/...haemonio* 6.693-4) com vocalizações inauditas às quais depois complementa com uma invocação, por assim dizer discursiva e análoga àquela do poeta na *Eneida*. Entre os sons e a invocação propriamente dita, o narrador de Lucano relata não sem inquietante ambiguidade e horrífica sensualidade que Ericto *penetratque in Tartara lingua*, "penetra no Tártaro com a língua" (6.694). Interessa-me, nessa comparação, as primícias em canto hemônio, que é adjetivo pátrio das habitantes da Tessália, ou seja, aquilo que se expressa não sob forma de linguagem humana:

> tum uox Lethaeos cunctis pollentior herbis
> excantare deos cunfundit murmura primum
> dissona et humanae multum discordia linguae.
> latratus habet illa canum gemitusque luporum,
> quod trepidus bubo, quod strix nocturna queruntur;
> quod strident ululantque ferae, quod sibilat anguis;
> exprimit et planctus inlisae cautibus undae
> siluarumque sonum fractaeque tonitrua nubis.
> tot rerum vox una fuit. (6. 685-93)

Então sua voz, mais válida que as ervas todas
em os deuses chamar do Letes, um grunhido
solta estranho e da humana língua discrepante.
Latidos ela tem de cães, gane qual lobos,
o queixume do bufo e da noturna estrige,
uivo e guinchos ferinos, o silvo das víboras;
também exprime o baque de ondas nos abrolhos,
o som da selva e o trom das nuvens que se chocam
em sua voz tudo expressou.

Além da sua disposição vestibular, no sentido que tem *uestibulum*, em latim, ou seja, na entrada do inferno, três são os índices verbais da alusão lucaniana: a referência aos cães (*canum* 257//*canes* 688, mesma *sedes metrica*), ao seu uivo (*ululare* 257//*ululant* 690), e ao movimento das selvas (*iuga...moueri/siluarum // siluarumque sonum* 692, mesma *sedes metrica*). Há, contudo, no rebelde Lucano, uma intensa amplificação desse motivo vestibular. A sugestão de ruídos da natureza em Virgílio (o mugido da terra, o crepitar do movimento das selvas, o uivo de cães) que conotam a intervenção sobrenatural bem sucedida da bruxa Sibila, transformam-se em Lucano na incorporação dos sons pela própria Ericto. Ascende ao texto o terror de uma língua estranha(*dissona*), encoberta (*murmura*), sobre-humana (*humanae multum discordia linguae*) em uma sequência de dez sons de claro teor amplificatório.

Há aliterações em /u/ e em /s/ predominantes em ambas as sequências. Enquanto dois dos infinitivos em Virgílio estão modalizados por *coepta* "começa(m) a" e um por *uisae* "(a)parecem", ambos auxiliares na forma passiva, em Lucano há a reiteração de verbos no presente que intensificam as imitações sonoras.

Em contraste com a diversidade de onomatopeias, Lucano fecha a sequência, servindo-se de sua costumeira modulação paradoxal, lembrando que aquela diversidade coube a uma única voz (*una uox*), a de Ericto. Com esta *sententia* final, Lucano enfatiza o poder horrendo de Ericto que centraliza todos os sons (vozes) em si (cf. *illa*), simbolizando, assim, todas as maldades e sacrilégios que ela é capaz de produzir.

Concluindo, a ideia desse capítulo foi anunciar, através da abordagem de uma breve passagem do episódio de Ericto, como Lucano explora a tradição virgiliana, através do expediente da amplificação retórica e da incorporação de um sobrenatural bárbaro e estranho, apontando para

uma nova via estilística na poesia latina. Além da exasperação sonora e imagética que procurei mostrar aqui, há uma centralização do horror na figura de Ericto. Enquanto em Virgílio o mundo natural responde terrivelmente ao sacrifício da Sibila, em Lucano a bruxa encarna o terror e incorpora nela mesma as mais terríveis vozes da natureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Conte, G. B. (1968), "La Guerra Civile Nella Rievocazione Del Popolo: Lucano, II 67-233", *Maia,* 20: 224-53.

Ernout, A. & Meillet, A. (2001, 4ª ed.), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Aum. por J. André. Paris.

Dinter, M. T. (2012) *Anatomizing Civil War*. Michigan.

Fraenkel, E. (2010), "Lucans as the Transmitter of Ancient Pathos", in C. Tesoriero; F. Muecke & T. Neal (Eds.), *Lucan*. Oxford.

Hardie, P. (1993),*The Epic Successors of Virgil*. Cambridge.

Lucani, M. A. (1970) *De Bello Ciuili Libri Decem*. Ed. Housman. Oxford.

Lucano, M. A.; Vieira, B. V. G. (2011) *Farsália*: *cantos de I a V*.. Campinas.

Masters, J. (1992), *Poetry and Civil War in Lucan's Bellum Ciuile*. Cambridge.

Nadaï, J.-C. (2000) *Rhétorique et Poétique dans la Pharsale de Lucain*. Paris.

Narducci, E. (2002), *Lucano: un'epica contro l'impero*. Bari.

Plinius Secundus, G. (2002) *Naturalis Historia*. Ed. K. Mayhoff. Lipsig.

Virgili Maronis, P. (1969) *Opera*. Ed. R. A. B. Mynors. Oxford.

"*DOS AMORES APAIXONADOS*": TE(N)SÃO NARRATIVA E VIOLÊNCIA FAMILIAR NA HISTÓRIA DE LEUCIPO*

("*OF PASSIONATE LOVES*": NARRATIVE TENSION AND FAMILY VIOLENCE IN THE HISTORY OF LEUCIPPUS)

ORLANDO LUIZ DE ARAÚJO** (orlando.araujo@ufc.br)
Universidade Federal do Ceará - Brasil

RESUMO: Neste artigo, eu investigo a violência no seio familiar, seus significados e seus contextos, na obra *Dos Amores Apaixonados*, de Partênio de Niceia, especificamente, a história de Leucipo. Sob forte influência das grandes inovações do período helenístico - quando no domínio da arte escultórica a representação do particular se sobrepõe à do geral -, Partênio joga, em sua escritura, com os efeitos de luz e de sombra, indo do elemento mais gracioso ao mais patético, do mais amável ao mais brutal ou do mais agradável ao feio mais acentuado. Minha intenção é salientar, na narrativa de Partênio, as tensões, presentes na narrativa, decorrentes do amor

* Nosso agradecimento à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por seu apoio ao projeto de pesquisa de pós-doutorado «*Dos Amores Apaixonados*, de Partênio de Niceia: Tradução, alusão e diálogos de gêneros» (Processo Nº 99999.000773/2015-08) realizado no Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob a supervisão da professora doutora Marília Pulquério Futre Pinheiro.

** Professor Associado da Universidade Federal do Ceará onde atua na graduação em Letras e Teatro, e no Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura Comparada, e na Pós-Graduação em Estudos da Tradução|POET. Possui Doutorado e Mestrado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura e em Tradução, atuando principalmente nos seguintes temas: língua e literatura grega e tradução de textos clássicos, mitologia grega e gêneros literários na Antiguidade Greco-Romana. Traduziu *Electra* de Sófocles e organizou em coautoria *Identidade e Alteridade no Mundo Antigo*, *Performance e Oralidade no Mundo Antigo*, *O Riso no Mundo Antigo* e *Ensaios em Estudos Clássicos*. É membro do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo (USP/CNPQ), Núcleo de Cultura Clássica (UFC/CNPQ) e Tradução e Recepção dos Clássicos (UFC/CNPQ).

ORLANDO LUIZ DE ARAÚJO is Associate Professor in the Department of Modern Languages at the Federal University of Ceará, Brazil, and is the translator of Sophocles' *Electra* (2015). He has also published articles on the greek tragedy and its reception, and on Parthenius of Nicaea. His current research focuses on Eros in literary texts.

apaixonado envolvendo as pessoas do núcleo familiar, especialmente, na relação entre pai-mãe, mãe-filhos, pai-filhos e entre irmãos.

PALAVRAS-CHAVE: Partênio, *Dos amores apaixonados*, Leucipo, Eros, violência.

ABSTRACT: In this article, I investigate the violence within family, its meanings and its contexts, in the work *Of Passionate Loves*, of Parthenius of Nicaea, specifically in the story *About Leucippus*. Under the strong influence of the great innovations of the Hellenistic period - when the domain of sculptural art is quite a representation of the particular over the normal - Parthenius plays, in his writing, with effects of light and shadow, going beyond gorgeous till pathetic, from kinder to more brutal aspects or even from the nicest to the ugliest. Hence, my intention lays on emphasizing, in the Parthenian narrative, the tensions, within the narrative presentations, involving love of people in the family core, especially in the relationships between father-mother, mother-children, father-children and between siblings.

KEYWORDS: Parthenius, *Of Passionate Loves*, Leucippus, Eros, violence.

INTRODUÇÃO

Partindo da história de Leucipo, que compõe a coletânea *Dos Amores Apaixonados*, de Partênio de Niceia, pretendo analisar os efeitos da violência erótica praticada/sofrida pelos membros de um mesmo núcleo familiar. Destaco, na análise, o contexto de produção da violência e a tensão que se estabelece, na narrativa, como resultado dessa violência desencadeada a partir da relação incestuosa entre Leucipo e sua irmã. Abaixo, transcrevo o texto grego da história e apresento uma tradução para o português.

TEXTO GREGO E TRADUÇÃO

Ε΄ Περὶ Λευκίππου

῾Ιστορεῖ ῾Ερμησιάναξ Λεοντίῳ

Λεύκιππος δέ, Ξανθίου παῖς, γένος τῶν ἀπὸ Βελλεροφόντου, διαφέρων ἰσχύϊ μάλιστα τῶν καθ᾽ ἑαυτόν, ἤσκει τὰ πολεμικά· διὸ πολὺς ἦν λόγος περὶ αὐτοῦ παρά τε Λυκίοις καὶ τοῖς προσεχέσι τούτοις, ἅτε δὴ ἀγομένοις καὶ πᾶν ὁτιοῦν δυσχερὲς πάσχουσιν. (2) οὗτος κατὰ μῆνιν Ἀφροδίτης εἰς ἔρωτα ἀφικόμενος τῆς ἀδελφῆς, τέως μὲν ἐκαρτέρει, οἰόμενος ῥᾷστα ἀπαλλάξεσθαι τῆς νόσου. ἐπεὶ μέντοι χρόνου διαγενομένου οὐδὲ ἐπ᾽ ὀλίγον ἐλώφα τὸ πάθος, ἀνακοινοῦται τῇ μητρὶ καὶ πολλὰ καθικέτευε μὴ περιιδεῖν αὐτὸν ἀπολλύμενον· εἰ γὰρ αὐτῷ μὴ συνεργήσειεν, ἀποσφάξειν αὑτὸν ἠπείλει. τῆς δὲ παραχρῆμα τὴν ἐπιθυμίαν φαμένης τελευτ<ήσ>ειν, ῥᾴων ἤδη γέγονεν. (3) ἀνακαλεσαμένη δὲ τὴν κόρην συγκατακλίνει τἀδελφῷ· κἀκ τούτου συνῆσαν οὐ μάλα τινὰ δεδοικότες, ἕως τις ἐξαγγέλλει τῷ κατηγγυημένῳ τὴν κόρην μνηστῆρι. ὁ δὲ τόν τε αὐτοῦ πατέρα παραλαβὼν καί τινας τῶν προσηκόντων πρόσεισι τῷ Ξανθίῳ καὶ τὴν πρᾶξιν καταμηνύει, μὴ δηλῶν τοὔνομα τοῦ Λευκίππου. (4) Ξάνθιος δὲ δυσφορῶν ἐπὶ τοῖς προσηγγελμένοις πολλὴν σπουδὴν ἐτίθετο φωρᾶσαι τὸν φθορέα, καὶ διεκελεύσατο τῷ μνυτῇ, ὁπότε ἴδοι συνόντας, αὐτῷ δηλῶσαι. τοῦ δὲ ἑτοίμως ὑπακούσαντος καὶ αὐτίκα τὸν πρεσβύτην ἐπαγαγομένου τῷ θαλάμῳ, ἡ παῖς, αἰφνιδίου ψόφου γενηθέντος, ἵετο διὰ θυρῶν, οἰομένη λήσεσθαι τὸν ἐπιόντα· καὶ αὐτὴν ὁ πατὴρ ὑπολαβὼν εἶναι τὸν φθορέα πατάξας μαχαίρᾳ καταβάλλει. (5) τῆς δὲ περιωδύνου γενομένης καὶ ἀνακραγούσης, ὁ Λεύκιππος ἐπαμύνων αὐτῇ καὶ διὰ τὸ ἐκπεπλῆχθαι μὴ προϊδόμενος ὅστις ἦν, κατακτείνει τὸν πατέρα. δι᾽ ἣν αἰτίαν ἀπολιπὼν τὴν οἰκείαν Θετταλοῖς [ἐπὶ τοῖς συμβεβηκόσιν] εἰς Κρήτην ἠγήσατο, κἀκεῖθεν ἐξελαθεὶς ὑπὸ τῶν προσοίκων εἰς τὴν Ἐφεσίαν ἀφίκετο, ἔνθα χωρίον ὤκησε τὸ Κρητιναῖον ἐπικληθέν. (6) τοῦ δὲ Λευκίππου τούτου λέγεται τὴν Μανδρολύτου θυγατέρα Λευκοφρύην ἐρασθεῖσαν προδοῦναι τὴν πόλιν τοῖς πολεμίοις, ὧν ἐτύγχανεν ἡγούμενος ὁ Λεύκιππος, ἑλομένων αὐτὸν κατὰ θεοπρόπιον τῶν δεκατευθέντων ἐκ Φερῶν ὑπ᾽ Ἀδμήτου.[61]

[61] Eu cito a partir da edição de Lightfoot 2009: 562.

(5) SOBRE LEUCIPO

Hermesíanax conta esta história no *Leôncio*

(1) Leucipo, filho de Xântio e um descendente de Belerofonte, diferia muito em força dos seus contemporâneos e se exercitava nas artes marciais. Havia, por isso, muitas histórias a seu respeito entre os lícios, e os povos vizinhos, que eram subjugados a ele e sofriam toda espécie de maldade em suas mãos. (2) Aquele, vítima da cólera de Afrodite, caiu perdidamente de amor pela própria irmã. Durante algum tempo, resistiu bravamente, achando que seria fácil se curar da doença. Mas como o tempo passava, e a paixão não diminuía minimamente, confidenciou-se com a mãe e lhe implorou, ao máximo, que não ficasse assistindo com indiferença à sua destruição, pois se mataria, ele ameaçava, caso a mãe não o ajudasse. Ela se comprometeu, de imediato, a realizar a vontade do filho, e isso já o deixou mais sossegado. (3) Então, a mãe chamou a filha e a encorajou a se deitar com o irmão. Daí em diante, se relacionavam sem temer coisa alguma, até que alguém contou ao pretendente de quem a moça já estava noiva. Esse, acompanhado do pai e de alguns familiares, foi falar com Xântio e denunciou o caso, sem revelar o nome de Leucipo. (4) E Xântio, bastante irritado com o que ouviu, tratou logo de procurar o infrator e ordenou ao denunciante para que lhe informasse, quando os visse juntos. Esse, de pronto, obedeceu e imediatamente levou o velho ao quarto da filha. Com o barulho causado, a moça saiu porta afora, pensando em escapar de quem a perseguia. Mas o pai acreditava que ela fosse o tal infrator e a feriu com sua espada, levando-a ao chão. (5) Enquanto ela agonizava e gritava muito alto, Leucipo correu para ajudá-la e - não percebendo quem a estava ferindo -, assassinou o próprio pai. Por causa disso, teve que abandonar sua terra natal, tornando-se chefe de um bando de tessálios que ia em direção a Creta. Depois de ter sido expulso dali pelos moradores do lugar, foi para Éfeso, onde fundou um povoado chamado Cretineu. (6) Diz-se que Leucófria, a filha de Mandrolito, se apaixonou por esse Leucipo, a ponto de trair sua cidade, entregando-a aos inimigos, que se encontravam sob o comando de Leucipo; ele havia sido escolhido por Admeto, segundo um oráculo, dentre os dez homens sorteados que deveriam deixar Feres.

(AS)SIMETRIA NA NARRATIVA ERÓTICA PICTÓRICA

No Museu Arqueológico Nacional de Atenas, na sala onde estão expostas as obras do período helenístico, há uma escultura em mármore de Paros, de 132 cm, aproximadamente, representando Afrodite, Eros e Pã.[62] A obra, encontrada em Delos, datando do final do II século a.C., mostra a deusa Afrodite, completamente nua, sendo assediada pelo deus Pã, que a segura pelo braço. A mão esquerda da deusa, que repousa sobre o próprio púbis, parece escondê-lo do olhar atento e curioso do visitante do museu, ao mesmo tempo que o protege da investida de Pã.

Na outra mão, tem uma sandália levantada, ameaçando bater em Pã, com o intuito de se desvencilhar das suas investidas impertinentes. Acima, entre ambos, está Eros, o deus alado do amor, que toca os córneos de Pã, numa postura ambígua de quem tenta ora afastá-lo da deusa, livrando-a do assédio, ora aproximá-lo dela, jogando-a nos braços dessa figura de expressão híbrida e de aspecto monstruoso: pé caprino (*aigipoden HH*. 19. 2), bicórneo (*dikerota*, *HH*. 19. 2) e amante do barulho (*philokroton*, *HH*. 19. 2), como canta o autor dos *Hinos Homéricos*. Tudo nesse deus é excessivo.

A desmedida de Pã, se opondo à economia de forma com que o escultor representa Afrodite, atribui à escultura certa espécie de tensão que pode ser vista, no primeiro momento, como uma oposição entre o belo e o feio. Acerca dos textos literários do Período Helenístico, Hunter[63] observa que há uma oscilação desses no que diz respeito à "description of 'real', often famous, works of art and the creation of imaginary artefacts within the text is one manifestation of a persistent concern with the closeness or distance of 'literary' experience from 'lived' experience; this concern is in part a result of the new contexts of reception and of the growth of the idea of literature as a discrete area of activity and one whose enjoyment is a mark of inclusion in a particular cultural group".

A escultura tem a expressividade de uma cena do cotidiano das pessoas, todavia lhe acrescenta um artefato que permite distanciá-la do

---

[62] Para conferir a imagem, remeto ao site do Museu Arqueológico Nacional de Atenas http://www.namuseum.gr/wellcome-en.html.

[63] Hunter 2005: 488.

mundo da experiência sensível. A sinuosidade, a graça e a leveza de Afrodite, tão divinamente humana, talhada no mármore, contrasta com o aspecto reto, direto e grotesco de Pã, esse híbrido semi-humano e semi-animal que junta, numa só forma, o humano e o animalesco, possuindo tronco de homem e cabeça e membros de animal. Surge, por trás das duas divindades, a síntese desse contraste: Eros, representando, em um único ser, a dupla natureza do amor cantado pela poetisa de Lesbos: "doce-amargo", engenhoso e desastrado. O epônimo que Safo dá a Eros, no poema *Áttis*,[64] revisita o famoso verso hesiódico, no qual o poeta evoca o tema do Amor que desalinha e relaxa os membros (*lysimeles* v. 121). É Eros, o desejo, que, proporcionando o encontro do olhar dos amantes, faz com que o apaixonado prove da sua dupla natureza: "doçura amarga, fera implacável…".

O amor que parece belo aos olhos dos amantes, inserto no turbilhão da paixão, torna-se feio. Assim, na escultura, o amor se revela tanto na beleza curvilínea de Afrodite, quanto na feiúra oblíqua de Pã. Se esse representa a nudez devassa e o acentuado apetite sexual, aquela simboliza o triunfo da beleza, fazendo com que a força obscura do desejo seja compensada pela calma, pela serenidade e pelo pudor. Acima de ambos, Eros, o alado, é o elemento unificador dessa oposição, por meio do qual se tecem as narrativas de amor.

Na cena escultórica, Eros é o desejo que permite unir dois seres que estão, assimetricamente, separados: Afrodite e Pã. Nesse contexto, o papel de Eros é, a um só tempo, o de unificador e o de diferenciador, conforme observa Calame[65] que se refere a Eros como o princípio cosmogônico, portanto, organizador das coletâneas amorosas. Personificando a sexualidade encarnada nas duas figuras divinas, Eros, a criança ingênua, guarda em si o poder sedutor e desmesurado de Afrodite e o apetite sexual excessivo de Pã. Portanto, Eros estende sua jurisdição para além da natureza humana - quando, por exemplo, anima as brincadeiras e os jogos amorosos das virgens -, deixando transparecer seus

---

[64] "De novo inquieta, num turbilhão, asa de vento: Amor me desalinha, doçura amarga, fera implacável…Áttis, pensar em mim te pesa: e para Andrômeda tu voas". Cito, aqui, o poema na tradução brasileira de Alvim 1992: 41.

[65] Calame 1996: 246.

instintos animais. "Invencível na batalha" (*anikate makhan*, v. 781), como canta o Coro da *Antígona*, de Sófocles, Eros oscila entre o brilho do olhar da jovem noiva no dia do casamento e a força devastadora que arrasta o apaixonado abandonado por seu objeto de amor. Quando Eros intervém com violência, pode privar o homem dos seus sentidos, enlouquecendo-o e aproximando-o da morte.

A aparente contradição que se infere da cena escultórica reverbera nas narrativas de Partênio, que constituem a coletânea *Dos amores apaixonados*, da qual extraímos a história de Leucipo, um jovem rapaz que nutre uma paixão incestuosa pela irmã. Nessas narrativas, ao tratar de temas deveras sensíveis, Partênio traz para a escritura, uma tensão familiar que se constrói nos efeitos de luz e de sombra, indo do elemento mais gracioso ao mais patético, do mais amável ao mais brutal e do mais agradável ao feio mais acentuado.

(AS)SIMETRIA NA NARRATIVA ERÓTICA LITERÁRIA

De datação incerta, mas, possivelmente, escrita no século I a.C., Partênio não dialoga apenas com seus contemporâneos, mas, indiretamente, com a tradição mítico-literária anterior a ele. Eros e as suas transformações são o tema principal das historietas narradas pelo autor. A *Teogonia* faz-nos lembrar que, desde a origem, a tendência do amor como etiologia de nascimento das coisas e do mundo é, universalmente, incestuosa. Seu objeto primeiro é a mãe-Terra (*Gai*, v.117) e/ou o filho-pai (*Ouranou*, v.106). O autor, que estabelece a genealogia dos deuses, não pretende fazer um código de lei no qual a interdição do incesto é vista como uma questão moral, mas cantar a organização do mundo. A despeito de Hesíodo não explicitar a proibição do incesto, esse se faz presente por meio da ausência, mantendo-se, escondido, como sempre estivera desde o início do mundo. É aí, onde aparecem, pode-se afirmar, os primeiros sinais de violência dentro da própria família.

Sem emular, abertamente, Hesíodo, pois a história que irá contar tem sua filiação no *Leôncio*, de Hermesíanax, Partênio parece, assim mesmo, estruturar a narrativa tendo por base um mito de fundação. Nesse caso, não a origem violenta dos deuses e do mundo, mas, a de cidades, em consequência dos ardis de Eros. No Período Helenístico, a violência se apresenta na constelação familiar de forma, aparentemente, menos hostil,

mas com grandes sequelas para os membros da família. Em *Dos amores apaixonados*, na história de Leucipo, Partênio dá maior relevo ao incesto e mostra os sintomas que resultam tanto do calar-se diante da paixão incestuosa, quanto da obtenção desse amor espúrio. Ao mesmo tempo em que elege o amor como centro da sua narrativa, Partênio desvia o foco da narração para o tema das fundações de cidade.

O AMOR INCESTUOSO DE LEUCIPO

A narrativa começa singularizando a força descomunal de Leucipo - o que marca a diferença em relação a todos os outros rapazes da sua idade -, além de informar ao leitor que o jovem é perito na arte da guerra. Após anunciar as qualidades físicas do rapaz, Partênio apresenta suas origens, associando-o a Xântio, o pai, e ao herói Belerofonte.

Na tradição mítica, Belerofonte, montando Pégaso, o cavalo alado, consegue matar seres monstruosos e terríveis como Quimera, os Sólimos e as Amazonas. Essa tensão presente na narrativa mítica, apresentada pelo contraste, como vimos também na escultura de Afrodite, Eros e Pã, acima referida, realça, enormemente, o aspecto do feio e grotesco, representado por seres como Medusa - com seus cabelos de serpentes -, que gera um ser tão belo quanto Pégaso que, com sua beleza quase onírica observada nas suas formas, conduz o herói Belerofonte ao Olimpo, após esse ter matado o monstro Quimera. Assim como Medusa, que possui um olhar cintilante e penetrante, capaz de petrificar aquele que a olhe diretamente, mas que gera um ser muito diferente de si, Eros também é símile a ela, pois é um deus que captura o amante pelo olhar.

Desse modo, Partênio, que pretende narrar um conto de amor, acrescenta à narrativa, em vez de um prólogo, dois substratos mitológicos: a recusa em olhar diretamente o outro - Leucipo utiliza os préstimos da mãe -, e a morte acidental de parentes. Acerca da negativa amorosa, já se encontra em Homero, no sexto canto da *Ilíada*, quando Belerofonte rejeita o amor da divina Anteia. A exemplo de Belerofonte, que os deuses fizeram irrepreensível (*amymona*, *Il.* 6.155) e deram-lhe por companheiro a beleza e a virilidade afável (*kallos te kai engrene erateinen*, *Il.* 6.156), Leucipo se assemelha ao parente distante na compleição física e no temperamento.

Na história de Leucipo, a ascendência paterna reforça, plasticamente, a beleza do filho simbolizada na força (*iskhui*, l.1) que separa Leucipo dos outros jovens. A seguir, o narrador acrescenta um novo elemento à narração que informa algo sobre o caráter de Leucipo. O vigor da força o autoriza a subjugar o outro e a submetê-lo a sofrimentos aviltantes. Supõe-se que esse encaixe narrativo é a razão pela qual Afrodite odeia Leucipo. Se a causa da cólera da deusa for realmente a forma como Leucipo trata seus subalternos, Partênio parece atribuir à divindade, representativa do desejo, uma característica que se fundamenta no social como também um dos espaços de atuação da deusa Afrodite. Na história 27, sobre o amor de Alcínoe, o autor novamente apresenta Afrodite como instrumento de vingança de uma empregada doméstica que em vez de suplicar à deusa Atena os pleitos para sua causa trabalhista com a patroa, invoca a deusa do amor.

Retomando a história de Leucipo, o autor de *Dos amores apaixonados* - ao introduzir economicamente a deusa do amor na narração - , delimita o espaço de atuação de cada uma das personagens, delineia seus perfis e maneja suas ações. Dado o gênero escolhido para narrar sua história, a saber, a narrativa breve, Partênio opta pela economia nas ações das personagens, já que não há espaço para digressões de qualquer natureza. Desse modo, parece transformar seu interesse pelo tema erótico numa narração etiológica, afastando para o segundo plano da narrativa a ação erótica. Pondo o amor em segundo lugar, Partênio escolhe o espaço doméstico como núcleo principal da sua narrativa.

A extensão da casa formulada pelo núcleo familiar passa a ser a área de representação dos agentes da narrativa. A mãe, o filho, a filha e o pai são as personagens dessa ação que assume ares trágicos, e o deus/narrador manipula suas ações. Sem querer cantar a cólera que muitos sofrimentos trouxe para grandes heróis, como fez Homero, mas a cólera (*menin,* l.4) de Afrodite, Partênio apresenta o primeiro sinal de devastação para essa casa que, de maneira geral, encontra-se em ordem. A exemplo do encolerizado Aquiles homérico, que leva inúmeros infortúnios aos aqueus, a *menis* da deusa traz desgraça a Leucipo. Assim, por meio do encanto do

amor (*erota* l.4), ela arma a paixão homicida[66] que arruinará a descendência de Belerofonte.

Vítima de Afrodite, Leucipo é condenado a amar a irmã, enleando-se em um amor impossível e doloroso. Condenado a viver um amor fatal, Leucipo opta pela castidade e por se manter longe das coisas de Eros, resistindo ao desejo (*ekarterei* l.5), pois acredita que, assim, a doença (*nosou* l.5) logo será curada facilmente (*rhaista* l.5). Mas a doença, paixão (*to pathos* l.6) que obscurece os sentidos e desatina o espírito do jovem, é incurável e conta com a cumplicidade de Afrodite. Nesse cenário, Leucipo conhece, desde o início os aspectos sombrios de uma história de amor que terminará de forma muito desastrosa. Ele logo aprende que o desejo, *eros*, pode arrastar o homem para a violência.

Longe da paisagem campestre onde, em geral, o colóquio amoroso costuma acontecer, Partênio está mais preocupado com o que pode advir desse amor, embora não negligencie, completamente, o drama humano das suas personagens. Talvez por saber, como assinala Pausânias, que o amor é uma força tirânica, é que Partênio esteja mais interessado em nos apresentar um mundo não menos sanguinário, não menos infeliz, do que faz a tradição, mas, certamente, muito mais "cosmopolite et littérairement sophistiqué"[67]. Esse mundo, sem fronteiras e civilizado, aparece na narração de Partênio tanto na relação que se estabelece entre Xântio e o noivo da filha juntamente com os parentes desses, quanto na expansão das alianças, constituídas por Leucipo, com outras cidades. Talvez, seja essa a razão pela qual Partênio se volte para o passado, e aqui estou pensando em Hesíodo, para dialogar com o mito de criação do mundo que conta a história de um poder que não se renova, dadas as tentativas de manutenção de uma ordem arcaica em que não há espaço para o novo. Assim como na *Teogonia,* em que o elemento feminino é responsável pela transformação e mudança do poder, a narrativa parteniana também oferece ao feminino, representado na figura da mãe, um papel importante para o desenvolvimento da ação narrativa.

---

[66] Mazel 1988: 175.

[67] Francese 2008: 167.

Ao se apropriar desse papel, a mãe torna-se causadora dos desastres que abaterão a família. Sabedor de que o amor se deleita à sombra impermeável dos bosques, e que por isso é obscuro, como bem observa Pausânias (9. 31), em Partênio, Afrodite impõe a Leucipo um jogo perigoso, sedutor e impossível de ganhá-lo, todavia, Leucipo sabe que é obrigado a jogá-lo. Arbitrado por Afrodite, as regras do jogo mudam à revelia da deusa, para que o jogo narrativo possa prosseguir. A deusa "perversa polimorfa"[68] exerce sobre seus súditos sua duplicidade celestial e ordinária, evocando sua origem uraniana e parricida. Essa duplicidade vai acompanhar o sofrimento de Leucipo que está condenado a prejudicar os parentes. A partir daqui, os enunciados se constróem no movimento de forças que vão opor mãe-pai, esposa-marido, pai-filho e irmão-irmã. Até então, há o predomínio da inviolabilidade da lei do parentesco, mas, não suportando mais a paixão, Leucipo inverte a ordem das cosias e suplica à mãe (*metri* l.6) que o ajude a conquistar o amor da irmã.

A conduta da mãe revela o desconhecimento de seus próprios filhos, pois, autorizando a realização do desejo de um, nega a do outro. Essa duplicidade de sentido/sentimentos se faz através dos verbos cooperar (*synergesein* l.7) e realizar (*teleut<es>ein* l.8) que apontam para o desfecho grotesco e cruel da ação, marcando sua ambiguidade. Leucipo não realizará (*teleut<es>ein* l.8) seu desejo, se a mãe não colaborar (*synergesein* l.7) com ele. A mãe, como no poema hesiódico, continua sendo um princípio. Ao ajudá-lo, ela transgride uma norma que a destitui do papel materno que lhe é conferido, e o filho, por sua vez, se demitirá do seu papel de irmão, violando a lei de interdição do incesto. Da parte da irmã, Partênio não apresenta nenhuma resistência: a ordem materna é a senha para que ela se deite com o irmão no mesmo leito (*sygkataklinei tadelphoi* l.9). Não há, nessa narrativa de Partênio, espaço para o julgamento moral, entretanto o desfecho da ação parece ser a lição de vida que o autor pretende ensinar.

A primeira parte da narração está concluída, e o drama se avizinha. A te(n)são que se fazia no interior das personagens, agora se dá no âmbito da narrativa em geral. As/os te(n)sões familiares se iniciam no momento da chegada de um componente estranho no seio da família. O pretendente (*mnesteri* l.10) e futuro esposo da moça. Sabendo da louca

[68] Mazel 1988: 175.

paixão dos irmãos, o que interdita sua entrada no espaço da família, o estrangeiro tenta outra via de acesso a esse espaço: Xântio, o pai da noiva, o representante da a ordem, a lei do pai. O pai, símbolo do poder, intenta reestabelecer a ordem da casa por meio da violência.

A entrada do pai, no quarto da filha, rompe com uma estrutura fixa e será a causa das transformações dentro da família. Como lugar de *eros*, toda alcova é sombreada, refugiando-se da luz do dia. E na escuridão do quarto, Xântio tem olhos e ouvidos turvados por esse ambiente soturno. Perseguindo o violador da filha, sem que soubesse que era também seu filho, ele desfere um golpe contra a própria filha, acreditando tratar-se do amante dela. A partir daí, há uma sucessão de erros, pois ao ouvir os gritos da irmã/amante, Leucipo corre em sua defesa e mata, sem saber, o próprio pai.

A partir daí, vai amargar um exílio, porque deverá deixar a terra natal, passando por muitos lugares: Creta, Éfeso, Feres… e fundando cidades. A história de amor passa a funcionar, então, como um subtexto para que Partênio narre a etiologia do nascimento das cidades. No papel de amante, Leucipo, que havia experimentado o lado amargo-doce do desejo, responsável pela ruína do seu *oikos*; agora, experimenta, como amado, o outro lado de *eros*. A beleza irresistível e perigosa de Leucipo torna Leucófria, a filha de Mandrolito, refém de Leucipo. Aquela, tendo se apaixonado (*erastheisan* l.20) por ele, traiu a própria cidade, entregando-a aos inimigos do pai chefiados por Leucipo.

CONCLUSÃO

A figura de Eros, acompanhada de Afrodite, é bastante conhecida na arte e na literatura grega. No entanto, a dupla, numa cena cotidiana, junto a Pã, um deus sinistro e grostesco, é mais comum em períodos tardios da literatura grega. A dupla natureza de Eros e de Afrodite é, também, uma referência frequente na literatura, mas a presença do deus Pã acrescenta novo sentido ao par Eros-Afrodite, pois permite mostrar, na cena escultórica, a complementaridade de opostos. Partênio constrói sua narrativa a partir desse modelo, realçando as te(n)sões e ambiguidade que levam à violência familiar. Na narração parteniana, a violência não se dá apenas no nível interno das personagens, mas também na apresentação da história e na forma como a narrativa é construída. Dessa maneira, Partênio

utiliza muito bem o amor erótico como fonte de tensão, para justificar aquilo que ele diz não ser possível de realizar: a elegia amorosa. Se ele está mais preocupado com o mito fundador de cidade, ele está com a razão, já que seu objetivo é a narração etiológica, não, necessariamente, a de amor; apesar de esse ser imprescindível como motor para impulsionar a narrativa.

BIBLIOGRAFIA

Calame, C. (1996), *L'Eros dans la Grèce Antique*. Paris.

Calame, C. (2015), *Qu'est-ce que la mythologie grecque?*. Paris, Gallimard.

Cidre, E. R., Buis, E. J., Atienza, A. M. (2013), *El Oikos Violentado*: Genealogías Conflictivas y Perversiones del Parentesco en la Literatura Griega Antigua. Buenos Aires.

Francese, C. (2008), "L'Érotisme dans les Erotica Pathémata de Parthénios", in A. Zucker (ed.), *Littérature et Erotisme dans les Passions d'Amour de Parthénios de Nicée*. Grenoble, 163-173.

Grimal, P. (1993, 2ª ed.), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, tradução de Vicor Jabouille. Lisboa.

Hesíodo. (2013), *Teogonia*, tradução de C. Werner. São Paulo.

Homero. (2001), *Illada,* tradução de C.A. Nunes. Rio de Janeiro.

Hunter, R. (2005, 2ª ed.), "Literature and its Contexts", in A. Erskine (ed.), *A Companion to the Hellenistic World*. Oxford, 477-493.

Inni Omerici. (2000, 12ª ed.), a cura di Filippo Càssola. Roma, 366-370.

Lightfoot, J. L. (ed.) (2009), *Hellenistic Collection*: Philitas-Alexander of Aetolia-Hermesianax-Euphorion-Parthenius. London.

Mazel, C. (1988), *As Metamorfoses de Eros*: O Amor na Grécia Antiga, tradução de A. P. Danesi. São Paulo.

Omero. (1990), *Iliade*, versione di R. C. Onesti. Torino.

Parténio. (2015), *Sofrimentos de Amor*, tradução de Reina Marisol Troca Pereira. Coimbra.

Pausânias. (2002), *Descripción de Grecia* (Libros VII-X), traducción de M. C. H. Ingelmo. Madrid.

Safo. (1992), *Safo de Lesbos*, tradução de P. Alvim. São Paulo, 41.

A ESTÉTICA DO CORPO GROTESCO SEGUNDO A TEORIA BAKHTINIANA NA REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM DE JESUS CRUCIFICADO NA NARRATIVA DOS EVANGELHOS CANÔNICOS

THE ASTHETIC OF THE GROTESQUE BODY ACCORDING TO BAKHTINIAN THEORY IN REPRESENTATION OF THE CRUCIFIED JESUS CHRIST IN THE NARRATIVE OF THE CANONICAL GOSPELS

João Batista Costa Gonçalves (jbcgon@ig.com.br)
Universidade Estadual do Ceará – Uece[69]

RESUMO: O propósito do presente trabalho é, com base na discussão de Mikhail Bakhtin (1965/2008) sobre a carnavalização e, em especial, sobre o corpo grotesco na obra rabelaisiana, mostrar como esta última noção, com todos os seus desdobramentos, pode ser recuperada para a análise e explicação das representações da imagem do corpo de Cristo crucificado tal como descrito nos evangelhos cristãos canônicos.

PALAVRAS-CHAVE: carnavalização, corpo grotesco, evangelho, Jesus.

ABSTRACT: The aim of this work is, with foundation on the discussion in Mikhail Bakhtin (1965/2008) about the carnivalesque and, specially about the grotesque body in the Rabelaisian work, reveals how the last notion, with all its unfoldings, can be got back for the analysis and explanation related to the body of crucified Christ such as described by the canonical cristian gospels.

[69] Professor João Batista Costa Gonçalves is a Linguistics Adjunct Professor at State University of Ceará (Uece). He gets a Master's degree in Linguistics from the Federal University of Ceará (UFC) as well as his Doctoral degree and his Post-Doctorate study in Linguistics the same university. His research covers discursive studies, with particular interest in the Dialogical Discours Analyses perspective based on Bakhtin and the Circle's theoretical contributions.

KEYBWORDS: Carnivalesque, grotesque body, gospel, Jesus.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O objetivo deste artigo, mais do que explanar uma teoria em todos os seus termos e conceitos, é aplicar à narrativa bíblica dos evangelhos canônicos sobre a morte de Jesus Cristo a teoria do corpo grotesco defendida por Mikhail Bakhtin[70].

O artigo, portanto, procurará relacionar as características teóricas da carnavalização e do (corpo) grotesco à figura do Cristo crucificado conforme a descrição dos evangelhos, mostrando como esta teoria poderá nos permitir elucidar o caráter hiperbólico, ambivalente, profanado/profanador, entre outros aspectos, que marcam o corpo grotesco da personagem de Jesus na narrativa evangélica sobre sua morte.

A teorização sobre o grotesco em Bakhtin (2008) está presente com bastante força na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. Nela, o autor desenvolve uma inovadora teoria da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento a partir do conceito de carnavalização[71].

Por carnaval, Bakhtin, nesta obra, não se refere apenas ao período antes da quaresma e que continua a ser celebrado nas sociedades contemporâneas. Ele compreende determinadas festividades que, durante a Idade Média e o Renascimento, decorriam também em outros momentos do ano, sempre associadas às comemorações sagradas e chegavam a totalizar cerca de três meses[72]. Evidentemente, não é o carnaval,

---

[70] Para este trabalho, procedemos a um recorte epistemológico: outras teorias há sobre o grotesco, como a de Victor Hugo (2002) e a de Wolfang Kaiser (2003), mas vamos nos centrar na teoria proposta por Mikhail Bakhtin (2008).

[71] O teórico russo já havia delineado o conceito de carnavalização na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1965/1981), mas é a tese de doutoramento, título negado pela academia de Moscou a Bakhtin, que abrange a formulação completa sobre o carnaval e a carnavalização, discussão que está na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965/2008).

[72] Para explicar as peculiaridades do conceito de carnaval, Bakhtin (2008) recobra o étimo original da palavra, sustentando a ideia de que, desde a segunda metade do século XIX, os numerosos autores alemães defenderem a tese da origem alemã do termo carnaval, o qual

propriamente dito, que é um fenômeno literário, mas um espetáculo ritualístico que funde ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica a partir da qual se cria uma cosmovisão carnavalesca.

Com complemento desta discussão teórica em torno do conceito de carnaval e carnavalização, podemos convocar Bakhtin (1981), na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, para mostrar que, segundo o pensador russo, a linguagem do carnaval é bem elaborada, diversificada, una (ainda que complexa) e reveladora desta forma sincrética de espetáculo que, por sua vez, transporta-se à literatura. A partir desta ideia, a carnavalização deve ser entendida como a transposição do carnaval, com toda a sua cosmovisão que lhe é inerente, para a linguagem da literatura.

Na concepção bakhtiniana, o carnaval é o gesto de pôr o mundo às vessas, instituindo uma lógica em que se derrubam as barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas a fim de se estabelecer um contato livre e familiar entre os homens[73], para o que são abolidas todas as formas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc. A carnavalização adere a essa visão vasta e popular de carnaval, opondo-se ao sério, ao individual, ao medo, à discriminação e ao dogmático.

Bakhtin (2008), ao expor sua teoria da carnavalização na obra sobre Rabelais, defende que é o corpo grotesco que está em sua base, mostrando como os festivais populares do período medieval manifestavam uma corporeidade hiperbólica e cômica, e, ao mesmo tempo, familiar do corpo, corpo este que come, bebe, excreta, rir, fecunda e é fecundado, pari e é parido, do que se depreende que, para o estudioso russo, o grotesco medieval mantém relação estreita com o lúdico e o riso e, consequentemente, com a cosmovisão carnavalesca do mundo advinda daí e representada na literatura rabelaisiana através das figuras, por exemplo, de Pantagruel e Gargântua.

---

teria a sua etimologia de *Karne* ou *Karth*, ou lugar santo' (isto é, a comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e de *val* (ou *wal*) ou morto, assassinado. Assim, pela história da palavra, carnaval significaria, portanto, procissão dos deuses mortos', sendo compreendida como a procissão dos deuses destronados.

[73] Bakhtin 1981.

Diante disso, podemos afirmar que o (corpo) grotesco carnavalizado, como pensa Bakhtin na obra rabelaisiana, tem a finalidade de subverter o sublime, o elevado nas representações artísticas, bem como tem o propósito de dar uma representação de homem livre das máscaras sociais pré-moldadas que lhe eram impostas pela rígida hierarquia oficial do período medieval.

Dessa forma, o autor russo, a partir da discussão desta imagem da corporeidade humana, propõe a ideia do realismo grotesco, que define o corpo grotesco sob uma nova configuração, concebendo-lhe não somente com um valor destrutivo ou negativo, mas também no seu aspecto regenerador e positivo, atando-o à tradição cômica popular.

Feitas estas considerações iniciais, gostaríamos de agora ressaltar que, para analisar, a partir da teoria bakhtiniana, a maneira pela qual o grotesco se estabelece na imagem do corpo de Jesus tal como representado nos evangelhos canônicos, dedicaremos a próxima seção. Antes disso, duas observações precisam ser feitas: a primeira é que muitos detalhamentos teóricos sobre a caracterização do corpo grotesco sob a ótica bakhtiniana emergirão da análise do conjunto de imagens que comporão a representação do corpo crucificado e martirizado de Jesus nas narrativas dos evangelhos bíblicos[74]; e a segunda observação a fazer é que os traços característicos da anatomia do corpo grotesco destacados nesta análise podem ser considerados interdependentes. E, se aqui se faz separação, é só para um efeito didático de explanação.

[74] Para a nossa pesquisa, fizemos uso da Bíblia com a tradução de João Ferreira de Almeida na versão Revista Atualizada, que, publicada em 1956, é fruto de mais de uma década de revisões e atualizações teológicas e linguísticas. O seu trabalho de tradução foi desenvolvido a partir da descoberta de manuscritos bíblicos mais antigos, com uma última revisão foi elaborada em 1993.

TRAÇOS CARACTERÍSTICOS DA ANATOMIA DO CORPO GROTESCO DE JESUS NA NARRATIVA DOS EVANGELHOS CANÔNICOS[75]

O CORPO HIPERBÓLICO

Segundo Bakhtin (2008), o exagero (a hiperbolização) é um dos sinais característicos do grotesco. Na cena da morte de Jesus no Getsêmani, como narrada no evangelho de Lucas, o seu corpo martirizado é descrito com elementos do exagero, conforme se pode perceber no trecho que segue:

> E, posto em agonia, orava mais intensamente. E o seu suor tornou-se como grandes gotas de sangue, que corriam até ao chão.[76]

O suar sangue é um fenômeno que não ocorre comumente. Este fenômeno acontece em condições excepcionais, sendo necessária, para isso, uma extrema fraqueza física do corpo, seguida de um abatimento moral violento causado por uma profunda agonia ou por um grande medo.

Sobre esta sensação agonizante que precede o momento da morte na composição da imagem do corpo grotesco, Bakhtin (2008) assevera que: "Nos sintomas da agonia, na linguagem do corpo agonizante, a morte torna-se uma forma de vida, que obtém uma realidade corporal expressiva, que toma emprestada a própria linguagem do corpo [...]."[77]

O evangelho de Mateus dá-nos uma imagem deste corpo agonizante diante da morte ao narrar o sofrimento do Cristo crucificado:

---

[75] Evangelhos canónicos são os que a Igreja cristã reconheceu como sendo aqueles que transmitem autenticamente a tradição apostólica por serem considerados inspirados por Deus (os evangelhos que não tem a legitimidade eclesiástica são chamados de apócrifos). São quatro os evangelhos canônicos: Mateus, Marcos, Lucas - estes conhecidos como evangelhos sinóticos por apresentarem muita semelhança nos relatos - e João, na ordem em que aparecem no Novo Testamento. De maneira geral, o conteúdo destes livros versa sobre a história de Jesus, podendo, assim, serem classificados como um gênero bibliográfico pelas características do gênero que eles apresentam, que é o de compor a fisionomia de um sujeito pelos relatos de seu nascimento, vida e morte (ressurreição e assunção).

[76] Lucas 22: 44.

[77] Bakhtin 2008: 268.

> E perto da hora nona exclamou Jesus em alta voz, dizendo: Eli, Eli, lamá sabactâni; isto é, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?
> E alguns dos que ali estavam, ouvindo isto, diziam: Este chama por Elias,
> E logo um deles, correndo, tomou uma esponja, e embebeu-a em vinagre, e, pondo-a numa cana, dava-lhe de beber.
> Os outros, porém, diziam: Deixa, vejamos se Elias vem livrá-lo.
> E Jesus, clamando outra vez com grande voz, rendeu o espírito.[78]

> Bakhtin enfatiza que a boca grande e escancarada, assim como os dentes, é uma das imagens cruciais da festa popular[79] que ajudam a compor a imagem do corpo grotesco. Além disso, segundo o teórico russo: "[...] a boca aberta, os olhos fora da órbita, o suor, o tremor, a asfixia, a face inchada, etc., são [...] sinais típicos da vida grotesca do corpo".[80]

Esta descrição dos elementos do corpo grotesco sugeridos por Bakhtin (2008) nos ajuda a entender a dimensão hiperbólica da corporeidade de Jesus no seu martírio, o que pode ser visto na cena narrada pelo evangelho de João:

> Mas, vindo a Jesus, e vendo-o já morto, não lhe quebraram as pernas. Contudo um dos soldados lhe furou o lado com uma lança, e logo saiu sangue e água. E aquele que o viu testificou, e o seu testemunho é verdadeiro; e sabe que é verdade o que diz, para que também vós o creiais. Porque isto aconteceu para que se cumprisse a Escritura, que diz: Nenhum dos seus ossos será quebrado. E outra vez diz a Escritura: Verão aquele que traspassaram.[81]

Coopera para a construção da imagem hiperbólica do corpo de Jesus a narrativa de Mateus que, ao descrever a cena da morte de Cristo, mostra-a misturando-se a fenômenos cósmicos, como podemos ver abaixo:

> Por volta da hora nona, clamou Jesus em alta voz, dizendo: Eli, Eli, lamá sabactâni? O que quer dizer: Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?
> E alguns dos que ali estavam, ouvindo isto, diziam: Ele chama por Elias. E, logo, um deles correu a buscar uma esponja e, tendo-a embebido de vinagre e colocado na ponta de um caniço, deu-lhe a beber. Os outros, porém, diziam: Deixa, vejamos se Elias vem salvá-lo. E Jesus, clamando outra vez com grande voz, entregou o espírito. Eis que o véu do santuário se rasgou em duas partes de alto a baixo; tremeu a terra, fenderam-se as rochas; abriram-se os sepulcros, e muitos corpos de santos, que dormiam, ressuscitaram; e, saindo dos sepulcros

[78] Mateus 27: 46-50.

[79] Bakhtin 2008.

[80] Bakhtin 2008: 269.

[81] *João 19: 31-37.*

> depois da ressurreição de Jesus, entraram na cidade santa e apareceram a muitos. O centurião e os que com ele guardavam a Jesus, vendo o terremoto e tudo o que se passava, ficaram possuídos de grande temor e disseram: Verdadeiramente este era Filho de Deus.[82]

O CORPO AMBIVALENTE

O corpo de Jesus crucificado, da forma como descrito pelos evangelistas, parece estar governado pelo princípio reprodutor e renovador/procriador: morrer para dar vida. Um corpo, portanto, que se constitui pelo motivo ambivalente da morte/nascimento.[83]

Para mostrar a ambivalência própria da vida do corpo grotesco, Bakhtin mostra que: "Entre as célebres figuras de terracota de kertch [...], destacam-se as velhas grávidas cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas".[84]

O autor lembra-nos ainda que, além disso, essas velhas da terracota de kertch riem, tratando-se, assim, de "um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente", caracterizado, contraditoriamente, pela morte prenhe, pela morte que dá a luz.[85]

Vemos, na figura bíblica de Jesus, este jogo ambivalente como elemento constituidor da sua corporeidade grotesca explicitado na representação de uma morte ("Isso é o meu sangue [...]) geradora de vida e redenção (que é derramado por muitos, para remissão dos pecados."[86]

Imagem ambivalente semelhante a esta de Mateus encontramos no evangelho de João, em que o próprio Jesus declara:

Na verdade, na verdade vos digo que, se não comerdes a carne do Filho do homem, e não beberdes o seu sangue, não tereis vida em vós mesmos.[87]

---

[82] Mateus 17: 46-54.

[83] Bakhtin 2008.

[84] Bakhtin 2008: 22-3.

[85] Bakhtin 2008: 22-3.

[86] Mateus 26: 28.

[87] João 6: 53.

Como se nota, em ambos os casos, a ambivalência entre morte e vida marca a descrição do grotesco no corpo de Jesus nos evangelhos.

O CORPO PROFANADO/PROFANADOR

Um outro traço caracterizador da vida grotesca do corpo é a profanação. Uma imagem relevante do corpo grotesco, portanto, é o corpo que profana (ao mesmo tempo em que é profanado) pela forma como transgride a concepção das normas sociais da vida religiosa, invertendo as relações entre sagrado e o profano, entre o alto e o baixo.

Uma das formas de flagrar este corpo grotesco marcado pela profanação se dá pelo discurso injurioso. A este respeito, Bakhtin (2008) pondera:

> [...] as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às **INJÚRIAS** e ao riso, de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal; o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, **MORIBUNDO**. [...][88]

Na cena da crucificação registrada pelo evangelho de Marcos, a linguagem da imprecação na forma da injúria acompanhada do deboche e do riso sarcástico e zombeteiro dos algozes de Jesus marcam a imagem do seu corpo grotesco moribundo exposto na "praça pública"[89]: "O Cristo, o Rei de Israel, desça agora da cruz, para que o vejamos e acreditemos. Também os que com ele foram crucificados o injuriavam.[90]

---

[88] Bakhtin 2008: 278. (Destaques meus).

[89] Segundo Bakhtin (1981), a praça pública era o lócus privilegiado para as festas carnavalescas no período medieval, espaço onde os foliões, pelo estreitamento do contato familiar que a festa podia possibilitar, deixavam extravasar toda espécie de jocosidade, como a coroação e o destronamento bufos. Ganhando um novo matiz simbólico dentro da cosmovisão carnavalesca que a festa ritual do carnaval trouxe para a literatura, a praça pública tornou-se, no discurso carnavalizado/carnavalizador, o espaço da narrativa em que as ações carnavalescas podem inverter/subverter os poderes oficiais através da simbologia das figuras do bufão e do bobo.

[90] Marcos 15: 32.

Esta cena do corpo vituperado fica mais evidente na passagem de Marcos, deste mesmo capítulo 15, que mostra a profanação de Jesus momentos antes de ser levado à morte na cruz:

> Então Pilatos, querendo satisfazer a multidão, soltou-lhe Barrabás e, açoitado Jesus, o entregou para ser crucificado. E os soldados o levaram dentro à sala, que é a da audiência, e convocaram toda a coorte. E vestiram-no de púrpura, e tecendo uma coroa de espinhos, lha puseram na cabeça. E começaram a saudá-lo, dizendo: Salve, Rei dos Judeus! E feriram-no na cabeça com uma cana, e cuspiram nele e, postos de joelhos, o adoraram.E, havendo-o escarnecido, despiram-lhe a púrpura, e o vestiram com as suas próprias vestes; e o levaram para fora a fim de o crucificarem.[91]

Sobre as injúrias na constituição do corpo grotesco de Jesus crucificado, podemos ainda destacar duas cenas extraídas dos evangelhos, uma de João e outra de Lucas. Na primeira, Jesus, próximo à sua morte, provoca as autoridades religiosas e políticas do seu tempo e é por elas insultado, de acordo com o que se pode perceber da cena abaixo:

> Então, o sumo sacerdote interrogou a Jesus acerca dos seus discípulos e da sua doutrina. Declarou-lhe Jesus: Eu tenho falado francamente ao mundo; ensinei continuamente tanto nas sinagogas como no templo, onde todos os judeus se reúnem, e nada disse em oculto. Por que me interrogas? Pergunta aos que ouviram o que lhes falei; bem sabem eles o que eu disse. Dizendo ele isto, um dos guardas que ali estavam deu uma bofetada em Jesus, dizendo: É assim que falas ao sumo sacerdote? Replicou-lhe Jesus: Se falei mal, dá testemunho do mal; mas, se falei bem, por que me feres?[92]

E na outra cena, retratada no evangelho de Lucas, observamos também a imagem de Jesus subvertendo a concepção religiosa que os seus interlocutores guardavam de si e de Deus. Vejamos:

> Se tu és o Cristo, dize-nos. Então, Jesus lhes respondeu: Se vo-lo disser, não o acreditareis; também, se vos perguntar, de nenhum modo me respondereis. Desde agora, estará sentado o Filho do Homem à direita do Todo-Poderoso Deus. Então, disseram todos: Logo, tu és o Filho de Deus? E ele lhes respondeu: Vós dizeis que eu sou. Clamaram, pois: Que necessidade mais temos de testemunho? Porque nós mesmos o ouvimos da sua própria boca.[93]

---

[91] Marcos 15: 15-20.

[92] João 18: 19-23.

[93] Lucas 22: 67-71.

Na narrativa dos evangelhos de Mateus e de Marcos94, Jesus é transformado em um "rei bufão", como aqueles das festas populares que tem sua origem remetida às festas saturnalescas, como bem demonstra Bakhtin (2008). Para ilustrarmos esta dimensão do corpo profanado, tomemos o relato descrito no evangelho de Mateus no capítulo 27:

> Logo a seguir, os soldados do governador, levando Jesus para o pretório, reuniram em torno dele toda a coorte. Despojando-o das vestes, cobriram-no com um manto escarlate; tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lha na cabeça e, na mão direita, um caniço; e, ajoelhando-se diante dele, o escarneciam, dizendo: Salve, rei dos judeus! E, cuspindo nele, tomaram o caniço e davam-lhe com ele na cabeça. Depois de o terem escarnecido, despiram-lhe o manto e o vestiram com as suas próprias vestes. Em seguida, o levaram para ser crucificado.[95]

É preciso esclarecer, com Leite (2015), que indumentária de cor púrpura com que Jesus está vestida nesta cena, somada à coroa de espinhos que lhe põem na cabeça e a cana, ao invés do cetro real, com que lhe batem a cabeça, além do escárnio, demonstrado pela saudação irônica que lhe dirigem e as cusparadas e bofetadas e açoites que lhe dão, juntos, ajudam a construir a paródia de uma cena de entronização/ desentronização real[96], muito própria da ação carnavalesca em que o corpo grotesco ultrajado pode ser constituído.

O CORPO MARCADO PELA BICORPORALIDADE

Bakhtin sustenta a ideia de que: "Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo".[97]

Conforme se depreende da citação acima, a duplicidade de dois corpos num só é uma das peculiaridades da imagem do corpo grotesco, o

---

[94] Mat. 27: 27-31/ Mc. 15: 16-20.

[95] Mateus 27: 27-31.

[96] Como ressalta Leite (2015: 12): "Nas festas populares desse gênero, o rei é coroado apenas para ser destronado e espancado, seguindo mimeticamente a narrativa de Cronos destronado por seus filhos. Na sequência, Jesus é vestido novamente e conduzido para a crucificação".

[97] Bakhtin 2008: 23 (Grifo do autor).

qual, segundo ainda Bakhtin, "É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo".[98]

Nesta linha de raciocínio, o pensador russo ainda sublinha: "[...] morte no corpo grotesco não põe fim a nada de essencial, pois ela não diz respeito ao corpo procriador; aliás, renova-o nas gerações futuras. Os acontecimentos que o afetam passam sempre no limite de dois corpos, por assim dizer no seu ponto de interseção: um libera a sua morte, o outro o seu nascimento, estando fundidos (no caso extremo) numa imagem bicorporal".[99]

Os evangelhos bíblicos trazem a representação do corpo de Jesus numa imagem bicorporal quando o mostra com aparências distintas antes e depois de ser afetado pelo acontecimento da ressureição, conforme se pode observar no evangelho de Lucas:

> Falavam ainda estas coisas quando Jesus apareceu no meio deles e lhes disse: Paz seja convosco! Eles, porém, surpresos e atemorizados, acreditavam estarem vendo um espírito. Mas ele lhes disse: Por que estais perturbados? E por que sobem dúvidas ao vosso coração? Vede as minhas mãos e os meus pés, que sou eu mesmo; apalpai-me e verificai, porque um espírito não tem carne nem ossos, como vedes que eu tenho. Dizendo isto, mostrou-lhes as mãos e os pés.[100]

O aspecto da bicorporalidade da imagem grotesca do corpo rivaliza, segundo a orientação bakhtiniana, com a representação do corpo do novo cânon, que postula que o corpo é um único corpo que não conserva nenhuma marca de dualidade; é um corpo autossuficiente, que basta a si mesmo e que fala apenas em seu nome, de forma que o que lhe acontece só diz respeito a ele mesmo, sendo, assim, corpo individual e fechado.

De acordo com Bakhtin (2008), o corolário desta concepção de corpo é que:

---

[98] Bakhtin 2008: 23.

[99] Bakhtin 2008: 281.

[100] Lucas 24: 36-40.

> [...] todos os acontecimentos que o afetam, têm uma única direção: a morte não é mais do que a morte, ela não coincide jamais com o nascimento; a velhice é destacada da adolescência [...]. Pelo contrário, a morte no corpo grotesco não põe fim a nada de essencial, pois ela não diz respeito ao corpo procriador; aliás, renova-o nas gerações futuras. Os acontecimentos que o afetam passam sempre no limite de dois corpos, por assim dizer no seu ponto de interseção: um libera a sua morte, o outro o seu nascimento, estando fundidos (no caso extremo) numa imagem bicorporal.[101]

Esta dimensão dual do corpo que "libera a morte" para dar vazão ao nascimento gerando vida, conforme postulado acima por Bakhtin, pode ser verificado no corpo procriador de Jesus quando da sua morte, de acordo com o que se pode conferir mais explicitamente em duas referências extraídas do evangelho de Mateus que expomos abaixo:

> E havendo Jesus concluído todas estas palavras, disse aos seus discípulos: Sabeis que de hoje a dois dias celebrar-se-á a páscoa, e o Filho do homem será entregue para ser crucificado.[102]
> Enquanto comiam, Jesus tomou o pão e, abençoando-o, o partiu e o deu aos discípulos, dizendo: Tomai, comei; isto é o meu corpo. Tomando o cálice, rendeu graças e deu-lho, dizendo: Bebei dele todos; porque este é o meu sangue, o sangue da aliança, que é derramado por muitos para remissão de pecados. Mas digo-vos que desta hora em diante não beberei deste fruto da videira, até aquele dia em que o hei de beber novo convosco no reino de meu Pai.[103]

As referências do evangelho de Mateus acima anos auxiliam a ratificar a ideia bakhtiniana de que a bicorporalidade de Jesus revelada na sua morte dá-nos a imagem de um corpo grotesco, a quem são entregues "aquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo".[104]

O CORPO INACABADO, EM DEVIR

Para a caracterização do corpo grotesco, tem também um lugar de destaque em Bakhtin (2008) a ideia de que o corpo grotesco é um corpo inacabado, um corpo em devir em razão de ser um corpo em movimento que "jamais está pronto nem acabado", porque "está sempre em estado de

---

[101] Bakhtin 2008: 281.

[102] Mateus 26: 1-2.

[103] Mateus 26: 26-29.

[104] Bakhtin 2008: 277.

construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele [...].[105]

No entendimento de Bakhtin (2008), o corpo grotesco está no limiar, uma vez que se constitui de "cavidades e excrescências que constituem o novo corpo começado; é de alguma forma a passagem de dupla saída da vida em perpétua renovação, o vaso inesgotável da morte e concepção".[106]

Desta maneira, o que funda este corpo em devir é diferente da "lógica artística da imagem grotesca (que) ignora a superfície do corpo e ocupa-se das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz *ao fundo* desse corpo.[107]

Podemos pensar com Bakhtin no sangue como excrescência reprodutora[108], como elemento da fecundidade para a construção da representação grotesca do corpo que está em devir; um corpo que, pelos orifícios por onde sai o sangue, se abre para o outro. Esta imagem da corporalidade grotesca em construção se apresenta com abundância nos evangelhos quando narram a morte de Jesus. Para efeito de ilustração, tomemos o relato de Mateus 22:

> Enquanto comiam, tomou Jesus um pão, e, abençoando-o, o partiu, e o deu aos discípulos, dizendo: Tomai, comei; isto é o meu corpo. A seguir, tomou um cálice e, tendo dado graças, o deu aos discípulos, dizendo: Bebei dele todos; porque isto é o meu sangue, o sangue da [nova] aliança, derramado em favor de muitos, para remissão de pecados. E digo-vos que, desta hora em diante, não beberei deste fruto da videira, até aquele dia em que o hei de beber, novo, convosco no reino de meu Pai. E, tendo cantado um hino, saíram para o monte das Oliveiras. Então, Jesus lhes disse: Esta noite, todos vós vos escandalizareis comigo; porque está escrito: Ferirei o pastor, e as ovelhas do rebanho ficarão dispersas.[109]

---

[105] Bakhtin 2008: 277.

[106] Bakhtin 2008: 278.

[107] Bakhtin 2008: 277 (Grifo do autor).

[108] Bakhtin 2008.

[109] Mateus 26-31.

Desta forma, por esta ideia de uma corporalidade em devir, percebe-se um corpo que ultrapassa seus limites, um corpo que se conecta ou se funde a outro, introduzindo-se no corpo alheio de várias formas, seja pela mordida, pela relação sexual, pelas narinas, fazendo deste corpo receptor um corpo mais forte e, em geral, o rebento de um corpo também mais forte, já que há uma imbricação de dois corpos em um.

Na forma como Jesus é representado nos evangelhos, e mesmo no conjunto de livros que formam o Novo Testamento, o corpo de Jesus, depois de sua morte e ressureição, é identificado como o corpo da igreja que ele mesmo fundou. Assim, nesta metáfora, o receptor do corpo de Jesus é a igreja, o conjunto de seus discípulos. Neste sentido, o corpo de seus seguidores, a igreja, por isso mesmo, se torna mais forte a receber o corpo do seu mestre. Sobre isto, é ilustrativo o que reiteradamente afirmam as epístolas paulinas em várias passagens do texto bíblico neo-testamentário:

> Ora, **vós sois o corpo de Cristo**, e seus membros em particular.[110]
>
> Porque assim como em **um corpo** temos muitos membros, e nem todos os membros têm a mesma operação, assim nós, que somos muitos, somos **um só corpo** em Cristo, mas individualmente somos membros uns dos outros.[111]
>
> Porque, assim como o corpo é um, e tem muitos membros, e todos os membros, sendo muitos, são **um só corpo**, assim é Cristo também. Porque todos nós fomos batizados em um Espírito, formando **um corpo**, quer judeus, quer gregos, quer servos, quer livres, [...].[112]
>
> E **ele** [Jesus] **é a cabeça do corpo, da igreja**; é o princípio e o primogênito dentre os mortos, para que em tudo tenha a preeminência.[113]

Como se vê pelo que foi mostrado, o corpo da morte de Jesus, como representado no contexto bíblico, é um corpo em devir, na medida em que é absorvido por um outro corpo, onde se efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo *do novo,* em todos

---

[110] I Coríntios 12: 27.

[111] Romanos 12: 4-5.

[112] I Coríntios 12: 12-13.

[113] Colossenses 1:18. (Em todos os textos, o destaque é meu).

acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são *indissoluvelmente imbricados.*[114]

À GUISA DE CONCLUSÃO

Depois de ter mostrado, numa perspectiva teórica bakhtiniana, como os vários traços do corpo grotesco de Jesus na narrativa dos evangelhos canônicos, a saber, o traço hiperbólico, o ambivalente, o aspecto de profanação, o marcado pela dupla corporalidade e pelo inacabamento, constroem uma imagem da personagem bíblica carregada de matizes semânticos de valor positivo, deixa-se em aberto, para futuras reflexões, o estudo da constituição grotesca do corpo de Jesus baseado nas ideias de Bakhtin e/ou em outras fontes teóricas, examinado:

> outros livros canônicos bíblicos, como o livro do Apocalipse, em que imagens grotescas, inclusive a de Jesus, aparecem com muita frequência e evidência;
> narrativas dos chamados evangelhos apócrifos, em que a imagem de Jesus, à semelhança do que ocorre nos evangelhos canônicos, é representada com traços de uma corporeidade grotesca;
> obras literárias que parodiam o texto bíblico, como a obra de José Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo, em que aparece o retrato de uma corporeidade grotesca de Jesus diferente da mostrada pelos evangelhos bíblicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

Bakhtin, M. M. (1981), *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro.

___. (2008), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo; Brasília.

Bíblia, Português. (2008), *A Bíblia Sagrada*: Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília.

Hugo, V. (2002, 2ª ed.), *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo.

Kayser, W. (2003), *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo.

[114] Bakhtin 2008: 277 (Grifo do autor).

Leite, F. B. (2015), "Ironia, paródia e martírio em Marcos 15.16-20", in Revista *Oracula* 16: 7-14.

FALA E FALO DO DEUS:
VERBO, IMAGENS E PERFORMANCE DE PRIAPO

(THE GOD'S SPEECH AND PHALLUS:
PRIAPUS IN WORDS, IMAGES AND PERFORMANCE)

Claudicélio Rodrigues da Silva[115]
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: O discurso do jocoso e do obsceno e as ameaças nos poemas greco-latinos ao deus Priapo (século III a.C. ao século VI d.C.) podem ser lidos a partir de uma proposta de valorização e defesa da vida. Nesses textos, o sujeito lírico ora é o próprio deus, ora fala por ele para advertir: quem ousar tocar no alheio, ou infringir uma ordem, seja ela de ordem natural ou social, será possuído pelo falo do deus. Partindo da cultura clássica, o artigo analisa o uso dos elementos priápicos nas artes e na literatura do nosso tempo, mas agora como elementos de transgressão à moral da sociedade brasileira, fortemente marcada pelo signo da contradição.

PALAVRAS-CHAVE: Priapo, culto, performance, profanação, literatura

ABSTRACT: We can understand the jocose and obscene speech and the threats in greek-latin poetry to the god Priapus (III century b.C. to VI century a.C) as a proposal of appreciation and defense of life. In this texts, the lyrical subject sometimes is the god himself and sometimes talks in his place to warn: anyone who dares to touch what isn't theirs, or inflict a natural or social order, will be possessed by the god's phallus. Starting from classic culture, the present article aims to analyze the use of Priapus' elements in arts and literature nowadays, but now as elements of

115 Claudicélio Rodrigues da Silva has a doctorate degree in Science of Literature from the UFRJ (Federal University of Rio de Janeiro) and is an adjunct teacher in the Brazilian Literature subject from the Federal University of Ceará. He coordenates the Study Group "The Language of Eros" (SGLE) and researches the erotism and it's relations with the sacred.

transgression to brazilian society's moral, strongly marked by contradition.

KEYWORDS: Priapus, cult, performance, profanation, literature

UM DEUS REBAIXADO AO ESPAÇO DO HUMANO.

Um dos trabalhos mais completos publicados no Brasil sobre os textos priápicos gregos e latinos. Trata-se do livro *Falo no Jardim,* do professor e pesquisador João Ângelo Oliva Neto, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP. O trabalho contém não somente a coletânea de poemas e epigramas em grego, latim e português, como também uma série de ensaios que circunscrevem a geografia do culto ao deus, o período em que ele se desgarrou do culto a Dioniso, o transplante para Roma e o declínio com a ojeriza dos cristãos ao seu ritual e tudo o que ele representava. Aos ensaios é vinculada uma série de imagens que compreendem, entre outras coisas, espaços públicos de culto, formas de representação do deus e sua a representação na numismática.

Quero chamar a atenção para a epígrafe que Oliva Neto abre o seu livro. É a tradução (ou transcriação) feita por Haroldo de Campos de um poema cubo-futurista do russo Vielimir Khlebnikov denominado "Encantação pelo riso", de 1910. Por que um livro sobre a poesia e a cultura greco-romana dos séculos III a.C. ao século IV da era cristã viria com uma epígrafe futurista?

> ENCANTAÇÃO PELO RISO[116]
> Ride, ridentes!
> Derride, derridentes!
> Risonhai aos risos, rimente risandai!
> Derride sorrimente!
> Risos sobrerrisos - risadas de sorrideiros risores!
> ílare esrir, risos de sobrerridores riseiros!
> Sorrisonhos, risonhos,
> Sorride, ridiculai, risando, risantes,
> Hilariando, riando,
> Ride, ridentes!
> Derride, derridentes!

Priapo seria o deus do riso, ainda que a historiografia não use com certa ênfase esse epíteto referindo-se a ele. A liturgia para esse deus o

116 Campos (et al) 2012: 118-119.

mostra feio e jocoso como signo do cuidado. Mesmo que seu objetivo seja, quase sempre, afugentar os que querem se assenhorar do alheio, o faz pelo cômico. Toda a poética priápica, como as sentenças epigramáticas, dão conta de advertências risíveis, ridentes, ridículas, como sugerem os vocábulos do poema de Khlebnikov, elaborado a partir de imperativos e qualificativos que não apenas nomeiam os leitores de ridentes, como os ordena a rir debochada e toscamente.

Entretanto, estamos falando de um deus, e tudo indica que os deuses não gostam do riso. Sabemos tanto pelos estudos poéticos clássicos quanto pelos teológicos que riso e terror deveriam ser abolidos dos espaços sociais – ou da República perfeita, como queria Platão no livro X – por enfraquecerem os homens. Riso e terror, como estados purgativos, tornariam mais covardes os guerreiros e, mais tarde, aqueles que em nome da fé no Cristo, deveriam enfrentar com resignação os estigmas do martírio. Será isso mesmo? Ao menos, é isto o que chegou até nós: o sério é elevado, considerado sublime, enquanto o cômico, aterra, sucumbe a uma representação grotesca[117]. Mas a questão que lanço para nossa reflexão é que os deuses da Grécia e de Roma são tão diferentes daquele de nossa cultura monoteísta, embora as marcas e atos do sagrado na cultura greco-romana tenham sido apropriados e ressignificados pela cultura cristã.

De fato, para nós é estranho ler e ver o culto a Priapo sem que caiamos na gargalhada ou, no mínimo, esbocemos um riso de canto de boca. Ver a iconografia de um deus que se reduz a um pênis, uma glande que é, literalmente, a cabeça do deus, ou que, ao se mostrar na semelhança do humano, tem seu pênis avantajado, quase do tamanho do tronco e sempre ereto; ou, ainda, ler as advertências lançadas pelo deus ou em seu nome, repletas de escatologia como: varar, possuir, penetrar, enrabar, desembainhar… tudo isso indicaria que estamos no domínio do obsceno e não do sagrado.

Entretanto, aí reside um problema. Separar o sagrado do obsceno ou do erótico. Se obsceno é aquilo que muitos não ousam dizer, por se tratar de algo relegado ao não-humano – ao divino; se por obsceno

117 Essa diferença quem faz é Aristóteles na sua Poética ao diferenciar a comédia da tragédia. Cf. Aristóteles 2005.

entendemos aquilo que deve ser velado, dito ou tocado na intimidade, estamos também no domínio do sagrado, que diz respeito àquilo que deve ser cultuado de modo muito reservado, intimamente, que enseja um culto pessoalíssimo. Pelo menos é nesse sentido que Giorgio Agamben[118] reinventa o sentido para a palavra "religião", ao afirmar que a etimologia dessa palavra viria de *relegare* e não de *religare*. Ao invés de unir as pontas entre o humano e o divino, a palavra *religare* acionaria uma divisibilidade: de um lado, seriam agrupadas as coisas do humano; do outro, as coisas do sagrado. Qualquer tentativa humana de penetração ou toque nas coisas não-humanas seria profanação. Mais especificamente, a tentativa do homem de reaver as coisas que foram separadas para usufruto somente dos deuses. Meu objetivo aqui é mostrar que em duas situações esse jogo ocorre: pelo riso e pela arte. É assim que tento aproximar o culto a Priapo, ou melhor, a cultura priápica greco-romana, do nosso tempo e lugar.

Considerado um deus menor cujo culto se desgarra das falofórias, as performances ritualísticas em louvor a Dioniso, nas quais se cantava e dançava, e onde um falo gigante encabeçava o cortejo, o culto a Priapo tem todos os elementos profanatórios imbuídos no rito. O fato de ser considerado "menor" já o coloca numa ambiência não de desimportância entre os deuses do panteão, mas de proximidade mesma das coisas da terra, dos humanos, de sua natureza abjeta, de seu desejo pela transgressão, pelo toque do outro. Se os deuses da Grécia e de Roma são cumulados de sentimentos e atitudes torpes, feias e desprezíveis como os humanos, um deus menor poderia ainda mais rebaixar-se na sua torpeza e feiura para atingir o patamar do humano. Isso faz parte de sua liturgia. E é essa liturgia insólita para nós, mas perfeitamente significativa para gregos e romanos, que acabou por tornar-se superstição eivada de humor e de representação icônica[119]. É um culto, mas é, também, uma metáfora

118 Agamben 2007.

119 Discutir até que ponto a crença nesses deuses era vivenciada na Antiguidade Clássica parece ser a questão com a qual se deparam os estudiosos modernos. É difícil pensar até que ponto o culto aos deuses refletia uma experiência mais voltada para a crendice popular ou uma vivência mais conceitual e personificada das divindades. Sobre esse aspecto, Paul Veyne (1984) adverte que a imaginação grega não pensa a partir da oposição verdade/mentira. É uma concepção de mundo e de forças que atuam nele muito complexas para que possamos definir sua crença a partir do nosso embate religião x ciência. Também Georges Minois (2014), quando discute o ateísmo na Antiguidade Clássica,

poderosa para afirmação de continuidade, já que tudo dá conta nas origens de um castigo, um deus que nasce sob o signo do que, na cultura cristã, seria símbolo do pecado, por ter sido concebido da traição. Por ser filho de Afrodite e Dioniso, teria sido punido por Hera, protetora do matrimônio, concedendo-lhe um pênis avantajado. Em outra acepção, também Hera seria a responsável pelo castigo, mas porque Priapo seria filho de Zeus com Afrodite; então recebe o signo da feiura e do avantajamento, sendo abandonado pela mãe, deusa da beleza envergonhada do filho feio, e sido criado por pastores nas montanhas[120]. Desse modo, se Priapo é filho da beleza e irmão do belo Eros, parece que o ditado popular "quem ama o feio, bonito lhe parece", cai muito bem aos cultuadores desse deus, e é com humor que ele deve ser louvado, eliminando, assim, as arestas de pulsão erótica que sua forma e suas vontades possam ensejar, e representando, de modo mais amplo, a pulsão de vida, a abundância, o Grande prazer e, consequentemente a felicidade. Por isso o falo em alto-relevo voltado para o seu dono era colocado nos portais, nas fachadas das casas, em lugar visível ao estranho que se aproximasse, assim como um tintinábulo acoplado a um receptáculo para lanterna servia como sino dos ventos nas entradas das residências a anunciar a chegada de ventos bons e espantar os infortúnios da escuridão. É o deus que está nas bordas, nos limites entre o particular, o privado, e o público a mostrar-se aladamente sagrado advertindo para que a intimidade não possa ser quebrada.

A CONDIÇÃO TORPE DAS IMAGINÁRIAS PRIÁPICAS. QUANDO O FEIO DÁ O AR DA GRAÇA.

Um deus que fala, que vocifera contra os intrusos, que afugenta os ladrões, que ameaça aqueles que desrespeitam o silêncio da natureza em gestação. Sabe ser generoso com quem o invoca com respeito, distribuindo entre os que o cultuam os frutos da terra, as dádivas do mar, desde que lhe ofereçam as primícias. Sua iconografia é representada por um pênis em riste ou um pênis cuja glande se apresenta como um rosto. Ora um corpo de jovem hermafrodita segura um cesto de flores e frutos e deixa entrever o

---

apresenta um panorama sobre crença e ateísmo que não se define por um antagonismo, mas por uma pluralidade de concepções.

120 Oliva Neto 2006: 16.

seu falo em riste por baixo do cesto. Não se trata, nesse caso, de ameaça, mas de representação dos bens da natureza. Em se tratando de cultura eminentemente falocêntrica, como foi a greco-latina, é claro que o falo torna-se ícone do poder fecundo da natureza.

A sexualidade dos deuses, assim tão exposta, apresentada até de maneira devassa, os casos famosos extraconjugais de Zeus/Júpiter e as possessões de ciúmes, histerias e vingança de sua esposa Hera/Juno contras as amantes – deusas e humanas – atestam que entre os gregos e romanos o sexo, ou discurso sobre o amor (*erotikos logon*), tinha na religião uma condução formativa não para sublimação, mas para o extravasamento, embora, esses códigos fossem diferentes para ambos e os sexos, e para homens livres es escravos. Mas se a sexualidade do deus era tão aberta e cultuada, representando a força fecunda da terra, o verbo "foder", ou "pedicarium" […] "varar" tem uma dupla função: punição por delitos e prêmio para quem fecundou e colheu os frutos da terra e das águas. Por isso, ao deus se eleva a seguinte oração, que é destituída de elementos do feio e do cômico por compreender uma ablução, ou seja, uma ladainha ao deus pela fecundidade da terra, texto da priapeia latina do século primeiro da era cristã:

> Salve, Priapo, santo pai de tudo!
> Salve! Dá-me a florida juventude,
> Dá-me que eu possa dar prazer, com falo
> resoluto, a meninos e meninas,
> e com gostosos jogos, brincadeiras
> dissipe as aflições malsãs ao espírito;
> e que eu não tema o peso da velhice
> nem me oprima o pavor da triste morte
> que leva à ínvida morada – o Averno-
> onde o rei pune os manes, meras falas,
> e de onde o fado diz ninguém voltou
> jamais. Salve, Priapo, santo pai,
> [...]
> "Salve, Priapo, santo pai de tudo!",
> em seu sexo mil beijos aplicai
> e o falo com guirlandas bem cheirosas
> coroai e outra vez, todas, dizei:
> "Salve, Priapo, santo pai de tudo",
> pois afastando os homens maus, cruéis,
> ele vós [sic] dá andar pelas florestas,
> por umbrosos silêncios, sem maldade;
> das fontes ele afasta os celerados
> que com impuro pé as águas sacras

atravessam e tornam turbulentas,
que lavam lá as mãos, meninas deusas,
sem antes invocar-vos com sua prece.
"Salve, nutriz Priapo, santo pai".
Ó Priapo, potente amigo, salve!
Ou queres ser chamado Genitor
e Autor do mundo, a própria Natureza
e Pã? Salve!, pois teu vigor concebe
tudo que ocupa o chão, o ar e o mar.
Então, salve, Priapo, salve, ó santo!
Se é teu querer, de põe o próprio Júpiter
o horrendo raio e cheio de desejo
deixa sua morada luminosa.
A ti cultua Vênus boa e o férvido
Cupido, as Graças, irmãs gêmeas, mais
Lieu, que dá as alegrias, pois
sem ti nem Vênus é querida, e as Graças,
Cupido e Baco já não têm encanto.
[...][121]

Nessa invocação, evidencia-se não somente a constituição do deus, mas sua natureza e o princípio que a rege. Embora tenha uma aparência rude, seja feio, diferente de Vênus, as Graças e Cupido, sua atuação alimenta os outros deuses, cumulando-os de prazer e alegria. Seu princípio não apenas cria o mundo, mas o sustenta e governa, fecundando a terra. Confunde-se, assim, com a própria natureza em estado de autopoese, a capacidade de gerar e regenerar. Essa relação autopoética aponta origens, nascimentos e o tempo todo nega a morte, afirmando a vida sempre, pois tudo o que habita o ar, mares, terras e matas recebe o vigor do deus. É aquele que traz abundância aos que o cultuam ou propicia a natureza para isso: anuncia Zéfiro, o vento primaveril, faz as folhas crescerem, a terra germinar, os pássaros construírem seus lares para o acasalamento e os nautas fiéis receberem a dádiva da pescaria. É o senhor dos jardins, dos bosques e dos portos[122], recebendo nesses lugares ex-votos como pagamento a suas graças. Neste poema grego anônimo, o deus se volta aos pescadores para abençoar a pesca:

121 Oliva Neto 2006: 255-257.

122 A mitologia situa como lugar de nascimento de Priapo um lugar minúsculo até hoje, Lampsaco, cidade litorânea portuária no estreito de Dardanelo, que liga o mar Egeu ao mar de Mármara, atual Turquia.

Eu, pequeno Priapo sob o arbusto, - pois
chegais num bote a remo, pescadores,
(a rede erguei!), nadante pargo, enchova, sargo,
tendo arrastado, honrai-me, então, verdoso,
que, neste vale, indico a presa, e dai-me apenas
primícias de uma pesca não pequena.[123]

De qualquer modo, Priapo é sempre hiperbólico, quer como representação icônica, quer como poética, quer nas inscrições laudatórias dos que o admiram. Em suma, ele é senhor da palavra desbocada, as "palavras e gestos obscenos eram armas defensivas contra qualquer ameaça, viesse ela de onde viesse"[124], segundo sugere a promessa do deus deste epigrama do grego Timnes:

Em todos meu priapo enfio até em Cronos:
ladrão algum na horta discrimino.
Por legumes e abóboras dirão que não
convém dizê-lo. Não convém mas digo.[125]

Fala e falo são aproximados pelo tom jocoso do discurso. Estamos diante do deus da inconveniência? Naturalmente. O dístico acima parece revelar ao leitor (ou destinatário do castigo) que a língua do deus, tal como o seu membro, é desmedida. O deus é duplamente dotado.

DEUS (PRIAPO) É BRASILEIRO? APROXIMAÇÕES LITERÁRIAS E PERFORMÁTICAS.

Agamben afirma que a passagem do sagrado ao profano, portanto o ato profanatório, ocorre quando se faz uso "totalmente incongruente do sagrado"[126], que é o jogo, experiência que anula o rito e deixa permanecer o mito. Parece que a tendência ao riso pela exposição do obsceno chegou até nós, cultura de língua neolatina. Basta imaginar as maliciosas brincadeiras de crianças e adolescentes na escola, para provocar colegas e professores tradicionais, quando enchem a lousa e as paredes de caralhos de asas e de vaginas cabeludas em desenhos minimalistas, ou, ainda, os desenhos e frases de portas de banheiros públicos. Canecas com

123 Oliva Neto 2006: 187. Texto do séc. VI d. C.

124 Veyne 2008: 113.

125 Oliva Neto 2006: 191.

126 Agamben 2007: 66-67.

formatos de peito, xícaras com asa em forma de pênis, abridores de garrafas em formato de vagina e de pênis, velas priápicas, cachaças com títulos e referências obscenas, inscrições indecorosas que citam a potência do falo e vê como abjeto a ação de defecar nas portas e paredes de banheiros públicos, tudo isso dá conta de que a cultura popular assumiu a representação do sexo como sintoma de comicidade ou de chiste. Basta uma simples pesquisa no Google para que uma série de objetos assim apareçam como promessa cômica, mesmo relacionado ao ato sexual. O culto não existe mais com sua natureza de louvação à vida, mas simplesmente como uma forma de fazer do baixo corporal um motivo carnavalizante, à semelhança da linguagem pantagruélica estudada por Bahktin nos romances de François Rabelais. Esse é o lado cômico da exposição do obsceno. Não à toa, sobre esses objetos não recai nenhum pudor, não são escondidos nos locais de venda, pelo contrário, são expostos ao lado de brinquedos para crianças. Agamben afirma que o homem moderno não sabe jogar porque, ao invés de restituir as coisas que lhe foram tiradas, procura retornar ao sagrado e aos seus ritos o tempo todo, tentando ressacralizar os jogos, como uma nova liturgia[127]. Estaríamos, portanto, reconstituindo o rito priápico quando trazemos à cena popular esses elementos sob a esfera lúdica?

Não é apenas a cultura popular que rememora a imaginária priápica. A literatura, a arte conceitual, e mais recentemente a performance, também têm ressignificado esses elementos. Mas, diferente da recepção que é dada quando os objetos obscenos visam ao riso, a arte parece causar uma ojeriza e a tentativa de interdição, sobretudo pelos representantes eclesiásticos e por supostos fiéis que se sentem feridos por verem suas simbologias sacras associadas ao nu, ao sexo e a elementos que um dia foram cultos ao deus menor.

Que paredes e portas de banheiros públicos são alvo constante de frases e desenhos de conotação sexual todos sabemos. Eram também por meio de desenhos de pênis com asas que crianças e adolescentes assumiam uma postura transgressora na escola, especificamente aquela de quadro-negro com lousa para giz. Os dizeres jocosos, as filosofias do baixo calão e as máximas cumuladas de humor são comuns em qualquer época e

127 Agamben 2007, p. 67-68.

lugar[128]. No Brasil, sabe-se que Gregório de Matos Guerra (ou ao menos poemas a ele atribuídos) agregou o sagrado e o profano sob o signo de Priapo. Entretanto, vou me deter aqui a três momentos do século XX.

Último livro de Mário de Andrade, *Lira paulistana,* escrito em 1944 e publicado em 1945, apresenta um poema que poderia facilmente estampar portas e paredes de banheiros públicos pelo tom de anedota. Além de questionar o traço distintivo pelo qual o homem deseja ser enaltecido, o poema funde sagrado e profano, ou melhor, profana o lugar do sagrado sacralizando o mundano:

Num filme de B. de Mille
Eu vi pela quinta vez
A triste vida de Cristo,
  Rei dos Reis.

Num mictório de São Paulo
Pouco depois li uma vez,
Sobre o desenho dum pênis,
  Rei dos Reis.

Num automóvel de luxo,
Sessenta vezes por mês,
Bem barbeado, bom charuto,
  Rei dos Reis…

Oh, vós todos, homens, homens,
Homens, o escravo sereis,
Si dentro em breve não fordes
  Rei dos reis![129]

As quatro estrofes do poema compõem-se de versos em redondilha maior, menos o quarto verso de cada estrofe, trissílabo que repete o epíteto "Rei dos reis" em diferentes acepções. O texto apresenta um sujeito lírico mensurando o jogo de sentido que expõe o desejo humano pela ascensão social e sexual, alternando, conforme o caso, o seu objeto de desejo. É importante ressaltar que a alusão ao sagrado no poema é feita não através da bíblia, mas de outro suporte, o cinema, que no início do século

128 A lava do Vesúvio, por exemplo, preservou muito desses desenhos e frases dos romanos, o que evidencia a menção às genitálias para além do ato sexual.

129 Andrade 1993: 382.

XX, de certo modo, começa a ser sacralizado[130]. Daí que a referência a Cristo, já apresentada pela cultura de massa, é logo substituída pela conotação sexual do ambiente privado do banheiro, para depois evidenciar status.

Numa longa carta a Carlos Drummond de Andrade datada de 23 de julho de 1944, além de explicar a ideia do poema (o poeta assistia a conferência de um professor americano sobre Walt Whitman), ficamos sabendo da substituição de "caralho" por pênis" na segunda estrofe: "E você compreenderá por que substitui [sic] o 'caralho' por demais violento da primeira versão. Sabia que era insustentável desde que o escrevi. Mas escrevi para evitar, no fazer, qualquer quebra de espontaneidade [...]"[131] Diferente de Oswald de Andrade, essa autocensura sempre dominou o princípio criador de Mário de Andrade, mesmo em suas obras eróticas por excelência como *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*.

Os poetas concretistas, por exemplo, *performers* vanguardistas, numa época em que o conceito da arte performática não havia ainda se popularizado, já ensaiavam com a palavra e o espaço da página (mancha gráfica e branco do papel) um movimento; seria dar corpo à palavra junto com a voz, o conceito que Joyce elabora e chama de função "verbivocovisual"? Ainda que os concretistas tenham afirmado radicalmente que a poesia concreta acaba com "o símbolo, o mito, o mistério e as alusões",[132] é preciso não necessariamente partir da ideia de o que se vê é o que se vê/ o que se lê é o que se lê. O que está em jogo nessa concretização da poesia é, acima de tudo, um novo agenciamento do leitor, que precisa dar corpo ao corpo visual e sonoro do poema, uma mancha gráfica que não está disposta à toa no papel. Se o próprio Pignatari afirma

130 Cecil B. de Mille foi um dos primeiros cineastas de sucesso na indústria cinematográfica de Hollywood, alcançando enorme sucesso com "Reis dos reis", filme mudo de 1927 sobre a paixão de Cristo. A referência a um famoso filme na poesia de Mário não é gratuita, mas evidencia um autor extremamente interessado na sétima arte, e o fato de informar que viu o filme pela quinta vez, como indica o pesquisador João Manuel dos Santos Cunha, "reafirma sua qualidade de assíduo frequentador de cinema. Cinemeiro, realmente". Cf. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*, 2011, p. 162.

131 Andrade 2015: 335.

132 Afirmação de Décio Pignatari no texto "nova poesia: concreta (manifesto)" publicado na revista ad – arquitetura e decoração, n. 20, 1956 e reunido em *Teoria da poesia concreta*, 2006, p. 67-70.

que "a poesia é forma e conteúdo de si mesmo, o poema é", também é enfático quando diz que o ritmo é sua "força relacional"[133]. Pignatari produziu poemas entre os mais sugestivos da seara concreta, alguns dos quais (inicialmente publicados na *Noigandres,* revista do grupo concretista) são associados à questão do erótico[134]. Entretanto, não se pode fazer uma leitura de camada superficial apenas. Escavando um pouco mais, encontramos referências clássicas nessas produções, sob o discurso crítico da libido do brasileiro. Assim, como a poesia concreta corresponde a textos que acionam grafema, fonema e imagem, é possível fazer associações múltiplas: os poemas referem-se tanto aos corpos quanto aos sons dos momentos de prazer, as imagens fundidas, à semelhança de ideogramas, lembram zonas erógenas, versos (se é que se pode denominar ainda a forma assim) que se aproximam do leitor num movimento de zoom e cujas palavras modificam-se, tornam-se outras para evocar o prazer. Exemplifiquemos com "Zenpriapolo"[135], poema inicialmente publicado em 1975:

http://www.revistazunai.com/ensaios/roland_azeredo_campos_decio_pignatari.htm

O poema alude à figura do deus menor aglutinado à palavra oriental que indica relaxamento e meditação, o que parece também referendar a desconstrução do preceito budista em terras brasileiras, quando se coloca em evidência o imperativo "relaxa e goza" indicando que apenas o ato sexual é capaz de promover o relaxamento. Mas também há outra fusão no título: dois deuses são associados, o deus da feiura ao deus da beleza – Priapo e Apolo, formação aglutinadora do vocábulo que coloca duas naturezas antagônicas numa só constituição: grotesco/ sublime, feio/bonito, vida/morte, desequilíbrio/equilíbrio… Além disso, a disposição tipográfica assume a representação masculina na disposição: OM, o corpo, um E deitado forma a cabeça, e o falo é a palavra "phallos" em alfabeto grego. O jogo (e a poesia concreta tem esse caráter lúdico e crítico), nesse caso, assume um duplo sentido no desenho do homem (sem

133 Pignatari 2006: 70

134 *Poesia pois é poesia é a* obra completa de Décio Pignatari reunindo seus textos de 1950 a 2000. É essa edição que utilizo aqui.

135 Pignatari 2004: 207.

o H, ainda que o E deitado assuma também a função do H com hastes inferiores menos desenvolvidas) e do falo pelas palavras que os nomeiam. O que isso evidencia? Que não basta apenas ver o objeto fálico, mas é preciso também torná-lo objeto da fala? A fala do falo presentifica-o, ainda que inconscientemente ou a crítica recai sobre o código do prazer e, nesse sentido, mais do que a performance do ato sexual, faz parte do brasileiro tornar o desejo fonte e alimento da linguagem. Zenpriapolo parece sugerir uma leitura a partir do jogo de diferenças que habitam o homem, com a disputa entre a pulsão e o racional.

Por fim, da década de 1980, apresentamos insólito poema "Bibelô"[136]:

http://sibila.com.br/critica/o-que-interessa-em-decio-pignatari/5297

A não ser no título, consiste num texto completamente visual que une elementos eróticos de ambos os sexos: pênis, vagina e peitos. Embora essa fusão apenas torne o poema uma síntese do desejo de homens e mulheres, o poeta acaba por ressignificar o Priapo Hermafrodita da cultura clássica. Mas o sentido aqui não é mais de culto, senão de riso com o que o senso comum do brasileiro entende por zona erógena. Enquanto adorna uma estante, uma mesa ou cômoda, um bibelô também guarda uma lembrança e reinventa a memória. Ao se nomear um objeto erótico, fruto da fusão de elementos sexuais, é a libido que estaria sendo liberada? Ou a leitura do poema concreto nos induziria a uma reflexão sobre a afirmação que o brasileiro tem de si e faz questão de propagar: que, sendo herdeiro do fogo latino, só pensa em sexo? O que se verifica no texto é a indução da redução do prazer aos elementos icônicos da cultura sexual brasileira, reducionista em todo caso.

Da visualidade da poesia concreta para o contexto da performance, a experiência estética que põe o corpo em estado transgressivo por excelência, o caso da artista Márcia X pode ser pensado como a apropriação dos elementos priápicos como elementos de desconstrução do discurso patriarcal no qual se funda e se mantém a moral brasileira. A partir da década de oitenta, a artista inicia uma série de trabalhos em que desnuda o discurso sexual do brasileiro eivado de lugar

136 Pignatari 2004: 246.

comum. A nudez da performer, o uso de bonecas – elemento do universo infantil – em posições do Kama Sutra, a alusão ao consumismo e à ditadura da beleza passam a ser recorrentes em suas obras de recepção um tanto insólita. Símbolos da liturgia católica aparecem fundidos aos órgãos sexuais, numa obrigação de leitura duplicada: é sagrado, mas é profano, ou melhor, é o profano repleto de sagrado. De modo incisivo, a problemática das obras de Márcia X é: o que se sacralizou na formação do povo brasileiro não é para ser questionado e avaliado constantemente? Em que aspectos Estado e culto alimentam a interdição e o domínio do falocentrismo?

A performance denominada "Desenhando com terços", elaborada em 2000 e inserida na exposição "Eróticas" do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro), em 2006, culminou no pedido de censura e um manifesto de artistas brasileiros expedido ao Ministério da Cultura em defesa da artista. O que Márcia X fez desde a década de oitenta no âmbito da arte foi dessacralizar a culpabilidade histórica sobre a mulher, em parte instituída pela doutrinação cristã aqui. A artista justifica seu trabalho:

> "Desenhando com Terços", "Pancake", "Ação de Graças", "Ex-machina", "Cair em Si", são performances/instalações criadas entre 2000 e 2002 reunindo componentes característicos da religiosidade brasileira e de obsessões culturalmente associadas às mulheres, como sexo, beleza, alimentação, rotina, consumo e limpeza. Nestes trabalhos, imagens e ações habituais parecem contaminados pela lógica dos milagres, contos da carochinha, sonhos e pesadelos.137

Imagem 1: En Nombre del Padre, Série Fábrica Fallus, 1994 (fonte: marciax.arte.br)
http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=10

Imagem 2: Desenhando com terços 2000-2003 Performance/Instalação (fonte:marciax.arte.br)
http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=26

Os elementos priápicos nas instalações e performances de Márcia X são facilmente reconhecidos por quem tem um mínimo de estudo da cultura helênica. Castiçais cujas velas são pênis de borracha, a imagem de uma santa esculpida num vibrador, os terços que se tornam falos nas

137 Cf. marciax.art.br. Pesquisa em 03 de maio de 2016.

mãos de Márcia X, as referências ao culto fálico, ou à dominação pelo sexo, cumulam a obra dessa performer de uma transgressão, ou melhor, de uma crítica ao pudor, ao ambiente de pureza associado à mulher (Márcia usa vestes brancas enquanto ritualiza o "gozo estético").

Enquanto os elementos priápicos da cultura popular são vistos apenas como objeto de riso e sobre eles não recai nenhuma interdição, a arte promove uma espécie de furor inquisitorial, um ódio explícito e pautado como ofensa, já que é preciso separar as coisas sagradas e esconder as coisas profanas. Uma tentativa de entender essas duas ações tão contraditórias na nossa cultura é dada também por Agamben, no texto "Nudez"[138], análise de uma performance ocorrida em Berlim em 2005 na qual mulheres despidas numa galeria de arte eram observadas por homens. O autor parte do Gênesis para afirmar que, segundo o mito de Adão e Eva, os homens nunca estiveram nus, antes do pecado usavam uma "veste de luz". Não existe no cristianismo, então, "uma teologia da nudez, mas apenas uma teologia da veste"[139]. É nesse sentido que, quando a arte usa elementos do sagrado, parece outra vez promover o que o mito judaico narrou: os homens comeram o fruto da árvore proibida e viram que estavam nus. Isso não é nada engraçado. Isso é, literalmente, uma desgraça.

REFERÂNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2007), *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo.

Agamben, G. (2014), *Nudez*. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Andrade, M. (1993), *Mário de Andrade poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica.

Andrade, M. (2015), *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras.

Aristóteles, Horácio, Longino (2005). *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime

138 Agamben 2014.

139 Agamben 2014.

Bruna. São Paulo: Cultrix.

Campos, A.; Campos, H.; Pignatari, D. (2006), *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Campos, A.; Campo, H.; Schnaiderman, B. (2012), *Poesia Russa Moderna*. São Paulo: Perspectiva.

Cunha, J. M. S. (2011), *A lição aproveitada: Modernismo e cinema em Mário de Andrade*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Feitosa, L. (2008), "Práticas sexuais e representações históricas". *Mimesis*, Bauru, v. 29, n. 2, p. 89-104.

Franchetti, P. (2012), *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Minois, G (2014). *História do ateísmo: os descrentes do mundo ocidental, das origens aos nossos dias*. Tradução de Flávia Nascimento Falleiros. São Paulo: Editora da Unesp.

Oliva Neto, J. A. (2006). *Falo no Jardim: Priapeia Grega, priapeia Latina*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Ovídio (2015). *Fastos*. Tradução Márcio Meirelles Gouvês Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Ovídio (2007). *Metamorfoses*. Lisboa: Livros Cotovia e Paulo Farmhouse Alberto.

Pignatari, D (2004). *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Stearns, P. N. (2010). *História da Sexualidade*. São Paulo: Contexto.

Veyne, P. (2015). *Elegia Erótica Romana*. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp.

Veyne, P. (1984). *Acreditavam os gregos em seus mitos? Ensaios sobre a imaginação constituinte*. São Paulo: Brasiliense.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Márcia X. Disponível em: http://www.marciax.art.br/ Acesso em: 25, jun., 2016.

http://www.revistazunai.com/ensaios/roland_azeredo_campos_decio_pignatari.htm/

Acesso em: 01/10/2017

http://sibila.com.br/critica/o-que-interessa-em-decio-pignatari/5297/

Acesso em: 01/10/2017

O 'FEIO' ENTRE O CONCRETO E O ABSTRATO: UM EXAME ETIMOLÓGICO, SEMÂNTICO E INTERCULTURAL

(THE 'UGLY' BETWEEN THE CONCRETE AND THE ABSTRACT: AN ETYMOLOGICAL, SEMANTIC AND INTERCULTURAL SURVEY)

Josenir Alcântara de Oliveira[140] (docjao@bol.com.br)
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: Este artigo, intitulado *O 'feio' entre o concreto e o abstrato: Um exame etimológico, semântico e intercultural*, tem por objetivo resgatar propositivamente a motivação etimológico-semântica da abstração em torno do termo 'feio', em algumas línguas de algumas culturas. Para atingir tal objetivo, estriba-se na Filologia, entendida em seu sentido mais amplo, em consonância com Bassetto (2001).

PALAVRAS-CHAVE: Feio, etimologia, polissemia, cultura.

ABSTRACT: This article, entitled The 'Ugly' between the Concrete and the Abstract: An Etymological, Semantic and Intercultural Approach, aims at fathoming out the etymological and semantic motivation behind the term 'ugly', in some languages of some cultures. In order to reach that aim, this article is methodically based on the conception of philology, according to Bassetto (2001).

KEYWORD: Ugly, etymology, polysemy, culture.

O exame do termo "feio", que está sempre em relação direta ou indireta com o termo "belo", permeia várias áreas do conhecimento

[140] Josenir Alcântara is Associate Professor of Latin Language and Romance Philology at the Federal University of Ceará (UFC). He holds both a Master's degree in Romance Philology and a PhD in Philology and Portuguese Language from the University of São Paulo (USP).

humano, como a Filosofia da Arte, a Literatura, a Teologia, a Sociologia, a Antropologia Cultural, a Linguística, a Filologia, dentre outras ciências. Diante de tal vasto *spectrum* epistemológico, este artigo tem por objetivo rastrear o processo de abstração em torno do termo "feio", em algumas línguas e em algumas culturas, dentro do escopo da Filologia, entendida aqui em seu sentido mais amplo, proposto por Bassetto, para quem ela é "a pesquisa científica do desenvolvimento e das características de um povo ou de uma cultura com base em sua língua ou em sua literatura."[141]

Dentro desse escopo conceitual de Filologia, entende-se por etimologia, neste artigo, o mesmo que Alinei:

> "um procedimento de descoberta passo a passo", o qual, no contexto da continuidade geral do léxico e com base nas limitações metodológicas rigorosas, tem por objetivo traçar qualquer tipo de descontinuidade (no som, no significado, no espaço, na sociedade, na linguagem) na história das palavras opacas, com o fim último de torná-las transparentes. Esse objetivo deve ser visto como uma tentativa de reconstruir o contexto cultural específico no qual palavras motivadas passaram a existir, seguindo o mesmo processo de lexicalização o qual a lexicologia teórica tem estudado. A etimologia com um caráter especulativo, a qual lida com a opacidade formal-motivacional e a qual se mantém no âmbito dessa opacidade, deveria ser distinguida da etimologia a qual tem um caráter mais descritivo, historicamente orientado, e a qual lida com palavras motivadamente transparentes, com a opacidade do que é meramente cultural. A etimologia não visa, de forma sistemática, alcançar a "origem" das palavras em sentido estrito, i. e., relacionada com o problema da glotogonia, mas é considerada atingida onde quer que seja alcançado o último nível possível de descontinuidade. Com a exceção das alterações semânticas triviais, cada forma de descontinuidade, que representa um passo no processo de descoberta, tende a formar uma única etimologia.[142]

Se aceito esse fim último da etimologia, proposto por Alinei, a seguinte defesa dos estudos etimológicos, feita por Brosses, ainda é válida para o tratamento desses estudos na atualidade:

> Ainda hoje há pessoas que, por ignorância ou por falta de reflexão sobre ela, imaginam que as etimologias são quiméricas ou puramente arbitrárias. Elas

[141] 2001: 37.

[142] 1995: 22-23. Tradução nossa.

> creem, sem dúvida, que os nomes foram impostos aos objetos sem razão suficiente e por acaso. Isso equivale dizer que os efeitos se produzem sem causas; o que é contra as primeiras noções do senso comum.[143]

Para atingir o objetivo mencionado, no que concerne ao tema, este artigo está balizado entre a etimologia do termo "feio", *terminus a quō*, e a sua polissemia, *terminus ad quem*, a qual, ao longo do tempo, foi se acumulando em torno de uma raiz, de um radical, de um étimo, com o intuito de se alcançar uma compreensão cultural mais lata sobre a "feiura".

Antes de se rastrear o mencionado objetivo deste artigo, é mister que se lancem, ainda que sucintamente, alguns pilares teóricos que aclarem a compreensão do processo de abstração, do sentido concreto ao abstrato.

Uma das primeiras intuições sobre o processo de abstração semântica parece se dever a Dante Alighieri (1265-1321), em *Il Convivio* (Cap. I, 71-79; 104-106):

> Em uma coisa que tenha um interior e um exterior, é impossível [...] chegar-se ao interior, se, primeiramente, não se passar pelo exterior. Logo, já que nas Escrituras a sentença literal é sempre o exterior, é impossível chegar às outras, principalmente à alegórica, sem passar, primeiramente, pela literal. [...] Mas mesmo se isso fosse possível, seria irracional, isto é, fora de ordem, porque se procederia com muita fadiga e com erro.[144]

Na esteira de Dante, sobre o processo de abstração semântica, Vico (1668-1744), em *Ciência Nova*, afirma que "os homens sempre que das coisas remotas e desconhecidas não podem fazer nenhuma idéia, avaliam-nas a partir das coisas deles conhecidas e antevistas"[145] (II, 2), o que vale dizer que o homem constitui o seu mundo por meio de uma atividade mental concreta e antropomórfica. Daí, Vico entender que o homem "faz de si a regra do universo"[146] (II, 2) ou, nas palavras protagorianas, "o homem é a medida de todas as coisas".

Ao longo do tempo, outros fizeram eco teórico a Dante e a Vico. Assim, verifica-se em Gébelin (1725-1784) o entendimento de que os

---

[143] 1765: 32. Tradução nossa.

[144] 1904: 252. Tradução nossa.

[145] 1979: 31. Tradução do Prof. Dr. Antonio Lázaro de Almeida Prado.

[146] 1979: 31. Tradução do Prof. Dr. Antonio Lázaro de Almeida Prado.

sentidos morais, espirituais ou figurados das palavras se subordinam a um sentido físico, entendimento esse que está na base do pensamento tanto de filósofos, como Condillac (1715-1780) e Rousseau (1712-1778), quanto de filólogos e linguistas, como Meillet (1866-1936), Heine (1939) e Kuteva (1958), respectivamente, no tratamento quer do indo-europeu quer do fenômeno da gramaticalização.

O universalismo desse processo de abstração pode ser ilustrado pelo chinês mandarim, que dista espacial e etnicamente da civilização europeia: 醜 [tʃǒw] "feio. Deformidade física e moral" (Baller: 1900, *s.v.*).

Diga-se ainda que essa alteração semântica a partir de um sentido físico, concreto, em direção a um sentido abstrato, é assim captada por Guiraud[147]:

> Efetivamente, toda palavra (e todo conceito) vem de outra palavra que vem de outra palavra que vem ... de tal modo que a etimologia dirige consecutivamente cada palavra até experiências cada vez mais arcaicas e gerais que não podem ser outras que as dos nossos sentidos e as relações do nosso corpo com os objetos.

Sobre os cinco sentidos sensoriais, é notório o predomínio da visão sobre os outros quatro. Tal predomínio sensorial contrasta com o apelo ao olfato, como no lat. *foedus* "fedido, irritante ao olfato" > port. *feio*, esp. *feo*, e ao paladar e ao tato, como, respectivamente, no pol. *brzydki* "picante (ao paladar); cortante, pungente (como um sabre)".

Dessarte, segundo a teoria e a prática desses teóricos sobre o processo de abstração, sirva de síntese desse a seguinte fórmula da alteração semântica, com seus respectivos exemplos:

> sentido primário concreto (etimologia) > sentido secundário abstrato
>
> lat. *peccatum* "tropeço" > "tropeço moral, religioso, psicológico";
> ing. *sin* "mácula, mancha, nódoa" > "mácula moral, pecado, o que moral e espiritualmente enfeia";
> al. *Arm* "braço" > "pobre, aquele que trabalha braçalmente".

Ainda sobre a etimologia, comunga-se com Guiraud, quando ele argumenta que:

---

147 1986 [1980]: 49. Tradução nossa.

> todas as palavras estão etimologicamente motivadas [...]; ainda que teoricamente nada se oponha à criação puramente arbitrária de palavras", ocorrendo, porém, um "obscurecimento da motivação."[148]

Por ser o *terminus a quō* de qualquer abstração, o sentido físico, concreto, de uma palavra remonta inevitavelmente à sua etimologia, o que faz com que se dê razão a Isidoro (560-636), nas *Etymologiae* (1.29.2), ao afirmar que "[...] se se sabe de onde uma palavra se originou, compreende-se mais rapidamente sua força."[149] e a Kundera (1929), em *A Insustentável Leveza do Ser*, ao conceber que "a força secreta da etimologia [de uma palavra] inunda a palavra com uma outra luz e lhe dá um sentido mais amplo."[150]

Essa força, de que falam Isidoro e Kundera, se deve ao fato de que a etimologia, quando inserida no processo de decodificação de uma mensagem textual, traz à lume a imagem mais remota de um signo linguístico, que, via de regra, é caído no esquecimento dos seus falantes, que outra cousa não é senão o "obscurecimento da motivação", de que fala Guiraud.

Estabelecido esse mínimo forro teórico sobre o processo de abstração do sentido das palavras, deve-se dizer que o motor deste artigo, o termo "feio", é compreendido, na maioria das vezes, pelo seu contraponto conceitual com o termo "belo", de forte apelo visual, como se lê em Catulo:

> Salue, nec minimo puella naso
> nec bello pede nec nigris ocellis
> nec longis digitis nec ore sicco
> nec sane nimis elegante lingua,
> decoctoris amica Formiani. 5
> ten prouincia narrat esse bellam?
> tecum Lesbia nostra comparatur?
> o saeclum insapiens et infacetum!
>
> Olá, moça de nariz não mínimo,

---

[148] 1972: 31-32. Tradução de Maria Elisa Mascarenhas.

[149] 1982: 321. Tradução nossa a partir do texto latino.

[150] 1984: 20. Tradução nossa.

de pés não lindos,
de olhos não negros,
de dedos não longos,
de boca não seca,
de língua não muito elegante,
amiga do debochado Formiano.
A província diz que és bela?
nossa Lésbia se compara contigo?
Ó povo ignorante e de mau gosto. (43.1-8)

Quintia formosa est multis, mihi candida, longa,
recta est. Haec ego sic singula confiteor,
totum illud "formosa" nego; nam nulla venustas,
nulla in tam magno est corpore mica salis,
Lesbia formosa est, quae cum pulcherrima tota est, 5
tum omnibus una omnis subripuit ueneres.

Para muitos Quíncia é formosa,
para mim é de pele bem alva, esguia e esbelta.
Reconheço que possui cada uma dessas qualidades,
nego que todas elas a façam formosa,
Pois nenhuma graciosidade, nenhum pequenino grão de sal
existe neste corpo tão perfeito.
Lésbia é formosa não só porque é inteiramente belíssima,
mas porque de todos arrebatou sozinha todos os encantos. (86.1-6)[151]

Nesses dois poemas de Catulo, a beleza de Lésbia é contrastada com a de duas outras mulheres, Ameana e Quíncia, respectivamente, o que permite que se vislumbre um recorte da ideia romana de beleza física: primeiramente, a ausência de manchas ou defeitos físicos; e, segundamente, uma relação harmoniosa das partes com o todo. De modo dedutível, pode-se dizer que a ideia romana de feiura física é o inverso: primeiramente, a presença de manchas ou de defeitos físicos – "lat. *dēformis* "feio" < *dē-* "afastamento de" + *forma* "forma (idealmente perfeita)"; lat. *informis* "feio < *in-* "negação" + *forma* "forma (idealmente perfeita)""; e, segundamente, uma relação desarmoniosa das partes com o todo.

A bem da verdade, porém, é necessário que se entenda que tal descrição de "belo" é válida somente para o tempo de Catulo, para a sua Roma, para o seu grupo sócio-político, econômico e cultural, como ilustram os seguintes exemplos de variação da concepção de "belo": Em Myanmar, uma mulher será mais bela quanto mais argolas de ouro usar no pescoço,

[151] Tradução nossa.

sinal de poder socioeconômico; na Mauritânia, quanto mais gorda for, mais bela será uma mulher, que, para ganhar gordura, é levada para fazendas de engorda, onde é obrigada à ingestão de alimentos; até antes do séc. XX, o sinal de beleza das mulheres chinesas era ter os pés atados e os dedos encolhidos, prática essa iniciada desde a infância, o que na simbologia social significava submissão feminina perante o mundo masculino; na Idade Média europeia, o padrão de beleza feminino era o da dama aristocrática, graciosa, estreita de ancas, e de seios pequenos; no Renascimento europeu, o padrão de beleza feminina estava relacionado à demonstração de riqueza e de vida ociosa dos ricos, o que fazia com que as mulheres gordas fossem as mais valorizadas esteticamente.

Ainda sobre a dedução do conceito de "feio" a partir do de "belo", essa relação opositiva se manifesta no plano da linguagem, como capta Buck:

> Algumas palavras para 'feio' são, tanto formalmente quanto semanticamente, os antônimos de 'belo'. Isto é, elas são formadas com prefixos designativos de 'mal' vs. 'bem', a partir de palavras para 'forma, formato', ou com prefixos negativos, *e. g.* gr. δυσ-ειδής vs. εὐ-ειδής ou lit. *ne-gražus* vs. *gražus*. Palavras daquele tipo, literalmente 'não belo', podem, em parte, ser sentidas como termos meramente suaves, eufemísticos (como, provavelmente, mod.a.al. *unschön*, onde ainda está em uso), mas não precisam ser entendidas dessa maneira e podem ser as palavras usuais com todo o sentimento de 'feio'. [...].[152]

Subjacente a essas relações opositivas e para além dos aspectos físicos concretos, é notória a encarnação ideológica do termo 'feio', uma vez que ele encerra, via de regra, um valor social negativo, quando se lhe criva o *entourage* polissêmico, o que viabiliza uma proposta de diálogo cultural entre os sentidos agrupados em um único verbete. Assim, partindo de um sentido primário concreto (etimologia), o sentido secundário abstrato ganha uma capilaridade semântica que se estende pelo aspecto ora místico-religioso, ora sócio-político, entendido este como visão de classe sobre o outro, manifestação das tensões sociais que leva à formatação ideológica de uma cultura.

No aspecto místico-religioso, a polissemia construída por algumas culturas faz coincidir a ideia do 'feio' com o que vem como

---

[152] 1949: 1194. Tradução nossa.

punição, desgraça e monstruosidade, entendida esta como forma de manifestação do castigo divino, como ilustram os negritos em:

> scr. *apa-rūpa* [etim: *apa-* "negação" + *rup-* "forma"]: "deformado, **feio**, [...] **monstruosidade**, deformidade" (Monier: 1999, *s.v.*);
> scr. *vi- rup* [etim: *vi-* "em diferentes direções" + *rup-* "forma"]: "[...] **feio**, […] incomum, **monstruoso**, […]" (Monier: 1999, *s.v.*);
> lat. *turpis*: "**feio**, repugnante, [...] repulsivo, [...] imundo [...] **desgraçado** [...] odioso [...] **escandaloso**" (Lewis & Short: 1987, *s.v.*);
> ing. mod. *ugly* ['ʌgˑlɪ]: "horrível, odioso; **ter medo**; sufocar; **feio**" (Skeat: 1988, *s.v.*);
> pol. szpetny ['ʃpɛtnɨ]: "desfigurado, [...] **feio**, [...] **estranho**" (Brückner: 1957, *s.v.*)
> heb. רע [ʁaʕ]: "[...] adversidade, aflição, [...] calamidade, [...] **castigo**, [...] **desgraça**, [...] **feio**, [...] **pecado**, [...]" (Strong: 1980, *s.v.*);
> gr. cl. *aiskhrós* [ajs'xrɔs]: "que causa vergonha [...] **feio**, **desgraçado** [...] inútil" (Liddell & Scott: 1968, *s.v.*).

Para ser entendida a relação entre 'feio' - < lat. *foedus* "fedido, irritante ao olfato", cognato do lat. *foetĭdus* "que cheira mal; imundo" - e 'monstruosidade', é mister que se perceba que este procede do lat. *monstrum* "prodígio que mostra a vontade dos deuses" que, por sua vez, é cognato do lat. *monstrare* "mostrar" e do lat. *monēre* "fazer lembrar; advertir; castigar".

Tal relação entre uma deformidade ou limitação física – entendida culturalmente como consequência de um pecado – e um castigo de origem divina é bem percebível em João 9:1-2:

> **1** Caminhando, viu Jesus um cego de nascença. **2** Os seus discípulos indagaram dele: "Mestre, quem pecou, este homem ou seus pais para que nascesse cego?[153]

Essa atmosfera místico-religiosa é ratificada pela transparência da polissemia do heb. רע [ʁaʕ], uma vez que forma um campo semântico afim – castigo, desgraça, feio, pecado.

A relação do "feio" com o "castigo" divino é reforçada no seguinte exemplo cultural de expiação social, como se lê em *The Golden Bough*, do antropólogo Frazer:

> Quando uma cidade sofria de peste, de fome, ou de outra calamidade pública, uma pessoa feia ou deformada era escolhida para tomar sobre si todos os males que afligiam a comunidade. Ela era levada para um local adequado, onde os

[153] 1995: 1397. Tradução dos originais mediante versão dos monges de Maredsous (Bélgica).

> figos secos, um pão de cevada e queijo eram colocados em sua mão. Ela os comia. Em seguida, ela era batida, por sete vezes, em seus órgãos genitais com cilas e galhos de figueira selvagem e de outras árvores silvestres, enquanto as flautas tocavam uma melodia particular. Depois disso, ela era queimada em uma pira construída de madeira de árvores florestais; e suas cinzas eram lançadas ao mar.[154]

No aspecto sociopolítico, algumas culturas fazem com que a polissemia, em torno da ideia do 'feio', vaze uma repulsa, como se verifica nos seguintes negritos:

> lat. *turpis*: "**feio**, **repugnante**, [...] **repulsivo**, [...] imundo [...] desgraçado [...] **odioso** [...] escandaloso" (Lewis & Short: 1987,, *s.v.*);
>
> gr. cl. *aiskhrós* [ajs'xrɔs]: "que causa vergonha [...] **feio**, desgraçado [...] **inútil**" (Liddell & Scott: 1968, *s.v.*);
>
> ing. mod. *ugly* ['ʌgˑlɪ]: "horrível, **odioso**; ter medo; sufocar; **feio**" (Skeat: 1988, *s.v.*);
>
> tup. *poxy* [pɔ'ʃɨ]: "torpe, **nojento**, **abjeto**, **mau**; **asqueroso** [...] **desonesto**, [...] **feio**, disforme" (Navarro: 2006, *s.v.*);
>
> al. mod. *häßlich* ['hɛsˑlɪç]: "**feio**, **repugnante** < a.al.med. *haʒ-*, *heʒʒelich* "**mau**, **odioso**, **feio**"" (Kluge: 1989, *s.v.*);
>
> árb. ['ʃanīʕ]: "**feio**, **indigno**" (Sabbagh: 1988, *s.v.*);
>
> chin. mand. 媸 [tʃʅ]: [etim.: 女 **mulher** 蚩 **ignorante** como uma minhoca] "uma **mulher feia**" (Baller: 1900, *s.v.*);
>
> chin. mand. 亞 [jà]: [etim.: pictograma de uma pessoa deformada] "**inferior**; **secundário**, **feio**" (Baller: 1900, *s.v.*).

Nesse espraiamento polissêmico em torno da ideia do "feio", verifica-se uma flutuação semântica que desvela, de modo significativo, as colisões sócio-políticas, que põem em jogo opositivo entre os termos "bom, nobre" e "mau, feio", segundo se lê em Nietzsche, em *Genealogia da Moral*:

> Acredito poder interpretar o latim *bonus* como 'o guerreiro', desde que esteja certo ao derivar *bonus* de um mais antigo *duonus* (compare-se *belum* = *duelum* = *duen-lum*, no qual me parece conservado o *duonus*). *Bonus*, portanto, como homem da disputa, da dissensão (*duo*), como o guerreiro: percebe-se o que, na Roma antiga, constituía a "bondade" de um homem".
> [...]

---

[154] 1922: 509b-510a. Tradução nossa.

> Foram os judeus que, com apavorante coerência, ousaram inverter a equação de valores aristocráticos (bom = nobre = poderoso = belo = feliz = caro aos deuses), e com unhas e dentes (os dentes do ódio mais fundo, o ódio impotente) apegaram-se a essa inversão, a saber, 'os miseráveis somente são bons, apenas os pobres, impotentes, baixos, são bons, os sofredores, necessitados, feios, doentes, são os únicos beatos, os únicos abençoados; unicamente para eles há bem-aventurança – mas vocês, nobres e poderosos,
> vocês serão por toda a eternidade os maus, os cruéis, os lascivos, os insaciáveis, os ímpios, serão também eternamente os desventurados, malditos e danados![155]

Embora seja mais conhecido como filósofo, inclusive, um dos mais polêmicos, Nietzsche também era filólogo. Partindo de um paralelismo fonético-etimológico entre o lat. *bellum* "guerra" e o lat. *duellum* "guerra", a interpretação nietzschiana fonético-etimológica sobre a relação entre o lat. *bonus* e a sua forma arcaica, *duonus*, é plenamente chancelada pelo método histórico-comparativo.

Retomando-se ainda a última sequência de vocábulos, é digno de nota que Baller só registra o chin. mand. 媸 [tʃʅ] "uma mulher feia", estando ausente o seu par opositivo "um homem feio". Somado tal traço lexicográfico ao estabelecimento etimológico do chin. mand. 媸 [tʃʅ] - 女 **mulher** 𡈼 **ignorante** como uma minhoca -, pode-se depreender que o sujeito do discurso é o homem, numa sociedade patriarcal. Essa depreensão vem ao encontro de Silva, ao dissertar sobre o termo "matriarcado":

> **A.** O termo **matriarcado** foi usado no séc. XIX para designar uma forma hipotética de sociedade em que as mulheres são os chefes e dirigentes. Os antropólogos concordam com a idéia de que não existe nenhuma evidência para substanciar a pretensão de que qualquer sociedade tenha alguma vez estado sob tal controle. Alguns antropólogos tentaram definir o termo, mas nenhuma das definições teve plena aceitação.[156]

Diante de tudo que se tem dito até aqui, vislumbra-se, em oposição a qualquer ideia de "belo", um pendor humano em identificar o "feio" ao que desagrada primeira e predominantemente à visão – exceto o sentido do olfato, no lat. *foedus* "fedido, irritante ao olfato" > port. *feio*, esp. *feo*, e do paladar e do tato, como, respectivamente, no pol. *brzydki* "picante (ao paladar); cortante, pungente (como um sabre)"-, de acordo com os valores culturais vigentes em cada época, em cada lugar, em cada *status*

---

[155] 1998: 23; 26. Tradução de Paulo César de Souza.

[156] 1986: *s.v.*

social. Universalmente, tal pendor parece coincidir, no plano da linguagem, com apenas o momento que precederia à etiquetagem de quaisquer conceitos e ideias sobre o "feio".

A partir desse apelo visual, olfativo e táctil, o qual remete à experiência sensorial concreta, o processo de abstração desagua num *entourage* de polissemia, a qual, em um diálogo mui raramente percebido, aponta ora para a expressão místico-religiosa, ora para a expressão das tensões sociais, cuja voz é plausivelmente masculina.

No âmbito dos estudos filológico-linguísticos, este breve artigo permite que se enxergue a perfeita compatibilidade entre a etimologia e a polissemia, tecida em torno de uma raiz, de um radical, de um étimo, sempre num sentido culturalmente dialogal. Mais do que compatível, a perseguição de tal relação é necessária, se se pretender amenizar o desconhecimento sobre a relação entre a palavra e o que ela significa, como sintetiza o seguinte questionamento de Heidegger: "O que é a palavra sem a relação com o que nomeia e o que vem à palavra?"[157]

Mesmo diante dessa compatibilidade e dessa necessidade, não falta à consciência do autor deste artigo a clareza de que as palavras, que são um dos principais legados culturais, podem viabilizar plausivelmente o preenchimento do olvidado na senda da humanidade, no passado, de modo propositivo, como observa Watkins (2000: 4):

> A língua está intimamente ligada à cultura de um modo complexo; ela é, a um só tempo, a expressão de cultura e uma parte dela. Especialmente o léxico de uma língua – seu dicionário – é uma face voltada para a cultura. Embora, de modo algum, um espelho perfeito, o léxico de uma língua permanece o único mais efetivo modo de aproximação e compreensão da cultura de seus falantes.[158]

Embora longe de refletir o perfeito desvelamento de um universo cultural, o estudo do léxico, da palavra, de sua etimologia e de sua polissemia, mesmo dentre línguas distintas, inclusive, de famílias distintas, de povos culturalmente distintos, faz com que se admita a plausibilidade do seguinte pensamento de Vico (1999: 94): "Idéias uniformes nascidas junto

---

[157] 1988: 207. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante Schuback.

[158] 2000: 4. Tradução nossa.

a povos inteiros entre eles desconhecidos devem ter um motivo comum de verdadeiro."[159]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alinei, Mario. 1995. *Thirty-five definitions of etymology or: etymology revisited*, in *On languages and Language - The Presidential Addresses of the 1991 Meeting of the Societas Linguae Europaea*. Berlin, New York., pp.1-26. Disponível em «http://books.google.com.br/s?id=MWQb7pQvx08C&pg=PA23&lpg=PA23&dq=%22form+of+discontinuity+representing+a+step+in+the+discovery%22&source=bl&ots=PNLQrbRhoh&sig=KUAK8BIV8U7lHygTXUmuUCx0SwU&hl=ptofm8gTWjIHADA&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q=%22form%20of%20discontinuity%20representing%20a%20step%20in%20the%20discovery%22&f=false». Acessado em «31 jul. 2013».

Baller, Frederick William. 1900. *A n A n a l y t i c a l Chinese-English Dictionary*. Shanghai.

Bassetto, Bruno Fregni. 2001. *Elementos de Filologia Românica*. São Paulo.

Bíblia Sagrada. 1995. Tradução dos originais mediante versão dos monges de Maredsous (Bélgica). Revisado por Frei João José Pedreiro de Castro, O. F. M. e pela equipe auxiliar da Editora. 94ª Edição. Ed. Ave Maria. São Paulo.

Brosses, Charles de. 1765. *Traité de la formation mécanique des langues, et des principes physiques de l'étymologie*. Paris.

Brückner, Alexander. 1957. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa.

Buck, Carl Darling. 1949. *A dictionary of selected synonyms in the principal Indo-European languages: A contribution to the history of ideas*. Chicago.

Catullus. Caius Valerius Catullus. Disponível em: http://www.thelatinlibrary.com/catullus.shtml Acessado em «01 MAR. 2016».

[159] 1979: 34. Tradução do Prof. Dr. Antonio Lázaro de Almeida Prado.

Frazer, Sir James G. 1922. *The Golden Bough*. Fonte: http://www.templeofearth.com/books/goldenbough.pdf Disponível em «02 MAR. 2016».

Dante Alighieri. 1904. *Tutte le opere di Dante; nuovamente rivedute nel testo dal Dr. Edward Moore. Con indice dei nomi propri e delle cose notabili compilato dal Dr. Paget Jackson Toynbee.* 3ª ed. riveduta. Oxford.

Guiraud, Pierre. 1972. *A semântica*. Trad. e adapt. de Maria Elisa Mascarenhas. São Paulo.

_____ . 1986 [1980]. *El Lenguaje del Cuerpo*. Trad. Beatriz Padilla Salas. México.

Martin Heidegger 1998: *Heráclito*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro.

Kluge, Friedrich. 1989. *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Berlin.

Kundera, Milan. 1984. *The unbearable lightness of being*. Tradução do tcheco por Michael Henry Heim. New York.

Lewis, Charlton Thomas & Short, Charles. 1987. *A Latin Dictionary*. Oxford.

Liddell, Henry George & Scott, Robert. 1968. *A Greek-English Lexicon*. Revised by Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford.

Monier-Williams, Monier. 1999. A *Sanskrit-English Dictionary*. Delhi.

Navarro, Eduardo de Almeida. 2006. *Dicionário de Tupi Antigo: A Língua Indígena Clássica do Brasil*. São Paulo.

Nietzsche, Friedrich. 1998. *Genealogia da Moral*. Tradução, notas e posfácios de Paulo César de Souza. São Paulo.

Sabbagh, Alphonse Nagib. 1988. *Dicionário árabe-português-árabe*. Rio de Janeiro.

San Isidoro de Sevilla. 1982. *Etimologías*. Texto latino, tradução e notas José O. Reta e Manuel-A. M. Casquero. Madrid.

Silva, Benedicto *et al.* 1986. *Dicionário de ciências sociais*. Rio de Janeiro.

Skeat, Walter William. 1988. *An etymological dictionary of the English language*. New ed., rev. and enlarged. Oxford.

Strong, James. 1890 *A Concise Dictionary of the words in the Hebrew Bible with their renderings in the Authorized English Version*. Nashville, New York.

Vico, Giambattista. 1979. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. Tradução e notas do Prof. Dr. Antonio Lázaro de Almeida Prado. Coleção "Os Pensadores". 2ª ed. São Paulo.

Watkins, Calvert. 2000. *The american heritage dictionary of the english-language*. 2nd edition. Boston. Disponível em: http://www.thelatinlibrary.com/catullus.shtml Acessado em «01 MAR. 2016». Frazer, Sir James G. *The Golden Bough*. Fonte: http://www.templeofearth.com/books/goldenbough.pdf Disponível em «02 MAR. 2016».

Guiraud, Pierre. 1972. *A semântica*. São Paulo.

_____ . 1986 [1980]. *El Lenguaje del Cuerpo*. México.

Heidegger, Martin. 1998. *Heráclito*. Rio de Janeiro.

Kundera, Milan. 1984. *The unbearable lightness of being*. California.

Monier-Williams, Monier. 1999. A *Sanskrit-English Dictionary*. Delhi.

Navarro, Eduardo de Almeida. 2006. *Dicionário de Tupi Antigo: A Língua Indígena Clássica do Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de livre-docência.

Nietzsche, Friedrich. 1998. *Genealogia da Moral*. São Paulo.

Sabbagh, Alphonse Nagib. 1988. *Dicionário árabe-português-árabe*. Rio de Janeiro.

San Isidoro de Sevilla. 2004. *Etimologías*. Texto latino, tradução e notas José O. Reta e Manuel-A. M. Casquero. Madrid.

Silva, Benedicto *et al.* 1986. *Dicionário de ciências sociais*. Rio de Janeiro.

Skeat, Walter William. 1988. *An etymological dictionary of the English language*. New ed., rev. and enlarged. Oxford.

Vico, Giambattista. 1999. *A ciência nova*. Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro.

Watkins, Calvert: *Indo-european roots*. 2000. *In*: MORRIS, W. (Ed.): *The american heritage dictionary of the english-language*. Boston.

A TORPEZA ENTORPECIDA NO CANTO IX DA *ODISSEIA* DE HOMERO E EM "MEU TIO O IAUARETÊ" DE *ESTAS ESTÓRIAS* DE GUIMARÃES ROSA

(THE TORPID TURPITUDE IN THE CANTO IX OF HOMER'S *ODYSSEY* AND IN "MEU TIO O IAUARETÊ" OF GUIMARÃES ROSA'S *ESTAS ESTÓRIAS*)

Solange Maria Soares de Almeida[160]
(solangemsalmeida@gmail.com)
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: Este estudo tem como objetivo apontar similitudes entre alguns elementos encontrados no Canto IX da *Odisseia* de Homero e em "Meu tio o Iauaretê", novela de João Guimarães Rosa, publicada em 1969, na coletânea *Estas estórias*. Dentre os textos teóricos utilizados, destaca-se o artigo de Ana Luiza Martins Costa, no qual é feita uma minuciosa análise do "Caderno de leitura de Homero", caderneta que contém observações de Guimarães Rosa sobre a narrativa épica, além de o registro de passagens da *Ilíada* e da *Odisseia*. Rosa não teria apenas lido as duas epopeias, porém as estudara com afinco. Ao longo da narrativa da novela, é possível supor que o escritor faz uma releitura de Homero, tanto em relação à "hospitalidade" do anfitrião e à bebida oferecida pelo "visitante", como, também, à sua selvageria e ao temor difundido por seu aspecto grotesco. Ao pensamento "bom bonito", repetido pelo índio-onça, conjectura-se relacionar o *kalòs k'agathós* grego. A pureza da cachaça apreciada por Antonho de Eiesús, na novela, guarda muita semelhança com aquela do divino vinho, que Odisseu oferece a Polifemo, na epopeia. A torpeza dos dois seres aterrorizantes –

[160] Solange Soares is PhD student at Letters, focusing in Comparative Literature, at the Federal University of Ceará. Her research covers Classical Theatre, specifically, Attic Comedy. She is a member of GECA - Grupo de Estudos da Comédia Aristofânica, group that studies and translates the comedies of Aristophanes, also at the Federal University of Ceará.

homem-onça e ciclope – é derrotada pelo forte entorpecimento provocado pela bebida.

PALAVRAS-CHAVE: epopeia, novela, releitura, recepção.

ABSTRACT: This study intends to show similarities between some elements found in Canto IX of Homer's *Odyssey* and in "Meu tio o Iauaretê", João Guimarães Rosa's novel, published in 1969 in the collectanea *Estas estórias*. Among the theoretical texts used, stands out the article by Ana Luiza Martins Costa, in which a detailed analysis of "Caderno de leitura de Homero", booklet containing observations by Guimarães Rosa about the epic narrative, in addition to the passages record of the *Iliad* and the *Odyssey*. Rosa would not have just read the two epics, but studied them hard. Throughout the novel narrative, it is possible to presume that the writer makes a Homeric rereading, both in relation to the "hospitality" of the host and drink offered by the "visitor", as also to his savagery and fear spread by his grotesque appearance. To thinking "good, beautiful", repeated by the indian-ounce, is compared the *kalòs k'agathós* Greek. The purity of hooch appreciated by Antonho of Eiesús in the novel keeps very similar to that of the divine wine, Odysseus offers Polyphemus, the epic. The clumsiness of the two terrifying beings – man-ounce and cyclops – is defeated by the strong torpor caused by the drink.

KEYWORDS: epic, novel, rereading, reception.

BREVE APRESENTAÇÃO DE ALGUMAS LEITURAS CRÍTICAS

A novela "Meu tio o Iauaretê" foi publicada, inicialmente, na revista *Senhor* (Rio de Janeiro, março de 1961, n. 25) e, posteriormente, na coletânea póstuma *Estas estórias* (1969). Desde a sua primeira publicação, essa narrativa tem despertado muitos e variados estudos. Devido à extensão de sua fortuna crítica, somente os textos mais próximos de sua publicação foram selecionados para esta breve apresentação. Esses textos estão entre os mais citados nas críticas contemporâneas.

Em "A linguagem do Iauaretê"[161], Haroldo de Campos afirma que a prosa de Guimarães Rosa ocupa um lugar privilegiado no ficcionismo por "sua maneira de considerar o problema da linguagem"[162]. Campos parte do *rayonnement* de James Joyce sobre renomados prosadores para afirmar que "Guimarães Rosa retoma de Joyce aquilo que há de mais joyceano: sua (como disse Sartre) 'contestação da linguagem comum', sua revolução da palavra"[163] e considera que a linguagem empregada em "Meu tio o Iauaretê" "representa o estágio mais avançado de seu experimento com a prosa"[164].

Campos afirma também que nessa novela "um procedimento prevalece, com função não apenas estilística mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem"[165]. Essa tupinização seria, de acordo com o crítico, anunciadora do momento da metamorfose: "A transfiguração se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor"[166].

Em "O impossível retorno", Walnice Galvão dialoga com o texto supracitado de Haroldo de Campos, e complementa que: "Misturando português com tupi mais onomatopeias de ruídos e rugidos, a própria personagem constrói o enredo numa fala ininterrupta, insulta o conto nos limites de uma só noite"[167]. Essa marcação de tempo acaba por lembrar as tragédias gregas, que precisam ter início, meio e fim dentro de um prazo máximo de um dia.

Galvão ancora-se na dialética entre o mundo civilizado e o mundo natural (selvagem): "a rejeição do mundo civilizado, domínio do cozido, é inversamente acompanhada pela volta ao mundo da natureza,

---

161 Publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, em 22.12.1962.

162 Campos 2006: 57

163 Campos 2006: 58

164 Campos 2006: 59

165 Campos 2006: 60

166 Campos 2006: 61-62

167 Galvão 1975: 517

domínio do cru. Na linha de separação entre ambos, posta-se o fogo"[168]. Em seguida, a ensaísta faz um passeio por vários mitos, nos quais o jaguar é adorado, e até considerado ancestral dos humanos. Depois de uma extensa explanação, ela afirma que "Meu tio o Iauaretê": "Trata-se de um texto literário ímpar, como fina percepção do que é a tragédia da extinção de culturas, que ocorreu e ainda ocorre extensamente neste nosso continente americano, do Ártico à Antártida"[169].

Por fim, após as considerações a respeito dos mitos do fogo e da linguagem utilizada por Rosa, Galvão aponta a suposta tentativa frustrada do bugre de retorno do cozido ao cru.

> O conto de Guimaraes Rosa, colocando-se decididamente do lado de lá, mostra a penosa tentativa do índio – perdidos seus valores, sua identidade, sua cultura – de abandonar o domínio do cozido e voltar ao domínio do cru.[170]
> [...] Mas não conseguirá ficar inteiramente no domínio do cru. Por isso, pelo fogo de seu rancho foi encontrado, pelo fogo da cachaça foi revelado; pelo fogo do revólver foi destruído. Esse passo definitivo, esse cruzar da linha divisória, sem volta, do cozido para o cru, esse retorno impossível, será sua perdição.[171]

Dizemos "suposta" pelo fato de não haver uma concordância entre as diversas críticas sobre o desfecho da narrativa. Enquanto alguns acreditam que, após a metamorfose em onça, o índio devora o visitante, outros creem que este fere mortalmente a tiros o sobrinho do Iauaretê.

Esta breve apresentação será finalizada com o ensaio, de Irene Jeanete Gilberto Simões, intitulado "'Meu tio o Iauaretê': um enfoque polifônico". Valendo-se da teoria de Bakhtin sobre dialogismo e polifonia, em seu estudo *Problemas da poética de Dostoiévski*, a autora afirma que a novela "Meu tio o Iauaretê": "não apresenta um narrador contando uma estória. Ele é ausente no texto e a personagem que se revela gradativamente representa um "eu" em crise, um "eu" que se auto-analisa, ora se afirmando, ora se negando"[172]. Aponta ainda que: "Essa fala que se desdobra em

---

[168] Galvão 1975: 517

[169] Galvão 1975: 523

[170] Galvão 1975: 528

[171] Galvão 1975: 535

[172] Simões 1976: 132

enunciados opostos, que põem a descoberto uma consciência em crise, constitui a polifonia autêntica no sentido bakhtiniano"[173].

Segundo Simões, Guimarães Rosa utiliza-se da técnica do diálogo oculto, no qual, conforme Bakhtin, o segundo locutor é invisível (como o visitante da tapera), suas palavras estão ausentes, mas seus traços profundos determinam todas as palavras pronunciadas pelo primeiro (nesse caso, o sobrinho do Iauaretê). Bakhtin afirma que, ainda que haja um só locutor, sentimos que se trata um diálogo, e mesmo de um diálogo bastante tenso, uma vez que cada palavra expressa, responde e reage, com todas as suas fibras, a do interlocutor invisível, indica a existência, fora de si da palavra do outro não formulada[174].

Ao fim do ensaio, Simões afirma: "A transformação do homem em animal aos olhos do visitante corresponde à morte da linguagem [...] Os elementos do discurso desarticulam-se [...] e o homem-animal morre. Permanece o homem, o discurso fora do tempo"[175].

> *O contato sentimental com a velha Grécia de Minerva e Posêidon abriu-me tão dilatado apetite, que, mal cheguei aqui, precisei de atacar e reler "Ilíada" e "Odisséia", mas linha a linha, anotando, e, principalmente, amando aqueles longos espaços encantados, ouvindo o chocar dos bronzes ou me perdendo a ver aquele mar dos mares, cor de vinho, do qual emergem deuses "como gaivotas sobre a asa..."*
> *Guimarães Rosa*

HOMERO COMO FONTE DE INSPIRAÇÃO PARA GUIMARÃES ROSA

Guimarães Rosa afirma, em sua carta a Alvaro Lins, que lia e relia Homero: "precisei de atacar e reler 'Ilíada' e 'Odisséia', mas linha a linha, anotando..."[176]. Era uma leitura cuidadosa e curiosa, por isso a necessidade de anotar. Esse trabalho minucioso, feito pelo autor, está bem evidente na pesquisa feita por Ana Luiza Martins Costa, que resultou no artigo "Rosa, ledor de Homero". Nesse, a estudiosa descreve o que foram essas leituras e anotações. Vejamos uma pequena parte dessa descrição:

---

[173] Simões 1976: 132

[174] Bakhtin apud Simões 1976: 133

[175] Simões 1976: 150

[176] Carta a Alvaro Lins, Paris, 16/11/1950 <www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/04/mais!/13.html>

> O registro da leitura da *Ilíada* ocupa 33 páginas, enquanto a *Odisséia*, apenas duas. A *Ilíada* está dividida em duas seções: a primeira, intitulada "Ilíada" (27 pp.), registra passagens de uma tradução inglesa; a segunda, intitulada "Ilias" (6 pp.), de uma tradução alemã. No caso da *Odisséia*, registra passagens de uma tradução inglesa.
> Na Biblioteca Pessoal de Guimarães Rosa (IEB-USP), procuramos localizar os volumes lidos pelo escritor. Encontramos apenas traduções francesas (não mencionadas no caderno de leitura) e alemãs.
> Guimarães Rosa utilizou as famosas traduções de Voss da *Ilíada* e da *Odisséia*, numa edição bilíngüe alemão-grego, e também uma tradução de Scheffer. Nessa última, na primeira página, há uma espécie de epígrafe sobre os dois poemas, assinada pelo escritor, que associa a *Ilíada* ao fogo e a *Odisséia* à água: "A Ilíada é uma pirâmide monolítica, que dá faíscas de fôgo, como uma pederneira. A Odisséia é uma rocha cyclópica, que dá dos flancos mil fontes de água viva. Guimarães Rosa Hamburgo, 27/VIII/940".[177]

Mais adiante, Ana Luiza M. Costa aponta a proximidade entre a datação da leitura da *Ilíada* e da *Odisseia*, em 1950, e o término da 3ª edição de *Sagarana*, a ser publicada no ano seguinte pela Livraria José Olympio Editora. Transcreveremos, em seguida, algumas das citações, de "A hora e vez de Augusto Matraga", encontradas pela autora, na seção "Ilíada" do "Caderno de leitura de Homero":

> Ao longo do Canto XXI ("*aristeia* de Aquiles"), encontramos o seguinte registro:
> *(Joãozinho BEM-BEM e MATRAGA: importante! pg 387)*
> *IMPORTANTE (J. BEM-BEM): pg 388*
> *("Mano Velho"...)*
> Trata-se da passagem em que Aquiles enfrenta a cólera do deus-rio Escamandro. Prestes a morrer afogado, o herói opõe a morte vergonhosa ("como um pastor de cabras") à morte gloriosa (ser morto por um "bravo", um herói valoroso, como Heitor).
> Seguindo essa nova pista de Rosa – "mano velho" –, logo encontramos a ressonância das palavras de Aquiles na última fala de Joãozinho Bem-Bem, à beira da morte:
> "– Estou no quase, mano velho... Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já conheci!... Eu sempre lhe disse quem era bom mesmo, mano velho... *É só assim que gente como eu tem licença de morrer*... Quero acabar sendo amigos...".[178]

Assim como nosso pensamento crítico e nossa escrita são frutos daquilo que lemos e vivenciamos, poderíamos dizer que as leituras

---

[177] Costa 1998: 49

[178] Costa 1998: 53

das epopeias gregas serviram como fonte de inspiração para Guimarães Rosa. Por isso, nada mais natural que, em alguns momentos, a leitura de sua obra nos proporcione relembranças de alguns episódios da *Ilíada* ou da *Odisseia*.

Longe de querermos afirmar, categoricamente, que Guimarães Rosa apropriou-se do episódio do ciclope, no Canto IX da *Odisseia*, para a escrita de "Meu tio o Iauaretê", neste estudo comparativo, pretendemos apenas demonstrar quão curiosas são algumas das semelhanças encontradas entre as duas narrativas e apresentar uma possível releitura do texto clássico em algumas passagens da novela estudada.

LEI DA HOSPITALIDADE E PUREZA DA BEBIDA

No Canto IX da *Odisseia*, de Homero, acontece a quebra das regras de uma das leis mais sagradas para o homem grego antigo: a da hospitalidade. Na realidade, essas são quebradas tanto pelo hóspede quanto pelo anfitrião.

No início desse canto, Odisseu relata aos Feácios seu retorno errante desde a saída de Troia, passando pela divina Calipso, pela enganadora Circe, pelos Cícones – homens ferozes, pelos Lotófagos – comedores do fruto do lótus, e, finalmente, pela terra dos desumanos Ciclopes. Nesta última terra, Odisseu sofrerá o pior dos males, a ponto de quase perder a vida.

Odisseu deseja saber se os Ciclopes são "selvagens violentos, que leis desconheçam, se de outras terras e amigos, e afeitos ao culto dos deuses"[179]. Desconhecendo a forma como seria tratado e curioso por saber que seres habitariam aquele lugar, ele reúne um pequeno grupo de companheiros e segue em direção à morada de um dos habitantes do local.

O herói adentra a caverna de Polifemo, sem esperar a chegada do mesmo, que está apascentando o seu rebanho. Em seguida, alimenta a si e a seus companheiros com queijos encontrados na morada do ciclope:

---

[179] Todos os trechos da *Odisseia*, citados neste estudo, foram extraídos da tradução de Carlos Alberto Nunes. Hom. *Od.* 9. 175-176

> Meus companheiros, então, me pediram voltássemos logo
> com uma boa porção desses queijos; depois cuidaríamos,
> sem perder tempo, de às naves velozes levar alguns anhos
> e cabritinhos, e as ondas salgadas cursar, em seguida.
> Mas não me quis convencer – e bem mais vantajoso me fora! –
> pois desejava encontrá-lo e provar hospital gasalhado.
> Mas para os sócios sua vista haveria tornar-se funesta.
> Lume acendemos e aos deuses oferta de queijo fizemos,
> do qual comemos depois; dentro do antro a esperá-lo ficamos.[180]

Por sua vez, Polifemo não demonstra respeito algum às leis ou aos deuses, no momento em que é interpelado por Odisseu para que cumpra a lei divina e seja generoso com os suplicantes, recebendo-os como hóspedes e sendo generoso para com eles. Desta forma, o ciclope seguiria a vontade de Zeus Hospitaleiro. Porém, Odisseu ouvirá desse ser grotesco algo que ele nunca esperaria:

> És bem simplório, estrangeiro, ou de longes paragens chegado,
> para exortares-me, assim, a que os deuses acate e os evite.
> Nós, os Ciclopes, não temos receio de Zeus poderoso,
> nem dos mais deuses beatos, pois somos mais fortes que todos.
> Pelo respeito de Zeus, tão-somente, não te pouparia,
> nem a teus sócios, se a tanto meu peito não fosse inclinado.[181]

Da mesma forma que Odisseu, o visitante da novela de Guimarães Rosa, chega à tapera do sobrinho do Iauaretê, sem aviso anterior, e já vai entrando, sem fazer cerimônia alguma. A diferença é que, no sertão brasileiro, não esperamos que existam regras tão rígidas de hospitalidade a serem seguidas. Todavia, diante da reação do parente da onça, dá para perceber que ele foi surpreendido por essa visita noturna, que o deixou desconfiado e preocupado:

> – Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. Ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, *n't*, *n't*... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, aguado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A' pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui.
> Hã-hã. Isto não é casa... É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É. Aqui eu durmo. Hum. Nhem? Mecê é que tá falando. Nhor não... Cê vai indo ou vem vindo?

---

[180] Hom. *Od.* 9. 224-232

[181] Hom. *Od.* 9. 273-278

> Hã, pode trazer tudo pra dentro. Erê! Mecê desarreia cavalo, eu ajudo. Mecê peia cavalo, eu ajudo... Traz alforje pra dentro, traz saco, seus dobros. Hum, hum! Pode. Mecê cipriuara, homem que veio pra mim, visita minha; iá-nhã? Bom. Bonito. Cê pode sentar, pode deitar no jirau. Jirau é meu não. Eu – rede. Durmo em rede.[182]

A recepção do visitante pelo morador da tapera é bastante tensa, pois este se sente acuado e pressionado a responder várias perguntas feitas por aquele intruso, do qual não "ouvimos a voz", mas conseguimos deduzir alguns de seus questionamentos. Talvez, assustado com o aspecto grotesco do homem-onça e, provavelmente, com a intenção de acalmar os seus ânimos, o visitante oferece-lhe cachaça:

> A-hé, a-hé, nhor sim, eu quero. Eu gosto. Pode botar no coité. Eu gosto, demais...
> Bom. Bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa. Queria uma medida-de-litro dela... Ah, munhãmunhã: bobagem. Tou falando bobagem, munhamunhando. Tou às boas. Apê! Mecê é homem bonito, tão rico. Nhem? Nhor não. Às vez. Aperceio. Quage nunca. Sei fazer, eu faço: faço de caju, de fruta do mato, do milho. Mas não é bom, não. Tem esse fogo bom-bonito não. Dá muito trabalho. Tenho dela hoje não. Tenho nenhum. Mecê não gosta. É cachaça suja, de pobre...[183]

A cachaça fará com que o inquirido passe a revelar o que o inquiridor deseja saber. Embora, no início da narrativa, pareça que o homem chega ali por mero acaso, no desenrolar da trama, percebemos que não é bem assim. O visitante tem um propósito: descobrir o que o bugre, contratado para "desonçar" a região, está fazendo de fato.

No caso de Odisseu, a bebida também será a solução encontrada para vencer o monstro. Depois de ver que o Ciclope acabará por comê-lo, como já começa a fazer com seus companheiros, o herói cria uma estratégia para derrotá-lo: servirá o "vinho gostoso e sem mescla [...] bebida divina"[184]. E, somente diante da embriaguez de Polifemo, Odisseu conseguirá feri-lo, gravemente, para assim poder escapar com vida:

> "Toma, Ciclope, exp'rimenta este vinho, uma vez que comeste
> carne de gente; hás de ver que bebida se achava no bojo
> das nossas naus. Trouxe-a a fim de libar-te, que tenhas piedade

[182] Rosa 2015: 155

[183] Rosa 2015: 155-156

[184] Hom. *Od.* 9. 204-205

e nos reenvies. Tua fúria, porém, é, de fato, indizível.
Quem, insensato, há de vir até aqui procurar-te, dos muitos
homens, se tão em contrário aos costumes conosco operaste?"
Disse-lhe; o vinho aceitou, e o bebeu revelando tão grande
gosto por essa bebida que logo pediu nova dose:
"Dá-me outra vez; sê bondoso; revela-me logo o teu nome,
para que possa ofertar-te um presente que muito te alegre.
As terras férteis dos homens Ciclopes também nos produzem
vinhos em cachos vermelhos, que a chuva de Zeus faz ter viço.
Este, porém, tem sabor de mistura de néctar e ambrósia."[185]

Uma vez embriagados, os seres, outrora aterrorizantes, tornam-se suscetíveis a serem vencidos. Claro que isto não se dará de forma fácil. Enquanto Polifemo é dotado de uma força descomunal, o Antonho de Eiesús metamorfoseia-se em onça verdadeira, o iauaretê. Portanto, tanto Odisseu quanto o visitante passarão por graves aporias até conseguirem dominar os seus algozes, que, antes espertos, tornam-se estúpidos.

Enquanto Odisseu colocou-se em dificuldade por causa de sua teimosia e do seu desejo de obter mais riquezas e presentes de hospitalidade; o visitante do sobrinho do Iauaretê, possivelmente, um jagunço, foi enviado ao seu encontro, pelo dono das terras, para esclarecer as mortes misteriosas dos habitantes daquele local e para matá-lo.

SELVAGEM E GROTESCO, COMEDOR DE GENTE

Outra semelhança que encontramos entre Polifemo e Antonho de Eiesús (ou Tonho Tigreiro) é o hábito de comer gente. Odisseu depois de tentar, sem sucesso, conversar com o Ciclope, assistia, sem nada poder fazer, à devoração de seis dos seus doze companheiros. Esse devorava-os, aos pares, a cada refeição. Restava ao herói aguardar a oportunidade de escapar da matança e salvar o resto dos companheiros, que entraram em desespero após a morte dos primeiros:

Disse-lhe; o monstro nenhuma palavra me deu em resposta;
mas, levantando-se, as mãos estendeu para meus companheiros
e, segurando dois deles, ao solo, quais dois cachorrinhos,
os atirou; derramaram-se os miolos na terra, molhando-a.
Ceia com eles prepara, depois de cortar-lhes os membros,
e os devorou como leão montanhês, sem deixar coisa alguma,
músculos, vísceras e ossos providos de gordo tutano.

[185] Hom. *Od.* 9. 347-359

> Nós, prorrompendo em soluços, a Zeus elevamos os braços,
> diante daquele espetáculo; o desânimo a todos invade.[186]

No dia seguinte, ao acordar, Polifemo "de novo agarrou dois homens e deles fez a sua refeição"[187]. Em seguida, saiu para apascentar o gordo rebanho, enquanto Odisseu pôs em ação o seu plano de cegar o Ciclope. Não poderiam matá-lo, pois não conseguiriam afastar a enorme pedra que servia de porta para a gruta. Então, cortaram e alisaram o pedaço de um tronco que encontraram na caverna e o esconderam para usá-lo no momento adequado.

Porém, para aumentar a tristeza do grupo, ao entardecer, Polifemo voltou e "de novo agarrou dois homens e deles fez a sua refeição"[188]. Neste momento, Odisseu ofereceu o vinho ao Ciclope e, estrategicamente, disse a ele que seu nome era Ninguém. Assim, os outros ciclopes, que correram para ajudá-lo ao ouvirem os seus gritos, escutaram Polifemo gritar "Ninguém me mata pelo dolo e pela violência"[189]. Desta forma, Odisseu obteve sucesso com o seu plano.

Na novela de Guimarães, vemos uma estratégia diferente de narração das mortes. O texto é um monólogo do bugre, que vai construindo os seus relatos à medida que é interrogado pelo jagunço. Reticente no início, com medo de sofrer alguma represália; ao final do relato, conta tudo com detalhes:

> Uê, uê, rodeei volta, despois, cacei jeito, por detrás dos brejos: queria ver veredeiro seo Rauremiro não. Eu tava com fome, mas queria de-comer dele não – homem muito soberbo. Comi araticum e fava doce, em beira de um cerrado eu descansei. Uma hora, deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, despois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... Eh, juca-jucá, atiê, atiuca! Aí eu fiquei com dó, fiquei com raiva. Hum, nhem? Cê fala que eu matei? Mordi mas matei não... Não quero ser preso... Tinha sangue deles em minha boca, cara minha. Hum, saí, andei sozim p'los matos, fora de sentido, influição de subir em árvore, eh, mato é muito grande... Que eu andei, que eu andei, sei quanto tempo foi não. Mas quando

[186] Hom. *Od.* 9. 287-295

[187] Hom. *Od.* 9. 311

[188] Hom. *Od.* 9. 344

[189] Hom. *Od.* 9. 408

> que eu fiquei bom de mim, outra vez, tava nu de todo, morrendo de fome. Sujo de tudo, de terra, com a boca amargosa, atiê, amargoso feito casca de peroba... Eu tava deitado no alecrinzinho, no lugar. Maria-Maria chegou lá perto de mim...[190]

Aqui ele confessa o que de início negara "matei ninguém, não. Matei nunca"[191]. Antes, ele contava que todos morriam de doença. Porém, quanto mais bebe mais revela o que fez, além de dar a impressão, a todo instante, que matará o jagunço. Há uma passagem bem emblemática sobre esta intenção de matar, que passa despercebido quando o leitor não sabe o que é o sejuçu nem a lenda que existe em torno dele:

> Eu não posso ser preso: minha mãe contou que eu posso ser preso não, se ficar preso eu morro – por causa que eu nasci em tempo de frio, em hora em que o sejuçu tava certinho no meio do alto do céu. Mecê olha, o sejuçu tem quatro estrelinhas, mais duas. A' bom: cê enxerga a outra que falta? Enxerga não? A outra – é eu... Mãe minha me disse. Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraím.[192]

Existem muitas lendas associadas ao sejuçu, porém, após várias pesquisas, Ávila & Trevisan elegeram como a mais significativa a que eles ouviram, durante trabalhos de campo na região do Alto Rio Negro, quando conversam com a Profa. Celina Menezes da Cruz, falante de nheengatu:

> A professora nos disse, então, que normalmente conseguimos contar apenas seis estrelas quando olhamos em direção a essa constelação, já que uma delas aparece muito pequenina no firmamento. Quando, porém, olhamos para o siiuci e contamos sete estrelas, significa que a nossa morte está próxima: é sinal de que iremos morrer até o final do ano. Ela ainda acrescentou que certa vez estava sentada à noite na companhia de um de seus irmãos, ao que este se colocou a contar o número de estrelas do sejuçu e chegou ao fatídico número sete. Dentro de pouco tempo, segundo a professora, ele viria a falecer, pelo que nos reforçou, em sua narração, a validade dessa tradição.[193]

Através da metáfora do siiuci, o homem-onça dá o aviso ao visitante: "A outra – é eu..."! A sétima estrela, anunciadora da morte, é ele próprio! Portanto, quem o vê está com os dias contados.

---

[190] Rosa 2015: 188

[191] Rosa 2015: 178

[192] Rosa 2015: 179

[193] Ávila; Trevisan 2015: 309

KALÒS K'AGATHÓS E PORÃ-PORANGA (BOM, BONITO)

Na língua Tupi, a reduplicação de um adjetivo, "geralmente indica, uma forma superlativa, significa um aumento na intensidade da característica correspondente a tal adjetivo"[194]. Guimarães Rosa utiliza este artifício ao redobrar o termo "poranga", originário do tupi antigo, que significa "bonito, belo" e através das repetições, usadas para intensificar a fala do índio: aquilo que o agrada é "bom, bonito"; Maria-Maria é "boa, bonita".

> Eh, catu, bom, bonito, porã-poranga! – melhor de tudo. Maria-Maria solevantou logo, botava as orelhas espetadas para diante. Eh, foi indo devagar, do diário dela, andar que mecê pensa que é pesado, mas se ela quiser vira para ligeiro, leviano, é só carecer. Ela balança bonito, jerejereba, fremosa, porção de pelo, mão macia...[195]

No início do diálogo Tonho Tigreiro diz ao "visitante": "Cê é querembáua, bom-bonito, corajoso"[196]. Para o índio, aquele homem que chega à sua tapera seria um *kalòs k'agathós*, alguém belo e corajoso, e, talvez, por isso, capaz de derrotá-lo e matá-lo. Assim impressionado, o Tonho Tigreiro não sossega, não quer dormir, não dorme, porém, insiste para que o "visitante" durma:

> Eu vou dormir não, tá quage em hora d'eu sair por aí, todo dia eu levanto cedo, muito em antes do romper da aurora. Mecê dorme. Por que é que não deita? – fica só acordado me preguntando coisas, despois eu respondo, despois cê pregunta outra vez outras coisas? Pra quê? Daí, eh, eu bebo sua cachaça toda. Hum, hum, fico bêbado não. Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue... Cê pode dormir sossegado, eu tomo conta, sei ter olho em tudo. Tou vendo, cê tá com sono. Ói, se eu quero eu risco dois redondos no chão – pra ser seus olhos de mecê – despois piso em riba, cê dorme de repente... Ei, mas mecê também é corajoso capaz de encarar homem. Mecê tem olho forte. Podia até caçar onça... Fica quieto. Mecê é meu amigo.[197]

Vemos o esforço que o homem-onça faz para manter-se acordado e para manter-se amedrontador. Por isso, fala que só fica bêbado ao beber "muito, muito sangue" e que é capaz de fazer o "visitante" dormir

---

[194] Ávila; Trevisan 2015: 306

[195] Rosa 2015: 168

[196] Rosa 2015: 159

[197] Rosa 2015: 169-170

através de um ritual místico, do qual ele é conhecedor. Agindo assim, ele espera continua a dominar a situação, porém sabemos que a cachaça em excesso selará o seu destino.

Enquanto, na novela, o índio-onça pressente a morte em seu encalço; na epopeia, o ciclope Polifemo nem imagina que aquele homem, invasor da sua caverna, seria capaz de causar-lhe qualquer dano. Por qual motivo um homem pequeno e insignificante o amedrontaria? Somente após ter o seu olho perfurado e o nome do seu algoz revelado, ele lembrou-se da profecia que ouvira há tempos:

> Ai, em verdade atingiu-me veraz predição, muito antiga!
> Antigamente aqui havia adivinho de bela aparência,
> Télemo, de Êurico filho, excelente em fazer vaticínios,
> que entre os Ciclopes chegou à velhice prevendo o futuro.
> Ele, de fato, predisse que havia de dar-se tudo isto:
> que pelas mãos de Odisseu eu seria privado da vista.
> Mas sempre fui de pensar que indivíduo de bela estatura
> fora o que viesse aqui ter, revestido de força gigante;
> e eis que da vista me priva um sujeito pequeno e sem força,
> um coisa-alguma, depois de me haver pelo vinho domado.[198]

Polifemo esperava que a profecia fosse cumprida por um homem de "bela estatura, [...] revestido de força gigante", portanto, um *kalòs k'agathós*. Mas, para sua decepção, "um sujeito pequeno e sem força" fora o responsável pela sua derrota e usara como armas a astúcia e o vinho divino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi apontado no início, as diversas leituras críticas do "Meu tio o Iauaretê" não contemplam a exposição feita nesta pesquisa. A linguagem do Iauaretê foi o que mais instigou e ainda instiga os críticos de Guimarães Rosa.

Expostas as comparações, que estão longe de serem esgotadas, vemos quão cuidadosamente essa narrativa foi construída e o quanto João Guimarães Rosa é mestre em dar significações aos mínimos detalhes.

É inegável que fontes diversas foram usadas nesta construção, mas a existência do "Caderno de leitura de Homero", junto à observação

---

[198] Hom. *Od.* 9. 507-516

do autor de que "A Odisséia é uma rocha cyclópica", fortalece em nós o sentimento que o episódio do Ciclope, no Canto IX da *Odisseia*, serviu-lhe de inspiração.

REFERÊNCIAS

Ávila; M. T.; Trevisan, R. G. (2015), "Jaguanhenhém: um estudo sobre a linguagem do Iauaretê", *Magma*, v. 1, n. 12, 297-335.

Campos, H. (2006), "A linguagem do Iauaretê". In: _____. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. Debates, 247. São Paulo: Perspectiva, 57-63.

Costa, A. L. M. (1998), "Rosa, ledor de Homero", *Revista USP*, n. 36, 46-73.

Galvão, W. N. (1975) "O impossível retorno". *Língua e Literatura* - USP, v. 4, 517-537. Disponível em: <www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/viewFile/122802/119278 > Acesso 09/08/2017.

Homero. (1974), *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coleção Biblioteca Universal, Grécia, v. 11. São Paulo: Editora Três.

Rosa, J. G. (2015, 7ª ed.), "Meu tio o Iauaretê", in *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 155-190.

Simões, I. J. G. (1976) "'Meu tio o Iauaretê' – um enfoque polifônico". *Língua e Literatura* - USP, v. 5, 131-151. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/113798/111669> Acesso 09/08/2017.

O *TURPE* NA *PHARSALIA* DE LUCANO
THE *TURPIS* IN LUCAN'S *PHARSALIA*

Pauliane Targino da Silva Bruno[199]
Universidade Estadual do Ceará

RESUMO: Este trabalho pretende apresentar a noção do *turpe* filosófico no poema épico *Pharsalia* de Lucano. O *turpe* é considerado o sumo mal para a filosofia estoica, contrapondo-se ao sumo bem, *honestum*. Considerando a abordagem sobre o *turpe* de Cícero no livro 2 do *De finibus bonorum et malorum*, pretende-se mostrar como Lucano usa o mencionado conceito em seu poema. Na *Pharsalia*, o termo *turpe* aparece sete vezes e cada um desses registros será analisado na tentativa de justificar seu uso mediante um contexto poético e um filosófico.

PALAVRAS-CHAVE: *Turpe,* Cícero, *De finibus bonorum et malorum*, Lucano, *Pharsalia*.

ABSTRACT: This paper intends to present the notion of the philosophical *turpe* in the epic poem Lucan's *Pharsalia*. The *turpe* is considered the greatest evil for stoic philosophy, opposing to the greatest good, *honestum*. Considering Cicero's approach to *turpe* in Book 2 of *De finibus bonorum et malorum*, it is intended to show how Lucanus uses the aforementioned concept in his poem. In *Pharsalia*, the term *turpe* appears seven times, and each of these records will be analyzed in an attempt to justify its use through a poetic and a philosophical context.

KEYWORDS: *Turpe,* Cicero, *De finibus bonorum et malorum,* Lucan, *Pharsalia*.

---

[199]Pauliane Targino is Assistent Professor at the State University of Ceará since 2007; she is currently engaged in a doctoral research on the poetry of Lucanus and the divinatory questions in Ancient Rome at the Federal University of Ceará. She holds both a Master's degree in Literature in the area of Latin and Greek Literature and degree in Language at the Federal University of Ceará.

A filosofia em Roma adquire um caráter próprio com os textos filosóficos de Cícero200. No De diuinatione (2. 1-4), o orador faz uma apresentação da filosofia para elucidar aos mais jovens os preceitos dessa ciência. Dentre esses textos, no De finibus bonorum et malorum, como o próprio Cícero afirma (De diu., 2. 2)201, há a fundamentação (fundamentum) da filosofia baseada nos fins do bem e do mal. Assim, esse tratado de ética pretende discutir, considerando as maiores escolas filosóficas da época, qual seria o sumo bem e qual o sumo mal. O texto é dividido em cinco livros; no livro 2, ao refutar o discurso epicurista apresentado anteriormente por Torquato, Cícero faz a distinção entre o sumo bem estoico (*honestum*) e o sumo mal (*turpe*) (*De fin*., 2. 38):

> Aut enim statuet, nihil esse bonum nisi **honestum**, nihil malum nisi **turpe**.[202]
>
> Ou decidirá que não existe outro bem senão o bem moral, nem outro mal senão a perversidade[203].

Portanto, o turpe é considerado como o oposto de honestum, podendo se dizer que é o maior mal de um ser humano. Para se entender melhor o turpe, faz-se necessário conhecer o honestum. Em De finibus 2. 34, quando Cícero começa a apresentar o sumo bem, assim diz:

> Stoicis consentire naturae, quod esse volunt e virtute, id est, honeste vivere, quod ita interpretantur, vivere cum intellegentia rerum earum, quae natura evenirent, eligentem ea, quae essent secundum naturam, reicientemque contraria.
>
> Para os estoicos o viver de acordo com a natureza, que consiste, para eles, em seguir a virtude, ou seja, viver de acordo com o bem moral; este princípio pode interpretar-se assim: viver com plena consciência de quais os acontecimentos

---

200Para tal afirmação ver Cic. *De nat. deor.* 1. 6-9.

201Conf. Cic. *De Diu.* 2.2 *Cumque fundamentum esset philosophiae positum in finibus bonorum et malorum, perpurgatus est is locus a nobis quinque libris*. [E, estando posto o fundamento da filosofia em fins do bem e do mal, este ponto foi tratado a fundo por mim em cinco livros].

202Todas as citações em latim do *De finibus bonorum et malorum* presentes nesse texto são da edição de L. D. Reynolds. (CICERONIS, 1998). E os destaques nos textos latinos são nossos.

203As traduções do *De finibus bonorum et malorum* presentes nesse texto são de J. A. Segurado e Campos (CÍCERO, 2012).

> que decorrem da natureza, adoptando os procedimentos que estão de acordo com a natureza e rejeitando os que lhe opõem.

Então, considerando o *turpe* como o sumo mal, tal termo significaria de modo geral viver contra a natureza e fora da maior virtude (*honestum*). Mais adiante, no quinto livro, Cícero mostra que, para os estoicos, o *honestum* está vinculado diretamente à conformidade com a natureza; para os peripatéticos e acadêmicos, já seria a junção da natureza com a *prima naturae* (as coisas boas em si mesmas, bens buscados pelo corpo e pela alma). Depois dessa explicação, ele atribui uma nova definição ao *honestum* (5. 66), afirmando o seguinte:

> quandoquidem **honestum** aut ipsa virtus est aut res gesta virtute; quibus rebus vita consentiens virtutibusque respondens recta et honesta et constans et naturae congruens existimari potest.
>
> Um vez que o valor moral ou é a própria virtude ou é algum acto de virtude. Logo, uma vida consentânea com estes valores e em correspondência com as virtudes, pode ser avaliada como sendo justa, honesta, constante e em harmonia com a natureza.

Após essa breve exposição do *honestum*, pode-se considerar que o *turpe*, em linhas gerais, seria o agir contra a natureza e fora da virtude, não seguindo os *prima naturae*, em especial, desconsiderando a justiça, que é a virtude social por excelência.

Na *Pharsalia*, aparecem sete registros do termo *turpe*, cujo emprego tentaremos ao longo do texto examinar à luz da teoria estoica. De início, pode-se supor que Lucano, em seu poema, equilibre o uso dos termos *turpe* e *honestum*, pois, ambos são registrados sete vezes. A primeira ocorrência de *turpe* é no livro IV, no episódio do suicídio mútuo (4. 402-581). Vulteio, soldado de César, propõe aos seus soldados um suicídio mútuo como prova de lealdade ao chefe, pois considera que os inimigos temeriam tal comportamento e assim não precisariam da misericórdia deles, ao dizer (4. 507-509):

> temptare parabunt
> foederibus **turpi**que uolent corrumpere uita:
> o utinam, quo plus habeat mors unica famae.[204]

[204] O texto latino dos livros 4 e 5 da *Pharsalia* é o editado por Housman (LUCANO, 2011). Os destaques nos textos latinos são nossos.

Vão propor
a paz, nos dando em troca uma vida de nada.
Seja assim. E mais fama a nossa morte alcance.[205]

Assim, Vulteio afirma aos seus companheiros que é mais digno morrer pelas próprias mãos (mors unica) do que ter uma uita turpi. O termo turpi associado à uita evoca a situação de desonra que seria entrar num acordo com os inimigos para se manter vivo sem combater, culminando numa vida indigna, contra a virtude guerreira. Pois, como forma de evitar uma vida desonrada, ele propõe aos seus combatentes um suicídio coletivo com base nos preceitos da *uirtus* estoica, conforme se verifica (4. 478-485):

uita brevis nulli superest, qui tempus in illa
quaerendae sibi mortis habet; nec gloria leti
inferior, iuuenes, admoto occurrere fato.
omnibus incerto uenturae tempore uitae
par animi laus est et, quos sperauerit, annos
perdere et extremae momentum abrumpere lucis,
accersas dum fata manu: non cogitur ullus
uelle mori.

Não permanece breve a vida a quem tem tempo
de em seu curso encerrá-la, nem é morte menos
gloriosa apressar um destino já próximo.
Como o tempo de vida p'ra todos é incerto,
há honra tanto em dispensar anos vindouros,
quanto em cessar a última chama vital,
desde que os Fados pela própria mão se cumpram.
Ninguém pode forçar-vos a querer morrer.

Esse episódio não é conhecido como um ato de glória, mas como um ato de furor (4. 516-17), reconhecido pelo próprio Vulteio, e também como um nefas (4. 549), um crime fratricida, anunciado no poema através de exempla mitológicos, como o dos Opitérgios, comentado por Day (2013, p. 196):

As ações dos Opitérgios tornar-se-ão, de fato, exemplum (nullam maiore locuta est / orem ratem totum discurrens Fama per orbem, 4. 573-4), mas não do tipo que Vulteius pretende, sua oferta de virtus e fama emergindo como sinédoque para o horror moral que caracteriza toda a guerra civil: totumque in partibus unis / bellorum fecere nefas (4. 548-9). Este nefas é a de irmãos matando

[205] As traduções dos livros 4 e 5 da *Pharsalia* presentes nesse texto são de Brunno V. G. Vieira (LUCANO, 2011).

> irmãos, pais a filhos, companheiros a companheiros. São o nefas das identidades trilhadas pelo trauma, de sujeitos que anteriormente se tornavam objetos alienados de seu próprio olhar. (4. 566-7): arrastando suas entranhas esticadas através do convés, os Opitérgios meio mortos vêm representar o corpo rompido, abjeto, auto-alienado da própria Roma.[206]

A segunda ocorrência do termo *turpe* acontece no quinto livro. Um porta-voz dos revoltosos soldados de César pede ao chefe que os dispense do combate, desejando uma morte tranquila, em casa, ao lado da mulher, uma morte ingloriosa para um guerreiro.

> liceat discedere, Caesar,
> a rabie scelerum. quaeris terraque marique
> his ferrum iugulis animasque effundere uiles
> quolibet hoste paras: (5. 261-264)
> […]
> en, inproba uota:
> non duro liceat morientia caespite membra
> ponere, non anima galeam fugiente ferire
> atque oculos morti clausuram quaerere dextram,
> coniugis inlabi lacrimis, unique paratum
> scire rogum; liceat morbis finire senectam;
> sit praeter gladios aliquod sub Caesare fatum. (5. 277-283)

> César, dá-nos a dispensa
> desse surto de crime. Em terra e mar expões
> este pescoço ao ferro, pronto a eliminar
> nossas vidas de nada com qualquer imigo.
> […]
> Eis nossas injúrias:
> permita que ao morrer não me seja o chão duro
> jazigo, que minh'alma não venha a partir
> com o elmo, nem na morte meus olhos procurem
> mão que feche; permita-me expirar aos prantos
> da cônjuge, e saber sozinho que sozinho na pira
> queimo, e morrer doente em velhice ordinária:
> que exista um fim sob César sem ser o da espada.

---

[206] The Opitergians' actions will thus indeed become an exemplum (nullam maiore locuta est / ore ratem totum discurrens Fama per orbem, 4.573–4) but not of the kind Vulteius intends, their bid for virtus and fame emerging as synecdoche for the moral horror that characterises the entire civil war: totumque in partibus unis / bellorum fecere nefas (4.548–9). This nefas is that of brothers killing brothers, fathers sons, comrades fellow comrades. It is the nefas of identities riven by trauma, of subjects that were previously one becoming the alienated objects of their own gaze. iam latis viscera lapsa / semianimes traxere foris (4.566-7): dragging their splayed innards across the deck, the half-dead Opitergians come to stand for the ruptured, abject, self-alienated body of Rome itself.

Em seguida, César revida e os soldados voltam a si. Em Roma, ele convoca eleições para cônsul, numa votação fraudulenta, e é eleito. Depois quer ir para Brundísio, mas não consegue partir com as naus, pois não era possível navegar por causa do inverno rigoroso. E a visão de César daquele cenário gélido, que lhe impedia de dar sequência a guerra, foi uma visão caracterizada como *turpe* (*turpe duci uisum* – "uma visão *turpe* para o chefe"). Uma visão ruim contra o natural que seria ter ventos propícios para a navegação (5. 409-411):

> **turpe** duci uisum rapiendi tempora belli
> in segnes exisse moras, portuque teneri
> dum pateat tutum uel non felicibus aequor.
>
> Foi torpe ao chefe ver a hora de atacar
> perdida em vã demora e a detença no porto,
> quando até malfadados têm seguro o plaino.

A visão torpe indica, nesse momento, que a natureza está contra os propósitos de César de seguir guerreando, pois o chefe, anteriormente agiu contra a ordem dos acontecimentos – fraudou eleição, obrigou soldados a lutarem contra os irmãos. Por isso, César depara-se com uma visão desagradável e que freia as suas ações bélicas.

A terceira ocorrência (6. 152) tem a seguinte estrutura – *O famuli turpes* –, um vocativo, no qual os escravos são classificados como *turpes*, assim como está registrado no verso 274 do nono livro. A primeira construção não se encontra curiosamente em todas as edições da *Pharsalia*, como na tradução inglesa de Duff (1928) da Loeb, mas está presente em outras traduções mais recentes como a de Badali (2006) da UTET, em que há uma marcação indicando a omissão do verso em outros *corpora*[207].

Nessa ocorrência, Ceva, um centurião fanático, que defendeu a muralha de César em Dirráquio, ao bloquear uma brecha, resolve incitar seus companheiros ao vê-los fugir do combate, chamando-os de *turpes* (6. 152-153):

> O famuli **turpes**, servum pecus, absque cruore

[207](BADALÌ, 2006, p. 296)

terga datis morti?[208]

Ó soldados vergonhosos, raça servil, sem sangue derramado
fugi da morte?[209]

Ceva insulta os companheiros, ao chamá-los de turpes, para trazê-los de volta ao combate; embora, de fato, por meio de um discurso eloquente e de tom suicida, o centurião queira que seus companheiros morram por César e não fujam dessa "glória" de morrer em combate. Pois, para Ceva, os fâmulos estariam agindo contra a natureza guerreira de combater sem restrições, por isso os classifica como *turpes* (6. 160-165):

Pompeio laudante cadam. Confringite tela
pectoris inpulsu iugulisque retundite ferrum.
Iam longinqua petit pulvis sonitusque ruinae,
securasque fragor concussit Caesaris auris.
Vicimus, o socii; veniet qui vindicet arces,
dum morimur.

Que eu tombe sob os louvadores de Pompeu. Repeli as flechas
com o movimento do vosso peito e afastai a espada de vossas gargantas.
Mesmo ao longe a poeira já alcança e também o som da ruína,
e o estrépito já brandiu os ouvidos seguros de César.
Vencemos, ó companheiros; chegará aquele que vencerá as fortificações,
enquanto morremos.

Contudo, tomado por um furor (6. 228), o centurião lança-se desmedidamente ao combate, sendo surpreendido por um ataque que culmina em sua destruição. Após essa cena, afirma não ser um exemplo de morte honrada (6. 234-235):

sit Scaeva relicti
Caesaris exemplum potius quam mortis **honestae**.

Seja Ceva de deserção
de César um exemplo mais do que de morte honrada.

Embora Ceva enlouquecido não mais reconheça o valor de sua morte, mais adiante é louvado como um exemplo de verdadeira uirtus (6. 253-254). Mas, segundo Day (2013, p.195), o comportamento suicida do

[208] O texto latino dos livros 6-10 da *Pharsalia* é o editado por Renato Badalì (LUCANO, 2006). Os destaques nos textos latinos são nossos.

[209] A partir desse trecho, todas as traduções da *Pharsalia* são nossas.

centurião é uma deturpação da *uirtus* romana, pois a morte dele caracteriza uma subserviência a César e não um ato glorioso.

> As ações de Ceva, em outras palavras, longe de mostrar que ele é a quintessência da *virtus* romana, o apresentam como um bárbaro, um inimigo de Roma. O seu comportamento suicida demonstra uma alienação radical de sua própria identidade romana.[210]

Já a quarta ocorrência de turpe está no sétimo livro, quando Pompeu, percebendo o avanço do exército inimigo e não podendo adiar o combate, discursa para seus soldados. Nas suas últimas palavras, ele pede que, caso não vença a batalha contra César, afastem dele a humilhação de servir ao vencedor nos últimos anos torpes (*turpes extremi cardinis annos*) (7. 379-382):

> Magnus, nisi vincitis, exul,
> ludibrium soceri, vester pudor, ultima fata
> deprecor ac **turpes** extremi cardinis annos,
> ne discam servire senex.
>
> Eu, o Magno, se não venceis, exilado,
> ludíbrio do sogro, vergonha de vós, as últimas palavras
> suplico e que durante anos torpes já no extremo da vida,
> eu não aprenda já velho a ser escravo.

Com essas palavras, Pompeu revela o desejo de não querer viver até a velhice, na condição de prisioneiro e escravo do vencedor. Os anos de vida como escravo de guerra seriam turpes, pois ele viveria anos de desonra, contrapondo-se à natureza da virtude bélica, por não ter morrido em combate, mas sim de velhice (7. 382-384):

> Tam maesta locuti
> voce ducis flagrant animi Romanaque virtus
> erigitur placuitque mori, si vera timeret.
>
> Tão tristes palavras
> pronunciadas pelo chefe excitaram os ânimos, a virtude romana
> se reergueu, e até a morte lhe agradava, se temesse a realidade.

No nono livro, temos duas ocorrências do termo turpe. A primeira surge após a morte de Pompeu, quando Cornélia lamenta o assassínio do

---

[210] Scaeva's actions, in other words, far from showing him to be the quintessence of Roman virtus, present him as a barbarian, an enemy of Rome. His suicidal behaviour demonstrates a radical alienation from his own Roman identity.

marido e fala do castigo que será viver sem ele. Ela discursa apresentando todo o seu sofrimento e o quanto é torpe continuar viva, já que a sua vida restringe-se a chorar a dor pela ausência do marido (9. 104-108):

> […] Potuit cernens tua funera, Magne,
> non fugere in mortem: planctu contusa peribit,
> effluet in lacrimas, numquam veniemus ad enses
> aut laqueos aut praecipites per inania iactus;
> **turpe** mori post te solo non posse dolore.
>
> Pude, ao presenciar teus funerais, ó Magno,
> não fugir para a morte: perecerei espedaçada pelo luto,
> desmanchar-me-ei em lágrimas, nunca recorrerei a armas
> ou forca, ou precípites saltos no vazio;
> torpe é, depois de ti, não poder morrer só de dor.

Cornélia classifica como *turpe* a possibilidade de não conseguir morrer por causa de tanto sofrimento, embora ela afirme anteriormente que não recorrerá a um suicídio, apenas viverá o luto em plena tristeza. Para ela, continuar viva, mesmo sofrendo muito com a morte do marido é um ato indigno, algo contra a natureza da sua união amorosa.

A segunda ocorrência do nono livro surge logo adiante, quando, após a morte de Pompeu, Catão assume o comando das tropas de Magno e atravessa o deserto líbico. A composição é igual a ocorrência no livro seis, já mencionada. Catão, ao liderar as tropas, depara-se com a resistência dos soldados (chamados de escravos) em segui-lo. Então ele discursa e chama os guerreiros de *turpes*. O termo mencionado é usado pelo atual líder para provocar as tropas a guerrear, enfatizando que fugir do combate não é uma atitude virtuosa (9. 274-275):

> O famuli **turpes**, domini post fata prioris
> itis ad heredem.
>
> Ó soldados vergonhosos, após a morte do dono anterior
> passais para o herdeiro.

Assim como, na ocorrência semelhante de *turpes* (6. 152), o termo é utilizado por Catão para mostrar aos fâmulos, que, ao desertarem da batalha, estarão agindo contra a natureza de um verdadeiro guerreiro, fugindo da virtude de um combatente.

E, por fim, a última ocorrência do *turpe* no poema. No décimo livro, César chega ao Egito e, de início, visita a tumba de Alexandre; logo depois, segue em direção ao palácio e encontra Cleópatra. A rainha pede ajuda a César para reaver o seu poder de herdeira do trono, poder esse usurpado por seu irmão Ptolomeu. Nesse momento, a voz do poeta nos lembra que César afastou-se da guerra por se deixar seduzir por Cleópatra, inteiramente envolvido pela paixão, que culminou no nascimento de um filho, Cesário (10. 77-81):

> Pro pudor! Oblitus Magni tibi, Iulia, fratres
> obscaena de matre dedit partesque fugatas
> passus in extremis Libyae coalescere regnis
> tempora Niliaco **turpis** dependit amori,
> dum donare Pharon, dum non sibi vincere mavolt.
>
> Que vergonha! Ao esquecer de Magno a ti, Júlia, irmãos
> de mãe obscena deu e os partidários afugentados
> tornaram a reagrupar-se nas regiões mais longíquas da Líbia,
> e, torpe, perde tempo, com amores junto ao Nilo,
> enquanto devolver-lhe Faro, por ele, não preferia ser vencedor.

O envolvimento amoroso entre César e Cleópatra o fez esquecer a guerra por um tempo, por isso o chefe foi classificado como turpis. Com isso, Ptolomeu aproveitou o descuido para atacar as tropas de César que estavam despreocupadas com a batalha. E, no final do poema, quando César está encurralado pelo inimigo, não há a possibilidade de uma morte honrada (*honestae*) (10. 538-539):

> […] Via nulla salutis,
> non fuga, non virtus: vix spes quoque mortis **honestae**.
>
> Não há nenhum caminho para a salvação,
> Nem fuga, nem virtude: apenas, com sorte, esperança de uma morte honrada.

Assim, nesse livro, o percurso filosófico do sumo bem e do sumo mal se fecha, pois, por causa do amor, César, *turpis*, esqueceu a guerra e permitiu que o inimigo o atacasse de surpresa, agiu contra a natureza de um chefe, foi distraído. E, por isso, nos últimos versos, o poeta anuncia que, dificilmente, César terá uma *mors honesta*, digna de um grande chefe romano, porque não foi virtuoso, portanto não será digno da honra guerreira, do sumo bem (*honestum*). O encerramento desse livro e do poema demonstram a consciência filosófica de Lucano ao usar o termo *turpe*.

Nas sete ocorrências, o termo *turpe* evoca o sumo mal, apresentando situações contra a natureza, e vem ladeado de palavras nefastas: no primeiro *turpe* (4. 508), termos referente à morte aparecem no discurso de Vulteio em número de seis, além disso há o registro de *furor* e *nefas*, que evocam a natureza mórbida do episódio[211]; no segundo (5. 409), para que César tenha uma visão torpe, o discurso do porta-voz está permeado de uma linguagem nefasta[212], como indício do que estava para acontecer; no terceiro (6. 152), no discurso de Ceva e na própria cena de clamor pela luta, remonta torpeza[213]; no quarto (7. 381), Pompeu também registra algumas palavras ligadas à morte[214]; no quinto (9. 108), na lamentação de Cornélia, a presença da morbidez é enfatizada[215], devido a morte de Pompeu; no sexto (9. 274), Catão também recorre a uma linguagem pesada[216], embora bem menos do que os outros líderes; e no sétimo e último, verifica-se forte a presença do furor (loucura)[217].

Portanto, ao apresentar as sete ocorrências do turpe, verifica-se que Lucano enfatiza o uso do termo no sentido estoico apresentado, principalmente, como contra a natureza da virtude, concebida como honestum. Na maioria dos casos, a virtude questionada no poema, era a virtude guerreira, em que morrer em combate é mais honrado do que fugir da batalha. E essa ênfase verificada no poema confirma-se no livro décimo, conforme já foi mencionado, quando, possivelmente, César não terá uma *mors honesta* por ter se tornado um *turpis* ao se envolver amorosamente com Cleópatra.

---

211 Discurso de Vulteio: *mortis* (4. 479); *mori* (4. 485); *morti* (4. 506); *mors* (4. 509); *mortis* (4. 517); *mori* (4. 520). *Furor est* (4. 517); *furor* (4. 540). *Nefas* (4. 548, 4. 556).

212 Discurso do porta-voz: *nefas* (5. 272); *mortem* (5. 277); *morientia* (5. 278); *morti* (5. 280). *Liceat morbis finire senectam* (5. 282);

213 *Nefas* (6. 147); *morti* (6. 153); *morimur* (6. 165); *mortem* (6. 169); *furorem* (6. 165).

214 *Mori* (7. 376); *mori* (7. 384).

215 *Mortem* (9. 105); *mori* (9. 108); *mortem* (9. 116).

216 *Moreris* (9. 259); *scelus* (9. 283).

217 *Furores* (10. 62); *vaesani* (10. 70); *furore* (10. 72).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Asso, Paolo (2010), *A comentary on Lucan*, *De bello civilli IV*. Berlin/New York.

Braund, Susanna (2009), *A Lucan Reader: Selections from Civil War*. Mundelein / Illinois.

Cícero, Marco Túlio (2012), *Textos Filosóficos,* Tradução, introdução e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa.

Cicerón, Marco Tulio (1988), *De la adivinación,* Introducción, traducción y notas de Julio Pimentel Álvarez. México.

Ciceronis, M. Tulli (1998), *De finibus bonorum et malorum libri quinque*, recognouit breuique adnoyatione critica instruxit L. D. Reynolds, Oxford.

Day, Henry J. M. (2013), *Lucan and the Sublime: Power, Representation and Aesthetic Experience*. Cambridge.

Hömker, Nicola e Reitz, Christiane (2010), *Lucan´s* Bellum Ciuile *betweem epic tradition and aesthetic innovation*. Berlin / New York.

Lima, Sidney Calheiros de (2009), *Aspectos do gênero dialógico no* De finibus *de Cícero,* Campinas, Tese de doutorado do IEL.

Lucan (1992), *The civil war,* Translation by J. D. Duff. Cambridge.

Lucano (2011), *Farsália: Cantos de I a V,* Introdução, tradução e notas de Brunno V. G. Vieira. Campinas.

Lucano (2006), *La guerra civile,* A cura di Renato Badali. Torino.

Sannicandro, Lisa (2008), *I personaggi femminili della Pharsalia di Lucano,* Padova, Tese de doutorado.

Sedley, David (2003), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Philosophy*. Cambridge.

ROMA ANTIGA: BECOS E RUELAS FÉTIDOS

ANCIENT ROME: STINKING ALLEYS AND CUL-DE-SACS

Roberto Arruda de Oliveira[218] (rarrudaufc@gmail.com)
(Universidade Federal do Ceará)

RESUMO: Os autores latinos nos deixaram preciosas informações acerca de seu tempo, das ruas estreitas e imundas por onde circulavam mendigos, prostitutas, ladrões, comerciantes, parasitas, políticos, crianças maltrapilhas e chorosas, etc. Murmúrio, gritos, nada parece conter esse rumor confuso que, durante todo o dia, eleva-se das ruas e se mistura ao odor das linguiças, aos sons dos pratos e talheres, às cantorias desafinadas de bêbados. Roma é, antes de tudo, um barulho, um contraste entre a extrema pobreza e a ostentação insolente do luxo.

PALAVRAS-CHAVE: Roma Antiga, Plauto, ínsulas, Suburra.

ABSTRACT: Latin writers have left us precious information about their time, about narrow and dirty streets where passed by beggars, prostitutes, thieves, traders, parasites, politicians, ragged and tearful children, etc. Murmur, screams, nothing appears to hold this confused rumor that rises all day from the streets and mingles with the smell of sausages, with sounds of dishes and cutlery, with drunkens' untuned songs. Rome is, first of all, a noise, a contrast between extreme poverty and insolent ostentation of luxury.

KEYWORDS: Ancient Rome, Plautus, insulas, Subura.

Depois das Guerras Púnicas, um grande número de camponeses, dos quais muitos viram suas terras destruídas no conflito, chegou em Roma em busca de oportunidades. Escravos e libertos gregos

[218] Associate Professor at the Federal University of Ceará, where he teaches Language and Latin Literature. His Master's thesis was on Virgil's Fourth Eclogue (UFRJ) and Doctoral thesis on Propertius (UFRJ).

chegaram logo depois transformando a *Vrbe* na cidade mais populosa do mundo. Ainda que muitos procurassem os campos, bem mais seduzia a vida urbana com seus palácios, banhos, arcos, fontes, templos e foros.

Para os romanos o fórum era um lugar de encontro, o espaço público, o mercado, o qual, até o século VI a.C., não passava de um pântano entre o Capitolino e o Palatino. Drenado antes da expulsão dos Tarquínios, tornou-se o centro político e social da cidade, em meio ao qual a multidão se encontrava, como evoca n*O Gorgulho* o personagem Corego: apresenta-nos "uma espécie de guia topográfico humorístico da cidade de Roma, no qual são especificados os tipos de pessoas que era possível encontrar em cada um dos lugares"[219]:

> CHORAGVS
> Commonstrabo, quo in quemque hominem facile inueniatis loco,
> Ne nimio opere sumat operam si quem conuentum uelit,
> Vel uitiosum uel sine uitio, uel probum uel improbum.
> Qui periurum conuenire uolt hominem ito in comitium;
> Qui mendacem et gloriosum, apud Cloacinæ sacrum,
> Ditis damnosos maritos sub basilica quaærito.
> Ibidem erunt scorta exoléta quique stipulari solent.
> (Plauto, *Curculio*, 467-473)

> COREGO[220]
> Vou te dizer onde poderás encontrar diferentes tipos de homens; e, para facilitar teu trabalho, direi onde encontrarás pervertidos ou virtuosos, honestos ou desonestos. Queres encontrar um perjuro? Basta ires até os Comícios[221]. Um mentiroso ou um fanfarrão? Vá até o templo de Vênus Cloacina[222]. Ricos maridos, pródigos quanto ao seu dinheiro? Tu os encontrarás perto da Basílica[223]. Encontrarás lá também putas envelhecidas e os que alugam o próprio corpo segundo um contrato.

São mais ou menos um milhão de habitantes que se esbarram em passagens desordenadas e ziguezagueantes, que se amontoam em ruas estreitas donde ecoam diariamente o alarido dos "donos de botequim,

---

[219] Citroni, 2006: 117.

[220] Encarregado dos ensaios dos coros das comédias.

[221] Lugar do Foro onde se realizavam os discursos.

[222] Deusa cuja imagem fora encontrada pelo rei Tácio numa cloaca.

[223] Edifício onde os negociantes faziam transações.

roucos de tanto chamar pela freguesia que se faz de surda"224. Lá, em meio aos veneráveis monumentos da religião romana, negociam charlatães de toda sorte: políticos, artesãos, comerciantes, ladrões, parasitas, encantadores de serpentes, prostitutas e prostitutos, uma multidão "à sombra ou ao sol, que vai, vem, grita, se acotovela e se empurra"225. Aí se encontra toda a vida de Roma: o trabalho e o lazer. Neste espaço, infestado de ociosos, assiste-se a reuniões políticas, campanhas eleitorais, motins sangrentos, cerimônias religiosas, cortejos triunfais: tudo em meio às barracas que vendem peixes, carnes e legumes, em meio ao burburinho dos pequenos artesãos. Por lá passam, seguidos de seus *fasces*, os magistrados a quem se deve inclinar a cabeça, e, se se está de liteira, descer e lhes olhar de uma forma respeitosa. Lá pela manhã se veem também os nobres seguidos por seus clientes, quando não, um renomado advogado discursar nas basílicas. À noite se pode ainda caminhar, como costumava fazer Horácio mais de um século depois de Plauto:

> Incedo solus, percontor quanti holus ac far,
> fallacem circum uespertinumque pererro
> sæpe forum, adsisto diuinis, inde domum me
> ad porri et ciceris refero laganique catinum;
> (*Sat.*, 1. 6. 112-115)
>
> Vou sozinho e pergunto por quanto estão os legumes e o trigo, costumo passear pelo ardiloso circo e pelo foro noturno, paro diante dos adivinhos, daí me dirijo pra casa, para meu prato de alho-porro, de grão-de-bico e de bolo.

À noroeste do Foro vê-se a casa senatorial, a Cúria Hostília, em frente à qual fica a Assembleia, *Comitia*, onde o povo pode exercer o direito do voto. Dos *rostra*, ou tribuna onde afixam os esporões dos navios vencidos, os políticos, segundo Plauto, fazem falsas promessas. Nas ruelas que desembocam no Foro circulam as pessoas de má reputação: constituem um dos terrenos de caça preferidos das prostitutas, onde os alcoviteiros ficam de tocaia em busca de ricos clientes: *Pois que, a meu ver, esta raça de*

224 Carcopino, 1990: 69.

225 Ibid.

alcoviteiro está tão presente entre os homens quanto moscas, mosquitos, percevejos e pulgas[226], lamenta o parasita Gorgulho em Plauto.

É o Foro atravessado pelo grande esgoto, a *Cloaca Maxima*, ainda descoberto na época de Plauto. Eis o que não há na maioria das casas: somente os ricos têm este sistema de escoamento. Costumeiramente a população joga água usada pela janela, quando não, despeja-a com o lixo nos numerosos canais das ruelas. As latrinas, as quais somente os ricos possuem, são construídas em cima de uma fossa: o resto da população contenta-se com um penico no quarto. Os mais apressados, por outro lado, atiram tudo pela janela, sem ao menos avisar a quem por ventura lá embaixo esteja.

Nas *insulae*, os apartamentos dos pobres, a situação é ainda mais grave: os penicos são deixados nos porões e aí mesmo despejados. Em meio ao cheiro forte encontramos os tintureiros em busca da urina da qual se servem para desengordurar os tecidos. Os mais pacientes procuram as latrinas públicas dispostas em formato de ferradura nas quais podem passar um longo tempo, lado a lado, conversando sobre assuntos rotineiros. Embaixo dos assentos de mármore um córrego arrasta os excrementos enquanto os usuários, sem nenhum pudor, homens e mulheres[227], lavam-se com uma esponja embebida há pouco num rego.

Em meio a tudo isso exalam as essências dos perfumistas, das barracas de peixes ou carnes, das linguiças que os cozinheiros fritam ao ar livre. É difícil comer nos estreitos cortiços. Bem mais fácil é tomar algo quente no *thermopolium* mais próximo, ou senão, comer uma salsicha, contemplando os monturos nas ruelas que levam à praça, os cortejos de clientes e de políticos, os acrobatas, os adivinhos, charlatães em busca de sua subsistência diária.

Populosos e mal-afamados são também os bairros Velabro e Suburra, nos quais se constroem até nos menores espaços de suas ruelas

---

[226] *Item genus est lenonium inter homines meo quidem animo / Vt muscae, culices, cimices pedesque pulicesque* (*Curculio*, 499-500).

[227] Deighton (1996: 30) nos adverte desta ausência de divisão: "Quanto às medidas para separar homens de mulheres não se dá muita atenção, as evidências mostram mesmo que não havia nenhuma" // *The question of separate provisions for ladies and gentlemen does not receive much attention, but the evidence seems to be that there was none.*

estreitas e sinuosas. Amontoados nas *insulæ*, pequenos artesãos, miseráveis, marginais, escravos fugitivos, ladrões, sapateiros, ferreiros coabitam num quiproquó ininterrupto. Todos os que se dedicam ao tráfico clandestino, às transações ilegais, encontram-se seguros nesse labirinto de becos sem saída, de ruas "sem placas, sem números e sem lâmpadas"[228]. Aí os habitantes mais desfavorecidos encontram na prostituição de suas filhas ou de suas mulheres (muitas vezes sem encanto algum) um meio de ganhar dinheiro:

> **ADELPHASIVM**. (...) An te ibi uis inter istas uersarier
> Prosedas, pistorum amicas, reliquias alicarias,
> Miseras schœno delibutas seruolicolas sordidas,
> Quæ tibi olant stabulum statumque, sellam et sessibulum merum,
> Quas adeo hau quisquam umquam liber tetigit neque duxit domum,
> Seruolorum sordidulorum scorta diobolaria?
> (Plauto, *Poenulus*[229], 265-270)

> **ADELFÁSIO**. (...) Queres te misturar às prostitutas de rua, amantes de padeiros, refugo dos moleiros, de perfume barato, prazeres repugnantes dos piores escravos, que cheiram a estrume de estábulo, a verdadeiras privadas e penicos, puta de dois tostões dos escravos mais imundos, que homem livre algum quis tocar ou levar pra casa?

É então com elas que os adolescentes do Suburra, sem dinheiro ainda, são iniciados na arte do amor: A cândida toga230 me permitiu percorrer impunemente com os olhos todo o Suburra231, assim se refere o poeta Pérsio a sua adolescência e aos seus primeiros prazeres. É o "bairro das prostitutas", ou submemmium, onde "a escória do povo tem a sua vez em condições de sujeira inimagináveis"[232], ou senão em suas celas, resguardadas por uma cortina em trapos, exibem seus dotes "no mau cheiro e na imundície"[233]. Ali, em frente ao bordel, jovens e malnutridas garotas são forçadas pelo *leno* a se expor seminuas. "As lobas", assim chamadas, são

---

[228] Carcopino, loc. cit.

[229] Ainda que muitos traduzam como "Pênulo", podemos traduzir também como "O cartaginesinho".

[230] Toga que os meninos usavam até os dezesseis anos.

[231] *totaque inpune Suburra / permisit sparsisse oculos iam candidus umbo* (*Sat. 5*. 32-33).

[232] Jean-Noël, 1995: 240.

[233] Ibid.

facilmente reconhecidas em público por suas togas marrons, as quais são obrigadas a usar:

> **LAMPADIO**. [….] Non quasi nunc hæc sunt hic, limaces, liuidæ,
> febriculosæ, miseræ amicæ, osseæ,
> diobolares, schoeniculæ, miraculæ,
> cum extritis talis, cum todillis crusculis.
> (Plauto, *Cistellaria*[234], 405-408)

> **LAMPÁDIO.** (...) Pois que agora há aqui putas anêmicas, febris, esfomeadas, míseras amantes de dois tostões, e, exalando um perfume ordinário, apavoram com seus pés horrorosos e suas pernas esquálidas.

As comédias de Plauto e de Terêncio popularizaram a prostituta ávida, frívola, disposta a tudo para arruinar os rapazes que ela inicia na arte de amar, o militar fanfarrão que a ostenta ao seu lado, o velho libidinoso, cuja "conduta devassa desonra-lhes os cabelos brancos"[235]. É assim que um jovem muito desrespeitoso censura em Plauto um velho amigo da família:

> **EVTYCHVS.** Vacuum esse istac ted ætate his decebat noxiis.
> Itidem ut tempus anni, ætatem aliam aliud factum condecet;
> Nam si istuc ius est, senecta ætate scortari senes,
> Vbi locist res summa nostra publica? (...)
> **LYSIMACHVS.** Adulescentes rei agendæ isti magis solent operam dare.
> (Plauto, Mercator, 983-987)
> **EUTÍQUIO**. Não deverias tu em tua idade te ausentar destes prazeres? Cada idade como cada estação tem ocupações diferentes. Que será da República se permitirmos aos velhos fazer amor na primavera da vida?(...)
> **LISÍMACO**. Estes prazeres foram feitos para os jovens.

Alugada, vendida, raptada ou abandonada, tanto em Roma quanto em Atenas, a prostituta é o símbolo da liberdade para seu cliente, "uma categoria social seguramente indispensável, mas desprezada"[236]:

> **PHÆDROMVS.** Quin leno hic habitat. **PALINVRVS.** Nemo hinc prohibet nec uetat,
> Quin quod palam est uenale, si argentum est, emas.
> Nemo ire quemquam publica prohibet uia;
> Dum ne per fundum sæptum facias semitam,
> Dum ted abstineas nupta, uidua, uirgine,
> Iuuentute et pueris liberis, ama quidlubet.
> (Plauto, *Curculio*, 33-38)

---

[234] Podemos traduzir como "A cestinha".

[235] Puccini-Delbey, 2010: 24.

[236] Ibid., 92.

FÉDROMO. Tem ali um mercador de escravas. **PALINURO**. Ninguém te proíbe nem impede de comprar, desde que tenhas dinheiro, o que se vende em público; ninguém pode te proibir de ir à rua. Desde que não pegues um atalho por uma propriedade privada, desde que te abstenhas de mulheres casadas, viúvas, virgens, rapazes e crianças de nascimento livre, ama o que quiseres.

São as condições difíceis nos bairros populares de Roma, a superpopulação, a ausência de trabalho, que força tantas mulheres dessa cidade a uma única ocupação, pois que suas profissões "não são tão bem remuneradas quanto as dos homens"237. Em Ândria, Terêncio retrata Crobila, mulher do ferreiro Pireu, motivada a mudar de vida depois da morte do marido:

SIMO. Interea mulier quædam abhinc triennium
ex Andro commigrauit huc uiciniæ,
inopia et cognatorum neglegentia
coacta, egregia forma atque ætate integra.
SOSIA. Ei, uereor nequid Andria adportet mali!
SIMO. Primo hæc pudice uitam parce ac duriter
agebat, lana ac tela uictum quæritans;
sed postquam amans accessit pretium pollicens
unus et item alter, ita ut ingeniumst omnium
hominum ab labore procliue ad lubidinem,
accepit condicionem, de(h)inc quæstum occipit.
(Terêncio, *Andria*, 69-79)

SIMÃO. Há, contudo, três anos mais ou menos uma mulher de Ândros veio se estabelecer aqui em nossa vizinhança: a miséria e a indiferença de sua família obrigaram-na a partir. Estava em plena juventude e era de uma beleza notável. **SÓSIA**. Ei, temo que esta Andriana nos traga algo de ruim. **SIMÃO**. Era no começo tão trabalhadora e sensata quanto pobre. Ganhava com dificuldade a vida fiando e trabalhando a lã. Mas quando um amante se apresentou em sua casa, um e outro, com uma soma de dinheiro – já que a natureza humana está mais propensa ao prazer que ao trabalho – ela aceitou suas propostas e se entregou à prostituição.

Na Roma do século II a.C. o prazer ligava-se cada vez mais aos interesses mercantis, daí as cortesãs das comédias latinas caracterizarem-se por "sua insaciabilidade, sua hipocrisia e pela ausência total de sentimentos"238. Não há espaço para os sentimentos: ainda que as palavras "amor" e "amar" estejam presentes nas intrigas teatrais, não se pode

237 Ibid., 96.

238 Jean-Noël, op. cit., 242.

conferir a estas palavras uma conotação sentimental. As Délias, as Taís, as Laís - "quase metade do nome de prostitutas é de origem grega"[239] -, são as guias dos prazeres na Roma do século II a.C, e por isso exigiam cada vez mais dos homens a quem agradavam:

> **LYSITELES** (...) nam qui amat quod amat, quom extemplo
> Sauiis sagittatis percussust,
> Ilico res foras labitur,liquitur.
> 'Da mihi hoc, mel meum, si me amas, si audes'.
> Ibi ille cuculus: 'ocelle mi, fiat;
> Et istuc et si amplius uis dari dabitur.'
> Ibi illa pendentem ferit: iam amplius orat.
> Non satis id est mali, ni amplius etiam,
> Quid ecbibit, quod comest, quod facit sumpti.
> Nox datur: ducitur familia tota,
> Vestiplica, unctor, auri custos, flabelliferæ, sandaligerulæ,
> Cantrices, cistellatrices, nuntii, renuntii,
> Raptores panis et peni;
> Fit ipse, dum illis comis est,
> Inops amator.
> (Plauto, *Trinummus*[240], 242-255[b])

> **LISÍTELES** (...) qualquer um que se atreva a amar recebe do Amor beijos que são como dardos, e sua fortuna se espalha e se perde: *Dá-me aquilo ali, meu benzinho, por favor, se gostas de mim*. E o coitado do pombinho responde: *Claro, luz dos meus olhos, isso e o que mais tu quiseres*. Ela assim açoita o crucificado, e exige cada vez mais. Mas tudo isso ainda é pouco: falta a bebida, os alimentos, e tudo que ela precisa em casa. Concede-lhe uma noite? Sim, mas vem com a camareira, guardador de joias, guardadoras dos sândalos, cantoras, mensageiros: ladrões de toda espécie. E ele, generoso a todos, logo se empobrece.

Desde o século III a.C. não param de afluir homens, mulheres e crianças a esta cidade agitada e perigosa, pessoas que vêm da própria Itália e até de mais longe: "uma multidão mesclada, onde os verdadeiros romanos e mesmo os italianos eram apenas minoria"241, ingressa sub-repticiamente. Em casas alugadas de três ou quatro andares, erguidas às pressas com material ordinário, amontoa-se aumentando o número de desabamento, incêndios e ruas emporcalhadas, quando não, de mendigos que caminham como espectros em busca da parca subsistência. O afluxo cada vez maior

---

[239] Puccini-Delbey, op. cit., 24.

[240] Traduzido também como "As três moedas".

[241] Alba, 1964, p. 98.

de estrangeiros desperta nos romanos reações xenofóbicas. Aos poucos os estrangeiros, sobretudo os gregos, são considerados pelos contemporâneos de Plauto como intrusos:

> **CVRCVLIO**. (...) Tum isti Græci palliati, capite operto qui ambulant,
> Qui incedunt suffarcinati cum libris, cum sportulis,
> Constant, conferunt sermones inter sese drapetæ,
> Obstant, obsistunt, incedunt cum suis sententiis,
> Quos semper uideas bibentes esse in thermipolio,
> Vbi quid subripuere: operto capitulo calidum bibunt,
> Tristes atque ebrioli incedunt.
> (Plauto, Curculio, 288-294)

> **GORGULHO**. (...) Então estes gregos que passam de manto, todo encapuzado, que andam cheios de livros, e com os cestinhos de esmola, param e conversam entre si. Esses escravos fugitivos põem-se diante de ti e te impedem a passagem com suas sentenças. Sempre os verá bebendo nos bares, logo que roubam algo, e tomando encapuzado um vinho quente, voltam para casa tristes e embriagados.

Em Plauto percebemos muitos elementos da antiga Grécia que fazem parte do cotidiano romano no séc. II a.C. Os romanos veem os escravos gregos como efeminados, falastrões, de gosto refinado, vida fácil, amantes de livros e do bom vinho. Pergræcari ou "viver à grega", eis a nova ordem em Roma: tudo em desacordo com o mos maiorum, ou costumes dos antepassados. Bebam dia e noite, vivam à grega, comprem mulheres, libertem-nas, engordem os parasitas![242], diz indignado na comédia *O Fantasma* de Plauto o virtuoso escravo Grumião, reprovando a vida descontrolada de seu jovem dono.

Aos poucos as características italianas são suplantadas pelas estrangeiras. Roma, no final do século I, ainda é um poderoso foco de atração não só aos povos do Ocidente como também aos do Oriente. Levados pelo acaso ou pela necessidade, eles vêm se instalar na *Vrbe*, na qual o luxo, a ostentação da riqueza, os refinamentos, os vícios transformam os visitantes em moradores:

> Non possum ferre, Quirites,
> Græcam urbem. Quamuis quota portio fæcis Achæi?
> Iam pridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes
> et linguam et mores et cum tibicine chordas

[242] *Dies noctesque bibite, pergraecamini, / Amicas emite liberate, pascite / Parasitos* (Plauto, *Mostellaria*, 22-24).

obliquas nec non gentilia tympana secum
uexit et ad circum iussas prostare puellas.
(Juvenal, *Sat. 3.* 60-65)

Não posso suportar, Romanos, uma Roma grega. E ainda é pequena a quantidade deles aqui. Já há muito tempo o Oronte sírio trouxe ao Tibre sua língua, seus costumes, suas harpas orientais, suas flautistas, seus tamborins exóticos e suas moças, obrigadas a se prostituir junto ao Grande Circo.

Roma torna-se uma cidade de contrastes: a extrema pobreza convive com a ostentação insolente do luxo. Na zona dos jardins que cercam a cidade, os ricos constroem suas mansões particulares; há pouca distância dali, as insulæ, "lugares insalubres sem banheiro nem água"[243], erguem-se no Suburra e no Velabro aos olhos indiferentes dos nobres:

Hi nempe oculi, qui non ferunt nisi uarium ac recenti cura nitens marmor, qui mensam nisi crebris distinctam uenis, qui nolunt domi nisi auro pretiosiora calcare, æquissimo animo foris et scabras lutosasque semitas spectant et maiorem partem occurrentium squalidam, parietes insularum exesos rimosos inæquales.
(Sêneca, *De Ira*, 3. 35. 3)

Esses olhos que adoram seus mármores mesclados e bem polidos, e mesas matizadas de veios ondulantes, que em casa descansam somente em tapetes decorados com ouro, resignam-se a ver lá fora as ruelas esburacadas e sujas, os transeuntes em sua maior parte maltrapilhos, e as paredes descascadas, fendidas e tortas das *insulas*.

Já no governo de Augusto, o Império havia assumido o compromisso de distribuir trigo a uma grande parte da população. Havia até mesmo um ministro do abastecimento, função outorgado pelo imperador, que beneficiava uma massa ociosa: "sem que possam evitar, multiplicam o número de parasitas, inconvenientes ou meros pedintes"[244]. Nem pão nem circo podem faltar a esta cidade barulhenta: murmúrio, gritos, nada parece conter esse rumor confuso que, durante todo o dia, eleva-se das ruas:

Nec cogitandi, Sparse, nec quiescendi
In urbe locus est pauperi. Negant vitam
Ludi magistri mane, nocte pistores,
Ærariorum marculi die toto;
Hinc otiosus sordidam quatit mensam

[243] *Insalubrious without toilet or water* (Nigel, 2013: 86).

[244] *inevitably they multiply the number of parasites, busybodies and sheer beggars* (Davis, 1963: 244).

Neroniana nummularius massa,
Illinc balucis malleator Hispanæ
Tritum nitenti fuste uerberat saxum;
Nec turba cessat entheata Bellonæ,
Nec fasciato naufragus loquax trunco,
A matre doctus nec rogare Iudæus,
Nec sulphuratæ lippus institor mercis.
(Marcial, *Epigrammaton Libri*, 12, 57)

Para um pobre, ó Esparso, não há em Roma um só lugar pra pensar nem pra dormir. Pela manhã os professores[245] nos tiram o sossego; à noite, os padeiros; e, durante o dia, o martelo dos ferreiros. Aqui, ocioso, um cambista bate na mesa suja com um maço de moedas de Nero; ali um batedor de ouro hispânico bate com seu machado brilhante a pedra gasta; nada detém, cheios de ímpeto, os seguidores de Belona, nem o loquaz náufrago de peito enfaixado[246], nem o judeu que a própria mãe ensinou a mendigar, nem o mascate esfarrapado que vende suas bugigangas.

Uma confusão de sons, da aurora ao pôr-do-sol, invade a calçada, as ruas e os pórticos: as vastas liteiras dos ricos, as carruagens, operários que transportam odres, potes ou grandes vasos, contendo vinho e azeite. É difícil andar pelas ruelas que ficam ainda mais estreitas com os cavaletes e barracas móveis dos mercadores. Facilmente se perde nesse labirinto, nessa anarquia de "caminhos estreitos, sinuosos, fugidios, como se tivessem sido traçados a esmo através da massa das gigantescas *insulae*"[247]. No vaivém da turba surge o barbeiro rapando cuidadosamente seu cliente em meio à algazarra. Ao lado do *Circus Maximus* encontra-se não só o adivinho, procurado pelas moças, como toda sorte de charlatães: tudo se confunde com um turbilhão de ruídos, cores e odores:

[...]Transtiberinus ambulator
qui pallentia sulphurata fractis
permutat uitreis, quod otiosae
uendit qui madidum cicer coronæ,
quod custos dominusque uiperarum,
quod uiles pueri salariorum,
quod fumantia qui tomacla raucus
circumfert tepidis cocus popinis,
quod non optimus urbicus poeta.
(Marcial, *Epigrammaton Libri*, 1. 41)

---

[245] Os professores com seus habituais gritos e castigos.

[246] Mendigando, busca a compaixão dos transeuntes com seus (talvez fingidos) ferimentos.

[247] Carcopino, op.cit., 65-66.

> [...] o mascate do Trastevere, que troca fósforos amarelos de enxofre[248] por vidros quebrados[249]; o que vende grão-de-bico cozido aos otários que o cercam; o encantador de serpentes, os pobres escravos dos comerciantes de sal, o cozinheiro que passeia pelas tavernas esfumaçadas para oferecer suas salsichas, o poetastro urbano de falso talento.

Há até aqueles que buscam diariamente a compaixão dos transeuntes: mendigos, falsos náufragos, crianças maltrapilhas, chorando, induzidas por suas mães a agarrarem as roupas dos passantes. A fim de serem vistos, expõem-se frequentemente numa rua enladeirada, numa ponte recurvada, nos lugares em que as viaturas têm de reduzir a velocidade: "Roma está infestada de mendigos"250. Num de seus epigramas, o poeta Marcial descreve-nos alguém de nome Vacera, e sua família, depois de expulsos de seus alojamentos, encurvados pelo frio e pela fome, a tez pálida e macilenta, arrastando seu miserável mobiliário:

> Ibat tripes grabatus et bipes mensa,
> Et cum lucerna corneoque cratere
> Matella curto rupta latere meiebat;
> Foco virenti suberat amphoræ ceruix;
> Fuisse gerres aut inutiles mænas
> Odor inpudicus urcei fatebatur,
> Qualis marinæ uix sit aura piscinæ.
> Nec quadra deerat casei Tolosatis,
> Quadrima nigri nec corona pulei
> Calvaeque restes alioque cepisque.
> (Marcial, *Epigrammaton Libri*, 12. 32)

> Ia um leito com três pés e uma mesa com dois e, com uma lâmpada e uma taça de chifre, um vaso fendido mijava pelo beiço; sob um braseiro verde, o gargalo de uma ânfora; o odor fétido saía de um pote que devia ter guardado anchovas ou espadilhas estragadas, como um cheiro de um viveiro marinho. Tinha ainda um pedaço de queijo de Toulouse, uma negra coroa de menta[251], velha de quatro anos, réstias de alho e de cebola.

Caminha assim Vacera sem esperança de reencontrar um mísero alojamento. Marcial, satiricamente, aconselha-lhe a buscar refúgio numa ponte, ao lado de seus irmãos mendigos. Na falta de pórticos,

---

[248] Pequenos paus ou pedaços de lã embebidos em enxofre. Acendiam-se em contato com outra chama.

[249] Eram refundidos para composição de novo vidro.

[250] *Rome literally swarms with beggars* (Davis, op. cit., 252).

[251] A menta era utilizada pelos antigos como medicação contra a asma e a tosse.

refugiam-se os miseráveis nos bosques sagrados de Roma, locais de asilo aonde não chega a vigilância do Estado. Muitas vezes aí também se encontram os que as autoridades consideram como indesejáveis, os que professam religiões que põem em risco a segurança do Estado.

Entre os transeuntes de Roma, esgueiram-se os ladrões. Alguns rondam pelas termas de olho nas vestes dos banhistas, outros visam as bolsas dos ricos. Outros, sobretudo senhoras idosas, dizendo-se astrólogas, abordam os passantes e afirmam conhecer o futuro: os supersticiosos romanos não resistem à curiosidade. Há também os impostores, os que se dizem sacerdotes das divindades orientais, Cibele e Ísis, familiares aos romanos desde o século II a.C. Estes falsos sacerdotes recorrem a demonstrações estrepitosas, gritos, vociferações, tudo feito na tentativa de impressionar os transeuntes:

> Cum sistrum aliquis concutiens ex imperio mentitur, cum aliquis secandi lacertos suos artifex brachia atque umeros suspensa manu cruentat, cum aliqua genibus per uiam repens ululat laurumque linteatus senex et medio lucernam die praeferens conclamat iratum aliquem deorum, concurritis et auditis ac diuinum esse eum, inuicem mutuum alentes stuporem, adfirmatis.'
> (Seneca, *De Vita Beata,* 26. 8)

> Quando um indivíduo[252] agita um sistro[253] e mente por ordem de alguém, quando um falso profeta[254] finge se autoflagelar e apenas fere de leve os braços e os ombros, quando uma mulher se arrasta de joelhos, gritando pela rua, quando um ancião[255] paramentado de ouro, levando um ramo de louro e um lampião, em plena luz do dia, grita que um deus está irritado, vós acudis e escutais, e, insuflando uma admiração recíproca, afirmais que ele está inspirado pelos deuses.

Meros charlatães que se aproveitam da credulidade popular para enriquecer: impressionam as pessoas simples com seus vistosos ouropéis, com sua maquilagem exagerada. Num trecho do romance Metamorfoses de Apuleio, o personagem narrador, um asno, herói do livro, descreve-nos o entusiasmo da multidão com suas danças frenéticas, sangrentas

---

[252] Refere-se aos sacerdotes de Ísis.

[253] Antigo instrumento egípcio de percussão, que consistia num pequeno arco metálico atravessado horizontalmente por pequenas hastes também de metais, as quais, agitadas por meio de um cabo, produziam som agudo e prolongado.

[254] Sacerdote de Belona.

[255] Sacerdote egípcio.

automultilações, flagelações: tudo feito no sentido de encantar as massas e lhes tomar dinheiro:

> Absonis ululatibus constrepentes fanatice prouolant diuque capite demisso ceruices lubricis intorquentes motibus crinesque pendulos in circulum rotantes et nonnumquam morsibus suos incursantes musculos ad postremum ancipiti ferro, quod gerebant, sua quisque brachia dissicant. Inter hæc unus ex illis bacchatur effusius ac de imis præcordiis anhelitus crebros referens uelut numinis diuino spiritu repletus simulabat sauciam uecordiam.
> [...] Sed ubi tandem fatigati uel certe suo laniatus satiati pausam carnificinæ dedere, stipes æreas immo uero et argenteas multis certatim offerentibus sinu recepere patulo.
> (Apuleio, *Metamorfoseon Libri,* 8. 27-28)

> Vociferando com destemperados gritos, sacodem-se de modo demente e, com a cabeça inclinada por muito tempo, curvando o pescoço com movimentos lúbricos, fazem rodar em círculos seus cabelos pendentes. Por vezes, mordendo seus próprios músculos, chegam a cortar os braços com as armas de dois gumes que trazem consigo. Nesse meio tempo, um deles tomado mais efusivamente pela fúria de Baco, arranca frequentes suspiros das íntimas entranhas, como se estivesse repleto do espírito divino, e finge-se ferido de insânia.
> [...] Quando por fim fatigados, ou, de qualquer modo, saciados de se mutilar, eles dão fim à carnificina, há quem lhes dê moedas de cobre ou mesmo de prata, que eles metem nas grandes dobras de suas vestes.

Mas este assalto não se pode comparar em nada aos cometidos na escuridão das noites: "quando não havia o luar, as ruas mergulhavam na mais profunda escuridão"[256]. São poucos os que se aventuram a atravessá-la depois do pôr-do-sol, a não ser os que vão acompanhados por um guarda de escravos armados e munidos de chicotes.

Todos os que não têm o direito de circular durante o dia, as carroças de transporte, os comboios que impediriam o tráfego, cortam ruidosamente a cidade à noite e acordam os habitantes das *insulæ*. *Muitos são os que sofrem de insônia em Roma*[257], declara Juvenal numa de suas sátiras. A noite é perturbada pelos cortejos fúnebres dos miseráveis, que são levados à vala comum. Cruzam também as ruas a esta hora da noite os marginais dissimuladores de atividades ilícitas, os rapazes de "boa família" agressores de transeuntes, os bêbados com os quais é sempre perigoso cruzar na esquina de uma ruela:

---

[256] Carcopino, op. cit., 68.

[257] *Plurimus hic æger moritur uigilando* (*Sat. 3*. 232)

Ebrius ac petulans, qui nullum forte cecidit,
dat pœnas, noctem patitur lugentis amicum
Pelidæ, cubat in faciem, mox deinde supinus:
[ergo non aliter poterit dormire; quibusdam]
somnum rixa facit. Sed quamuis inprobus annis
atque mero feruens cauet hunc quem coccina læna
uitari iubet et comitum longissimus ordo,
multum præterea flammarum et ænea lampas.
Me, quem luna solet deducere uel breue lumen
candelæ, cuius dispenso et tempero filum,
contemnit. Miseræ cognosce prohœmia rixæ,
si rixa est, ubi tu pulsas, ego uapulo tantum.
(Juvenal, *Sat.* 3. 278-289)

Um bêbado furioso, se não foi derrubado por ninguém, não dormirá mais que Aquiles chorando seu amigo: ora se deita de frente, ora de costa. - E de outra forma não poderá dormir? Não, pra este tipo de gente é a briga que traz o sono. E evita atacar, ainda que no ardor do vinho, este que protege a púrpura, a multidão de clientes e os numerosos fachos: é a mim que ele quer, eu, que só tenho como guia a lua ou a fraca luz de um candeeiro, cuja mecha economizo. Vê como começa esta desprezível briga, se é que é briga, quanto tu me bates, e eu só apanho.

Se as principais ruas de Roma já não eram seguras à noite, imagine o que poderiam ter sido os terrenos baldios na periferia da cidade, a zona dos túmulos. Desde o poente, sombras furtivas vagueavam tramando algum plano. Um espetáculo sinistro de valas comuns onde se lançam os cadáveres dos indigentes, dos escravos e dos condenados. Esse cenário dantesco é completado por esqueletos esbranquiçados, restos de cadáveres, lixo despejado, cães, urubus, até lobos, erram por aqui e por ali, em busca de um macabro alimento. Saqueadores de túmulos vão também em busca dos alimentos que são depositados ali perto em devoção aos mortos. Até as prostitutas, as mais desprezíveis, esgueiram-se feito sombras no cemitério, cobertas com uma peruca ruiva, insígnia de sua profissão. Oferecem-se por qualquer preço aos escravos que mantêm o crematório, aos saqueadores de cadáveres, aos mendigos que elas arrastam para o interior de um túmulo: *A loba ruiva de um sepulcro em ruínas*[258]: eis um verso de Juvenal sobre estas mulheres que erram nesses lugares sinistros.

Podem elas ser encontradas também numa das muitas hospedarias. Nestes locais de reunião, desprezados pelas pessoas de bem,

[258] *Flaua ruinosi lupa ... sepulchri* (*Sat. 6*. 365,16).

pode-se beber, comer e fazer amor. São geralmente construções modestas, nas quais o passante, que não tem tempo de entrar no estabelecimento, pode se servir de uma bebida, uma taça de vinho fresco ou quente e, de pé, comer uma salsicha ou um doce quente.

As tabuletas pintadas no mosaico indicam ao passante o nome do estabelecimento: "Nos rochedos vermelhos", "Na pereira", "No templo de Diana". Outros, situados nas portas da cidade, serviam como ponto de descanso, como o denominado "A estação". No interior do estabelecimento podem ser vistos afrescos de temática diversa: natureza morta, cenas familiares, cenas eróticas, etc. Apesar dos sedutores anúncios e afrescos, estas tabernas não são lugares frequentados por gente refinada: barulho, fumaça, odor das linguiças vermelhas cobertas de salsa e das carnes gordas cozinhadas num braseiro, rumor dos pratos e talheres, discussões entre clientes, cantorias desafinadas de bêbados. Horácio, numa de suas epístolas, dirige-se ao seu escravo-fazendeiro, que, morando no campo, sente saudades dos prazeres da cidade:

> Fornix tibi et uncta popina
> incutiunt urbis desiderium, uideo, et quod
> angulus iste feret piper et tus ocius uua,
> nec uicina subest uinum præbere taberna
> quae possit tibi, nec meretrix tibicina, cuius
> ad strepitum salias terræ grauis.
> (Horácio, *Epist.* 1. 14. 21-26)

> É o lupanar, entendo, é o cabaré emporcalhado que te faz sentir saudade da cidade, e também este lugar que te dará pimenta e incenso em vez de um cacho de uva. Não há nenhuma taberna aqui perto que te possa oferecer vinho, nem nenhuma tocadora de flauta depravada que te faça, ao som de sua música, dançar pesadamente.

Todos os marginais de Roma marcam encontro à penumbra das tabernas, onde se refugiam da polícia, onde passam o dia e a noite conversando e jogando dados: "vivem com pouco dinheiro, usam roupas velhas, caminham pelos mercados para vender os objetos de seus furtos"[259]. A toda hora irrompem brigas nestes albergues: rivalidades amorosas pelos belos olhos da servente, brigas entre bêbados, disputas entre jogadores clandestinos de dados. Todo mundo entra na confusão:

[259] Garraffoni, 2002: 102.

clientes, pessoal do serviço, até mesmo locatários do imóvel cujo andar térreo é ocupado pelo bar. Petrônio, no Satíricon, relata-nos uma dessas confusões da qual os heróis do romance participam: Encólpio refugia-se com seu garoto, Gitão, num albergue. Crendo Gitão abandoná-lo para ficar com o velho Eumolpo, ele então finge se suicidar, enforcando-se na cabeceira da cama. Gitão, por sua vez, simula um suicídio cortando o pescoço com uma falsa navalha. A cena sugere um alarido infernal:

> Dum hæc fabula inter amantes luditur, deuersitor cum parte cenulæ interuenit, contemplatusque fœdissimam uolutationem iacentium: "Rogo, inquit, ebrii estis, an fugitiui, an utrumque? Quis autem grabatum illum erexit, aut quid sibi uult tam furtiua molitio? Vos mehercules ne mercedem cellæ daretis, fugere nocte in publicum uoluistis. Sed non impune. Iam enim faxo sciatis non uiduæ hanc insulam esse sed Marci Mannicii".
> (Petrônio, Satyricon, 95)
> Enquanto esta comédia amorosa era representada entre os amantes, o dono do albergue chega com uma parte de nossa magra refeição, e tendo contemplado o repugnante espetáculo dos que rolavam pelo chão, ele gritou: 'Digam-me, vocês estão bêbados ou são escravos fugitivos, ou as duas coisas? Quem colocou este leito de pernas pro ar? Que bagunça é essa? Por Hércules, vocês querem fugir à noite para não pagar a conta do quarto? Isso não vai ficar assim; vocês vão ver que essa casa não é de uma viúva, mas de Marco Mânico.'

Quando a polícia não está nas tavernas para dissolver estas intrigas, irrompe em tais lugares em busca de escravos fugitivos: encontram eles refúgio na multidão diversificada que frequenta estes ambientes. Os considerados perigosos, os que não perdem uma oportunidade de fuga, são obrigados a usar uma coleira de bronze em volta do pescoço, semelhante à usada pelos cães da cidade, na qual está inscrito o nome do dono, seu endereço, o nome do escravo e uma citação: Prendei-me, pois estou fugindo, e leva-me de volta ao meu dono. Estas batidas policiais nos albergues devem ser tão engraçadas como as relatadas no *Satíricon*: Gitão foge com Encólpio e um pedido de busca foi feito por Ascilto:

> Intrat stabulum præco cum seruo publico aliaque sane modica frequentia; facemque tumosam magis quam lucidam quassans hæc proclamauit: "Puer in balneo paulo ante aberrauit, annorum circa XVI, crispus, mollis, formosus, nomine Giton. Si quis eum reddere aut commonstrare uoluerit, accipiet nummos mille".
> (Petrônio, *Satyricon*, 97)
> Entrou na hospedaria um pregoeiro público com um agente policial e alguns medíocres. Agitando uma tocha que soltava mais fumaça do que iluminava, disse o seguinte: *Perdeu-se nas termas um jovem escravo, de cerca de dezesseis anos, cabelos ondulados, efeminado, bonito, chamado Gitão. Quem o devolver ou der uma informação sobre ele receberá mil moedas.*

Pompéia nos deixou vários desses registros, até dos que funcionavam clandestinamente como locais de prostituição: "As quatro irmãs", "As filhas de Aselina". De um modo geral, um cartaz na entrada do estabelecimento fornecia os preços dos serviços prestados aos clientes. Um deles, em Pompeia, gerenciado por alguém de nome Hedoneia, dizia o seguinte:

> Assibus (singulis) hic bibitur; dipundium si dederis, meliora bibes! quartos si dederis, uina Falerna bibes!
> (*Corpus Inscriptionum Latinarum*, 4. 1679)
>
> Bebe-se aqui por apenas um asse; se pagares dois asses, beberás um melhor. Mas, se pagares quatro, beberás o vinho Falerno.

O cliente bebe, come, joga, e depois se encontra com a dona do cabaré ou com a garçonete num dos quartos. Uma tabuleta na entrada, em forma de falo – que funciona também contra o mau olhado - indica as especialidades da casa. Suas paredes estão repletas de desenhos obscenos, de *graffiti* por meio dos quais os clientes elogiam os talentos das garçonetes, as quais não se limitam somente a servir bebida e comida. As escavações em Pompeia nos revelaram antros dessa natureza reservados às "lobas": "uma fileira de quartos mobiliados sumariamente com camas de pedra, cobertas com um colchão"[260], nos quais um afresco indica os talentos amorosos da moça a quem aquele quarto está reservado.

Todos os locais, contudo, frequentados pelo público também o são pelas mulheres públicas: foros, pórticos, lugares de passeio, de espetáculos, teatro, circo. Estão elas também presentes nos banquetes mais finos nos quais dançarinas, musicistas e bufões completam este quadro orgiástico.

As dançarinas mais cobiçadas, porém, provinham de Gades, atual Cádiz, Ainda que nem sempre de sangue espanhol, ofereciam danças de origem ibérica, cujo propósito era o de despertar o erotismo nos convivas: castanholas, requebros lascivos, gritos obscenos acompanhados do balançar de suas ilhargas, todo este quadro sedutor era apreciado em Roma. Comidas, bebidas e as danças, eis a imagem tradicional dos banquetes romanos. A Roma imperial é a cidade dos prazeres.

---

[260] Salles, 1983: 258.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alba, A. (1964), *Roma*. São Paulo.

Apulée. (1989), *Métamorphoses*, Tome I. Paris.

_____. (1976), *Métamorphoses*, Tome II. Paris.

Carcopino, J. (1990), *Roma no apogeu do império*. São Paulo.

Citroni, M. et alii. (2006), *Literatura de Roma Antiga*. Lisboa.

Corpvs Inscriptionvm Latinarvm, vol. IV (1871). Inscriptum a Schöne, R. & Zangemeister, K. F. W. Berolini.

Davis, W. S. (1963), *A day in old Rome: a picture of roman life*. New York.

Deighton, H. J. (1996), *A day in the life of ancient Rome*. London.

Garraffoni, R. S. (2002), *Bandidos e salteadores na Roma Antiga*. São Paulo.

Horace. (1990), *Epîtres*. Paris.

Jean-Noël, R. (1995). *Os prazeres em Roma*, São Paulo.

Juvénal. *Satires*. (1983). Paris.

Martial. (1969). *Epigrammes*. Tome I. Paris.

_____. (1973), *Epigrammes*. Tome II. Paris.

Orazio. (1987), *Satire*. Milano.

Persio. (1979), *Satire*. Milano.

Pétrone. (1990), *Le Satiricon*. Paris.

Plaute. (1973), Tome III: *Cistellaria – Curculio – Epidicus*. Paris.

_____. (1990), Tome IV: *Menaechmi – Mercator – Miles Gloriosus*. Paris.

_____. (1970), Tome V: *Mostellaria – Persa – Pœnulus*. Paris.

_____. (1961), Tome VII: *Trinummus – Truculentus – Vidularia*. Paris.

Nigel, R. *The architecture of ancient Rome*. Egypt: Lorenz books. 2013.

Puccini-Delbey, G. (2010), *A vida sexual na Roma Antiga*. Lisboa.

Salles, C. (2004), *La vie des Romains au temps de Césars*. Quebec.

_____ . (1983), *Nos submundos da Antiguidade*. São Paulo.

Sénèque. (1971), *Dialogues*. Tome I: *De la colère*. Paris.

_____. (1990), *Dialogues*. Tome II: *De la vie heureuse – De la brièvité de la vie*. Paris.

Térence. (1979), *Comédies*. Paris.

O RITUAL GREGO *PHARMAKÓS*: A FEIURA COMO SÍMBOLO DO MAL E A PURIFICAÇÃO DA COMUNIDADE.

THE GREEK RITUAL *PHARMAKÓS*: UGLINESS AS SYMBOL OF EVIL AND THE PURIFICATION OF COMMUNITY.

Silvia M. A. Siqueira[261]
Universidade Estadual do Ceará – UECE - Brasil-

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo discorrer sobre a feiura como forma de purificação. Em Atenas, durante as festas, acontecia um ritual largamente difuso chamado *pharmakós*, quando eram escolhidas duas pessoas feias e com aspecto repugnante, um homem e uma mulher, ambos eram expulsos da cidade sob chicotadas e xingamentos. Assim escolhendo a deformidade física como representação do mal a comunidade, por meio desse rito, aplacava o medo de contaminação da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Religião grega, Rito, Mito.

ABSTRACT: This work aims at to discuss of the ugliness as a form of purification. During the festival celebrated at Athens, the *Targhélias*, happened a ritual very diffuse called *pharmakós*, when were chosen two ugly persons and with disgusting aspect, a man and a woman, both were expelled from the city under whippings and name calling. Chossing the physical deformity and evil representation, the community, through this rite, allaying the fear of city pollution.

KEY WORDS: Greek Religion, Rite, Myth.

Tratar do tema feio e torpe no mundo antigo é um desafio e tanto, visto que do ponto de vista da História da Arte e da Literatura temos

[261] Professor Silvia Siqueira has been Ancient History at the Universidade Estadual do Ceará (UECE) since 2006. His research covers the relation between religion and society, the religious culture specifically on women in the Late Antiquity.

informações exaltadas e voltadas para o enaltecimento do belo, da idealização do humano, predominando a harmonia e a proporção da forma, em uma busca quase obsessiva pelo equilíbrio, perfeição e beleza. Por um outro lado, a feiura também tem o seu lugar bem definido, Umberto Eco demonstra em sua obra "A História de feiura" como a ideia do feio tomou diferentes aspectos no decorrer da história humana seja como imagem do inimigo, do monstruoso, do ímpio, do profano, do satânico, seja como símbolo do inconformismo e da capacidade que o ser humano tem de olhar a realidade com olhos novos, há vários significados provocados sobretudo por reações passionais como a repulsa e a clara ideia de o feio ser vergonhoso, funesto e repugnante. Ademais o tema do valor moral, beleza e feiura atravessa a história humana, mais especificamente com a identificação do belo com o bom e do feio com o mal e o vicio da corrupção[262].

Das inúmeras abordagens possíveis para refletir sobre o feio e o torpe e a sua recepção na Antiguidade, escolhemos fazê-lo por meio do aspecto religioso no mundo grego por várias razões, sobretudo por se tratar de um campo muito complexo onde diferentes vetores se movem simultaneamente em várias dimensões, e reúne em seu conjunto um arcabouço de crenças, ritos e mitos variados e que são capazes de proporcionar uma ideia da inserção humana individual ou coletiva na sociedade por meio de sua experiência do sagrado. Escolhemos o ritual grego conhecido como *pharmakós*, onde a vítima sacrificial é humana e, geralmente escolhida por determinados atributos físicos. Este rito tem sido considerado parecido ao ritual hebraico do "bode expiatório"[263], onde o animal é ofertado para assumir a responsabilidade ou uma culpa em nome da comunidade tomando para si a penalidade. Os estudos de História das Religiões demonstram que ritos assim existem entre os gregos, romanos, hititas na Índia e até nas montanhas do Tibete, entretanto com poucos exemplos da oferta de uma vítima humana, que é o caso da nossa análise aqui.

---

[262] Eco 2014.

[263] Este rito comparece na Bíblia no livro Levítico no capítulo 16, onde Moisés recebe as orientações para dia das expiações dos pecados.

A religião dos gregos antigos é completamente diferente do que entendemos por religião hoje, o fenômeno que denominamos aqui de "religião grega", ou mesmo a "religião dos gregos" diverge não apenas no aspecto mais tratado pelo senso comum, o politeísmo versus o monoteísmo, mas pela sua essência e complexidade. Sabe-se que no mundo grego de meados do século IX a.C. existiam várias comunidades que se desenvolveram de modo diferenciado seja em âmbito social, econômico e politico e a diversificação refletia-se também no ambiente religioso, de modo que cada cidade tinha o seu próprio panteão onde algumas divindades eram importantes e outras não eram nem mesmo lembradas. E também cada cidade possuía a sua própria mitologia com seu respectivo calendário religioso e suas respectivas festas[264]. É justamente a sobreposição entre as diversas religiões das várias cidades que justifica o uso comum do termo "religião grega" e também a semelhança entre diversos elementos que fez com que posteriormente Homero e Hesíodo desempenhassem um importante papel ao criar um denominador comum combinando, sistematizando e inventando elementos religiosos e tradições individuais difundindo em suas recitações nas cortes aristocráticas e nas festas pan-helênicas. Enfim o que se denomina religião grega é um conjunto de elementos derivado de cerca de setecentas pequenas cidades que difundiram a cultura grega[265]. Uma expressão religiosa pública e comunitária que pouco ou nada tinha de individual e privada, politeísta, contribuía para a manutenção da ordem e dar significado ao mundo, ocupava-se do aqui e do agora, era transmitida por via oral, sobretudo, conduzida por homens e não tinha dogmas ou mesmo a necessidade da fé e estava profundamente radicada no tecido social. Não havia nem um aspecto sequer da vida que não tivesse o seu lado religioso o nascimento: a maturidade, a morte, a guerra, a paz, a agricultura, o comércio, a política: atividades que eram acompanhadas por ritos religiosos, ou sujeitas aos seus ordenamentos, enfim integrava a vida cotidiana[266].

---

[264] Hornblower, Spawforth 1996: 1226.

[265] Tema complexo para bibliografia completa ver: Bremmer, 1994 e 2002: 9-15; Bianchi 1993.

[266] Bremmer 2002: 12.

O aspecto religioso permeou a vida comum grega, contudo, na língua antiga não se conheceu um termo específico equivalente a palavra "religião"[267], o vocábulo mais próximo é *eusèbeia* que pode ser considerado a expressão da religiosidade grega, palavra que se coliga a raiz *seb-* indicadora de "jogar-se para trás com sujeição", ou mesmo sujeitar-se. Ainda que o elemento de reverência apareça no período clássico ele se ampliará também para o amor aos pais e ao patriotismo, configurando-se, em última instância como a rigorosa observância dos costumes antepassados. O próprio Isócrates no "Areopagítico" indica que a devoção deve ser definida por conservar tudo aquilo que os antepassados transmitiram[268]. Ademais o sacerdote Êutifro, o interlocutor de Sócrates no diálogo Eutífron de Platão, como menciona "os cuidados [*therapeia*] devidos aos deuses"[269]. Nesse sentido pode-se observar que o núcleo da definição de religião nada mais é do que a atenção na observação criteriosa dos ritos cultuais executados com todo o respeito e grande veneração, como demonstração de deferência dos homens pela divindade. Os rituais consistem principalmente em ofertar sacrifícios e votos, não é necessário acreditar ou mesmo ter fé nos deuses é preciso sim respeitar e honrar por meio da prática cultual[270].

Uma célebre frase atribuída ao poeta Píndaro que consta da ode *Sexta Nemeia*[271] evidencia claramente uma outra característica fundamental da religião grega, segundo a qual deuses e homens nascem da mesma estirpe, mas há uma grande distância entre ambos, porque os homens não são nada, enquanto para os deuses o céu de bronze oferece uma morada segura e eterna[272]. Esta mesma ideia está presente na "Ilíada"[273] de Homero, podemos entender que os deuses gregos defendem a "ordem do mundo" (o *kósmos*), impedindo que ações ímpias mudem a ordem das

---

[267] Vegetti 1994: 232.

[268] Bremmer 2002: 17.

[269] Platon *Êutifron* 12e.

[270] Vegetti 1994: 232.

[271] Vale a pena conferir a tradução em Santos 2016.

[272] Santos 1986/1987: 112.

[273] Nessa obra pode-se encontrar a ideia da imortalidade divina em vários locais, mas o Livro XVIII no verso 115 traduz-se de modo muito comovente nos lamentos de Aquiles pela morte de Pátroclo.

coisas, vigiando e mantendo um equilíbrio da desordem do *caos* para a ordem do *kósmos*. O sagrado indica também a ordem da natureza, as mudanças das estações, das fases de plantio e colheita, da alternância cotidiana do dia e da noite. E se há uma ordem natural das coisas essa mesma ordenação se reflete na vida social, na sucessão das gerações garantida "pelos casamentos, pelos nascimentos, pelos ritos de sepultura e de veneração dos mortos, a permanência das comunidades políticas e dos sistemas de poder"[274]. Enfim uma crença que não necessita de fé mas exige o cumprimento dos inúmeros rituais estabelecidos em um grande calendário religioso[275]. Não há uma doutrina religiosa, tampouco algum tipo de ortodoxia, ela fundamenta-se na confiança dos mitos e nas práticas rituais, ademais a riqueza mítica frequentemente está refletida na pluralidade de cultos e seus ritos[276].

A legitimação da religião grega é a própria tradição do grupo por meio da transmissão continuada de uma memória simbólica muito forte presente na força da continuidade de transmissão de geração em geração do rico patrimônio dos mitos, por meio dos quais as vicissitudes das divindades são narradas e recontadas oralmente. Assim a questão não é a fé, ou acreditar ou não nos deuses e deusas, mas sim praticar e cumprir os inúmeros rituais para homenagear as várias divindades do panteão. Sendo o ritual o principal responsável pela continuidade e sustentação da própria sociedade por meio do conjunto de regras que devem ser cumpridas em atos solenes e com muita formalidade no calendário oficial da cidade. E no caso de não observância dos ritos formais? Haveria uma ideia de não religiosidade? E quanto aos casos de homicídio, de violação dos templos, de transgressões morais, etc.? Essas questões podem ser melhor analisadas por meio da mitologia que evidencia vários exemplos de interferência divina no mundo humano em casos de transgressões e ultrajes, é possível verificar um campo de conexão entre as duas esferas: a humana e a divina. Esse pequeno elo visibiliza uma preocupação com a contaminação e a pureza, dois elementos que fazem ver determinadas práticas religiosas usadas para

---

[274] Vegetti 1994: 235.

[275] O calendário é extenso não é possível discorrer aqui sobre as festas e festivais cívicos e religiosos, conferir Bruit Zaidman e Schmitt Pantel 1991.

[276] Id., Ibid. 1994: 233.

a superação da violação de fronteiras e limites, por meio dos quais os ritos de purificação indicam procedimentos capazes de preservar as normas religiosas e sociais. E quanto ao rito do *pharmakós* que usa a vitima sacrificial humana com características físicas específicas?

O RITO E O SACRIFÍCIO

O elemento fundamental da relação entre homens e divindades consiste na observância dos cultos e dos ritos prescritos pela tradição, enquanto que o ato ritual mais importante do culto é seguramente o sacrifício, que se constitui em uma dádiva da comunidade para os deuses visando obter os favores dos imortais. Enfim, ser religioso ou religiosa constitui-se sobretudo em dar crédito na eficácia do sistema simbólico que a cidade estabeleceu para equilibrar as relações entre os deuses e a humanidade. Um sistema regulado por conceitos fundamentais como sagrado, pureza e contaminação, piedade e profanação que constituem significados profundos no imaginário religioso grego.

Ritual pode ser definido como um conjunto de ações complexas e repleto de cerimonialismo e formalidade que podem ser efetuadas individualmente ou em nome de uma comunidade, atitudes que culminam por organizar o tempo e o espaço para definir as relações entre a humanidade e os deuses e deusas, e inserir em um lugar apropriado as diferentes categorias humanas e respectivamente os elos que os vinculam.

Os rituais são frequentemente organizados no interior de um culto e variam conforme a cidade, a divindade e a data festiva. Por exemplo, há ritos que objetivam propiciar boas colheitas e para tanto, há cerimônias de libações, em outras se oferecem os primeiros frutos das colheitas da estação, de qualquer modo todo culto prevê os rituais de purificação, assim, é possível haver inúmeras fases e o processo ritual durar alguns dias culminando em festivais de longa duração.

O sacrifício, por sua vez, é um gesto ritual por meio do qual determinado objeto, alimento, animal ou até mesmo um ser humano é oferecido para a divindade homenageada, seja qual for a oferta, a partir do momento, que é dada ao divino torna-se sagrada passando a significar um ato propiciatório ou uma atitude de veneração. Entretanto a palavra "sacrifício" perdeu seu significado religioso de dádiva para indicar um

esforço, ou uma renúncia de qualquer coisa para obter algo favorável para si. Sacrificar algo constitui no ato principal de um culto é parte indispensável das religiões do mundo antigo, palavra oriunda do latim *sacrificium*, *sa̯cĕr* + *fa̯cĕre* que indica "tornar sagrado que no caso grego é indispensável lembrar que

> Nenhum poder político pode ser exercido sem a oferta sacrificial. O início de uma guerra, o embate com o inimigo, a conclusão de um tratado, os valores de uma comissão temporária, a abertura de uma assembleia, a posse dos magistrados: são atividades que começam com um sacrifício seguido de uma refeição comum[277].

No caso de sacrifício cruento da religião dos gregos a cerimônia inicia-se com uma procissão, as pessoas enfeitam-se com guirlandas e flores. O cortejo segue até o altar sacrificial guiado por uma jovem conhecida como canéfora que leva um cesto com pães, grãos de cereais e o "cutelo sacrifical", cujo nome é açafate[278]. Depois das libações de água, vinho ou leite e mel (conforme a divindade para a qual é destinado o sacrifício) a vítima vem orvalhada com a água durante a purificação das mãos, de modo que esta ao se chacoalhar demonstra que permite o sacrifício. Este é um detalhe importante porque sem a permissão da vítima sacrificial o sacrifício não pode ocorrer. Depois das orações e do jogar os grãos de cereais é retirada uma mecha da cabeça da sacrificada que depois é degolada e esgotada, cortada em pedaços cerimonialmente, a carne é cozida, exceto as vísceras que são grelhadas e comidas rapidamente. Não menos cerimoniosa é a divisão dos pedaços, a gordura e os ossos eram cuidadosamente queimados e oferecidos para a divindade, esperando que a oferta seja conduzida por meio da fumaça que ascende ao céu, a carne primeiramente assada, depois cozida e distribuída entre os participantes: o sacerdote levava a pele do animal, as coxas dadas aos magistrados e o restante para os participantes[279]. Quando se trata de um sacrifício para uma deidade olímpica o sangue da vítima é recolhido e borrifado sobre o altar, mas quando é um sacrifício para os mortos ou para divindades ctônicas o sangue é deixado para escorrer para a profundeza da terra por meio de um buraco.

---

[277] Detienne, Vernant 1979: 9.

[278] Sobre as canéforas nos rituais da cidade vale conferir Bruit Zaidman 1990.

[279] Eliade, Couliano 2003: 166.

O sacrifício pode ser efetuado tendo em vista sanear uma contaminação causada por algum tipo de evento como um assassinato, uma doença que assola a comunidade, profanação de um santuário, ou a necessidade de alguma reparação, a exemplo o caso no rito do *pharmakós* que estava previsto no calendário cívico e religioso e ocorria em várias cidades do mundo grego, no calendário Ático ele compõe parte das festividades do mês *targelión* que corresponde a segunda metade do mês de maio e a primeira de junho, a festa é denominada *Targélias* e homenageia os gêmeos Apolo e Ártemis .

Apolo é uma divindade completamente integrada ao aparato oficial religioso do mundo grego, este deus é considerado uma deidade solar, e como toda divindade ligada à luz, Apolo tem a missão de acabar com a escuridão, de lutar contra os monstros das trevas que, segundo a crença, planejam atacar os homens. De onde presume-se que ele veio ao mundo em um dia de primavera, quando a luz do sol triunfa, e ele se retira do mundo no outono mantém-se distante por todo o período frio até o final do inverno. Como uma divindade repleta de luz traz também a saúde, elimina e afasta todos os males, ajuda os pastores contra os perigos das noites profundamente escuras. Auxilia ainda os navegantes nas noites de tempestade, mantendo o céu claro e tranquilo, indicando para o barco a melhor navegação. Um deus também purificador que concede a pureza para a cidade, retirando todo o mal originado de qualquer tipo de contaminação material ou moral. Enfim esta divindade conhecida por seus inúmeros epítetos, especialmente como "salvador" e "purificador", é também a divindade que preside ritos de iniciação destinados a celebrar a inserção dos jovens efebos no mundo adulto, de passagem entre a adolescência e a maturidade. Trazendo a intenção de um novo começo para a sociedade, este deus encarna a ideia de renovação graças á sua relação íntima com a purificação e também com a separação entre o novo e o velho, entre natureza e cultura, entre puro e impuro. Inclusive este lado de "purificador" pode explicar o seu papel "divinatório" já que se Apolo é capaz de separar o puro do impuro, poderia do mesmo modo, separar o certo do incerto no tempo presente, passado e futuro[280].

[280] Bremmer 2002: 36.

Tanto na Ática quanto na Jônia Apolo é homenageado nas festas que marcam o início do verão, e no caso das Targélias objetiva homenagear e venerar o "Apolo purificador" justamente no período em que ocorre as primeiras ofertas da colheita como antecipação do novo ciclo que inicia, um modo de saudação inicial que deve começar com ritos propiciatórios e libertadores de todas as máculas que podem contaminar.

A purificação tem como escopo retirar as impurezas que se apresentam por meio de uma doença, uma culpa, um evento de mau agouro, etc.. Nesse sentido o ritual de purificação significa uma atualização do bom relacionamento entre os deuses e a humanidade que é interrompido por meio da contaminação. Se pode haver vários tipos de contaminações de origem e formas, naturalmente que também há várias maneiras e tipos de purificação. Eliminar a impureza requer o uso de diferentes intervenções capazes de exterminar o contágio individuando e eliminando as causas infecciosas. Assim é sempre bom destacar que os modos e usos de ações de purificações variam de acordo com a época, o ambiente e o contexto social e político que podem ser tipificadas como: contingente, preventiva, religiosa, jurídica, terapêutica, higiênica, privada, pública, individual, coletiva, simbólica, etc.

No mundo grego, de modo geral, os ritos de purificação respondem a contaminação por uma epidemia, ou um assassinato, ou também uma espécie de preparação para circunstâncias específicas e finalizações pré-estabelecidas. No caso de determinadas circunstâncias desenvolvem-se as cerimônias que estabelecem a ordem religiosa e social contaminada pela impureza, e especialmente no caso de uma purificação social há a demarcação entre espaços, situações, indivíduos e grupos. Assim sendo o aspecto purificador estabelece também a necessidade de qualificação da variedade e tipos de ofertas sacrificiais, especialmente a questão da oferta de vítimas animais e humanas. Um tema bastante controverso que esteve presente na pauta do debate sobre o sacrifício.

O DEBATE MODERNO SOBRE O SACRIFÍCIO NA RELIGIÃO GREGA

O debate sobre o sacrifício nas Ciências Humanas foi inaugurado no final do século XIX e início do século XX, inicialmente uma preocupação da recém-nascida Ciências das Religiões, especialmente na abordagem fundamentada no paradigma evolucionista a exemplo de

Robertson Smith[281] que considerou o totemismo como uma forma muito simplificada de vida religiosa e, por meio dele tentou explicar a relação entre sociedade e religião entre os povos antigos, sobretudo os hebreus e árabes pré-islâmicos (semitas). Para ele a religião de ambos apresenta em seus ritos ações sacrificiais em determinadas celebrações, interpretando o sacrifício como um rito comunitário que gradativamente evolui. Na França Hubert e Mauss[282] ambos alunos de Durkheim, não apenas criticaram as teorias de Smith como criaram as suas próprias concepções sobre o sacrifício. Por meio do método comparativo cotejaram entre si diferentes religiões especialmente o Hinduísmo e o Judaísmo e terminam por considerar o sacrifício como uma "consagração" que se fundamenta na dicotomia existente entre o sagrado e o profano e, também sobre o fato de que a ritualização permite que tanto a vítima quanto o oficiante passem por um processo de sacralização.

As teorias sobre o sacrifício de Smith, Hubert e Mauss se enquadram em um modelo de análise bastante limitado, especialmente por não apontar características peculiares de cada forma religiosa de sacrifício, como os hábitos alimentares e os diferentes modos de abate, assim como o próprio status da vítima na sociedade. Mas há ainda outros estudos importantes como Girardi[283] que defende a tese de que a violência do sacrifício é um princípio fundamental de toda cultura humana, uma maneira de fugir da violência mimética (imitativa) entre rivais. Este autor dedica um estudo cuidadoso ao rito sacrificial do *pharmakós* em "A violência e o sagrado"[284] . Demonstra o sacrifício como uma "violência substitutiva" que é projetada na vítima que é considerada como um "bode expiatório" vinda da própria comunidade que oferece o sacrifício e cumprido o ato ela aquieta-se para depois retornar a uma outra crise que conduz para um novo "sacrifício" e este ciclo de idas e vindas das crises sacrificiais termina com a vinda de Jesus que teria assumido para si o papel de vítima expiatória, liberando a humanidade da condição de vítima das religiões.

---

[281] Smith 1889.

[282] Mauss, Hubert 2005.

[283] Girardi 1990.

[284] Id., ibd.: 117-152.

Outras abordagens fundamentais encontramos em Burkert em "La religione greca di epoca arcaica e classica"[285] uma análise do ritual da refeição sacrificial por meio do viés histórico, especificamente na pré-história, quando o ser humano vive na condição de caçador, antes da agricultura. Nesse sentido o estudioso vê no "ritual" sacrificial um conjunto de ações demonstrativas, as quais são pré-fixadas conforme o tipo de execução do rito, frequentemente segundo o lugar e o período é considerado "sacro", por outro lado, qualquer omissão ou distúrbio pode levar o grupo a um grande medo, portanto deve ter determinadas sansões, reunindo concomitantemente uma comunicação e uma marca. Deste modo o ritual cria e assegura a solidariedade de um grupo fechado já que o assassinato da vítima provoca um trauma coletivo.

Há ainda autores que estabelecem seus estudos na delimitação da relação entre religião e sociedade, em especial na Grécia Clássica, por meio da análise tipológica de diferentes sistemas sacrificiais. A saber Marcel Detienne[286] ao analisar especificamente o sacrifício na religião grega desconstrói a ideia da sacralização como uma característica fundamental do ato sacrificial. Para este estudioso é precisamente a ação da oferta sacrificial que autoriza a participação em uma comunidade política, isso porque para ele a cozinha é "política" justamente por se constituir um lado pulsante da *polis*. A complexa justificativa desse autor indica tratar-se de sacrifício de animais domésticos como bois, cabras e carneiros, porcos os quais eram comidos. Baseado nas inúmeras pinturas de vasos que informam sobre uma liturgia conclui que o sacrifício era efetuado por um açougueiro que também era cozinheiro e ao mesmo tempo agente sacrificador. Após os vários ofícios ao final ocorria a cremação aromatizada dos ossos, uma parte da vítima sacrificada que não apodrece, é especialmente reservada aos deuses, elevada aos céus por meio da fumaça, as vísceras eram assadas e destinadas para um círculo restrito de pessoas dignitárias, as carnes cozidas e distribuídas entre os homens cidadãos detentores de direitos políticos, comensais, assim havendo um código cerimonial baseado em uma

[285] Burket 2003.

[286] A complexa definição encontra-se em duas obras: Detienne e Vernant 1979, Detienne 2014.

hierarquia social, a refeição sacrificial era consumada em um importante ato público.

Vernant e Vidal Naquet[287] veem na natureza do sacrifício uma ação essencial da religião grega que está relacionada ao lugar que a caça ocupava, tanto na vida das cidades como no pensamento mítico, como um procedimento ritual presente em uma cultura da comensalidade e de práticas culinárias. Enfim, cada qual proporciona elementos muito instigantes sobre este fenômeno que apresenta claramente um episódio de sacrifício parece que inicialmente a vitima sacrificial era humana288 e gradativamente passa a ser substituída pelo animal. Nosso trabalho não se ocupa especificamente dessa questão, interessa-nos sobretudo analisar o *pharmakós* enquanto vítima sacrificial escolhida pelo aspecto feio, torpe, oferecido em determinadas festas do calendário, ou em fases nas quais a comunidade entende que está ameaçada e necessita de purificação.

A FESTA DAS TARGÉLIAS: O RITO DO *PHARMAKÓS*

A documentação sobre a religião dos gregos capaz de detalhar as diferentes etapas de um festival religioso como os atos de purificação pode ser encontrada em fontes escritas, epigráficas e literárias, as fontes iconográficas são mais raras, é o caso das informações que obtemos sobre o rito do *pharmakós*. Algumas notícias sobreviveram Vernant[289] tem um estudo aprofundado sobre o ritual que começava no dia 06 e terminava no dia 07 de maio, no primeiro dia comemora-se o nascimento de Ártemis e no seguinte o nascimento de Apolo, que recebe também o epíteto de "Ebdomadário", ou seja, nascido no sétimo dia.

No século VI a.C. o poeta Hipônax informa sobre a vitima oferecida para "purificar a cidade e ser fustigado com ramos de figo"[290] e ameaça os seus inimigos com um fim vergonhoso e descrevendo como maltratar um *pharmakós*, um homem, escolhido pela sua feiura,

[287] Vernant e Vidal-Naquet 2014.

[288] Para aprofundamento sobre a questão ver em Bonnachere 2009 e 1994.

[289] Cf. "Ambiguidade e reviravolta sobre a estrutura enigmática de Édipo-Rei" em Vernant e Vidal-Naquet 2014: 73-99.

[290] LIMC 2004:34.

primeiramente é alimentado com figos, purê e queijo, depois fustigado com ramos de figo e cebola, precisamente sete vezes no membro viril, enfim o infeliz vem queimado e as suas cinzas jogadas ao mar[291]. Outro testemunho é Calímaco que deixa a seguinte informação: "Em Abdera um escravo adquirido era bem nutrido e conduzido à porta conhecida como Prourides, dava uma volta ao redor dos muros purificando a cidade, ao final era apedrejado e expulso para além dos confins"[292]. Há que se considerar ainda um discípulo de Calímaco, cujo nome é Istro (séc. III a.C.), que informa sobre o *pharmakós*: em "Atenas durante as Targélias expulsavam-se dois homens para que purificassem a cidade, um para os homens, o outro para as mulheres"[293]. Fócio em sua *Biblioteca*, informa "É costume em Atenas, relata Heládio de Bizâncio, fazer desfilar em procissão dois *pharmakoí* em vista da purificação, um para os homens, o outro para as mulheres"[294]. Outra testemunha é Tzetzes, filólogo bizantino, citando fragmento do poeta Hipônax que traz as seguintes informações:

> Quando uma cidade estava afetada por uma carestia ou outra calamidade, sacrificava-se, com o objetivo de purificação, o indivíduo mais feio, depois de haver-lhe dado alimento e envolvido o pênis com cebola-albarrã e outras plantas selvagens. Enfim, queimado o cadáver sobre uma pira de lenha selvagem e depois atiravam as cinzas ao mar[295].

Mas quem eram esses indivíduos escolhidos para o sacrifício? Muito provavelmente as vitimas selecionadas situavam-se socialmente nas margens da sociedade: os malfeitores de modo geral: ladrões da noite, ladrões de roupa, sequestradores, assaltantes que eram pegos no ato criminoso, nesse caso qualquer um poderia reagir, inclusive com prisão privada, visto que a maioria oriunda de baixa condição. Mas também escravos, pessoas feias, estrangeiros, há casos de homens e mulheres jovens. Enfim parte da ralé, feios fisicamente, com ocupações vis e repugnantes, considerados pessoas degradadas e, portanto, inferiores, o "rebotalho da

[291] Burket 2003:190-91.

[292] Kall. *Fr.* 90. Pf. *Diegeseis* 2, 29-40 apud LIMC 2004: 34.

[293] Id., Ibid.

[294] Apud Vernant e Vidal-Naquet 2014: 87.

[295] Apud LIMC 2004: 34.

sociedade"[296]. Curiosamente a comunidade sacrifica aqueles que se situavam socialmente nas margens da cidade, de certa maneira sacrificando os membros menos valiosos para ela.

A expulsão ocorria no primeiro dia do festival e, nesse mesmo dia, os gregos comemoravam a queda de Tróia, as vitórias de Maratona e Plateia, e até mesmo a vitória de Alexandre sobre Dario. Evidenciando que a expulsão do mal era sentida tão intensamente que parecia ser o dia apropriado para celebrar essas vitórias[297].

No dia seguinte após o processo de purificação da cidade por meio da expulsão do *pharmakoí* o rito continua quando Apolo é homenageado com as primícias, os primeiros frutos da terra eram oferecidos um tipo de pão rústico e um recipiente cheio de frutas e sementes de todas as espécies. O auge dessa celebração era o ato de carregar plantas*:* um ramo de louro ou de oliveira todo envolvido com fita de lã, levando consigo frutas, doces e pequenos frascos de mel, óleo e vinho. Coros de homens e meninos competiam entre si enquanto iam de casa em casa cantando uma canção de súplica, depois da procissão com as "plantas de maio" que eram depositadas na entrada do templo de Apolo, outras eram penduradas nas portas das casas para afastar a fome, e ali ficavam até a próxima festa no ano seguinte. A oferta dos primeiros frutos indica a renovação sazonal: os primeiros sinais da chegada da prosperidade após um período de escassez próprio da fase invernosa.

Temos evidentemente inúmeros elementos simbólicos relacionados aos diferentes aspectos da fertilidade e da vida, mas ainda fica a dúvida sobre a expulsão e o assassinato que nem sempre se concretiza. Gras[298] apresenta uma interpretação interessante da plenitude do ato ritual que faz emergir o significado do *pharmakós*, um pária, feio, torpe imundo, ao ser apedrejado por toda a cidade ele toma para si toda a calamidade comum, carrega com ele todos os males que acontecem. O apedrejamento permite, assim, a purificação da cidade, a referência ao espaço cívico é fundamental andar pelas ruelas e sair por uma porta determinada, um ato

---

[296] Vernant e Vidal-Naquet 2014: 88.

[297] Bremmer 1983: 318.

[298] 1984.

tão profundamente simbólico cuja finalidade é a purificação da cidade por causa das contaminações diversas. Por isso mesmo que o ritual necessariamente deve seguir critérios rigorosos de acordo com as normas, se apedrejado por engano ou o ódio injusto retorna então o mal e prevalece. A expulsão simbólica do feio é a saída forçada do espaço civil da vilania, do sacrilégio, de toda sorte de impureza levada a cabo pela comunidade que insulta, agride e, ritualizando a manifestação de uma espécie de justiça popular que não é um ato passional e de irresponsabilidade, a expulsão configura a busca do equilíbrio expulsar o *pharmakós* é purificar a cidade e libertá-la da poluição[299] e o feio representa a degeneração, o disforme, o repugnante, o desagradável, o nefasto, o agourento, o pernicioso, o funesto, o vergonhoso, o ignóbil, o desonesto, o torpe, o indecente, sendo ele próprio o instrumento purificador da *pólis* por meio do sacrifício. Ademais as plantas selvagens utilizadas para açoitar a vitima não eram utilizadas pela comunidade evidenciando uma conexão entre plantas selvagens e eliminação de pessoas que deveriam ser removidas do convívio social. Os chicotes eram feitos com feixes de vegetais de árvores improdutivas. Assim as pessoas marginais deveriam ser fustigadas também por plantas improdutivas e "marginais". Mas há também de se lembrar do aspecto da mudança das estações e do aspecto sazonal de renovação.

Apolo é um deus que preside alternância das estações, mas também o amadurecimento dos jovens quando atingem a vida adulta. Assim sendo, a expulsão das vítimas no calendário precede o dia da renovação sazonal, o ano novo é precedido por um ritual de purificação. As Targélias indicam que um novo começo foi estabelecido após uma perturbação de uma ordem estacional e cósmica por meio da seca ou da peste[300].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apolo uma divindade bela e solar, soberano da música, da mântica e da medicina tem em um de seus cultos um rito em que se oferece em sacrifício indivíduos feios, o *pharmakós*, o significado dessa prática foi

[299] Vernant 2014: 88.

[300] Bremmer 2002: 320.

estudado considerando diferentes abordagens encontrando também diversificadas explicações: como ser um resíduo arcaico de sacrifícios humanos, ou mesmo um ritual intrínseco as práticas agrícolas cujo fim último seria o de afastar dos campos os perigos das calamidades naturais. Contudo parece tratar-se de um rito simbólico cuja finalidade é acalmar a angústia e o medo de contaminação da cidade, bem como celebrar a transição para uma nova fase. Assim, por meio de um culto religioso a comunidade procura controlar a sua própria agressividade, oferecendo um "bode expiatório", uma figura marginal que é escolhida justamente pela sua deformidade física, por ser feio, simbolizando então todo o mal reunido no grupo. Parece que a vitima sacrificial não é culpada de nada, ao contrário é inclusive sustentada pelo grupo, a feiura caracteriza a possibilidade de qualquer tipo de possível desventura; simbolizando o infortúnio e ao expulsá-lo da cidade, de certa maneira, expurga de si a forma corrupta que desequilibra a ordem natural das coisas, então o *pharmakós* transfere para si próprio todas as culpas e os desvios daquela comunidade que o oferta para Apolo. Assim sendo ele pode ser considerado um rejeitado, mas também um salvador cujo sacrifício permite a cidade manter a sua segurança e a garantia de paz. Podemos então pensar por que no caso grego, a vítima não é substituída por um animal, como efetuado no "bode expiatório"?. Possivelmente a questão da complexidade religiosa, especialmente por seu caráter público e ligado a cidade e, não especificamente ao indivíduo, indique a necessidade da marca humana e de sua diferença em relação ao mundo animal marcada pela racionalidade. A necessidade de visibilizar e publicar o indivíduo feio faz ver não apenas a forma, mas também o comportamento humano de sua conduta moral, e após ser fustigado inclusive nos órgãos sexuais, oferecê-lo ao "Apolo purificador" possibilita pensar em mostrar que há coisas que não podem ser reproduzidas e disseminadas, um modo de salvar a comunidade da contaminação e da possibilidade de exterminar a cidade, os animais não possuem racionalidade e não ocupam o espaço citadino, portanto não podem representar bem o contexto do ambiente contaminado.

Com o passar do tempo o termo *pharmakós* passou para *pharmakeus* que indica uma droga ou poção mágica que tanto cura quanto envenena. Outra variação da palavra é *pharmakon* que significa planta curativa, veneno ou droga, desta variante deriva o termo moderno "farmacologia", a parte da medicina que estuda e trata as propriedades, a

classificação e a aplicação dos medicamentos, reservadas as diferenças temporais, de qualquer maneira o termo ainda guarda em sua essência o significado da busca pela cura dos males humanos.

BIBLIOGRAFIA

Bianchi, U. (1993), *La religione Greca*. Torino.

Bonnechere, P. (2009) "Le sacrifice humain grec entre norme et anormalité", in Brulé, P. *La norme en matière religieuse en Grèce Ancienne. Actes du XII[e] Colloque International du CIERGA (Rennes, septembre 2007),* Liege : 189-212.

_____. (1994) *Le sacrifice humain en Grèce Ancienne*, Liége.

Bremmer, J. (2002). *La religione Greca*. Postfazione di Giovanni Casadio. Cosenza.

_____. (1994). *Greek Religion*, Oxford.

_____. (1983) "Scapegoat Rituals in Ancient Greece". *Harvard Studies in Classical Philology*, 87: 299-320.

Bruit Zaidman, L.(1990) "As filhas de Pandora. Mulheres e rituais nas cidades" in Schmitt Pantel, P. (org.) *História da Mulheres. A Antiguidade*. Trad. Maria Helena da Cruz Coelho et. all. Lisboa : 411-463.

Bruit Zaidman, L., Schmitt Pantel, P. (1991) *La religion grecque dans la citè grecque à L'èpoque classique*, 2 ed. Paris.

Burket, W. (2003, 3ª ed.), *La religione greca di epoca arcaica e classica*. Edizione aggiornata dall'autore a cura di Giampiera Arrigoni. Milano.

Detienne, M. (2014), *La cucina del sacrificio in terra greca*. Torino.

Detienne, M. e Vernant, J. P. (1979), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris.

Eco, H. (2014), *História da Feiura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro.

Eliade, M. e Couliano, I. P. (2003) *Dicionários das religiões*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo.

Girardi, R. (1990), *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo.

Gras, M. (1984), "Cité grecque et lapidation". *Publications de l'École française de Rome*. Vol. 70, n.1: 75-89.

Hornblower, S., Spawforth, A. (1996), *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford – New York.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) (org.) (2004). *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum –ThesCRA- Purification, initiation, heroization, apotheosis, banquet, dance, music, cult images*. Vol.2. Los Angeles.

Mauss, M. e Hubert, H. (2005). *Sobre o sacrifício*. São Paulo.

Platon (1997). *Euthyphron*. Introductions et traductions Louis- Andre Dorion. Paris

Santos, F. B. dos. (1986/1987), "A Sexta Nemeia de Píndaro". *Alfa*. São Paulo, n.30/31: 107-121.

Santos, F. B. dos. (2016), Píndaro, o poeta dos Jogos. "A Sexta Nemeia de Píndaro", in DEZOTTI, M. C. C., OLIVEIRA, J. K. *Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga*. Trabalho desenvolvido na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Araraquara, Departamento de Linguística, Disciplina de Língua e Literatura Grega, s/d Disponível em http://olimpia776.warj.med.br/txt07.html , Consultado em 02.06.2016.

Smith, W. R. (1889), *Lectures on the Religion of the Semites*, Edinburg.

Vegetti, M. (1994), "O homem e os deuses", in Vernant, J-P. (ed.) *O homem Grego*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: 231-253.

Vernant, J-P., (2006), *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo.

Vernant, J-P., Vidal-Naquet, P. (2014) *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradutores vários, São Paulo.

O FEIO E O TORPE NA CIDADE ARISTOFÂNICA

(THE UGLY AND THE CLUMSY IN THE ARISTOPHANES'S CITY)

Ana Maria César Pompeu[301] (amcpompeu@hotmail.com)
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: A comédia antiga de Aristófanes se disfarça de tragédia para supostamente adquirir a mesma dignidade do gênero sério ao seu discurso como cidade justa (Diceópolis em *Acarnenses)*. Ela se apresenta como nuvens que imitam o que viram por último exagerando nos traços mais feios (*Nuvens*); aparece também como besouro comedor de fezes que se alça ao Olimpo para resgatar a deusa Paz das garras do deus Guerra (*Paz*). E o herói cômico monta o besouro fétido, promove a paz aos gregos (*Paz*), e é vencedor da disputa do mais feio e torpe para governar Atenas (*Cavaleiros*), fazendo-a retornar aos dias de glória.

PALAVRAS-CHAVE: cidade torpe, *Acarnenses*, *Nuvens*, *Paz*, *Cavaleiros*.

ABSTRACT: Aristophanes' old comedy disguises itself as a tragedy to supposedly acquire the same dignity of the serious genre to its discourse as a fair city (Dikaiopolis in *Acharnians*). It presents itself as clouds that imitate what they have seen at last exaggerating in the most ugly traits (Clouds); Also appears as a beetle eater of feces that is attached to Olympus to rescue the goddess Peace from the claws of the god War (Peace). And the comic hero mounts the fetid beetle, promotes peace to the Greeks (Peace), and is victorious over the ugliest and clumsy to rule Athens (Knights), making her return to the glory days.

KEYWORDS: clumsy city, *Acharnians*, *Clouds*, *Peace*, *Knights*.

---

[301] Ana Maria Pompeu is Associate Professor at the Federal University of Ceará. She holds a Doctoral degree in Classics from the University of São Paulo (2004). She undertook a postdoctoral research in Classics at the University of Coimbra, Portugal (2010). She has published *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis* (2011), *Dioniso Matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês* (2014) *and translated Lysistrata* (1998; 2010) and *Thesmophoriazousai* (2015).

A CIDADE JUSTA E SEU DISFARCE TRÁGICO EM *ACARNENSES*[302]

A comédia antiga grega se disfarçava de tragédia para supostamente atribuir a mesma dignidade do gênero sério ao seu discurso como cidade justa: Diceópolis (*Dikaiópolis*). A *polis* está presente em *Acarnenses* de um modo pleno. É ela que está em cena através de suas instituições e espaços democráticos fundamentais, como a Assembleia, o Tribunal, a Ágora e as Festividades de Dioniso, onde se inclui o Teatro. Às tréguas de trinta anos Diceópolis atribuiu o sabor de dizerem "vá logo para onde quer ir" (198), algo impossível de se fazer durante a guerra; na comédia, no entanto, que traz a paz através do festival de Dioniso, o espectador poderá viajar para onde quiser. *Acarnenses* é a representação do que a comédia proporciona ao espectador: ele fica em paz, ainda que a cidade esteja em guerra, pelos dons de Dioniso e do Teatro. A comédia é a imagem da cidade pacífica e justa, que contrasta com a cidade de Atenas em guerra.

Diceópolis desacreditou da assembleia de Atenas para concretizar sua paz com os espartanos e utilizou as festividades dionisíacas para tornar real o seu projeto. O coro de Acarnenses, que se opõe a ele, representa o povoado da Ática mais prejudicado pelas incursões dos peloponésios. Tendo suas vinhas cortadas, querem matar o homem que fez tréguas com o inimigo. Tais velhos são a própria figura da inflexibilidade. Diceópolis e os Acarnenses são figuras rústicas, o primeiro como lavrador e os últimos como carvoeiros, que situam no campo uma tentativa de regeneração. A peça apresenta o protagonista sozinho na sua luta contra a guerra, pois mesmo o coro, apesar de ser também aldeão, torna-se seu adversário. Antes de concluir sua procissão em homenagem a Dioniso, por sua paz particular e sua volta ao campo, Diceópolis é apedrejado pelos Acarnenses, que desejam matá-lo. Nesse momento, haverá um retorno no espaço do teatro, que é multidimensional, transportando-nos de volta à cidade, como um tribunal, onde o acusado usa do direito de se defender diante de seus acusadores. A ação de Diceópolis revela o artifício teatral, ao

[302] Recortes com releituras da minha pesquisa de pós-doutorado em 2010, na Universidade de Coimbra, publicada como livro em 2014.

parodiar o Télefo de Eurípides, no uso de um refém – um cesto de carvão - para conseguir falar diante dos Acarnenses. Diceópolis, um rústico, reage como um citadino que conhece os poetas da moda e os efeitos dos recursos teatrais que usam e ainda se mostra conhecedor dos recursos de defesa nos tribunais, como o de provocar compaixão nos juízes. É na casa de Eurípides, também na cidade, que obtém de empréstimo os farrapos do miserável mais digno de piedade, entre seus personagens: Télefo.

O teatro torna-se uma tribuna pública, um espaço privilegiado para a defesa das ideias do poeta através do protagonista. Após se transformar numa personagem de Eurípides, já que os farrapos proporcionaram o discurso de um pedinte escolado na sofística euripidiana, Diceópolis faz seu discurso de defesa diante do coro, ao dar a própria cabeça a ser cortada, caso não seja convincente. O discurso argumenta basicamente que os lacedemônios não são os culpados pela guerra, antes põe a culpa nos sicofantas, um tipo social ateniense, os delatores do mercado. A causa da guerra, retirando-se a menção aos raptos das prostitutas, era uma questão de comércio. A ágora, como um espaço democrático da pólis ateniense, está presente desde o prólogo; presos aos seus encantos, os cidadãos se ausentam de cumprir os deveres cívicos; também é à ágora que Diceópolis compara o seu povoado, no campo, onde era desnecessário o comércio. Mas é nela também que Diceópolis instituirá o seu mercado, uma ágora aberta até para os megarenses, em contraste com a execução com que Atenas os penalizava. Os beócios serão o contraponto dos megarenses, quando, no mercado, os primeiros são representados pela extrema miséria, os segundos são plenos de recursos, não encontrando produto ateniense de que tivesse falta para negociar com os seus. Restando, por fim, o sicofanta, única "mercadoria" ateniense ausente do mercado beócio. Pelo cruzamento de elementos da geografia grega, a ágora ateniense torna-se o coração animador da vida de toda a Hélade.

Mégara representará a cidade-alvo dos delatores no mercado de Atenas e, depois, com o episódio dos raptos de prostitutas, alusivos à origem das hostilidades entre gregos e persas em Heródoto, será alvo do decreto, expedido por Péricles como a causa do início da guerra entre atenienses e peloponésios. Se Télefo é a máscara de Diceópolis, a guerra de Troia, causada pelo famoso rapto de Helena, pode também ser a máscara da guerra atual, pois o discurso de defesa do rei mísio se relacionava aos

troianos, inimigos dos seus interlocutores gregos. Por este eterno retorno de conflitos modelo, a guerra torna-se simples/universal, e um fenômeno com causas mais profundas do que as que cada consequência pontual evidencia.

O coro se apropriará da parte do discurso que se refere a eles e a ampliará na parábase, ao se queixar dos oponentes jovens que os levam ao tribunal, tendo toda a técnica sofística ao seu lado, para fazer valer seu discurso, não deixando meios de defesa para os velhos e simplórios agricultores áticos. Todos estes argumentos tendem a esclarecer, no pormenor, as diferenças em que se estabelece a oposição cidade/campo.

Eurípides, com seus mendigos e coxos, parece ser para Aristófanes o representante da nova tragédia, a que tem em si a nova Atenas com sua assembleia, que abre as portas para os estrangeiros, embaixadores trapaceiros, oradores com retórica de mendigos. O Télefo parece ter sido inspirado especialmente em Odisseu, que também se disfarçou de mendigo para enfrentar inimigos e para pedir a ajuda dos feácios, revelando, depois, a sua identidade. Odisseu e Télefo são heróis mitológicos que, pelo seu talento, trazem em sua caracterização um prenúncio do homem político da Atenas do século V. Eurípides é a renovação, ele se contrapõe a Ésquilo que vestia seus heróis com roupas e discursos de acordo com o seu caráter elevado; o novo tragediógrafo atribui caráter aos seus personagens de acordo com o traje e os hábitos.

Diceópolis resolveu se vestir como Télefo por ter na lembrança o que passou com a comédia do ano anterior, por causa da acusação de Cléon, que o teria levado ao tribunal, onde o povo está sempre disposto a condenar. No início de seu discurso de defesa afirma poder falar à vontade, uma vez que não será acusado por Cléon de dizer mal da cidade diante de estrangeiros, pois o festival é local, as Leneias. Só atenienses estão no teatro. E na parábase o coro, usando a primeira pessoa, isto é, assumindo a voz do poeta, faz um desafio a Cléon – arquitete o que quiser contra ele, pois o poeta não temerá, por ter a justiça e o bem do seu lado, enquanto seu adversário é covarde e invertido para com a cidade. Com tais referências, Diceópolis pode ser identificado como o poeta cômico. O seu nome constitui-se do adjetivo *dikaios* "justo", que combina com *polis*, "cidade". Este personagem representa, então, a cidade justa ou o cidadão partidário

da cidade justa. Diz ter saudades de seu *demos*, onde tudo dava, sem necessidade de comprar como na cidade, *asty*.

O mercado de Diceópolis trará de volta, simbolicamente, as duas prostitutas de Aspásia, raptadas pelos megarenses, em retaliação ao rapto da prostituta de Mégara, com as duas filhas do pobre megarense que as disfarça de porquinhas para trocá-las por sal e alho, produtos típicos da sua terra. E o sicofanta será despachado para Tebas, como produto típico de Atenas, em troca das excelentes mercadorias tebanas. O grande problema das hostilidades seria o delator do mercado de Atenas.

A cidade está em guerra contra os peloponésios, desde -431, quando o tratado de 30 anos de tréguas assinado em -445 foi quebrado, de acordo com Tucídides, a partir dos episódios de Epidamno e Corcira. No discurso de Diceópolis há uma descrição concreta do ambiente frenético do mercado e do porto com os preparativos de guerra na possibilidade de os espartanos terem feito com um aliado de Atenas o que os atenienses fizeram com um aliado dos espartanos: a delação e venda dos produtos de Mégara. A guerra parece dar vida ao mercado e ao porto da cidade de Atenas, em nítido contraste com a destruição das vinhas de Acarnas e das demais aldeias da Ática. Tal quadro condiz perfeitamente com a recusa das tréguas propostas à assembleia por Anfíteo e fez da guerra um produto citadino.

Lâmaco, que transpira a guerra até no nome, vem paramentado com penachos e armas defender a sua causa. Ele é o contraponto de Diceópolis, a guerra contra a paz, um produto integralmente citadino a opor-se à identidade do campo; e no final da peça, após o fracasso nas tentativas de negociar com Diceópolis no mercado, será o representante das consequências desastrosas da guerra em perfeito contraste com o representante da paz e suas consequências felizes. Diante de Lâmaco o protagonista se identifica como Diceópolis, depois de ser censurado por se atrever a falar na sua condição de mendigo; mostra, então, aos Acarnenses a diferença que existe entre o seu representante e eles próprios: Lâmaco é jovem e já participara de muitas embaixadas, sendo bem pago por seu cargo, enquanto os velhos do coro nunca tiveram esse privilégio, embora sejam homens honestos e trabalhadores. Tanto Lâmaco quanto os outros representantes da cidade foram eleitos e têm direito a tais privilégios, na assembleia a mesma crítica fora apresentada, quando

Diceópolis desmascara os embaixadores e suas enrolações, e a ênfase é dada ao pagamento de salários.

Sugerimos, partindo de *Acarnenses* como paradigma, que a comédia antiga representava a consciência da própria festa cívica. Cívica porque tudo o que diz respeito à cidade está presente a essa "consciência de festa", expressão a que chegamos por analogia à noção de "consciência do carnaval" de Bakhtin[303] e mais diretamente pela discussão sobre o sentido da palavra 'comédia' a partir do verbo *komazein* "festejar" e de *kome* "aldeia". Aristóteles, na sua *Arte Poética* 1448a, nos informa que alguns consideravam a origem de comédia[304] não do verbo *komazein* mas da palavra *kome* "aldeia", uma vez que os grupos de foliões, *komoi,* não suportados na cidade, se deslocavam para as aldeias, na zona rural. Embora não seja comprovada a origem de *kom-* de *komos* ou *komazein* e *kome*, é provável que tenham uma raiz comum: *kei-*, que está em *koinos*, por exemplo, com o sentido geral de 'agrupamento'[305].

De qualquer maneira, devemos notar o aspecto rural da festividade de onde a comédia teria surgido, pelos entoadores dos cantos fálicos, segundo a sugestão de Aristóteles ou, ainda melhor, de acordo com a de Aristófanes em *Acarnenses*. Nesta peça encontramos o verbo *komoidei* (631) e a expressão *trygoidian poion* (499), além dos vocábulos *trygoidia* (500) e *trygikois* (628) para representar o fazer poético da comédia. *Komoidei* tem como objeto direto *ten polin hemon*, que traduzimos como "faz comédia da nossa cidade", com o sentido de zombar, e, em seguida, já no tempo verbal do futuro, com o objeto *dikaia*, "fará comédia de coisas justas", não no sentido de zombar, mas de "produzir comédias"[306]. Na primeira referência, trata-se da acusação de Cléon e, na segunda, da proposta do poeta para a

---

303 Cf. Platter 2007:1-2.

304 Cf. Cornford 1968: passim; 5-8 (para as principais teorias sobre a origem da comédia).

305 Cf. Chantraine 1970 : s.v. *kômos*. Pütz 2007: 121 apresenta a discussão acerca do vocábulo *komos* no seu estudo geral sobre simpósio e *komos* em Aristófanes.

306 Riu 1999: 216 analisa essas expressões à luz de outras como *lexo dikaia, eipein ta dikaia* e *eipein kaka polla,* concluindo a equivalência entre 'falar de' e 'ridicularizar em uma comédia'. Portanto, a proposta do poeta é continuar fazendo aquilo por que foi censurado: 'ridicularizar justiça/cidade nas suas comédias' (631).

sua comédia. Os dois objetos "cidade" e "coisas justas" formam o nome do protagonista: *Dikaiopolis*, que se tornará Justinópolis, na nossa tradução.

Aristófanes utiliza o radical "*tryg-* de *tryx*, *trygos*, 'borra de vinho' ou 'vinho novo', para compor *trygoidia* ou *trygikois*. Seria para substituir o *tragos* 'bode, vítima', de *tragoidia*, e, desse modo, demonstrar que a comédia transforma o sangue do sacrifício no vinho da festa[307], através da paródia, mas também da conscientização do devoto como espectador participante nos festivais dionisíacos, que contêm sacrifício? Dioniso está presente em *Acarnenses* através do vinho das tréguas e nos festivais dionisíacos que serão celebrados por Diceópolis. As Dionísias rurais começam a ser celebradas, e o entoador do canto a Fales é também o protagonista, interrompido pelo coro com ameaças; e, no final da peça, Dioniso estará presente através de um outro festival, as Antestérias, que já se iniciaram e vão se concluir, como uma continuação do primeiro ritual apresentado. Entre os dois rituais, Diceópolis, em seu discurso de defesa, disfarçado de Télefo, diz "este é o concurso das Leneias", o concurso no qual a comédia atual está concorrendo; Aristófanes, ao que parece, queria enfatizar as homenagens a Dioniso nos diversos festivais.

O POETA E A CIDADE EM *CAVALEIROS*

Cavaleiros é a comédia mais política dentre as que nos restaram de Aristófanes, logo também é a mais política da comédia antiga grega. O enredo da peça é uma disputa, ou agon, entre um escravo (o Paflagônio, que representa o demagogo Cléon), recém-comprado pelo Povo, personificado como o patrão, e um vendedor de chouriços (o Salsicheiro, que sugerimos representar o Poeta cômico), pela liderança de Atenas. A rivalidade e o antagonismo entre o Salsicheiro e o Paflagônio escondem uma identidade e duplicação de um no outro. O Povo de Atenas é a presa disputada por ambos, que usam de impudência e de malícia para conseguir o governo da pólis. Mas, no final, o Salsicheiro se revela amigo verdadeiro do Povo, enquanto o Paflagônio apenas finge ter amor a Demos (Povo),

[307] Como acontece em *Cavaleiros*, quando os dois escravos do Povo resolvem substituir o suicídio através do sangue de touro pela salvação através do vinho inspirador; ou, quando em *Lisístrata* e em *Tesmoforiantes*, o sangue do sacrifício de um porco ou de um bebê é substituído pelo vinho de um odre.

para enriquecer. O poeta, na parábase (interlúdio coral que se dirige diretamente aos espectadores), diz, através do coro, que compor uma comédia é a mais árdua tarefa, especialmente, por causa do humor dos atenienses, que muda com os anos, e eles não valorizam mais os poetas de antes. Dessa forma, o poeta preferiu começar como remador, antes de pôr a mão ao leme, depois passar a piloto e estudar os ventos e só então comandar por conta própria (542 s.). Parece haver uma equivalência entre o poeta e Agorácrito, antes Salsicheiro: a linhagem dos governantes demagogos com a dos poetas cômicos não mais admirados pelo público; a aprendizagem como salsicheiro com o período em que auxiliou outros poetas, o de remador. Dessa forma há também uma equivalência entre o papel do poeta e o do político. Mas a comédia, com toda a sua bagagem de chouriços, vista como um produto de baixa qualidade, está a serviço do povo e quer libertá-lo dos enganadores, sejam embaixadores estrangeiros, como em Acarnenses, a peça do ano anterior, ou os demagogos de Atenas. Aristófanes critica os políticos por sua degradação profissional, depravação sexual e a falta de instrução. O escravo que representa Demóstenes teve, ao beber o vinho, símbolo de Dioniso, a inspiração de ler o oráculo, que o Paflagônio mantinha oculto e predizia o seu destronamento por um salsicheiro. A ameaça de destronamento do Paflagônio (Cléon), como um terceiro da série de comerciantes no governo de Atenas, alude ao mito de destronamento de Zeus. E já que o Salsicheiro se revela, no final da peça, como um instrumento divino da justiça, pois purifica o Povo, que representa a cidade de Atenas, de suas más deliberações, parece apontar ainda para um retorno à idade de ouro. Em Cavaleiros, teremos os oráculos como motor da ação dos escravos para se libertarem do Paflagônio, e eles formarão uma grande parte da disputa entre este e o Salsicheiro, que será o destronador do Paflagônio. Os oráculos utilizam animais para representar os homens. E a paródia de Aristófanes confunde as imagens tradicionais e se serve das suas ambiguidades para denunciar, comicamente, os atos do demagogo Cléon. Nas peças de Aristófanes, com raras exceções, encontra-se a prática de adivinhação representada como charlatanismo, e seus praticantes são acusados de fraude. Smith308 considera que o aspecto atraente da adivinhação para a sátira de Aristófanes é o seu uso como um

[308] 1989: 140-158

instrumento de persuasão e dominação, em foros competitivos, especialmente políticos. Ao crescente ceticismo religioso, os estudiosos opõem um racionalismo também crescente, ao investigarem a adivinhação na comédia antiga. Mas Smith, na obra citada, opõe-se a essa visão dos outros estudiosos que só veem a questão em seu aspecto religioso, e afirma que o peso da sátira em Aristófanes é sustentado muito menos pela adivinhação em si do que pela corrupta implementação de adivinhação e pelas condições sociais que encorajam tal implementação e a tornam um perigo para o bem-estar de Atenas. Os oradores e os políticos também criticavam o povo como fazem os comediógrafos. Só que os oradores agiam em um contexto mais restrito, pois eles deveriam persuadir as pessoas para questões mais específicas do caso judicial. A comédia é bem mais complexa, pois os poetas competiam por um prêmio e deveriam agradar ao povo para vencer. Eles não precisavam persuadir as pessoas para que o seguissem em uma ação imediata. Sua crítica era parte de sua tentativa de convidar o povo a olhar mais criticamente para si mesmo, para refletir sobre os males, os quais o governo democrático e seus cidadãos poderiam causar a si próprios, pelas más deliberações. Com tais objetivos e o contexto dos festivais, os comediógrafos podiam censurar os atenienses com maior liberdade e mais amplo alcance de questões do que a oratória.

A COMÉDIA TRAÇA O FEIO

A comédia de Aristófanes nos apresenta seu processo mimético seja quando transforma o sangue do sacrifício em vinho de festa e salvação, como acontece em *Cavaleiros*, *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*[309], por exemplo, seja através de atributos de deuses ou animais, como em *Nuvens* e em *Paz*, seja através dos seus heróis, que se disfarçam de vilões, como o Agorácrito de *Cavaleiros*.

As deusas Nuvens são exemplos do procedimento da comédia, que imita o que vê de forma a exagerar os defeitos. Elas agem assim com Sócrates e Estrepsíades, fazendo com que eles se percam em seus erros. Mas, no final, elas se mostram como instrumento da justiça de Zeus,

[309] Vide nota 7.

semelhante a Agorácrito, que, primeiro aparece como o Salsicheiro, em *Cavaleiros*.

> Sóc. Alguma vez, olhando para o céu, você já viu uma nuvem semelhante a um centauro, a um leopardo, a um lobo ou a um touro? Estr. Sim, por Zeus, já vi. E que quer dizer isso? Sóc. Elas se transformam em tudo o que desejam. Se veem um fulano de longa cabeleira, um desses selvagens peludos, como o filho de Xenofanto, para ridicularizar a "mania" dele, tomam forma de centauros. (*Nuvens*, 346-50)[310]

Aristóteles afirma que a comédia representa pessoas como piores do que realmente são, mas piores não em toda forma de vício, e sim naquilo que é ridículo, feio sem expressão de dor (1448 a16).

> Ora a comédia é como dissemos imitação de inferiores, não certamente segundo toda maldade, mas do vergonhoso é a parte ridícula. Pois o ridículo é [35] certo engano e vergonha indolor e não destruidora, como logo a máscara ridícula é algo vergonhoso e disforme sem dor. (1449a31)[311]

De acordo com Whitman[312] tais argumentos são aplicáveis de um modo geral à comédia, mas não ao herói cômico, como Diceópolis, Trigeu, Pisetero e Lisístrata. Eles nem são representados piores do que são na realidade, e por suas sucessivas vitórias e consequente admiração e inveja do coro, aparecem por sua superioridade e não inferioridade. Suas palavras, no entanto, podem apontar para a ideia de grotesco, que poderá explicar melhor as ambiguidades do herói cômico. O grotesco é visto como figuras de seres mistos de humano, animal e deus: o cavalo Pégaso, os Sátiros, Pã, as Harpias, Quimeras, Esfinges, os Centauros, o Minotauro, as transformações de Proteu e Tétis. Embora sempre as misturas representem poderes e posições super-humanas, nem sempre são perigosas, exemplo disso é o centauro Quíron, mestre de muitos heróis.

A COMÉDIA TRAÇA O FEIO EM *PAZ*

Outra representação da comédia por Aristófanes aparece na forma de um besouro comedor de fezes, um escaravelho, que na nossa tradução é um rola-bosta, na peça Paz. O besouro se alimenta de

---

[310] Tradução de Gilda Starzinski 1987.

[311] Nossa tradução.

[312] 1964:41

excrementos, que será o combustível para o protagonista Trigeu, o vindimador, chegar ao Olimpo e libertar a deusa Paz das garras do deus Guerra. A primeira parte da peça, em que a Guerra reina no lugar dos deuses olímpicos, é caracterizada por alimentos impróprios e malcheirosos: o escaravelho é um besouro que come fezes, Pólemos, a Guerra, prepara uma mistura de todas as cidades gregas, a serem trituradas em um pilão. Depois que a deusa Paz é libertada, todos os alimentos são agradáveis assim como os cheiros. Bowie313 observa que o escaravelho inverte sua situação, pois passa a puxar o carro de Zeus e a comer a ambrosia de Ganimedes (722-4), da mesma forma que a situação da Grécia, que era dominada pela guerra, que é vista como sinônimo de morte, passa a ser de alegrias da bebida, da comida, da fartura no campo, do sexo, enfim, da vida. A viagem de Trigeu também pode ter sido ao Hades: o deus Hermes retirou Perséfone de lá. E a deusa Paz muito se assemelha a esta outra divindade, pois Pólemos é visto como a morte. Ao ser libertada, a deusa Paz traz consigo a deusa dos frutos e das festividades. O ser alado que transportou Trigeu também escava a terra. Além de haver todas as referências a fezes e mau cheiro, também há a referência a Cléon, que havia morrido no ano anterior. Trigeu trata Hermes parodiando o modo que este deus tratou Apolo, no episódio do roubo das manadas: com astúcia e trapaceando. Para conseguir que Hermes não revele a Zeus sua intenção de libertar a deusa Paz, ele e o coro usam de adulação, presentes, súplicas, promessas de honrá-lo sobre os outros deuses, argumento da conspiração do Sol e da Lua contra os Olímpios. Mesmo com o tratamento desrespeitoso a Hermes, quando Trigeu chegou ao céu, o deus retoma sua condição própria depois que concorda em ajudar a libertar a Paz. Ele é quem conduz o ritual que precede à libertação da deusa. Trigeu sobe ao céu para buscar a paz. O tema da subida à casa dos deuses é, muitas vezes, acompanhado da união de um herói com uma deusa. Em Aristófanes há essa mesma conexão, no final de Paz, há as núpcias de Trigeu com Opora, e, no fim de Aves, nas núpcias de Pisetero com Realeza. A união com uma divindade representa a recompensa dos méritos de um mortal e é o prelúdio à imortalidade conferida pelos deuses. Este sempre foi um dos temas mais familiares à mitologia grega: a união de Peleu com Tétis, de Titono com Aurora, de

313 1996: 136

Cadmo com Harmonia, Heracles com Hebe, Odisseu com Calipso e Circe, por exemplo. O lirismo tratou abundantemente esse tema, especialmente Píndaro (I Neméia, III Pítica, IX Pítica, frag. 30 dos Hinos: núpcias de Têmis e Zeus). As núpcias de Têmis e de Zeus são semelhantes à passagem 1731ss. de Aves, que louva o triunfo agonístico e a apoteose de Pisetero. Essa passagem testemunha a introdução que faz o poeta, no canto do coro, do famoso refrão de Arquíloco em honra aos vencedores (tenella kallinikos, v. 1764). O motivo não é somente grego, e a passagem de Píndaro e a de Aristófanes lembram o tema da poesia asiática: o poema babilônio da Exaltação de Ishtar, por exemplo314. Têmis logo deu à luz as "Horas (ou Estações) verídicas de diademas de ouro, dos frutos esplêndidos", o que remete à Opora e a Trigeu bem como à Paz, que com suas irmãs Eunomia e Justiça é para Píndaro (Ol. XIII, 6-7), como para Hesíodo (Teog. 902-3) uma das Horas. As viagens heroicas ao céu ou ao mundo dos mortos não são tão frequentemente associadas ao casamento com uma deusa, nas obras literárias e na cerâmica. É mais frequentemente um tema tratado por si mesmo. É importante ressaltar como, para os gregos, é tênue o limite entre os países desconhecidos e as regiões fabulosas por um lado, e por outro o universo do mundo dos mortos e o mundo dos deuses. Trigeu imita Belerofonte, herói de uma tragédia homônima de Eurípides, em que ele termina muito mal, tendo caído do céu, resta estropiado no solo. Trigeu se refere ao escaravelho como "meu Pégaso" (v.76-7), cavalo alado de Belerofonte. Na Paz, a justaposição de uma fábula de Esopo, "a águia e o escaravelho", com uma tragédia de Eurípides, Belerofonte, traz semelhanças flagrantes com o mito asiático de Étana, segundo Duchemim315, que também compara a descida de Dioniso em Rãs a passagens na Epopeia de Gilgamesh e à Descida de Ishtar aos infernos. Pois, segundo ela, embora o tom da comédia de Aristófanes seja bem diferente do da epopeia babilônica, não se pode encontrar na literatura grega o equivalente dos episódios da viagem de Dioniso ao Hades.

---

[314] Cf. Duchemin 1957: 280-7.

[315] 1957: 280-7.

CONCLUSÃO

A comédia de Aristófanes age como as Nuvens da peça homônima, imitando o que vê e exagerando nos traços feios, mas castiga os perversos pela sátira, como faz com os demagogos, e apresenta a cidade justa, Diceópolis ou Justinópolis, o porta-voz da cidade pacífica ou do poeta cômico e sua cidade, que se disfarça de tragédia para elevar seu discurso, que pilota um besouro fétido, como Trigeu, e vence uma disputa de baixa qualidade, na sua imitação do feio e do torpe, como Salsicheiro/Agorácrito, mas tem uma nobre intenção, para além de fazer rir: mostrar o que a cidade está perdendo sem a paz, ao cultivar a guerra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristophanes. (2002), *Acharnians*. Edited with introduction and commentary by S. Douglas Olson. Oxford.

Aristófanes. (1987), *As Nuvens*. Tradução de Gilda Maria Reale Starzynski. In: Sócrates. São Paulo.

Bowie, A. M. (1996), *Myth, ritual and comedy*. Cambridge.

Chantraine, P. (1970), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris.

Cornford, F.M. (1968), *The origin of Attic comedy*, edited with Foreword and Additional Notes by Theodor H. Gaster. Glaucester, Mass.

Duchemin, J. (1957) "Recherche sur un thème aristophanien et ses sources religieuses: les voyages dans l'autre monde". *Les Études Classiques*, tome xxv n. 3: 273-295

Edmunds, L. (1980), "Aristophanes' *Acharnians*", in: Henderson, Jeffrey (ed.). *Yale Classical Studies: Aristophanes: Essay in interpretation*, v.xxvi, Cambridge, 1- 41.

Foley, Helene P. (1988), "Tragedy and politics in Aristophanes' Acharnians", *JHS*, 108, 33-47

Platter, Charles. (2007), *Aristophanes and the carnival of genres*. Johns Hopkins

Pompeu, Ana Maria César. (2014), *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses para o cearensês*. Curitiba.

Pütz, B. (2007), *The symposium and komos in Aristophanes*. Aris and Phillips, 2007.

Riu, X. (1999), *Dionysism and comedy*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999.

SMITH, N. D. (1989), "Diviners and divination in Aristophanic comedy". *Classical Antiquity*, 140-158.

Whitman, Cedric H. (1964), *Aristophanes and the comic hero*. Cambridge – Massachusetts.

RISOS DE DESDÉM
LAUGHS OF DISDAIN

Fernando Santoro[316] – UFRJ

RESUMO: A investigação dos efeitos operados pela comédia sobre as disposições, paixões e humores dos espectadores precisa ser precedida e acompanhada por uma compreensão geral das afecções no *Corpus* Aristotélico. Uma maior compreensão das afecções em geral abrirá o caminho para vislumbrar as afecções que seriam mais ligadas ao riso e à comédia, e o respectivo sentido dos seus efeitos nestes casos. Uma passagem exemplar é a descrição que Aristóteles faz dos tipos coléricos, no segundo livro da Retórica, que aqui veremos como uma listagem particular de personagens da comédia (1379a16 – 38) cuja representação pode surtir efeitos catárticos, educativos e morais relevantes.

PALAVRAS-CHAVE**:** Aristóteles, Retórica, Poética, Comédia.

ABSTRACT: The investigation of the effects operated comedy on the dispositions, passions and moods of the spectators must be preceded and accompanied by a general understanding of the affections in the Aristotelian *Corpus*. A better understanding of affections in general will pave the way to glimpse the affections that would be linked to laughter and comedy, and the respective sense of its effects in these cases. An exemplar passage is the description that Aristotle makes of the choleric types, in the second book of *Rhetoric*, which we will see as a list of particular characters

[316] Degree in Philosophy at Universidade Federal do Rio de Janeiro (1990), degree in French studies at Université de Nancy II (1992), master's in Philosophy at Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993) and PhD in Philosophy at Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998). Currently Directeur de programme at College International de Philosophie and full professor at Universidade Federal do Rio de Janeiro. Experience in Philosophy, acting on the following subjects: Aristotle, Ancient Philosophy, Plato, Pre-Socratics and poetics.

from comedy (1379a16-38) their representations may produce a cathartic effect, with educational and moral relevance.

KEYWORDS**:** Aristotle, Rhetoric, Poetics, Comedy.

Pelo menos desde a expulsão do Poeta trágico e cômico da *kallípolis* de Sócrates na *República* de Platão, gesto certamente reiterado pela expressão renascentista que destaca das artes úteis as *Belas* Artes e, finalmente, chegando ao enquadramento disciplinar da Estética como Ciência do *Belo* Artístico por Hegel no séc. XIX, nossa tradição tem passado pelo vício de considerar o feio, o torpe, o vil, o grotesco, e coisas tais, como categorias inferiores da estética e dos estudos literários. Tal hierarquia ainda ultrapassa o rebaixamento atribuído ao conteúdo da representação, para abarcar os gêneros que se especializam nestes conteúdos, como a sátira e a comédia e até a contaminar com tal derrisão os seus autores poetas, representados eles mesmos como sendo ridículos e de baixa índole moral.

A representação de Aristófanes no *Banquete* de Platão como um bêbado a soluçar é um exemplo inesquecível, como é também o enquadramento hierárquico das personagens cômicas que faz Aristóteles na *Poética*. Sem dúvida, sempre houve uma reação a tal postura de índole classicista, desde a antiguidade, ganhando peso em movimentos estilísticos modernos como o barroco e o romantismo, e ainda mais força nas artes contemporâneas, desde as obras dadaístas até as práticas performáticas atuais, em que os sentimentos de repugnância, nojo e aversão são cultivados com exposições cruentas e até cruéis.

Neste texto, quero trazer o problema do rebaixamento hierárquico da representação do feio e do torpe a partir de Aristóteles, que é certamente considerado um dos responsáveis por essa valoração, mas quero também tentar usar o filósofo para reconfigurar de outro modo a questão.

A minha démarche constitui-se em duas etapas: primeiro, vamos analisar a clássica passagem da *Poética* sobre o caráter das personagens; segundo, passaremos à relacionar com a comédia um certo caráter particularmente torpe : o colérico, tal como nos apresenta o mesmo Aristóteles na *Retórica*, para vislumbrar uma hipótese sobre o sentido da representação do torpe e do mesquinho.

Vejamos as passagens da *Poética*. Apesar de muito conhecidas, revê-las em detalhe nos permitirá extrair algumas considerações úteis.

Cap. 5, 1449a. 32-34

Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον.

A comédia é, como dissemos, **imitação de inferiores** [*mímesis phaulotéron*], não porém quanto a todos os vícios; mas somente aquela parte do feio que é o ridículo.

Cap. 4, 1448b. 24 – 1449a. 2

διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὁμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὁμήρου ἀρξαμένοις ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐν οἷς κατὰ τὸ ἁρμόττον καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον – διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωικῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί. ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμῳδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιὰς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγῳδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας.

A produção poética desmembrou-se segundo os caracteres próprios. Os mais sérios imitaram as belas ações e os caracteres dos que as realizam; os mais simplórios imitaram os caracteres dos vis, assim estes compunham vitupérios, do mesmo modo que aqueles compunham hinos e elogios. Dos predecessores de Homero, não podemos citar nenhum poema deste gênero, mas é provável que houvesse muitos. Começando por Homero, há o *Margites* e outros como aquele, nos quais o mais adaptado ao gênero veio a ser o metro iâmbico. Por isso, até hoje o chamamos de iambo, porque com esse metro insultavam-se (*iámbizon*) uns aos outros. Assim, entre os antigos, havia poetas heroicos e poetas iâmbicos (satíricos).
Assim como Homero foi o maior poeta nas coisas sérias (pois é único, não pela excelência como também pela dramaticidade das imitações), foi também ele o primeiro a traçar o esquema da comédia, compondo dramaticamente não o vitupério mas o ridículo. Com efeito, analogamente, o *Margites* está para a comédia, assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para a tragédia.

Comecemos, pois, pela leitura tradicional: esta nos diz que uma marca da diferença entre a comédia e a tragédia está no caráter das personagens representadas. A comédia imita ou representa personagens baixas, feias, torpes e mesquinhas, ao passo que a tragédia imita ou representa personagens altivas, nobres e sérias. Não apenas isso, Aristóteles também diz que, em sua origem, os autores de injúrias e sátiras que vão dar origem às comédias escreviam injúrias e vitupérios *porque eles mesmos tinham uma índole mais afeita às coisas baixas do que às coisas altivas*. Ao passo que os tragediógrafos escreveram sobre coisas sérias por terem eles mesmos uma índole mais séria. Reparemos que a imitação ou representação (*mímesis*) entrelaça diversos lugares da produção poética: como elo entre o objeto imitado e o objeto que imita, como também um elo entre o objeto imitado e o imitador que cria o objeto que imita. Assim, em uma comédia, por exemplo, assemelhar-se-iam no tocante ao caráter tanto a personagem representada quanto o ator que a representa e o poeta que compôs o drama. Isso é o que nos diz a leitura tradicional desta passagem de Aristóteles: são inferiores de modo semelhante a personagem e o ator cômicos, assim como também o poeta cômico e, consequentemente, o gênero da comédia.

Acredito que essa transposição do objeto da representação – **as personagens** – para o autor da representação – **o poeta** – está na origem da hierarquia que considera a comédia, assim como a representação do torpe e do ridículo em geral, como um gênero poético inferior. Hierarquia que suporta a pressuposição de que a grande obra de arte é a representação do belo e do sublime, deixando de lado o que é feio e grotesco.

Esta valoração carrega uma série de equívocos, e uma perspectiva superficial e mesmo ingênua da obra de arte. A mesma perspectiva mãe do realismo ingênuo[317], que vê a excelência da obra de arte na destreza técnica de imitar ou na capacidade de iludir fazendo a representação passar pela coisa representada. Lembremos das uvas de Zeuxis, que atraíam os pássaros, enganando-os, de tão perfeita a semelhança com a coisa mesma.

---

[317] Para uma crítica à leitura de um suposto "realismo ingênuo" em Aristóteles Cf. Goodman 1976.

O mesmo tipo de equivoco comum e vulgar daqueles espectadores de novelas que, quando encontram na rua o ator que interpreta o vilão, dirigem-lhe insultos e vitupérios, ou que sentem-se profundamente íntimos das celebridades porque as veem continua e cotidianamente na televisão.

Mas vejam só, seríamos capazes, seguindo cegamente esta hierarquia, de relegar ao plano de obras menores, aquelas obras que representam o torpe, o feio e o grotesco? Desdenharíamos de pinturas como as de Hyeronimus Bosch ou de Goya ou Francis Bacon? Os romances de Victor Hugo? A poesia Dadaísta? As comédias de Aristófanes, de Ben Johnson, de Molière?

É tão vulgar e simplória esta compreensão, que sempre recusei crer que um espírito tão agudo como o de Aristóteles pudesse ter dado origem a este equívoco crasso.

É por isso que vos convido a reler a passagem do cap. 4 da *Poética* uma vez mais e atentar para alguns detalhes. Particularmente, para um problema que salta a vista. Logo depois de separar os dois gêneros – **o cômico e o trágico** – Aristóteles cita Homero como o mais excelente dos poetas. Mas Homero não é apenas o mais excelente trágico por suas epopeias sérias, a *Ilíada* e a *Odisseia*. Ele teria sido também o autor do primeiro esquema de comédia que é o *Margites*, poema de que temos pouco conhecimento. Ora, o mesmo poeta compõe tanto no gênero sério (seja ele épico ou trágico) quanto no gênero ridículo, de modo que não dá para dizer que o poeta em si mesmo seja de índole séria ou ridícula. Efetivamente, também não é a composição poética que é séria ou ridícula, mas tão somente o caráter das personagens que nela são representados[318]. Acabamos de perceber que se há uma diferença ontológica, isto é, no tocante ao ser, entre "o que o poeta é" e "o que é aquilo que ele apresenta

[318] Rorty 1992: 4 propõe que a semelhança mimética seja compreendida como a que se dá entre o objeto representado e a *máscara* que a representa. O que podemos entender como a capacidade que o ator (e o poeta) têm de criar uma representação adequada ao objeto representado. Em suma: a qualidade de ser um bom intérprete ou bom fingidor. Neste sentido, deveríamos ler na *Poética* que o modo de representar sério representa caracteres sérios e o modo de representar vil representa caracteres vis. Isso acontece, por exemplo, com o cuidado do poeta em adequar o vocabulário ao caráter representado, e do ator de se portar em cena com as ações e os modos adequados à personagem representada.

na sua poesia" – nada impede que o poeta represente personagens de caráter diferente do que o seu. E com isso, encontramos um bom argumento para aquilo mesmo que estava provando Sócrates na manhã que sucedeu ao famoso *banquete* na casa de Agatão: que um mesmo poeta seria capaz de escrever tanto comédias como tragédias[319].

Mas podemos ir além. Não apenas o poeta é distinto ontologicamente das suas personagens, como também toda representação de uma personagem é igualmente distinta de qualquer pessoa real que por ela é representada. Tomemos o famoso exemplo do nosso já citado Sócrates. Ora, o Sócrates real não foi nem filmado nem fotografado! Os seus dois principais biógrafos foram poetas dramáticos: um, Aristófanes, o pintou com as cores ridículas da comédia, outro, Platão, o desenhou com os traços sérios da filosofia e, em obras como o Fédon, chegou a acrescentar um sombreado trágico. Quem o representou de modo mais fiel? Quem transfigurou-lhe a face e o caráter? Seguindo nosso raciocínio, é preciso dizer que nem um nem outro. Porque, se as personagens de uma comédia devem ser personagens de caráter torpe e mesquinho, o Sócrates das Nuvens não poderia nem deveria ser outra coisa do que a caricatura de todos os sofistas falastrões e pedantes que passavam por Atenas. E, se as personagens de um diálogo devem argumentar filosoficamente, o Sócrates de Platão não poderia ser outro do que o mestre irrefutável da dialética especulativa. Não se trata de falsear ou deturpar o caráter do homem real que foi Sócrates, mas de obedecer poeticamente ao sentido da obra em seu gênero próprio, em seu esquema de representação[320].

> *Poética* 1448a, 16-18
> ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.
> Essa diferença separa a tragédia da comédia, esta quer representar piores e aquela melhores do que agora são.

---

[319] Symp. 223d.

[320] O meu argumento vai um pouco além da interpretação de Rorty (op. cit.), porque não proponho apenas que o poeta e o ator possam ser bons intérpretes e fingidores ao buscarem assemelhar ao próprio objeto de referência a máscara que constroem do objeto. O que proponho é que efetivamente a representação poética constrói a máscara adequada ao seu gênero, e não aquela que mais se assemelha ao objeto real. Assim, ela reconfigura o objeto, que passa a ser efetivamente uma personagem de ficção e não uma pessoa ou personalidade histórica.

Uma pessoa concreta é necessariamente mais complexa e ambígua do que uma personagem. E ninguém aguenta ver uma vida acontecendo exatamente como ela é. Até um *big brother BBB* precisa ser editado para não ficar maçante. O poeta deve seguir o fio de encadeamento necessário da narrativa e extrair tudo que atrapalhe ou não contribua para o efeito dramático. Além disso, e isso é o que Aristóteles percebeu muito bem, através das ações, não se está representando uma pessoa, mas um caráter, isto é, um **tipo**, um **modelo** – uma **máscara em ato**. Com isso, trouxe uma perspectiva estética particularmente relevante para as artes dramáticas, à medida que estas eram capazes de expressar não apenas as formas da natureza, como as uvas de Zeuxis ou os belos torsos humanos de Policleto, mas também as profundezas das almas humanas. E talvez, mais do que apenas expressar, seriam as artes dramáticas capazes também de modelar e formar belas almas humanas, segundo os modelos de caráter definidos pelas ações e pelas falas das personagens.

O que se imita é, sobretudo, o caráter dos homens e suas ações. Imitações de ações de caráter nobre são as imitações da epopeia e da tragédia, imitações de caracteres mesquinhos são as imitações da comédia e da sátira. É importante dizer que todas são capazes de modelar ou de propiciar modelos de caráter humano. No sentido forte da formação de um indivíduo livre, todas têm função didática. E não apenas as que apresentam modelos de caráter nobre e heroico. Pois, se são propícias a servir de êmulo e meta no caso das personagens épicas e trágicas; também servem para produzir o escárnio e provocar vergonha, no caso das personagens satíricas e cômicas. Na perspectiva moral, é preciso tanto o herói para elogiar e para apresentar uma direção e uma meta bem acabada, quanto o vil para vituperar e mostrar aquilo que se deve evitar ou de que se deve envergonhar.

Do ponto de vista estrito da representação dos caracteres humanos, podemos assentir que a comédia é uma imitação muito mais franca e verdadeira, porque nossa realidade é muito mais frequentemente pequena e mesquinha do que heroica. De modo que, se, por um lado, os caracteres representados são vis e torpes, a função de os representar pode ser a melhor maneira de os transformar e de assim melhorar o caráter, pelo exame do que em nós mesmos assemelha-se àqueles caracteres mesquinhos das personagens. O reconhecimento e a vergonha são profundamente

educadores do ponto de vista moral. E o riso é o melhor efeito catártico para que o autoexame e a vergonha não se transformem em ressentimento ou ensimesmamento. (Por falar nisso, é muito evidente a saúde do povo cearense, que sem dúvidas é um povo que sabe rir de si mesmo, e rir de si mesmo é que é verdadeiramente o riso da saúde e da sabedoria. Gaia ciência, nas palavras de Nietzsche.)

Por outro lado, a tragédia, com o sofrimento dos seus heróis, é mais comovente. A tragédia exprime caracteres melhores e como gostaríamos de ser nos momentos de grande dor e aflição, ao passo que aquela, a comédia, nos retrata piores e como gostaríamos de não ser hora nenhuma. Ora, o que gostaríamos de ser, é porque não somos ainda e nos move mais do que o que gostaríamos de não ser, mas já somos. Prova disto é também o efeito que sentimos como espectadores ao sair do teatro: da tragédia, saímos comovidos e motivados para ações elevadas, e da comédia, saímos rindo ou envergonhados. Como vimos, a vergonha tem uma função moralizante forte, à medida que é um reconhecimento das nossas mesquinharias assim como o riso e o escracho as apontam nos outros. Motivação e reconhecimento são funções didáticas muito importantes na poesia. Funções do aspecto emulador da *mímesis,* função de construir exemplos seja para buscar, seja para se afastar. Com isso, Aristóteles recobra para a poesia tradicional, recitada ou encenada, a sua nobre função educadora, moralmente educadora, que tinha sido proscrita pelo Sócrates da *República*.

Os sentimentos da comédia oriundos de imitações de caracteres mesquinhos produzem vergonha, escárnio, escracho. O prazer não vem pelo ato mesquinho, mas pela folia de censurá-lo e diminuí-lo. A falta de vergonha das personagens cômicas corrobora justamente o reconhecimento das mesquinharias humanas, e o riso faz com que não fiquemos ressentidos com a revelação de nossas vilanias, mas felizes com o seu reconhecimento e censura. O bufão, o cínico, o palhaço é aquele que pode tocar nas pequenas feridas sem suscitar reações violentas. Não há enquadramento moralizante mais forte do que o riso que desmascara a baixeza.

A função didática da poesia na formação do caráter está intimamente ligada à capacidade que a poesia tem de produzir emoções. De modo que os caracteres nobres ou mesquinhos emulados pela tragédia e

pela comédia funcionam como operadores poéticos à medida que são capazes de suscitar as emoções fortes do drama : o temor, a compaixão, a indignação, a cólera, a vergonha e coisas tais[321].

***

Seguindo para o outro ponto da nossa reflexão, acompanho ainda Aristóteles, lá onde ele trata das emoções, no segundo livro da Retórica. É lá que encontrei um exemplo de como a representação de caracteres torpes pela comédia pode ser de altíssima relevância, não apenas na formação didática de pessoas francas e livres, mas também nas disposições que dizem respeito à saúde do espírito.

AS EMOÇÕES: RETÓRICA, 2, 1

A importância da formação dos caracteres e da alteração das emoções para Aristóteles, no contexto de sua *Arte Retórica*, é evidente, e segue uma orientação que já aparece nos primeiros preceitos retóricos, tal como podemos observar em Górgias, no *Encômio a Helena*[322], por exemplo. Contrariamente a um modelo socrático-platônico, para a persuasão não bastam o conhecimento da verdade, a instrução do que está em causa e sua demonstração. Isso porque, para Aristóteles, os objetos de persuasão não são objetos científicos de caráter necessário e imutável, mas sim objetos morais e políticos que podem ser de um jeito ou de outro. Este "um jeito ou outro" não é, portanto, um juízo de verdade, mas está no horizonte da liberdade, campo em que variam os sentimentos morais e que devemos

---

321 A hipótese que Golden 1992 usa contra Janko 1984 de que a comédia provoca o sentimento de indignação (*némesan*, sentimento que Aristóteles [em Retórica, II, 9] opõe à *éleos*, a compaixão, que sentimos na tragédia) não condiz com a realidade da maioria dos espectadores que frequentam o teatro, pois quem ri geralmente não fica indignado. A polaridade entre comédia e tragédia não pode ser levada estritamente para qualquer aspecto, nunca se deve perder de vista o fenômeno. A indignação pode ser suscitada naqueles que são *objeto* de comedia, naqueles que são ridicularizados enquanto alvos singulares. Certamente Cléon, o desmedido político ateniense, ficava indignado por se ver ridicularizado nas comedias de Aristófanes, visto que o processou nos tribunais. Mas a comédia visa tipos gerais; e quando rimos das mesquinharias humanas, é mais vergonha o que sentimos, como quando o presidente do nosso país, nosso representante maior, comete aquela gafe que vai alimentar uma semana de piadas. A vergonha é, além do mais, um sentimento muito mais educador.

322 DK 88 B 11 (10).

aproximar talvez de um certo refinamento da sensibilidade e do gosto – o que Aristóteles indica ao dizer que tais juízos comportam dor e prazer.

A oratória deve ser capaz de argumentar, esclarecer e instruir; mas, além disso, deve ser capaz de alterar os juízos ali onde podem ser alterados, sem que isso signifique mentir ou iludir o auditório. O orador deve ser capaz de alterar os sentimentos de dor e prazer no ouvinte para conduzi-lo a tomar decisões e a agir conforme o modelo de valores e sentimentos construído pelo discurso. Assim, o discurso acaba ele mesmo sendo capaz de alterar e produzir dor e prazer, à medida que produz efeitos nos afetos, nas emoções, modulando o caráter do ouvinte e constituindo a sua sensibilidade.

> [11] *Retórica* 1378a. 19-22 :
> ἔστι δὲ τὰ πάθη δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἕπεται λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργὴ ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰ τούτοις ἐναντία.
>
> As afecções são aquilo pelo que se alteram os seres humanos e introduzem diferenças nos seus juízos, na medida em que elas trazem dor e prazer: como a cólera, a piedade, o medo e outras que tais, assim como as contrárias destas.

Logo após apresentar e justificar o estudo das afecções pela *Arte Retórica*, por conta de seu poder em alterar os juízos do auditório, Aristóteles empreende abordar um elenco de emoções, uma por uma. A primeira a ser analisada é a cólera (*orgê*). Se lermos este capítulo do tratado tendo em vista uma comparação com a representação teatral das emoções, encontraremos uma série de afinidades, não com quaisquer representações, mas especialmente com as representações cômicas. Afinidades que podemos relacionar, em parte, com os elementos que Aristóteles define como próprios ou relevantes da comédia; em parte com exemplos que podemos encontrar nas próprias representações cômicas antigas e mesmo nas comédias mais recentes.

É provável que Aristóteles tenha usado experiências acerca das afecções oriundas das representações teatrais. Como vimos, o teatro é também um lugar privilegiado para ganhar experiência acerca de questões éticas. Entre estas, destacamos a **cólera** que, tal como a descreveu Aristóteles, cremos ter uma intrínseca relação com a comédia, do mesmo modo como as afecções de piedade e terror têm com a tragédia. E, analogamente, se a finalidade da tragédia é a catarse da piedade e do terror,

por que não pensar na finalidade da comédia como catarse da ira e da cólera, afetos ainda mais perigosos do que aqueles?

A cólera aparece em personagens trágicas que produzem terror nos espectadores, mas ainda mais na comédia em que os coléricos não provocarão terror, mas serão antes objeto de riso. As personagens coléricas podem ser tanto terríveis quanto ridículas. De modo que não me espantaria se porventura encontrássemos, no livro perdido da *Poética*, alusões à cólera próximas às análises da dramaturgia cômica e iâmbica. Acredito que o riso e a cólera (*orgê*) tenham relações próximas em diversos sentidos, e que percorrê-los pode ser elucidativo de ambos.

A CÓLERA: RETÓRICA, 2, 2

Vejamos algumas passagens do segundo capítulo do segundo livro da *Retórica*, e como elas são relevantes para o entendimento de caracteres baixos e, portanto, para a formação de um bom comediógrafo:

Comecemos pela própria definição de cólera ou ressentimento (*orgê*):

> Rhet. 1378a 30-32:
> Ἔστω δὴ ὀργὴ ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας [φαινομένης] διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ <τι> τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος.
>
> Seja a cólera um desejo de vingança [explícita] acompanhado de dor por causa de um desdém explícito contra nós ou alguém dos nossos, sem justificativa do desdém.

O DESDÉM, ὀΛΙΓΩΡΙΑ

> Rhet. 1378b 11-12:
> ἡ ὀλιγωρία ἐστὶν ἐνέργεια δόξης περὶ τὸ μηδενὸς ἄξιον φαινόμενον
> O desdém é uma atividade da opinião acerca do que se mostra sem nenhum valor.
>
> Rhet. 1378b 13-14:
> ὅσα δὲ μηδέν τι ἢ μικρόν, οὐδενὸς ἄξια ὑπολαμβάνομεν,
> àquilo que damos nenhuma ou pouca [importância], supomos de nenhum valor.

Lembremos daquela característica mais reiterada da comédia, referente à tipologia de suas personagens:

> Poet. 1449a 32-33
> Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων
> A comédia, como dissemos, é representação dos mais vis.

Se o desdém é a principal causa da cólera, significa, em suma, que se encolerizam aqueles que se sentem diminuídos e ridicularizados. Podemos dizer que a cólera é despertada quando alguém tem o sentimento de que está sendo feito ou se passando por um tipo que é precisamente o tipo de caráter representado nas personagens cômicas.

Se repararmos o que Aristóteles diz sobre as ocasiões que propiciam a cólera, veremos que também estas se identificam com situações cômicas :

> Rhet. 1379a 24-26:
> ἔτι δ' ἐὰν τἀναντία τύχῃ προσδεχόμενος· λυπεῖ γὰρ μᾶλλον τὸ πολὺ παρὰ δόξαν, ὥσπερ καὶ τέρπει τὸ πολὺ παρὰ δόξαν, ἐὰν γένηται ὃ βούλεται·
>
> e ainda quando ocorre o contrário do que se esperava; faz sofrer muito mais o que é contra a expectativa; assim como agrada muito se, contra a expectativa, acontece o que se quer.

A quebra da expectativa é uma das situações propiciadoras do riso, algo observado desde a antiguidade (como se constata no fragmento 6. 5 do *Tractatus Coislinianus* – *"desde a quebra de expectativa : ek ton prosdokían"* [323]) assim como em teorias mais modernas (como em Bergson[324]).

De modo recíproco, também vemos na *Retórica* que o riso provoca a cólera:

> Rhet. 1379a 30-32:
> ὀργίζονται δὲ τοῖς τε καταγελῶσι καὶ χλευάζουσιν καὶ σκώπτουσιν (ὑβρίζουσι γάρ),
>
> encolerizam-se com os que se riem e gozam e escarnecem (pois são arrogantes)
>
> Rhet. 1379b 30-31:

---

[323] Santoro 2003.

[324] Bergson 1900.

καὶ τοῖς εἰρωνευομένοις πρὸς σπουδάζοντας· καταφρονητικὸν γὰρ ἡ εἰρωνεία.
também com os que ironizam ante pessoas sérias; pois a ironia é uma forma de desprezo.

É a ironia, por exemplo, que faz de Sócrates tanto aquele que provoca a cólera dos concidadãos a ponto de o levarem ao tribunal, quanto também a personagem já pronta para tantas comédias (Em 423 a.C., foi objeto tanto da comédia *As Nuvens* de Aristófanes, quanto da comédia *Connos* de Ameipsias. Em 421, novamente aparecerá em *Os Aduladores* de Eupólis). A pontuação teatral feita por Platão na *Apologia*, que indica repetidos tumultos no auditório, poderia ser interpretada tanto como apupos encolerizados como ruidosas gargalhadas.

Uma última palavra sobre a pessoalidade da cólera, que Aristóteles diferencia do ódio, porque aquela é dirigida sempre a um indivíduo e nunca a um gênero ou tipo humano universal, como este. Vamos usar esta indicação para refletir sobre a composição das personagens da comédia, e passar pelo problema envolvendo o conhecimento do particular e do universal que envolve toda a representação artística, mas que aparece na comédia de uma forma muito interessante e paradoxal.

CLÉON

Rhet. 1378a 32-34:
εἰ δὴ τοῦτ' ἐστὶν ἡ ὀργή, ἀνάγκη τὸν ὀργιζόμενον ὀργίζεσθαι ἀεὶ τῶν καθ' ἕκαστόν τινι, οἷον Κλέωνι ἀλλ' οὐκ ἀνθρώπῳ.

se a cólera é assim, é forçoso que quem se encoleriza encoleriza-se sempre com um particular, como com Cléon, mas não com um tipo humano.

Os exemplos de Aristóteles são maravilhosos quebra-cabeças, porque, como todo exemplo, não estão explicados no texto, mas ao contrário, são usados para esclarecê-lo com alusões suplementares externas, bem assentadas num determinado contexto, mas muito enigmáticas para quem está por fora, como nós, a dois milênios de distância. Acredito que Cléon não é um indivíduo qualquer, mas uma figura muito reputada e conhecida da história ateniense, um democrata opositor de Péricles que Aristófanes, mais do que qualquer historiador, tornou célebre por duas de suas comédias: *Cavaleiros* (O Paflagônio – Cléon) e *Vespas* (*Philokléon*, *Bdelykléon*).

Aristóteles não foi contemporâneo de Cléon, mas certamente conheceu sua fama como também os textos das comédias aristofânicas, e parece que conheceu o seu filho, por citá-lo em um exemplo para ilustrar sua teoria sobre o 'sentido comum', em *De Anima*, 3,1.

Por outro lado, a comédia, segundo Aristóteles, usa ou deveria usar pessoas determinadas historicamente não para reagir de modo pessoal e ressentido, tal como faz o colérico, mas para exprimir tipos universais – sendo deste modo muito mais verdadeira e filosófica porque próxima da universalidade dos conceitos.

> [17c] Poet. 1451b 11-15
> ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.
>
> Sobre a comédia isto já ficou claro: os que compõem o enredo pela verossimilhança atribuem nomes ao acaso, e não são como os poetas de invectivas que o compõem sobre um indivíduo particular.

Mas Aristófanes usa os nomes de pessoas conhecidas, como Cléon ou Sócrates. Por que o faz? Como Aristóteles consideraria estes casos? Deixo estas questões em suspenso. Por outro lado, não falta, na exposição de Aristóteles, uma listagem de tipos coléricos universais:

> Rhet. 1379a 14-22:
>
> καὶ ἐάν τε ἀντιπράττῃ τις ἐάν τε μὴ συμπράττῃ ἐάν τε ἄλλο τι ἐνοχλῇ οὕτως ἔχοντα, πᾶσιν ὀργίζεται· διὸ κάμνοντες, πενόμενοι, <πολεμοῦντες,> ἐρῶντες, διψῶντες, ὅλως ἐπιθυμοῦντες καὶ μὴ κατορθοῦντες ὀργίλοι εἰσὶ καὶ εὐπαρόρμητοι, μάλιστα μὲν πρὸς τοὺς τοῦ παρόντος ὀλιγωροῦντας, οἷον κάμνων μὲν τοῖς πρὸς τὴν νόσον, πενόμενος δὲ τοῖς πρὸς τὴν πενίαν, πολεμῶν δὲ τοῖς πρὸς τὸν πόλεμον, ἐρῶν δὲ τοῖς πρὸς τὸν ἔρωτα, ὁμοίως δὲ καὶ τοῖς ἄλλοις
>
> se alguém se opuser à sua ação ou se alguém não colaborar, ou se alguém o perturbar estando assim [impedido], todos se encolerizam; por isso doentes, carentes, <combatentes>, amantes, sequiosos, todos que desejam e não se as satisfazem são iracundos e irritadiços, mais anda com os que os desprezam a sua situação, como o doente ante quem despreza sua doença, o carente ante sua carência, o combatente ante sua luta, o amante ante seu amor e assim por diante.

Repare-se que podemos encontrar muitos desses tipos iracundos citados na *Retórica* concretizados em vários protagonistas de comédias. E podemos pensar seriamente que há não apenas uma função didática em apresentar tais tipos mesquinhos para se ter exemplos de como não se deve agir, mas também uma função catártica do mais alto valor ético e político em provocar o riso nesses tipos que, justamente, são os que mais se ofendem com o riso dos outros. Será que poderemos subsumir aos tipos citados e rapidamente descritos na *Retórica* aqueles caracteres que a dramaturgia de Aristófanes irá explorar e detalhar em personagens como o nosso sequioso e desmesurado combatente político Cléon, amante das tribunas que adora gritar palavras de ordem nas assembleias? Cléon, assim como Sócrates, pela caricatura dramática, teria sido transformado em ilustração de um tipo universal?

Serão também outros tipos iracundos, como os que foram citados por Aristóteles, que encontraremos ilustrados entre as principais personagens das comédias imortais de todos os tempos:

Doentes: O *Doente Imaginário* de Molière, na comédia homônima encenada pela primeira vez em 1673. Quando alguém não leva a sério a hipocondria do Sr. Argan, mais ele fica irado e mais cômico se mostra aos espectadores.

Carentes: O *Avaro* Harpagon de Molière, na comédia homônima que estreou em 1668, é talvez a personagem mais iracunda de toda a dramaturgia ocidental, resguardando a sua caixinha de moedas enterrada no jardim. Os herdeiros de *Volpone* de Ben Johnson, na peça homônima encenada pela primeira vez em 1606, são os vorazes Urubino, Abutrino e Corvino que ficam secando a fortuna do astuto veneziano, iradíssimos na peripécia em que é lido o testamento.

Combatentes: o excelente Brancaleone, interpretado por Vittorio Gassman em *L'Armata Brancaleone* de Mario Monicelli, filme de 1966. Quanto mais ardor iracundo em sua espada desastrada, mais risível fica a sua saga quixotesca.

Amantes: Se na tragédia temos a ira ciumenta de Othello, na comédia a cólera está com *Dom Quixote* de Cervantes. O Cavaleiro Andante fica irado toda vez que alguém percebe o delírio romanesco e desdenha do

modo como enaltece a sua servente Dulcineia. Quanto mais irado em sua loucura, mais nos rimos do Quixote.

Etc. etc.

Vemos, portanto, que a análise de Aristóteles dos sentimentos, no âmbito da *Retórica*, independente de ter sido ou não apropriada para o tratamento da comédia nas passagens perdidas da *Poética*, já é suficiente para perceber que a comédia não pode ser avaliada como um gênero inferior, tampouco o escritor de comédias, pelo fato de que representam e interpretam caracteres inferiores, torpes e mesquinhos.

Se não são belos os caracteres nas representações da comédia, não se poderá dizer que sejam inferiores os propósitos do poeta e da poesia cômica, e menos edificantes para o belo caráter de um cidadão. Porque, afinal, a função da comédia não deve ser a de produzir mesquinharia, ou cólera ou indignação contra um indivíduo, mas sim, o de dissolvê-las na vergonha universal, por um riso *purgativo* e *purgante*. Estas seriam algumas de nossas catarses: se na tragédia caímos em prantos com o sofrimento dos heróis, na comédia nos cagamos de rir com a ira dos mesquinhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓFANES

Aristófanes, (1973) *As nuvens*, in Sócrates, São Paulo (Trad. G. M. R. Starzynski)

Aristófanes, *As nuvens*, (2000, 2ª ed.) , Rio de Janeiro (Trad. M.G.Kury)

Hall, F.W. e Geldart, W.M., (ed.) (1906) *Aristophanis Comoediae*, Oxford.

PLATÃO

Burnet, J. (1900) *Platonis Opera*, Oxford.

Platão (1972) *Diálogos: O Banquete* (trad. J.C. de Souza), *Fédon, Sofista, Político* (trad. J. Paleikat e J.C.Costa), São Paulo.

Platão (1973) *Apologia de Sócrates*, (trad. J. Bruna), in: *Sócrates*. São Paulo.

Platão (2006) *A República*. (Trad. A. L. A. Prado) São Paulo.

Platon (1950) *Oeuvres completes*. (Trad. Léon Robin) Paris.

ARISTÓTELES

Aristóteles (2001), *Da Alma*. (trad. C.H. Gomes) Lisboa.

Aristóteles (1998) *Retórica*. Lisboa (Ed. M.A Junior, P.F.Alberto, A.N. Pena).

Aristotle (1957) *On the Soul. Parva Naturalia. On breath*. (Trad. W.S.Hett) Cambridge.

Bekker, I. (1961, reed.) *Aristotelis Opera*, Acad. Regia Borussica, reed. O. Gigon, Bruxelles, V vol. cum Index Aristotelicus, Hermann Bonitz.

Bywater (1894), *Aristotelis Ethica Nicomachea*, Oxford.

Janko, R. (ed.) (1984) *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II,* Londres.

Janko, R. (ed.) (1987) *Aristotle, Poetics I, with the Tractatus Coislinianus, a hypothetical reconstruction of Poetics II, the fragments of the On poets* [tr., comm.] Indianapolis.

Ross, D. (1989) *Aristotelis Ars Rhetorica*. Oxford.

Ross, D. (ed.) (1961) *Aristotelis De Anima*, Oxford.

Rackham, H. (ed.) (1994) *Nicomachean Ethics*. Cambridge.

Souza, E. (ed.)(1973) Poética. São Paulo.

Yebra, V. G.(ed.) (1988) *Poética de Aristóteles*. Madrid.

Aristote, (1980) *La Poétique* (Ed. R. Dupont-Roc e J. Lallot) Paris.

Kassel, R. (ed.) (1965) *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford.

Santoro, F. (2003) "Tractatus Coislinianus" , *Letras Clássicas*, n. 7, p. 275-281.

REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS:

Cooper, L., (1924) *An Aristotelian theory of comedy with an adaptation of the Poetics and a translation of the "Tractatus Coislinianus",* Oxford.

Diels, Hermann & Kranz, Walther (1951, 5ª ed.) *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Zürich (DK).

Fortenbaugh, W.W. (1979) Aristotle's Rhetoric on Emotions, Articles on Aristotle 4: Psychology and Aesthetics (Ed. J. Barnes, M. Schofield, R. Sorabji). Londres.

Golden, L. (1992), "Aristotle on the pleasure of comedy", in: Rorty, A. *Essays on Aristotle's Poetics*. 379-386.

Goodman, N. (1976) "Reallity Remade", in: *Languages of Art. An Approach to a theory of Symbols*, Indianapolis.

Nietzsche, F. (1988) *Werke*, München.

Destrée, P. (2003) "Education morale et catharsis tragique", *EPh* 4: 518-535.

Hegel, G. W. (2001) *Cursos de estética*. São Paulo.

Rorty, A. (ed.) (1992) *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton.

Santoro, F. "Coléricos cômicos (Retórica II, 2)", (2008), *Aisthe* 4: 16-26.

Bergson, (1900) *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris.

A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO GROTESCO EM APULEIO E SHAKESPEARE A PARTIR DO MODELO COMPOSICIONAL DE OVÍDIO EM *METAMORFOSES*

(THE CONSTRUCTION OF THE GROTESQUE SPEECH IN APULEIUS AND SHAKESPEARE FROM THE COMPOSITIONAL MODEL OF OVID IN *METAMORPHOSES*)

Márcio Henrique Vieira Amaro[325]
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: Os estudos sobre o grotesco intensificaram-se com o advento do Renascimento, quando da descoberta de pinturas que têm no disforme um importante elemento composicional. Dentro dessa perspectiva, a representação do grotesco amolda-se aos mais diferentes gêneros com igual plasticidade. Pretende-se demonstrar que o modelo ovidiano presente na obra *Metamorfoses* constitui, através do tema da mudança das formas e da paixão erótica, a base da construção de um discurso dito grotesco que, plasmado a partir de uma linguagem singular, determina os limites entre o humano e o bestial. Assim, buscaremos, nessa fronteira antitética – onde alternam-se o *ethos* do homem e do animal – a ligação da estética grotesca com a poesia do período imperial romano a partir da representação dos conceitos capitais de nobre, *honestus,* e torpe*, turpis*. Para o desenvolvimento dessa reflexão, faremos uso de excertos de duas obras representativas de importantes gêneros e momentos da literatura: *O asno de ouro,* de Lúcio Apuleio, do período imperial romano, e *Sonho de uma noite de verão,* de William Shakespeare, do final do Renascimento. A partir dessa análise comparativa de ambas as obras, procuraremos verificar como a linguagem grotesca é articulada e como ela expressa ecos da voz poética de Ovídio.

---

[325] PhD student in Comparative Literature from the Federal University of Ceará. Master of Literature Compare the Federal University of Ceará (2015). Bachelor of Law Unifor (1998). Currently, majoring in English Language and Literature by Estacio Fic, and since 2014, working as professor of Theory of Literature and Portuguese Literature at the Regional University of Cariri.

PALAVRAS-CHAVE: Estética Grotesca - Metamorfose - Erotismo - Ovídio.

ABSTRACT: The studies on the grotesque were intensified with the advent of the Renaissance, when the discovery of paintings that have in the misshapen an important compositional element. Within this perspective, the representation of the grotesque conforms to the most different genres with the same plasticity. It is intended to demonstrate that the Ovidian model present in the work *Metamorfoses* constitutes, through the theme of the change of forms and the erotic passion, the basis of the construction of a so-called grotesque discourse that, shaped from a singular language, determines the boundaries between the human and beastly. Thus, in this antithetical frontier - where the ethos of man and animal alternate - the link between grotesque aesthetics and the poetry of the Roman imperial period is based on the representation of the capital concepts of noble, *honestus*, and awkward, *turpis*. For the development of this reflection, we will use excerpts from two representatives works of important genres and moments of literature: *Golden Ass*, by Lucius Apuleius, from the Roman imperial period, and William Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, of the Renaissance. From this comparative analysis of both works, we will try to verify how grotesque language is articulated and how it expresses echoes of Ovid's poetic voice.

KEY WORDS: Grotesque esthetics - Metamorphosis - Erotism - Ovid.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS:

A categoria estética do grotesco teve sua denominação forjada após a descoberta de alguns afrescos gravados no porão da *Domus Aurea* - o palácio romano de Nero - que causaram grande estranhamento no meio artístico renascentista. Como essas pinturas estavam no piso inferior dessa residência, utilizou-se, posteriormente, o termo italiano *grotta*, que significa caverna, para nomear o estilo.

Essa descoberta representou o marco fundante dos estudos modernos da expressividade grotesca.[326] Sobre ela, podemos recordar as palavras de Victor Hugo no início de seu prefácio da peça *Cromwell*: "Pareceu-lhe [ao autor] que se, com efeito, quase não se visitam por prazer os porões de um edifício, algumas vezes não se aborrece de examinar-lhe os fundamentos.[327]"

A novidade dessas pinturas reside em sua composição singular: elementos de natureza diversa (seres humanos, animais, vegetais), que são representados misturados, fundidos, formando figuras simétricas. Essas combinações estabelecem uma intersecção, que parece flagrar a transformação dos seres, retendo-os no meio desse processo, obtendo um quadro que, embora contrariasse os padrões estéticos clássicos, logo caiu em grande predileção pelos artistas da renascença.

O impacto causado pelo contato com essa expressão estética sobre o espírito europeu foi considerável, reverberando intensamente nas épocas e escolas posteriores a partir de uma série de experimentações que se seguiram nos mais diferentes ramos artísticos, principalmente no campo teórico[328]. Presenciou-se uma reconfiguração axiológica dos valores estéticos, que fez com que os artistas passassem a ver no disforme e no terrível um elemento de grande potencial a ser explorado.

A literatura parece ter contemplado com especial interesse essa vibração oriunda do período imperial, aceitando o desafio de confeccionar um discurso capaz de reproduzir em palavras essa mescla de naturezas distintas, ao mesmo tempo em que tentava sistematizar alguns aspectos que dessem um aporte teórico mais sólido, visando a refinar a compreensão desse recurso expressivo recém incorporado ao estilo renascentista.

O presente trabalho se propõe a fazer uma ponte entre a produção do período imperial - época da qual data a arte pictórica encontrada no palácio de Nero – e o final do Renascimento, quando o estilo grotesco já apresentava traços bastante desenvolvidos. Esse contato será mediado a partir de um diálogo intertextual entre obras paradigmáticas de

---

[326] Cf. Kayser 1986, 17-27.

[327] Cf. Hugo 1988, 14.

[328] Idem, 28.

cada um dos respectivos períodos. O objetivo de tal análise literária é procurar identificar um modelo composicional comum no processo de construção do discurso grotesco a partir de seus elementos constituintes presentes nos textos analisados.

Buscaremos demonstrar que o grotesco possui duas categorias estruturais a ele inerentes, que reverberaram ao longo da produção literária da antiguidade e que foram plenamente retomadas no período da renascença. A primeira é a peripécia metamórfica, amplamente presente no âmbito das narrativas mitológicas greco-romanas. A segunda é a paixão erótica, muito ao gosto do período imperial romano, e que foi cultuada exaustivamente nas elegias de Catulo, Propércio e Ovídio.

Acreditamos que ambas são fundamentais para a construção do discurso estético grotesco, pois a metamorfose traz no seu âmago a transitoriedade das formas, sua efemeridade contingente, enquanto o erotismo representa a força de atração contida nos seres, que os funde para gerar entes de natureza completamente diferentes e, por isso, delas nos utilizamos como referencial para a seleção das obras de nossa pesquisa.

Esse diálogo entre o *dever-ser* metamórfico e o *pathos* erótico nos levou à escolha de duas obras: *O asno de ouro*, de Lúcio Apuleio, texto pertencente ao gênero narrativo do período imperial romano, e *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, autor dramático do período elisabetano, pois esses autores se utilizam do modelo composicional ovidiano[329] utilizado em *Metamorfoses* na construção de sua trama, mostrando que a estética grotesca é bem anterior ao reinado de Nero, ao mesmo tempo que ratifica a popularidade da proposta estética de Ovídio no Renascimento.

Buscaremos mostrar que o uso das representações grotescas do humano e bestial constituem um elemento que nos remete às categorias filosóficas de nobre, *honestus*, e torpe, *turpis*, cultivadas na poesia imperial romana, constituindo mais um importante ponto de intersecção entre o renascimento e a antiguidade.

---

[329] Cf. Leite 2016: 39. Ovídio constrói uma épica de temática variada, a partir de uma multiplicidade de mitos, unidos apenas pela presença do fenômeno metamórfico em sua história.

A PERIPÉCIA METAMÓRFICA E A PAIXÃO ERÓTICA OVIDIANAS COMO BASE DO DISCURSO GROTESCO

No período alexandrino, o mundo antigo vive um momento de desenvolvimento e organização de todo o saber produzido. Nele, há uma vasta produção artística, e, principalmente, literária. A influência do trabalho dos alexandrinos será decisiva para o florescimento da sofisticada poesia imperial romana que terá grande impulso a partir do reinado de Augusto.

Dentre esse patrimônio literário, destacam-se *Metamorfoses* de Ovídio, obra do período da maturidade do poeta[330], que, escrita em hexâmetros, elevou a representação poética da transfiguração dos seres a uma categoria de alto nível na literatura; e, cujas fontes utilizadas atestam a recorrência desse motivo na antiguidade[331].

Ovídio parece seguir duas tradições na composição de sua obra: a primeira, que remonta à produção épica grega, tendo como referência, principalmente, Hesíodo, no que diz respeito a utilização de uma estrutura cronológica e evolutiva; e, a segunda - que faz dela um trabalho eminentemente alexandrino - é a sua relação direta com o poema *Origens* de Calímaco, no que concerne à utilização de episódios etiológicos[332].

O prólogo do poema fornece um conceito sistemático de metamorfose, o qual, nos primeiros versos, procura traçar o plano composicional da obra:

> **In noua** fert animus **mutatas** dicere **formas**/
> **Corpora**; (grifo nosso).
> De formas mudadas em novos corpos leva-me
> o engenho a falar;

---

330 Cf. Vega 1983: 7, a datação das *Metamorfoses* não constitui um problema, sendo que a obra estaria praticamente terminada no ano 9 de nossa era, mas ainda não totalmente revisada.

331 De fato, podemos encontrar, já no período arcaico da Grécia, referência à transfiguração de homens em animais em Homero, no episódio de Circe (Od. 10) e do surgimento dos elementos formadores do *cosmos* em Hesíodo.

332 Cf. Ovídio 2007: 18.

Diante desse conceito, acreditamos poder identificar uma relação direta entre a metamorfose e a categoria estética do grotesco, na medida em que esse representaria um momento, um recorte dentro do processo metamórfico, no qual as *formas* ainda não estão completamente *mudadas*, e os *novos corpos* aparecem informes, indefinidos, dentro dessa dinamicidade processual.

Assim, o grotesco parece representar um *frame*, um enquadramento, ou, mais precisamente, a suspensão do processo metamórfico num ponto intermediário, no qual ainda é possível vislumbrar os elementos envolvidos na transformação. A inamovibilidade desse quadro desnuda aos nossos olhos a natureza de cada um dos seres envolvidos no processo, proporcionando um elemento de estranhamento que pode nos encantar, chocar ou mesmo aterrorizar. Apesar da metamorfose não esgotar o conceito de estética grotesca, ela constitui, certamente, uma categoria estruturante que viabiliza sua manifestação.

Embora o período imperial romano tenha sido pródigo na utilização da peripécia metamórfica, não foi nele que esse foi criado ou utilizado pela primeira vez, pois Homero já havia inserido tal assunto na *Odisseia*, ao narrar a metamorfose dos homens de Odisseu em porcos por Circe, a feiticeira.[333] Devemos a Ovídio, por sua vez, uma tentativa de dar ao tema um tratamento mais refinado (composição em metro hexâmetro) e sistemático (conteúdo programático) que, além de popularizar essa temática, tornou-a uma importante fonte literária para o espírito do homem renascentista.

O processo metamórfico pressupõe a ação de forças incidentes sobre os corpos em transformação para que eles possam atingir uma nova configuração. Se seguirmos as descrições das narrativas metamórficas, veremos que essa energia é necessária para realizar duas ações imprescindíveis para o sucesso do processo: em primeiro lugar, precisa ser capaz de desencadear a atração entre os seres, retirá-los de sua condição estática; e, em segundo, ser forte o suficiente para fundi-los. Essa potência ordenadora, manifesta-se ininterruptamente na ordem cosmológica, faz parte de seu movimento interior como foi descrito por Lavoisier, em sua

[333] Cf. 10, 130-240.

famosa lei.[334] Resta-nos determinar tal força e fundamentá-la à luz das fontes, para, em seguida, relacioná-la com o grotesco.

Na transição do período arcaico da cultura grega para o clássico, podemos observar nos fragmentos supérstites dos filósofos cosmológicos a tentativa de dar uma configuração racional ao fenômeno de formação e organização do *cosmos*. Esses pensadores irão inaugurar uma nova forma de construir uma compreensão de mundo através de um discurso que - tendo sido escrito muitas vezes em formas poéticas - se encontra na estreita fronteira que separa a filosofia da poesia[335].

Assim, na medida em que buscavam identificar a existência de um elemento primordial, do qual todas as coisas se originariam, esses filósofos tiveram a necessidade de determinar quais forças estariam envolvidas para retirá-lo de sua condição estática, combiná-lo aleatoriamente, e assim formar a multiplicidade de seres e outros elementos do *cosmos*.

Dentre esses pensadores, Empédocles se vale da forma poética para construir seus argumentos, que apontam o amor, como uma das principais forças presentes no âmbito da formação do universo, adequando o elemento erótico ao discurso filosófico, que se afastava cada vez mais do mito como fonte material e formal para explicação dos fenômenos naturais.[336]

No diálogo *Banquete*, Platão parece retomar esse argumento cosmológico para construir sua narrativa do mito do amor que será desenvolvida no discurso de Aristófanes[337]. O comediógrafo descreverá os primeiros seres humanos como seres redondos, formados da união de dois indivíduos de gêneros diferentes ou não, plenos em si mesmos[338]. Entretanto, esses seres circulares serão castigados por Zeus, que irá separá-

[334] Na natureza, nada se cria, ou nada se perde, tudo se transforma.

[335] Cf. Brandão 2005: 11.

[336] Cf. Amaro 2015, 42-44.

[337] Cf. *Banquete* 189 a – 190 a.

[338] Idem.

los. Por esse motivo, ambos passam a buscar constantemente sua cara metade, atraídos pela força de Eros.

Dessa forma, Platão constrói um argumento que transforma o erotismo em categoria filosófica e literária, além de consolidar sua relação com o motivo da metamorfose, pois demonstra que a força presente no processo de atração e fusão dos seres é proveniente da ação de Eros. O filósofo consolida o *tópos* da paixão erótica ao lado da peripécia metamórfica, fornecendo, assim, um aporte teórico, que será retomado no período imperial e desenvolvido até suas últimas consequências pelos renascentistas.

Voltando as *Metamorfoses* de Ovídio, vê-se que são vários os mitos que têm como plano de fundo a paixão erótica[339]. Essa funciona como um gatilho que dá início a um processo contínuo e descendente que faz com que deuses, semideuses e heróis tornem-se plantas e animais.

O erotismo constitui, assim, essa força poderosa, e esse princípio motor que atua diretamente no processo metamórfico, unindo os seres, exercendo sobre eles uma atração irresistível. Essa identidade, que pode ser estendida sobre os demais elementos primordiais dos filósofos cosmológicos (água, terra, ar e fogo), estaria no âmago da origem do motivo da metamorfose e, por conseguinte, da categoria estética do grotesco.

Demonstramos, assim, que há uma relação entre as categorias da metamorfose e do erotismo com a estética grotesca, e que esses elementos estão presentes e constituem ambos, o princípio de unidade do processo composicional ovidiano em *Metamorfoses*.

Dessa forma, daremos continuidade a nossa análise com o estudo dos excertos das obras literárias paradigmáticas, na tentativa de identificar, a partir de sua linguagem, os aspectos formadores da construção do discurso grotesco em consonância com o modelo composicional de Ovídio.

[339] Apolo e Dafne, Polifemo e Galatéia, entre tantos.

A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO GROTESCO EM *ASNO DE OURO* DE APULEIO

Temos notícia de três obras alexandrinas que retratam a narrativa de um jovem transformado em asno e de suas desventuras: *Metamorfoses,* de Lúcio de Patras[340], *Lúcio* ou *O burro* de Luciano de Samósata, e, a mais popular desse conjunto, *O asno de ouro,* de Lúcio Apuleio, romance de aventuras. Desse conjunto, somente as duas últimas, escritas por volta do segundo século, chegaram aos nossos dias.

A obra de Luciano é mais concisa, não possuindo histórias paralelas à narrativa principal, que é construída de forma clara, divertida, repleta de elementos eróticos, tendo sido escrita em grego. Nela, fica claro a presença de um intuito crítico, convivendo ao lado do elemento irracional, através das descrições de práticas de magia e superstições variadas.

Apuleio, assim como Ovídio, escreve em latim e constrói uma trama entrecortada com outras narrativas, ricas em colorido e detalhes. Ele escolhe com cuidado as palavras que utiliza, desenvolve com elas refinados jogos, constrói trocadilhos, e procura sempre manter um vivo senso de ironia.

Ambas possuem enredo similar, destoando apenas em relação ao final. Trata-se de um jovem de boa família, que é vítima de sua própria curiosidade a respeito das artes mágicas. Entusiasmado com a ideia de metamorfosear-se em pássaro, acaba sofrendo uma peripécia por um engano de sua amante, que lhe entrega um unguento errado, o qual produz um efeito diverso, metamorfoseando o jovem em asno.

Observando-se a descrição da transformação do jovem em asno na obra de Apuleio, pode-se perceber o uso da categoria estética do grotesco na medida em que o processo metamórfico é seccionado, permitindo a construção de quadros em que coexistem, simultaneamente, duas naturezas distintas, a animal e a bestial:

---

[340] Fócio, no séc. X, informa, que há uma grande possibilidade de que essa obra tenha servido de fonte para Luciano Samósata e Lúcio Apuleio.

> [...] sed plane pili mei **crassantur in saetas**, sed, cutis **tenella duratur in corium** et in extimis palmulis perdito numero toti digiti **coguntur in singulas ungulas** et de spinae meae termino grandis cauda procedit[341]:
>
> [...] Porém meus pelos se **espessaram em crinas**, minha pele macia **endureceu como couro**, a extremidade de minhas mãos perdeu a divisão dos dedos, que se **juntaram num casco único**; da parte mais baixa da minha espinha, saiu uma longa cauda (grifo nosso).[342]

Apesar de escrever em prosa, Apuleio se utiliza de recursos poéticos, como o da aliteração, no trecho acima, para tentar reproduzir na linguagem a oposição entre a parte humana do jovem Lúcio, e a parte animal, que coexistem no mesmo corpo, simultaneamente, durante sua transfiguração.

Assim, pode-se identificar no trecho uma tensão entre o humano e o bestial representado pelo uso de três tipos de aliterações: em 's', *crassantur in saetas*, onde a aliteração da sibilante sugere o deslizar dos pelos brotando sobre a pele; em 'r', *duratur in corium*, onde a aliteração da vibrante cria o contraste entre a aspereza do couro em contraposição à maciez da pele, que é expressa pelo uso das consoantes liquidas do diminutivo *tenella*; e, pela aliteração dos fonemas velares, em 'g', nas palavras *coguntur in singulas ungulas*, que, ao serem repetidos três vezes, marcam a união dos vários dedos das mãos, nas três unhas formadoras do casco de um asno.

Essa construção tripartite (pelo-pele-patas) permite uma visão seccionada de uma unidade fenomênica, que é o processo metamórfico, pelo qual passa o corpo do personagem, de forma simultânea. Dessa forma, produz-se o efeito do grotesco que permite que o leitor reconstrua em sua mente as etapas dessa transfiguração, como se a testemunhasse pessoalmente a passagem do informe para a nova natureza.

O espírito alexandrino parece aqui divergir dos ensinamentos de Aristóteles na medida em que dá ao monstruoso status de espetáculo,

---

[341] Cf. *Asno de Ouro,* 3, 24-25.

[342] Essa tradução, bem como de todas as passagens citadas dessa obra são de autoria de Ruth Guimarães (1963).

algo que, segundo o estagirita, estaria fora do âmbito da poética, pertencendo mais ao âmbito da performance[343].

Na segunda metade da história, após passar por várias tribulações, Apuleio insere no motivo da metamorfose o tema do erotismo, que analisaremos a partir de agora:

> Sed angebar plane non exili metui reputans quemadmodum tantis tamque **magnis cruribus** possem **delicatam matronam** inscendere, vel tam **lucida** tamque **tenera** et lacte ac melle confecta **membra duris ungulis** complecti, **labias**que **modicas** ambrosio rore purpurantes tam amplo ore tamque **enormi** et saxeis **dentibus deformi** saviari, novissime quo pacto, quamquam ex unguiculis perpruriscens, mulier tam **vastum genitale** susciperet[344](grifo nosso).
>
> Vinha-me, entretanto, uma inquietação que não era pequeno tormento: com tantas e tão **grandes pernas**, como subir em **mulher** assim **delicada**? A esses **membros translúcidos** e **macios**, de leite e mel cristalizados, como apertá-los entre os meus **duros cascos**? Esses **lábios finos** e vermelhos, úmidos do orvalho celeste, como beijá-los com esta **larga boca** informe, plantada de horríveis dentes, semelhantes a ladrilhos? E, mesmo excitado até as pontas das unhas, como faria para receber os meus **vastos órgãos genitais**?

A representação do erotismo é construída a partir da descrição dos corpos dos insólitos amantes. Assim, os elementos delicados do corpo feminino, colocados diante da deformidade do corpo do asno são expressos estilisticamente por um grupo de palavras carregadas de imagens sensoriais de conotação sexual (mulher-delicada, membros-macios, lábios finos, cascos-duros, grandes-pernas, larga boca - vastos genitais).

A imagem grotesca é gerada no momento em que os dois corpos de naturezas diferentes, buscam unir-se em cópula, tentando superar suas singularidades naturais. A série de quatro interrogações seguidas funciona como artifício retórico para tentar criar expectativa no leitor, configurando um discurso claudicante que expressa a própria dificuldade do ato da penetração, que é revelada pela última interrogação, mostrando como essa união se apresenta difícil.

Apuleio desenvolve uma tensão entre o humano e o bestial, representada estilisticamente no colorido de sua linguagem, ao mesmo

---

[343] Cf. *Poética*, 1453b, 5.

[344] Cf. *Asno de Ouro,* Livro 10, 21.

tempo em que manifesta, nas entrelinhas de seu discurso, importantes temas e conceitos filosóficos, principalmente da filosofia estoica. Assim, ao apresentar a permanência da razão humana, no corpo metamorfoseado de Lúcio, o autor parece retomar e desenvolver os conceitos estoicos de *honestus* e *turpis*, tão valorizados na poesia imperial romana.

A capacidade de Lúcio de superar, pela razão, todas as agruras advenientes de sua condição bestial e preservar sua humanidade - que se apresenta intacta - reserva-lhe um caráter nobre, *honestus* em comparação com outros personagens, que, embora gozando da forma humana, agem segundo intenções vis, *turpes*.

A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO GROTESCO EM *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO* DE SHAKESPEARE

Entre todos os grandes escritores renascentistas, Shakespeare foi o que melhor desenvolveu, junto ao gênero dramático uma estilística do grotesco. Ele soube utilizar todo um patrimônio literário da Antiguidade e período medievo-cristão, e plasmá-lo num estilo multifacetado que une várias tendências distintas, dando-lhes harmonia e unidade estética.

Pode-se encontrar disperso, no conjunto de sua obra, um conjunto de elementos que constituem uma verdadeira fusão de estilos, principalmente no que diz respeitos às fronteiras do gênero trágico e cômico, cujos limites são difíceis de delinear em muitas de suas peças. Shakespeare constrói seu edifício dramático mesclando a dor e o riso com tal maestria, que transcende as diferenças de classes sociais e linguagem.

Auerbach[345] acredita que há três elementos formais básicos desenvolvidos pelo bardo imortal: primeiramente, ele explora o elemento da criaturalidade corpórea; em seguida o da diversidade de objetos (baixos e cotidianos que contrastam com os altos e nobres); e, por fim, a mistura de classes de condição social distinta, na qual ele destaca os aspectos peculiares linguagem de cada uma das respectivas camadas sociais da Inglaterra elisabetana.

[345] Cf. Auerbach, E. 2013: 279.

A própria estrutura formal dos dramas shakespearianos também se apresenta de forma grotesca, na medida em que condensa numa única ação elementos tanto da tragédia quanto da comédia. Assim, podemos identificar como principais artifícios da estrutura grotesca no fazer dramático de Shakespeare:

A inserção de cenas cômicas em enredos originariamente trágicos, como na cena do coveiro em *Hamlet*.

A convivência de personagens farsescos e bufões ao lado de heróis, como a amizade que une Falstaff ao príncipe de Gales, em *Henrique IV* (1ª e 2ª partes).

A inclusão de personagens cômicos, em situações dramáticas como Shylock, em *O mercador de Veneza,* ou o monarca decadente, no *Rei Lear*.

Por fim, um último aspecto – e talvez o mais sutil – da fusão de estilos shakespeariano que devemos mencionar, antes da abordagem do texto em análise, diz respeito à inserção dos silêncios dramáticos[346] inseridos na fala dos personagens, formando um contraponto simultâneo entre o dito e o não dito, que perpassa muitas de suas mais conhecidas peças como *Coriolano*.

A peça *Sonho de uma noite de verão* foi sido escrita em 1594, provavelmente, para ser representada em uma festa na noite de São João, ou nas bodas de algum nobre. Entretanto, sua publicação só se deu *in quarto*[347] em 1600. Essa comédia localiza-se, assim, no final do Renascimento, no auge da dramaturgia da era elisabetana, que já apresenta muitos elementos grotescos bem desenvolvidos no estilo shakesperiano.

O enredo é bem típico da Comédia Nova, dois casais de namorados se veem às voltas em várias confusões na floresta, advenientes da intervenção de seres mágicos. No meio da história uma trupe de atores, que se prepara para ensaiar uma peça na comemoração das bodas do rei, é

[346] Cf. Kermode, F. 2006: *27*.

[347] Essa expressão faz referência ao tipo e tamanho do papel no qual a obra foi impressa.

surpreendida com a transformação de um de seus membros em um ser disforme: corpo de homem e cabeça de asno.

Muitas são os modelos[348] de que o bardo se utilizou para a composição dessa peça, que faz uma miscelânea de vários episódios famosos da literatura antiga. Shakespeare buscou em Ovídio os principais modelos mitológicos: a história de Píramo e Tisbe, e de Titânia, enquanto, a metamorfose parcial de Bottom, que passa a ter a cabeça de um asno, é oriunda do mito do rei Midas.

A influência da poesia do período augustano, e o seu papel decisivo no programa composicional do bardo é apontado pela crítica moderna. Shakespeare vai buscar na autoridade da palavra dos antigos poetas latinos a força necessária para a dignificação dos atos políticos do reinado de Jaime I.[349]

A própria opção do bardo imortal em mesclar a representação do mundo real com o mundo imaginário das fadas, duendes do folclore nórdico, já dá a peça em si, um forte matiz grotesco, pois, ao unir os dois mundos, Shakespeare rompe as barreiras que separam a ficção e a realidade, sobrepujando o real.

Shakespeare parece querer mostrar em seu fazer poético a veracidade do conselho que Sócrates dá a Aristófanes e Agatão, ao final do *Banquete*[350], de que o verdadeiro artista, aquele plenamente habilitado, será capaz de unir tanto o trágico como o cômico.

Nessa obra, Shakespeare opta por manter a transfiguração incompleta do personagem, mantendo-o humano na maior parte do corpo. A cena se desenvolve no início do terceiro ato, fora da vista da plateia,

---

348 " A história de Teseu e Hipólita vem de Plutarco, traduzido por North, e de Chaucer no *Knight's Tale.* Titânia vem das *Metamorfoses* de Ovídio, na tradução de Golding, bem como da *Wife of Bath's Tale*, de Chaucer. Oberon aparece em vários romances medievais e a briga dos reis das fadas foi inspirada no *Merchant's Tale*, de Chaucer. A ideia do suco amoroso vem da *Diana Enamorada* de Jorge de Montemayor, enquanto a história de Píramo e Tisbe vem, novamente de Ovídio e de Chaucer". Cf. *Obra Completa.* v.2, p. 390.

349 Cf. Hamilton:1990, 9-15.

350 Cf. *Banquete* 223 d.

segunda a rubrica do texto da peça[351]. Outro aspecto interessante é que a metamorfose se dá fora do campo de visão da audiência, nos bastidores, denotando uma compreensão performática do grotesco, mais dentro do exposto por Aristóteles em sua *Poética*[352].

Bottom preserva o restante de sua forma humana, sua transfiguração é congelada, permitindo que o espectador tenha uma visão do grotesco integral, duas naturezas diferentes simultaneamente dispostas, informes, mas harmônicas, bem dentro do gosto renascentista por essa categoria estética, que a mantém associada fortemente ao elemento erótico que constitui um dos momentos altos da trama.

Na trama, Oberon procura se vingar de Titânia, em virtude de sua intransigência em lhe ceder um jovem que detém sob sua guarda. Dessa forma, enquanto a rainha das fadas dorme, ele umedece seus olhos com um filtro amoroso, o qual a faz se apaixonar pela primeira criatura que lhe aparece quando desperta, nesse caso o pobre Bottom, metamorfoseado em Asno.

Até hoje, paira uma dúvida sobre esse episódio: a rainha das fadas teria tido algum envolvimento sexual com o homem transfigurado, ou há somente troca de carinho e palavras afetuosas entre ambos? A sua metamorfose se restringiu somente à sua cabeça, ou atingiu outras partes do seu corpo?

As montagens mais recentes da obra parecem enveredar pelas hipóteses mais audaciosas, haja visto a ousada leitura que Peter Brook fez em sua encenação da peça:

> A montagem de Brook assume jubilante a posição de que há mais do que um momento de carinho e aconchego. Desenvolveu-se nos ensaios um gesto que captava o espírito disso tudo. Assim que começa a "Marcha Nupcial", explodem confetes do ceú; um dos trabalhadores leva Bottom até o leito e ergue o braço e o punho fechado entre as pernas dele. [...] e há até o debate acadêmico sobre a possibilidade de Bottom ter sido dotado com mais do que orelhas de asno durante a transformação.[353]

---

[351] *Enter PUCK, and BOTTOM with an ass-head.*/ Entra PUCK e BOTTOM com uma cabeça de asno. (Act III, scene I). Nossa tradução.

[352] 1453b

[353] Cf. Rosembaum 2011: 428.

Igualmente importantes para a estética grotesca são as palavras que Titânia profere diante da primeira visão de seu insólito amante:

> Mine **ear** is much enamour'd of thy note;
> So is mine **eye** entrhalled to thy shape[354];
>
> Tanto **meus ouvidos** estão apaixonados por tua voz,
> Quanto **meus olhos** cativos pela tua **forma.**[355]

Para exprimir o grotesco, Shakespeare constrói seu discurso valendo-se de uma linguagem fortemente atrelada à percepção sensorial, principalmente ao sentido da visão, como fizera Apuleio no *Asno de ouro,* ambos num contexto de erotismo.

Importante nesse verso é a presença da palavra *shape*. Esse termo estabelece uma forte correspondência entre Shakespeare e os primeiros versos das *Metamorfoses* de Ovídio, pois, no poema ovidiano, a palavra *formas* pertence aos elementos do conteúdo programático da obra.

Oberon se utiliza da forma grotesca de Bottom para obter vantagem sobre Titânia. Dessa forma, o bestial é voltado para uma finalidade torpe, *turpis,* humilhar a rainha das fadas. Os demais amantes, embora também enfeitiçados, não sofrem quaisquer mudanças de forma, sua natureza humana é apresentada voltada para um sentimento nobre, *honestus*.

Dessa forma, acreditamos ter demonstrado como - no arco que vai do período imperial romano ao renascimento europeu – é possível identificar uma relação estreita entre a estética grotesca e o motivo da metamorfose, bem como com sua proximidade com o tema do erotismo, mostrando como o modelo composicional ovidiano foi retomado por autores posteriores como Apuleio e Shakespeare, valorizando as categorias *honestus* e *turpis* da filosofia estoica.

---

354 Cf. Act III, scene I. Grifo nosso.

355 Essa tradução é de autoria de Francisco Carlos de Almeida Cunha e Oscar Mendes (1988).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amaro, M.H.V. (2015), *O amor e a guerra em Aristófanes*. Deutschland.

Apuleio. (1963), *O asno de ouro*. São Paulo.

Apuleius. (1915), *The golden ass*. London.

Aristóteles. (2015), *Poética*. São Paulo.

Auerbach, E. (2013), *Mimesis*. São Paulo.

Brandão, J. L. (2005), *A invenção do romance*. Brasília.

Hamilton, Donna B. (1990), *Virgil and The Tempest: the politics of imitation*. U.S.A.

Hugo, Victor. (1988), *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo.

Kayser, W. (1986), *O grotesco*. São Paulo.

Kermode, F. (2006), *A linguagem de Shakespeare*. Rio de Janeiro.

Leite, Leni Ribeiro. (2016), *Épica II: Ovídio, Lucano e Estácio*. São Paulo

Moisés, M. (1974), *Dicionário de termos literários*. São Paulo.

Ovidio, P. (2007), *Metamorfoses*. Lisboa.

_____. (1892), Germany.

Platão. (2010), *Diálogos: O banquete, Mênon (ou da virtude), Timeu, Crítias*. São Paulo.

Rezende, A. M. & Bianchet, S. B. (2014), *Dicionário do latim essencial*. Belo Horizonte.

Rosenbaum, Ron. (2011), *As guerras de Shakespeare*. Rio de Janeiro.

Shakespeare, W. (2015), *Complete works of William Shakespeare*. New York.

_____. (1998), *Obra Completa*. Rio de Janeiro. v.2.

Samosata, Luciano. (2012), *Lúcio ou eu o burro*. Coimbra. v.2.

Sodré, Muniz & Paiva, Raquel. (2002), *O império do grotesco*. Rio de Janeiro.

Vrettos, Theodore. (2005), *Alexandria: a cidade do pensamento ocidental*. São Paulo.

O GROTESCO E O RESIDUAL EM "AVELINO"
THE GROTESQUE AND THE RESIDUAL IN "AVELINO"

Romildo Biar Monteiro[356]
Universidade Federal do Ceará – UFC

RESUMO: O presente trabalho busca analisar os aspectos grotescos e os resíduos medievais encontráveis no conto "Avelino" pertencente à lavra de narrativas curtas do *Editor de insônia* (1965), de José Alcides Pinto. Para tanto, ancoramo-nos na Teoria da *Residualidade*, proposta teórico-investigativa sistematizada por Roberto Pontes, da Universidade Federal do Ceará, que se baseia no princípio de que toda cultura contém resíduos de outros tempos e espaços. A referida teoria investiga o espírito residual do imaginário popular presente no fazer literário, ao revelar substratos mentais e culturais que foram ao longo dos tempos incorporados, e que são empregados, pelo autor, na criação literária. Ao escrever esta, aquele lapida esses sedimentos, num procedimento de cristalização, como tentaremos revelar no conto "Avelino". Nessa perspectiva, trabalhamos com os conceitos de resíduo, mentalidade, hibridação cultural e cristalização. Enfim, nosso trabalho, busca mostrar, pelo viés da residualidade, a existência do imaginário grotesco e da mentalidade medieval no texto alcidiano.

PALAVRAS-CHAVE: Residualidade. Mentalidade. Cristalização. Grotesco. Idade Média.

ABSTRACT: The present work seeks to analyze the grotesque aspects and the medieval residues found in the short story "Avelino" belonging to Editor of insomnia (1965), by José Alcides Pinto. For that, we are anchored in the Theory of Residuality, a theoretical-investigative proposal

[356] He is doing a Masters in Comparative Literature by the Postgraduate Program in Letters of the Federal University of Ceará. He is researcher of the Study Group on Literary and Cultural Residuality - GERLIC. Currently, he studies the principle of evil in the work of the writer Lúcio Cardoso.

systematized by Roberto Pontes, from the Federal University of Ceará, which is based on the principle that every culture contains residues from other times and spaces. The aforementioned theory investigates the residual spirit of the popular imaginary present in literary making, revealing the mental and cultural substrates incorporated throughout the ages, and employed by the author in literary creation. When writing this, that polishes these sediments, in a procedure of crystallization, as we will try to reveal in the short story "Avelino". From this perspective, we work with the concepts of residue, mentality, cultural hybridization and crystallization. Finally, our work seeks to show, through the residuality bias, the existence of the grotesque imagery and the medieval mentality in the Alcidian text.

KEYWORDS: Residuality. Mentality. Cristallization. Grotesque. Middle Ages.

À GUISA DE APRESENTAÇÃO

Para efeitos didáticos, nosso trabalho está organizado do seguinte modo: Inicialmente, falamos um pouco sobre José Alcides Pinto e sobre a presença do grotesco e de elementos *residuais* em sua obra. Posteriormente, conjeturamos sobre o complexo residual presente no poeta e, por fim, analisamos o conto "Avelino", observando as *remanescências* medievais e o elemento grotesco.

Para tanto, pautamo-nos na Teoria da *Residualidade,* proposta teórico-investigativa alvitrada por Roberto Pontes, da Universidade Federal do Ceará, que se baseia no princípio de que toda cultura contém *resíduos* de outros tempos e espaços. Entendemos a *residualidade* sob o signo da *mentalidade*, de modo a compreendermos haver no seio da cultura, aquilo que na teoria se denomina por *derivação por remanescência*, isto é, os estudos *residuais* partem do princípio de que toda cultura contém *resíduos* de outros tempos e espaços. Nessa perspectiva, trabalhamos com os conceitos de *resíduo*, *mentalidade*, *hibridação cultural* e *cristalização*.

O acontecimento residual se dá por meio de um profundo mergulho no plano da mentalidade que conserva as *estruturas mentais* através do processo de contato entre os povos e da transmissão de valores culturais desde a Antiguidade até os dias atuais, denominado *hibridação cultural* e o

processo de atualização do *resíduo*, isto é, o polimento estético pelo qual determinado *sedimento* cultural passa, adaptando-se ao novo espaço/tempo, a uma nova realidade, chamado de *cristalização*.

QUEM FOI JOSÉ ALCIDES PINTO?

José Alcides Pinto nasceu em 10 de setembro de 1923, em São Francisco do Estreito, distrito de Santana do Acaraú, no Ceará. Diferente dos literatos nordestinos de sua época, não possuía ascendência aristocrática, ao contrário, era oriundo de família pobre, filho do cantador e lavrador José Alexandre. Fez seus primeiros estudos em Massapê e, posteriormente na capital do estado, embarcando no ano de 1945 para o Rio de Janeiro, porém, deixa a viagem e se instala em Recife, onde entra em contato com o movimento surrealista. Homem de personalidade marcante, José Alcides Pinto era por natureza maldita um "insubmisso, desobediente e inovador na criação de processos ficcionais e na restauração da linguagem poética"[357]. Foi o mentor do Movimento Concretista na terra de Iracema, e o seu representante mais entusiástico e atuante, lançando em 1956 o livro de poemas visuais *Concreto: estrutura visual – gráfica*.

Alcunhado de "poeta maldito" José Alcides Pinto, um dos escritores mais irrequietos de nossas letras, transitou entre a prosa, o teatro e a poesia, escrevendo ainda, crítica literária com dois volumes de *Política da arte*, nutrindo sempre o desejo da experimentação verbal.

José Alcides Pinto é sinônimo de ousadia, ou mesmo, de loucura. Exemplo raro entre aqueles que assumiram a literatura como dádiva, o "poeta sem geração" não se filia a uma estética literária específica, encontra-se, entretanto, mergulhado numa áurea fantástica na qual subverte as conceituações de temas como a loucura, o sexo, a morte e o diabólico. Essa gama de temas é propícia para o desenvolvimento do grotesco em sua produção literária, tanto na prosa quanto na poesia, considerando que a estética grotesca relaciona-se ao que é exacerbado, ao agregar fraternalmente o monstruoso, o absurdo e o contraditório, este último, sinônimo de ilogismo.

---

[357] Macedo 2003: 17.

O GROTESCO E O RESIDUAL EM "AVELINO"

Em nosso trabalho, destacamos para análise do grotesco como elemento *residual* em José Alcides Pinto, o conto "Avelino", pertencente ao livro de narrativas curtas *Editor de insônia* (1965).

O conto hora em análise narra o velório de Avelino Firmino dos Santos; homem que aparentemente era um "cristão justo, pai extremoso, esposo exemplar, homem de costumes e moral inatacáveis"[358]. Era um indivíduo que gozava de boa saúde. Os vizinhos foram tomados por "uma surpresa geral – aos 44 anos de idade – a notícia repentina da morte de Avelino Firmino dos Santos"[359]. Entretanto, por trás da aparência de um "carola" com mania de "Inferno e Purgatório. Almas Penadas. Tentação do Demo"[360], era um individuo repleto de "sujeiras no coração", mesmo sendo "tão puro nas aparências"[361].

Em um apurado estudo acerca da produção alcidiana, o ensaísta José Lemos Monteiro afirma que "em *Editor de Insônias*, a morte é vista sob o ângulo do grotesco, principalmente no conto 'Avelino'"[362].

O grotesco no presente conto manifesta-se por uma *mentalidade* cristã, sobretudo, no que tange a ideia de danação após a morte. Essa percepção aparece *residualmente* no conto, a partir do momento em que, inexplicavelmente, diversos vermes e piolhos passaram a aflorar do corpo do defunto: "Bichos irrompiam dos ouvidos. Garganta. Amarelos e roliços. Tapurus. Escorregavam da órbita imóvel. Olhos demasiadamente abertos, como para ver em todo raio de ação, a famigerada legião que refluía dos supercílios."[363].

É possível notarmos que há um exagero na descrição. Nela, o grotesco passa a ser delineado pelo excêntrico, que invade a realidade das

---

[358] Pinto 1997: 19.

[359] Pinto 1997: 20.

[360] Pinto 1997: 20.

[361] Pinto 1997: 22.

[362] Monteiro 1979: 79.

[363] Pinto 1997: 19.

personagens transformando-a em absurda, subvertendo uma ordem ontológica.

Havia nas pessoas que estavam na cerimônia um tom de inquietação. Afinal, os presentes não compreendiam "como sendo tão asseado Avelino Firmino dos Santos, e tendo morrido de repente, e principalmente em se tratando de um homem dado à religião, fosse seu corpo repositório de tantos bichos. Essa particularidade intrigou o próprio clero"[364].

Por vezes, o grotesco apresenta-se por meio do risível. Acerca dessa vertente na *estética grotesca*, o ensaísta Paulo de Tarso, afirma que na produção literária de José Alcides Pinto, o grotesco "revela-se através de vários elementos, onde o riso muitas vezes se impõe porque não há outra maneira de explicar o comportamento dos personagens"[365].

Essa ocorrência é passível de verificação à medida que, não aguentando mais a luta para expurgar do corpo do defunto os "bichos-tapurus, bichos-vermes que afluíam das juntas, poros, cavidades"[366], resolveram despir a vestimenta mortuária, e raparam-lhe todos os pelos do corpo na tentativa de exterminar o contágio:

> O barbeiro começou o trabalho. Uma hora depois Avelino dos Santos era uma figura grotesca e irreconhecível. Sem o longo bigode, a cabeleira vasta, a manta do peito, tinha a repugnante aparência de um bode esfolado, coisa insolente e figura indigna, jamais semelhante a uma criatura[367].

O cômico está na referência que o narrador faz à aparência de um bode esfolado, que gera o tônus do risível, embora esteja profundamente acentuado pelo tom trágico. O excerto nos revela, ainda, *resíduos mentais* provenientes da Idade Média, pois a figura do bode alude inevitavelmente para a efígie do Diabo.

De acordo com o pensamento de Russell (2003), o demônio não interfere apenas nos fenômenos naturais, pois, durante o período

---

[364] Pinto 1997: 20-21.

[365] Chaves 1999: 25.

[366] Pinto 1997: 21.

[367] Pinto 1997: 21.

mediévico o diabo foi constantemente ligado aos animais considerados impuros pelos preceitos judaico-cristãos, ou que estavam relacionados aos deuses pagãos, tais como o touro, o cavalo, a serpente, o bode, a coruja, o gato entre tantos outros. Entretanto, é necessário atentar para o fato de que o "diabo depende sempre da figura humana para se manifestar, mesmo supondo-se que sua verdadeira natureza esteja mais perto da animal"[368]. O antropólogo espanhol Oscar Sáez alerta-nos ainda para o caráter polimórfico do diabo: "Quando adota formas animais, raramente se limita a uma só: transita entre várias, ou reúne numa aparição caracteres de animais diferentes"[369].

Para Nogueira, a figura do bode representa o que é imundo e destrutivo:

> o bode, assim como os demônios, era conhecido por sua devassidão e mau cheiro e, na consciência popular, sua belicosidade e os prejuízos que causava a campos e colheitas aumentavam as suas possibilidades de ligação como furioso e destrutivo Inimigo[370].

Desse modo, podemos compreender que ser comparado a um bode é motivo de humilhação para um indivíduo que se fazia parecer puro, chegando a exortar outrem acerca de que o inferno não fosse coisa para se brincar.

No imaginário medieval a presença de odores ruins indicava a presença do Diabo, do pecado e da doença. Assim, "os signos da ocupação diabólica são sempre a sujeira, o mau cheiro e o desarranjo gestual"[371]. Esse mesmo pensamento é aparentado ao de Muchembled, quando afirma que "o mau cheiro evocava ao mesmo tempo, a imagem do diabo, das doenças e dos remédios olfativos indispensáveis para sobreviver às mesmas, a dos gozos carnais e da culpa resultante do fato de a isso entregar-se com demasiada intensidade"[372].

---

[368] Sáez 1999: 26.

[369] Sáez 1999: 26.

[370] Nogueira 2002: 67.

[371] Sáez 1999: 19.

[372] Muchembled 2001: 138.

Assim, encontramos mais um *resíduo* da representação diabólica no conto "Avelino", uma vez que: "Jogada ao fogo, no interior da casa, a cabeleira de Avelino levantou odor horrível, que ao mais insensível estômago nauseava."[373]

O corpo do defunto foi recolocado no caixão, pois as pessoas acreditavam que a tarefa havia findado, porém, o pior ainda estava por vir:

> Mal se aventurou tal idéia, do couro escalvado da cabeça, com fúria ainda maior, os bichos irrompiam. Com o clarão do dia, eram vistos nitidamente. A maneira como seus bicos removiam a pele, era impressionante. O pavor estabeleceu-se entre os presentes. O corpo foi entregue à própria sorte. Que os bichos o comessem, já que não havia jeito a dar[374].

Na cena final do conto, o corpo de Avelino serve de banquete para diversos animais, entre eles, alguns que são considerados pelo doutrinário judaico-cristão como detentores de impureza, tal como o porco:

> Abandonado o quarto do morto, animais domésticos (a galinha de pintos, a porca que, sob pontapés e palavrões, jamais deixou de fuçar nos urinóis) entraram a disputar o cadáver bichado. Se equilibrando nos traseiros levantados a porca abocanhou a mão de Avelino estirada fora do caixão e deu com o corpo em terra[375].

José Alcides Pinto encerra seu conto com um traço de fina ironia:

> Era incrível como os homens assistiam impassíveis à orgia. Estavam aterrorizados. E mais do que qualquer um deles temia aproximar-se do defunto padre Massilon. É que ele sabia das sujeiras do coração de Avelino Firmino dos Santos, tão puro nas aparências[376].

O padre não se aproximava do defunto porque era, assim como Avelino, para utilizar uma expressão bíblica, um *sepulcro caiado*.

---

[373] Pinto 1997: 22.

[374] Pinto 1997: 22.

[375] Pinto 1997: 22.

[376] Pinto 1997: 22.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de "Avelino" serve também de apoio ao que foi identificado pelo crítico Ivan Junqueira, no texto "Entre a *poetry* e a *fiction*": "A verdade, contudo, é que, tanto do ponto de vista estético quanto do ângulo existencial, José Alcides Pinto escolheu a transgressão como deusa e musa."[377]. Pensamento confirmado por Francisco Carvalho, quando afirma: "é por meio da transgressão que o autor deste livro [*Editor de insônia*] expressa a sua rebeldia, o seu desencanto e seu pessimismo em face da inexorável degradação do homem".

Embora tenhamos apresentado a presença do grotesco apenas no conto "Avelino", ele não fica apenas nela, sendo fartamente encontrado em sua produção poética, como no poema "Soluço", integrante de *Cantos de Lúcifer*, no qual destacamos o seguinte trecho: "Estou ajoelhado aos pés de Cristo, descrente como se estivesse diante de um enorme sapo"[378].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Junqueira, Ivan. (1999), "Entre a poetry e a fiction", in Pinto, José Alcides. *Trilogia da Maldição*. Rio de Janeiro. 9-15.

Macedo, Dimas. (2003), "A obra literária de José Alcides Pinto", in Pinto, José Alcides. *Poemas escolhidos/José Alcides Pinto*. Rio de Janeiro. 13-27.

Monteiro, José Lemos. (1979), *O universo mí(s)tico de José Alcides Pinto*. Fortaleza.

Muchembled, Robert. (2001), *Uma História do Diabo: séculos XII a XX*. Rio de Janeiro.

Nogueira, Carlos Roberto Figueiredo. (2002, 2ªed), *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru.

Pinto, José Alcides. (1997), "Avelino". In Pinto, José Alcides. *Editor de Insônia e outros contos*. Fortaleza. 19-22.

---

[377] Junqueira 1999: 13.

[378] Pinto 1966: 58.

Pinto, José Alcides. (1996), *Cantos de Lúcifer* (poemas reunidos). Rio de Janeiro.

Pontes, Roberto. (1999), *Poesia insubmissa afrobrasilusa*. Rio de Janeiro-Fortaleza.

Russell, Jeffrey Burton. (2003), *Lúcifer: o diabo na Idade Média*. São Paulo.

Sáez, Oscar Calavia. (1999), *Deus e o Diabo em terras católicas: Brasil-Espanha*. Taubaté.

DOUTOR DEE: O GROTESCO EM *SANDMAN*
(DOCTOR DEE: THE GROTESQUE IN *SANDMAN*)

Glaudiney Moreira Mendonça Junior[379]
(glaudiney@virtual.ufc.br)
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: Categorizado como quadrinhos de horror, a obra mais emblemática de Neil Gaiman, e que trouxe o autor para os holofotes, apresenta uma visão bem particular do que seria considerado horror. Mesmo desenvolvendo diversos assuntos em sua obra, o grotesco manifesta-se em algumas passagens, levando o leitor a lembrar de que o horror pode sempre surpreender e causar indignação. Para este trabalho, escolheu-se um momento que, particularmente, causou angústia no autor e que merece, segundo o mesmo, um destaque na obra no quesito grotesco. Busca-se discutir a natureza grotesca da obra *Sandman*, em particular a revista número 06, protagonizada pelo antagonista Doutor Dee e intitulada "24 Horas".

PALAVRAS-CHAVE: Sandman, quadrinhos, grotesco.

ABSTRACT: Classified as horror comics, Neil Gaiman's most iconic work, which brought the author to the spotlight, presents a very particular view of what would be considered horror. While developing various subjects in his work, the grotesque manifests itself in some passages, prompting the reader to remember that horror can always surprise and cause indignation. For this work, a moment was chosen that, particularly, caused anguish in the author and that deserves, according to the same, a prominence in the work in the grotesque question. It seeks to discuss the grotesque nature of

[379] Master in Computer Science from the Federal University of Ceará, member of the Paideia Group of Mythology and Theater of Dolls, professor of the Federal University of Ceará in the Digital Systems and Media course, in the areas of Narratives, Game Design and Mythology.

Sandman, in particular magazine number 06, starring the antagonist Doctor Dee and entitled "24 Hours".

KEYWORDS: Sandman, comic books, grotesque.

INTRODUÇÃO

Os quadrinhos têm se tornado uma arte cada vez mais erudita, com textos mais rebuscados e repletos de significado. Dentre os diversos tipos de quadrinhos, aqueles considerados adultos trazem textos mais profundos e uma carga de assuntos cada vez mais densos e complexos. Nesta categoria, os quadrinhos de horror abordam assuntos que causam o pavor e o espanto.

Neil Gaiman, escritor de quadrinhos de horror, já foi condecorado com um prêmio de literatura (*Fantasy World Award* 1991) por sua obra mais relevante, *Sandman*. Diversos assuntos são abordados em sua obra como feminismo, liberdade, escolhas, imortalidade, entre outros. Dentre os momentos da obra que podem ser considerados grotescos, pode-se destacar a história intitulada "24 horas" que traz cenas de violência, loucura, sexo e dominação, chocando a mente dos leitores.

O GROTESCO

A estética grotesca representa elementos que podem se transformar. Segundo Souza (2006) e Moraes (2013), o termo grotesco surgiu na Itália, no século XV, quando da descoberta de desenhos que misturavam animais, pessoas e plantas nas paredes de uma escavação das ruínas de "Domus Aurea" (Casa Dourada) situada em frente ao Coliseu. Em seu surgimento, a estética grotesca relacionava-se a um aspecto animalesco tanto visualmente quanto em sua significação (Prates, 2015).

Antes de ser conceituado, o grotesto já estava presente na Literatura e nas Artes. Na própria mitologia veem-se figuras disformes e monstros que representam, simbolicamente, a condição humana (Medeiros, 2004).

O grotesco surge como um contraste do sublime:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (Hugo, 2002).

Apesar de possuir diversas abordagens teóricas, Santos (2009) cita alguns elementos constitutivos do grotesco que são aceitos por diversos autores: "**hibridismo entre contrários**, as **metamorfoses abruptas**, a **loucura**, o universo **onírico**, o **absurdo**, o riso entre mesclado pelo terror, a intervenção do **sobrenatural** no cotidiano, e demais recursos que visam expressar a obra de arte por meio da **surpresa** com o fim de provocar, especialmente, o **estranhamento**".

Relacionado com a estranheza, o grotesco busca representar o **anormal**, trazendo no espectador reações diferentes e, ocasionalmente, opostas "tais como riso, medo e **incerteza** e muitos dos conceitos imanentes a essas sensações parecem encontrar correspondentes nas formas de configuração do grotesco" (Santos, 2009). Expressam "o **mistério**, o desconhecido e o **excêntrico** - grosso modo, podemos dizer que o grotesco é uma estética do outro".

Mostra-se, por vezes, desorientadora, **incompreensível**, incerta ou mesmo **hostil** ao senso comum. Suas origens estão em outros mundos, representados pela fantasia, pelo **sonho** e pelo sobrenatural; na outra cultura, expressa pelos costumes populares em relação ao *modus vivendi* oficial; nos outros reinos da vida, manifestados pelo bestialógico; nos outros estados de consciência entrevistos nos surtos de **loucura** e nas manifestações do **inconsciente** e no outro eu que toma forma nos simulacros, nos autômatos, nos **monstros** e nos duplos (Santos, 2009).

Para Kayser (2003), a denominação "Realismo grotesco" pode ser expressa na **deformidade**, com a matéria orgânica diretamente ligada ao psiquismo, às emoções e aos sentimentos, podendo se manifestar por meio da modificação da expressão corporal.

É evidente o destaque que a denominação Realismo grotesco dá ao aspecto corporal para expressar a deformidade. Nesse sentido, para Wolfgang Kayser, a expressão disforme que se compõe na escritura do corpo representa uma significação do grotesco que é mais essencial, e consequentemente mais existencial, ou seja, os **conflitos interiores**, a **dor** e o **sofrimento anímico** – ligado ao

psiquismo – são, segundo Kayser, os fatores determinantes para a **expressão corporal disforme**. Portanto, para o teórico alemão é preciso observar que o que se encontra por detrás das expressões grotescas é a revelação de uma **inquietação interior** (Moraes, 2003).

SANDMAN: A OBRA

A série de histórias em quadrinhos *Sandman* foi publicada originalmente pela DC *Comics*[380] em seu selo Vertigo (quadrinhos adultos) em 75 edições mensais, de janeiro de 1989 a março de 1996, nos Estados Unidos. Tendo como escritor Neil Gaiman, alguns desenhistas como Sam Kieth, Mike Dringenberg, Jill Thompson, Shawn McManus, Marc Hempel e Michael Zulli, tipografia de Todd Klein e capa por Dave McKean.

Conta a história de *Sandman* (Sonho), representação antropomórfica do sonho e governante do Sonhar, e sua relação com o mundo desperto e outros seres fantásticos. Apresentou um universo com uma mistura de mitologias e histórias fantásticas, onde todos os deuses imaginados adquiriam vida por serem idolatrados.

Durante toda a série, é apresentada uma diversidade de personagens complexos e marcantes, sempre com uma pitada de drama, suspense e horror. Classificada como uma obra de terror, ela traz momentos onde o grotesco emerge, principalmente evocando a condição **animalesca** do homem.

Como objeto de estudo deste trabalho, será utilizada a revista de número 06 intitulada "24 Horas" onde um dos antagonistas da obra utiliza seu poder para subjulgar um grupo de pessoas que se encontra em uma lanchonete 24 horas, obrigando-os a realizar as mais diversas ações grotescas para sua própria diversão.

Antes de apresentar a história em sim, é interessante analisar o antagonista em questão. Quem é o Doutor Dee?

[380] http://www.dccomics.com/

DOUTOR DEE

Doutor Destino (*Doctor Destiny*) é um vilão dos quadrinhos da DC *Comics* que tinha o poder de alterar a realidade, pervertendo os sonhos de suas vítimas. Chamado de John Dee, ele recebe de sua mãe a pedra dos sonhos que pertencia ao *Sandman* e que foi tomada dele quando foi aprisionado, ficando em sua prisão por cerca de 70 anos. Nesse tempo, Dee modifica a pedra para obedecer somente a suas vontades e utiliza-a para construir o "Materioptikon", equipamento que materializa seus sonhos e, com ele, pretende dominar o mundo. Para derrotá-lo, a Liga da Justiça precisou hipnotizá-lo, retirando sua capacidade de sonhar, o que acaba degenerando sua mente e seu corpo. É aprisionado no Asilo Arkham, hospício destinado aos piores inimigos dos heróis da DC *Comics*.

Na série *Sandman*, a personagem antagonista muda seu nome para Doutor Dee e consegue fugir do Asilo Arkham, recuperando a Pedra dos Sonhos no mesmo momento em que o *Sandman* esta em sua busca. Enquanto espera pelo Senhor dos Sonhos, Dee chega a um restaurante 24 horas onde se diverte com seus frequentadores enquanto espera a chegada do rival.

John escolheu o nome Dee por que combina com desespero, demônios, destruição e desgraça. Sua condição demente é representada visualmente em sua **aparência**, mostrando fisicamente o grau de distorção em que sua mente se encontra.

As pessoas acham que os sonhos não são reais, por que não são materiais. Os sonhos **são** reais. Mas são feitos de pontos de vista, de imagens, memórias e jogo de palavras e esperanças **perdidas**... (Gaiman, 2005).

"24 HORAS"

A revista escolhida para esta análise é considerada pelo próprio autor como "um dos contos genuinamente aterrorizantes que escrevi" (Gaiman, 2005). Nesta história, o antagonista John Dee chega a um restaurante 24 horas e passa um dia manipulando as vontades de seus frequentadores ordenando as mais bizarras e grotescas situações.

No início, são apresentadas as personagens da história:

Bette Munroe: dona do restaurante que se considera escritora.
Judy: jovem lésbica que está aguardando sua namorada no restaurante depois de terem uma briga na noite anterior.
Marsh: camioneiro que trabalhava nos correios e que foi preso por roubar no trabalho após sua esposa beber até morrer.
Garry e Kate Fletcher: feliz casal de meia-idade que frequenta o local.
Mark: jovem que espera a hora de uma entrevista de emprego na cidade.

Doutor Dee começa a manipular os desejos dos frequentadores para que não saiam do restaurante. Enquanto isso, a televisão mostra que o mundo inteiro está enlouquecendo pela influência da Pedra dos Sonhos. Ele se diverte com as cenas de loucura e de destruição que passam na televisão, como um apresentador de programa infantil que ensina as crianças como cometer suicídio.

O grotesco manifesta-se com a loucura dominando a população e as personagens serão uma amostra da demência mundial, apresentando as consequências da mente distorcida do antagonista.

Os frequentadores começam a perceber que algo está errado, mas não conseguem se libertar da influência de Dee. Enquanto isso, ele torna real os sonhos das demais personagens a fim de conhecer os desejos mais profundos e grotescos. Neste momento, é apresentada a natureza paradoxal do ser humano. As aparências são reveladas como falsas e a verdade mais profunda e perturbadora das personagens é revelada, levando o leitor ao espanto.

Mark busca dinheiro e poder, Garry diverte-se com carros caros e prostitutas que depois irá matar e descartar, Kate tem uma grande satisfação quando se vê arrancando a cabeça do marido e não precisando mais preocupar-se com a infidelidade dele, Bette é uma escritora de sucesso, Judy encontra-se com a namorada para uma noite de prazeres e March acredita que está morto de tanto beber. John Dee deleita-se com os pequenos prazeres dos demais, enquanto observa a loucura e a dor do mundo inteiro. Porém, ele perde o interesse nesses pequenos deleites, precisa de mais.

Agora Dee decide revelar o caráter das pessoas e March mostra-se preconceituoso com Judy, começando a espancá-la por ser lésbica. Depois faz com que todos o idolatrem como deus, chegando até a mutilarem-se para seu prazer e divertimento.

Começa a obrigá-los a revelar mais segredos obscuros, onde são apresentadas cenas de necrofilia. Depois incita uma orgia sexual e "brincadeiras" de assassinato. Segredos são revelados e punições executadas, até o ponto de rebaixá-los a um total animalismo, obrigando os homens a lutarem até a morte pela liderança da "matilha". A idolatria ao falso deus continua com mais mutilações até que ninguém sobreviva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caráter grotesco da obra questiona a humanidade e a civilidade de cada um, lembrando que, mesmo com toda a modernidade, o homem ainda é um animal capaz de realizar o abominável e o grotesco. A história de um antagonista tão insano exagera atitudes e pensamentos de mesma natureza que se manifestam em cada um, e que muitas vezes passam despercebidos. Observar as ações hediondas causa incômodo e faz avaliar pensamentos e atitudes. Nesta obra, o autor apresenta o mais vil dos homens para que se possa buscar distanciamento desse tipo de conduta e realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Gaiman, N. (2005). *Sandman - Prelúdios & Noturnos*. Conrad Editora do Brasil Ltda.

Hugo, V. (2002). *Do Grotesco e do Sublime*. Perspectiva.

Kayser, W. (2003). *O Grotesco*. Perspectiva.

Medeiros, V. (2004). *O Grotesco em Baudelaire*. Revista Garrafa, 1(2).

Moraes, V. D. (2013). *A Significação do Grotesco na Narrativa de Testemunho de Primo Levy*. In Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo.

Prates, L. A. (2015). *Violência em Matérias Jornalísticas na Televisão: Uma Análise sobre suas Consequências para a Formação Identitária dos Adolescentes*.

Santos, F. R. d. S. (2009). *Lira Dissonante: Considerações Sobre Aspectos do Grotesco na Poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. Editora UNESP.

Souza, T. L. d. (2006). *Encontro marcado com o grotesco*. Juiz de Fora: UFJF: FACOM, 1.sem.2006, 66 fls. Projeto Experimental do curso de Comunicação Social.

O FEIO (AIΣXPON) NA FILOSOFIA DE PLOTINO

(THE UGLY (AiΣXPὸN) IN THE PHILOSOPHY OF PLOTINUS)

Robert Brenner Barreto da Silva[381] (roberttxplus@gmail.com)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

RESUMO: Esse trabalho tem por objetivo abordar a questão do feio na perspectiva plotiniana, mais especificamente na sua primeira Enéada, tratado sexto, intitulado *Sobre o Belo* I 6[1].O feio é vinculado ao corpo e à noção de matéria. Dessa forma, veremos que o feio está ligado à mistura estabelecida no corpo, o que, por sua vez, implica também no mal. Tornando necessário o voltar-se para as Formas, através da purificação (*katharsis*), no esforço de limpar a sujeira oriunda da mistura com o corpo, enquanto ele não está em conformidade com a razão ordenadora. Dividiremos esse trabalho em três passos (1) Uma Introdução, (2) A apresentação da ideia de Belo e feio, (3) A tese fundamental a respeito do feio. Para tal, usaremos o texto clássico citado I 6[1], bem como literatura secundária a exemplo do "O aprendiz do belo: a arte estética em Plotino" de Marcus Reis e "A oposição phúsis/tékhne em Plotino" de Luc Brisson. Esperamos, dessa forma, tecer a relação entre Forma e corpo como modo de compreensão do feio no tratado referido de Plotino.

PALAVRAS-CHAVE: Feio – Múltiplo– Mistura – Corpo

ABSTRACT: This work aims to approach the question of ugly according to the plotinian perspective, more specifically in his first Ennead, sixth treatise, entitled "On Beauty" I 6[1]. The ugly is vinculated to the body and to the notion of matter. In this way, we will see that the ugly is associated with the mixture established in the body, which in turn, implies in the evil

[381] Robert Brenner Barreto da Silva is an undergraduate philosophy student (8° semester) at Federal University of Ceará (UFC). He is member of the PROCAD/Capes in ancient philosophy UFMG/UFC/UFU, of the Tutorial Education Program in PET - Filosofia (UFC) and the Platonic Study Group of UFC (GEP).

too. Thus, it is necessary to return to the Forms, through the purification (*katharsis*), as an effort to clean the dirty from the mixture with the body, since it is not in conformity with the ordering reason. We will divide this work in three steps (1) An introduction, (2) The presentation of the idea of Beauty and ugly, (3) The fundamental thesis about the ugly. For this purpose, we will use the classical text cited I 6 [1], as well as secondary literature, for instance, "O aprendiz do belo: a arte estética em Plotino" of Marcus Reis and "A oposição phúsis/tékhne em Plotino" of Luc Brisson.

KEYWORDS: Ugly – Multiple – Mixture – Body

INTRODUÇÃO

Este trabalho versa sobre a questão do feio na filosofia de Plotino, tendo por objetivo a exposição dessa noção no contexto do sexto tratado de sua primeira *Enéada* I 6 [1] *Sobre o Belo*. Guiar-nos-emos pela seguinte estrutura: (1) Introdução: a fim de delimitar nossa abordagem frente a certas controvérsias conceituais e metodológicas. (2) Como Plotino apresenta a ideia do Belo e do feio no I 6[1], por fim, (3) A tese fundamental sobre o feio.

Embora façamos um recorte sobre o feio na filosofia de Plotino, o que pode à primeira vista conotar um tópico de estética, não podemos deixar de mencionar o caráter intrinsecamente relacional desse tema dentro de seu projeto filosófico, no qual o Belo está ligado ao ético e à metafísica, semelhantemente está posto o feio. A abordagem que Plotino faz em seu tratado, portanto, não é estética, conforme ficará mais claro quando expusermos parte do texto de Luc Brisson a respeito da oposição *phúsis/tékhne*.

Cabe enfatizar também que neste trabalho estamos fazendo o exercício de pensar o feio exclusivamente através do sexto tratado[382] de Plotino, o que não expressa a posição definitiva do nosso autor sobre questões relativas à beleza sensível, à matéria e ao corpo. Diga-se de passagem, no tratado II 9 [33], *Contra os gnósticos*, - o qual, pela lista de

[382] Para esse tratado e outros da Enéada I, sugerimos a obra *The heart of Plotinus* (Cf. Uzdavinys,2009).

Porfírio[383] é posterior a esse tratado em análise -, Plotino apresenta essa questão[384] sob outro ângulo, afastando-se[385] com mais clareza da posição gnóstica em que o corpo e a matéria são as causas dos males.

Nesse trabalho a apresentação do feio também igualmente se afasta da tese gnóstica, todavia, a ênfase dada ao problema da mistura, no contexto da matéria e do corpo, oferece uma perspectiva menos contundente. Contudo, é válido notar que o ponto chave não é o de que o corpo ou a matéria sejam em si mesmos maus e feios, de outro modo, que a mistura e a dispersão na multiplicidade ou, nas palavras do tratado, a inconformação à razão ordenadora, é que constitui a noção de feio. O que vamos explicar nas secções seguintes.

COMO PLOTINO APRESENTA A IDEIA DO BELO E DO FEIO NO I (6) SOBRE O BELO

Nos primeiros parágrafos deste tratado, Plotino começa analisando algumas ideias atribuídas ao Belo, sendo a principal delas a proporção ou simetria com que os olhos, ao verem determinada coisa, a percebem como bela. Todavia, ao ponderar sobre contraexemplos, constata que essa ideia é falsa. Não é pela harmonia que as coisas são belas. O Intelecto enquanto hipóstase é isolado no sentido de que só é precedido logicamente pelo Uno e não depende dos sensíveis do mundo, logo a quem ele estaria em proporção senão consigo mesmo? Um bom teorema precisa estar em harmonia com um mau teorema para ser belo? Vejamos o modo como Plotino problematiza essa concepção:

> Ora, se o todo é belo, também as partes devem sê-lo, pois com certeza não é a partir de partes feias que ele será belo, mas porque todas elas possuem a beleza [...]386 . Como teoremas seriam simétricos uns aos

---

383 Porfírio, discípulo de Plotino, responsável pelo trabalho textual de compilação e edição dos tratados, os dividiu em duas listas: cronológica e temática (Cf. Igal,1992, p 116).

384 Como aborda Marcus (Cf. Pinheiro, 2010) em seu artigo sobre o *Aprendiz do Belo*, há também o tratado Sobre a Beleza Inteligível V, 8 [31]. de Plotino, o qual é importante para essa temática.

385 Em sua dissertação de mestrado, Rafael aborda essas questões à luz do tratado II 9 [33]. Aqui, para Plotino, quem não "enxerga" a beleza sensível não é capaz de contemplar a beleza inteligível (Cf. Gomes, 2013, p.92).

386 (I 6[1],1, 25-30).

> outros? Se for porque são harmoniosos, também haverá concordância e harmonia de maus teoremas. Pois dizer que a justiça é uma nobre ingenuidade é harmônico e coerente com que a temperança é uma idiotice, as proposições concordam entre si [...] E qual seria a beleza do intelecto, se ele vive isolado?387 [388] [389].

Por conseguinte, a tese da proporção ou da harmonia não parece razoável para a compreensão da ideia de beleza ou de feiura. Na continuação do raciocínio, Plotino explora o que poderíamos chamar de um fato comum às nossas percepções de que percebemos certas coisas como belas e outras como feias, sendo que nos alegramos com as belas e nos afastamos das feias. Nesse sentido, Plotino recorre a um expediente de base platônica ao dizer que a alma por sua essência está ligada ao Belo, ela reconhece (rememora) aquilo que há de beleza. O que justifica o comportamento do homem de buscar a beleza embora ele não seja necessariamente unânime quanto às experiências particulares, além de efetivamente não dar cabo a sua busca, já que em geral costuma se contentar com a beleza sensível. Citemos:

> [...]Digamos primeiramente o que é com certeza o belo nos corpos. Com efeito, é algo que se torna perceptível logo no primeiro vislumbre, e a alma, como se o compreendesse, o declara e, reconhecendo-o, o acolhe e, por assim dizer, a ele se ajusta. Confrontando com o feio, porém, ela se recolhe e o recusa e dele se fasta, porque é inconsonante e alheia a ele. Pois bem, afirmamos que a alma, como é por natureza o que é e provém da essência que é superior entre os entes, quando vê algo congênere a ela ou um traço do congênere, se alegra e se deleita, e o reporta para si e rememora de si mesma e dos seus. Então, que semelhança há entre as coisas belas daqui e as de lá? E, ainda, se existe semelhança, que sejam semelhantes: mas como são belas tanto as de lá quanto as de cá? Sustentamos que as de cá o são pela participação em uma forma[390].

---

387 (I 6[1],1, 45-50)

388 Na citação dos tratados de Plotino, seguiremos a seguinte ordem: o primeiro número se refere à Enéada (I a VI), o segundo se refere ao tratado (1 a 9), o terceiro a posição cronológica (1 a 54), o quarto indica o capítulo, seguido do intervalo entre as linhas.

389 A tradução utilizada no corpo desse texto é a de Baract, a qual foi objeto de seu doutoramento. Também consultamos a tradução inglesa de Armstrong, que contém os tratados em grego de Plotino, bem como a edição espanhola de Jesus Igal. Todas listadas ao final do texto.

390(I 6[1], 2, 5-10;10-15).

Tal passagem nos esclarece em que sentido se pode falar da beleza[391] dos corpos, que é enquanto eles de algum modo participam da Forma. Do mesmo modo que explicita essa disposição da alma de reconhecer e se alegrar com o que lhe é semelhante e de se afastar daquelas coisas que lhe são alheias. Em todo caso, significa que as duas modalidades cognitivas – intelectiva e sensoperceptiva – podem nos oferecer uma experiência da beleza. A saber, os Inteligíveis por sua própria natureza e os sensíveis por participação.

A alma não apenas reconhece o Belo nas percepções, mas também conforma e dá unidade ao que no âmbito sensível seria disforme. Ou seja, não é um trabalho simplesmente passivo de apreensão de algo externo, mas ela própria, ou melhor, a razão ordenadora que opera nela, no entanto que provém do Intelecto (*Nous*), ao qual ela reproduz nesse âmbito, é que estabelece a ordem. Nesse enlace é que podemos compreender tanto a beleza quanto a feiura. Já que através das noções de Forma e corpo entendemos a relação entre Belo e feio. Plotino nos traz essas informações de modo mais preciso:

> Pois tudo que é amorfo, sendo por natureza apto a receber um formato e uma forma, se permanece impartícipe da razão e da forma, é feio e externo à razão divina: e isso é o inteiramente feio. Mas também é feio aquilo que não é dominado por um formato e por uma razão formativa, porque a matéria não suportou ser completamente formatada pela forma.[392]

Nessa porção apresentamos pela primeira vez o termo "feio" propriamente dito, que no texto grego de Plotino é *αἰσχρὸν,* o qual significa conforme o léxico plotinianum[393]: "Ugly, shameful, base: οὐ γὰρ δὴ ἐξ αἰσχρῶν. τὸ κάλλος I 6, 1, 30". Ou seja, feio e vergonhoso, conotando desonra. Nesse sentido, apresenta-se uma ideia de feio ligada a uma espécie de contexto moral, o que é manifesto, por exemplo, na feiura do ato injusto ou na alma que não é afeita ao autoconhecimento, o que ficará mais claro quando explicitarmos a relação entre feio e mal. Além do termo feio, nessa

---

[391] Usamos a inicial maiúscula para nos referir ao Belo em si – Forma -, a minúscula para falar de beleza enquanto qualidade secundária de algo que aparece como belo. O feio apresentamos por inicial minúscula por ele não ser algo em si mesmo.

[392] (I 6[1], 2, 15-20).

[393] (Pollet, Gilbert; Sleeman, J.H, p.41).

passagem, podemos compreender também que a experiência da Beleza se dá pela rememoração[394] das Formas por parte da alma, que reconhece o Belo e conforma o disforme. A Beleza é plenamente una enquanto o feio absoluto é ausência total dessa razão formativa.

Todavia, não há apenas esses dois modos – belo e feio – de se referir às coisas ou às sensopercepções. Observamos que existe beleza nos corpos quando eles participam da Forma, o que implica que na relação entre Forma e corpo há uma mistura ou uma combinação de realidades que representam, na descrição plotiniana, uma passagem do mais-uno ao menos-uno, desde a fonte da beleza até sua degradação máxima na inconformação da multiplicidade. Nesse sentido, sabemos que a beleza tem como fonte primeira o Uno, mas a alma dela tem noção por meio das Formas, as quais possuem e definem para nós a essência da Beleza, enquanto o feio se manifesta no corpo na medida em que ele está dissonante com a Forma.

Em relação aquela proposição inicial a respeito da proporção, devido a agora sabermos que não há só a Beleza e o feio absolutos, entendemos que há diferentes gradações perceptivas. Por isso, aquela ideia de proporção ou harmonia não é explicativa da beleza em si, mas ela é um fator compreensivo importante no que se refere às imagens e aos sensíveis.

> É próprio das harmonias sensíveis serem medidas por números, não em qualquer proporção, mas naquela que sirva para a produção de uma forma que domine. E baste isso sobre as coisas belas no domínio da sensação, que são imagens e como que sombras fugidias que, advindas à matéria, a adornam e nos comovem ao aparecerem-nos.[395]

A proporção não é um atributo pertencente à Beleza, mas é um indicativo de conformação do disforme. O sensível apontando para o inteligível. Plotino continuará mostrando o caráter suprassensível do Belo e das Formas, em virtude do qual não se consegue ver a face da justiça, por

---

[394] Esses conceitos tem base platônica, fruto da chamada exegese plotiniana. Para auxiliar na compreensão da influência da tradição filosófica no pensamento de Plotino, recomendamos o artigo *Plotino, exegeta de Platão e Parmênides* (Cf.Pinheiro, 2007). Especificamente para entender a presença da tradição, mas ao mesmo tempo distingui-la do empreendimento de Plotino, indicamos o seguinte trabalho: *Tradition and personal achievement in the philosophy of Plotinus* (Cf. Dodds, 1960).

[395] (I 6[1],3,30-35).

exemplo, acentuando assim a natureza inteligível da justiça. Mas, em meio a esse exercício, cogita meditarmos nas coisas contrárias as belas:

> Desejais, então, tomando as coisas contrárias, as feias que surgem na alma, contrastá-las àquelas? Pois saber o que é e por que se manifesta o feio talvez nos ajude no que buscamos. Seja uma alma feia, licenciosa, e injusta, infestada de muitíssimas concupiscências, de muitíssimas perturbações, em terror por sua covardia, em inveja por sua ignobilidade, tudo em que pensa (se é que pensa) é perceptível e abjeto, completamente corrompida, amiga de prazeres não puros, vivendo uma vida própria a quem toma como prazerosa a fealdade lhe foi aditada como um **mal adventício,** que não só a danificou**,** mas também **a tornou impura e misturada a muito de mal** [...].[396]

Nesta passagem, Plotino introduz um conceito central para a reflexão de nosso trabalho, que é a ideia de mistura, ao dizer que a fealdade foi adicionada e que a vida se tornou impura quando misturada a muito mal. Todavia, o aspecto que aqui queremos destacar é o da dimensão ética do feio, já que ela leva a vícios e a práticas destrutivas não só para a alma que vive em função do que é feio, mas para outros indivíduos, haja vista implicar em toda sorte de injustiças e desequilíbrios. Não sendo o feio simplesmente uma impressão estética como esse termo usualmente nos sugere, mas algo que representa a degradação do Ser e também a corrupção do gênero humano se o comparamos ao ideal da virtude.

Particularmente com relação a esse suposto tópico de estética, o qual mencionamos no início do texto, ao dizer que ele não aparece isolado em Plotino, Luc Brisson corrobora com essa constatação de que nosso autor trata com peculiaridade a questão do belo, fazendo reflexões importantes no seu artigo sobre a oposição phúsis techné397, no qual

---

396 I 6[1],5,25-30, grifo nosso).

397 Pontuamos aqui o aspecto da produção artística no seio da estética. Mas o artigo apresenta outras questões relevantes, como a não exclusividade do termo *tehcne* para designar a arte, ao contrário expressa diversos sentidos e na polissemia desse vocábulo é que consiste a dificuldade. Brisson explora não apenas as distinções internas ao pensamento de Plotino, mas também a conceituação filosófica estabelecida na tradição, como lemos logo na abertura de seu artigo: "Gostaria de mostrar que é impossível falar não somente de mudança estética em Plotino, mas mesmo de estética simplesmente. Isso porque as diversas teorias que se dedicam a definir os julgamentos de valor dos seres humanos sobre as obras de arte se reúnem sob a denominação de "estética". Ora, esse termo foi forjado no século XVIII pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarthen, ainda que seja Kant, com sua crítica da faculdade do juízo, quem dará a orientação definitiva à disciplina, cuja história não retornarei aqui". (Brisson, p. 63).

argumenta que não é possível falar de estética em Plotino porque, segundo ele:

> 1) A beleza provém do domínio da natureza antes de se manifestar no da techné; 2) a téchné designa numerosas atividades humanas distintas a nossos olhos; 3) a avaliação da beleza manifestada pela obra de arte varia em função dos contextos e dos objetivos do filósofo considerado.[398]

Sem entrarmos nessa discussão[399] sobre a estética em si, a qual não é nosso objeto, afirmamos que esse tipo de distinção não dá conta de explicar o feio e por isso não se trata de uma abordagem estética, Brisson apresenta bons argumentos para ir até mais longe, todavia nos contentamos em dizer que a noção de feio não pode ser esgotada no âmbito estético, haja vista as dimensões ética e metafísica que estão implicadas. Nosso autor, um pouco mais a frente, explicita outros aspectos da feiura para além dos efeitos causados na alma afeita aos vícios, tornando ainda mais clara a ideia sobre o feio:

> Sendo impura, creio, e levada a qualquer parte por sua atração e por aquilo que incide na sensação, tendo muito do corpo misturado a si, entretida em demasia com o material e abrigando em si, ela trocou sua forma por uma diferente através de sua fusão com o inferior: é como se alguém, imergindo em lama ou sujeira, não mais revelasse a beleza que possuía e dele só se visse o que foi deslustrado pela lama ou sujeira; a este, pois, a feiúra proveio da adição **do alheio**, e sua tarefa, se há de ser belo novamente, é limpar-se[...].[400]

Desta forma, compreendemos que a feiura é a mistura com o material que suja a ideia originária de Beleza, a corrompendo, como que embaçando uma imagem. Essa mescla é que produz a feiura, não sendo ela em si mesma[401]. Certamente temos aqui a chave para compreender a feiura ou o feio no sexto tratado da primeira Enéada de Plotino, qual seja: é simplesmente pela mistura, ou seja, a adição de algo que não estava na sua forma originária, mas que apareceu em um determinado momento, decorrente da relação entre a alma e o corpo. Contudo, a purificação

---

398 (Idem, p.63).

399 Marcus, no artigo que aludimos (Cf. Pinheiro, 2010), parece oferecer uma visão diversa a essa, em que fala da arte-ética em Plotino. Enfatizando o papel da *katharsis*.

400 (I 6[1],5,39-47).

401 Armstrong em sua tradução do texto V 8[31] *On the inteligible beauty*, comentando o problema a respeito da matéria diz que não há uma Forma do mal :"there are no evil forms in Plotinus" (Plotinus, p.259).

(*katharsis*) é o meio pelo qual retiramos essa sujidade e então chegamos à virtude e à beleza. Para isso, devemos estar voltados para os inteligíveis, levando uma vida interior que faça esse retorno ascensional[402] da Alma para as Formas.

Por fim, em relação à purificação da alma: "A alma, estando purificada, torna-se então forma e razão, inteiramente incorpórea, intelectual e toda ela pertencente ao divino, donde provém a fonte do belo e todas as coisas congêneres desse tipo." 403 Por conseguinte, a beleza provém da forma e a feiura da mescla com o corpo. "Logo, deve-se do mesmo modo investigar o belo e o bem, o feio e o mal."[404] Disso se sucederá a implicação ética entre Belo/Bem e feio/mal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A TESE FUNDAMENTAL SOBRE O FEIO EM PLOTINO

Ainda que possamos falar de "o feio" ou de "coisas feias", vimos que a feiura se configura pela ausência de forma. O feio não é no sentido estrito do termo uma entidade do ponto de vista substancial ou hipostático, mas é um parâmetro na mistura da alma com o corpo, através do qual asseveramos ou não a conformação com a razão ordenadora. Existe, nesse sentido, tanto a Beleza absoluta quanto a feiura absoluta, as quais, respetivamente, se referem à pura Forma ou inteligibilidade, da qual a Alma tem experiência sem o corpo, e a outra se liga a mistura decorrente da descida da Alma ao corpo, no qual a estrutura material suja a ideia do Belo. O que aponta não exatamente para o corpo e a matéria, como se fossem receptáculos – hipoteticamente fundadores da noção de feio e mal- , mas sim para a dispersão na multiplicidade. Ou seja, o quanto se distanciou da razão ordenadora. A passagem do mais-uno para o menos uno, como argumentamos no texto.

A feiura como inconformação nos impõe a necessidade de purificação, pela qual iremos retornar à pátria, semelhante a Odisseu em sua

---

[402] Sobre isso recomendamos a leitura da tese de doutorado de Bernardo Lins Brandão a respeito da virtude e da ascensão em Plotino, listada logo ao final.

[403] I 6[1],6,15-20).

[404] (I 6[1]6,25-30).

busca pelo retorno, reencontrando o Belo. Dentro da gradação existente entre os dois extremos da Ideia e da imagem em sua máxima corrupção, existem diferentes graus de semelhança e dissemelhança, harmonia e desarmonia que ocorrem no plano da sensibilidade. O feio vai depender, portanto, do modo como a Alma conformou a matéria à luz do Inteligível, na medida em que se afasta desse princípio ontológico se torna mais feio e repulsivo.

Pela imbricação ontológica entre Belo e bem, o feio também é mal. O que reafirma o caráter relacional do projeto filosófico de Plotino, tendo em vista que não é possível pensar metafísica e moral como separados. Analogamente, não é possível separar a estética da metafísica no sentido mais rigoroso. Desta feita, a própria noção de mal aqui enunciada perde sua conotação mais comum em relação aos nossos ouvidos modernos.

Enquanto a experiência das coisas belas nos traz alegria e satisfação, a feia nos causa repulsa, por haver um conflito entre duas naturezas distintas e de inclinação também diferentes, quais sejam: corpóreo e incorpóreo, bem e mal. Em função do anseio da alma pelo Belo, ela busca a beleza na unidade e com essa experiência se regozija, em detrimento da deformidade oriunda da máxima multiplicidade.

O feio também está relativo ao vício na medida em que se opõe as virtudes. Enquanto o sábio se purifica da mistura provocada pela matéria, o homem vicioso se ocupa de se sujar cada vez mais, como se amasse a falsidade, entregando-se as concupiscências do corpo. Tal conclusão não implica na negação do corpo, mas na contraposição ao eventual domínio que as paixões possam exercer sobre o homem que não se esforça em praticar o autoconhecimento, a partir do qual contemplaria a nobreza do que é inteligível.

Desta feita, esperamos ter esclarecido como é abordada a noção de feio na filosofia de Plotino, especificamente no contexto do sexto tratado I 6[1], a partir das noções de Forma e corpo como modo de compreensão do feio enquanto mistura e da Beleza como inteligível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baracat Júnior, J. C. (2006), Plotino, Enéadas I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino. Introdução, tradução e notas. 700 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Brandão, B.G.S.L. (2012), *Ascensão e virtude em Plotino*. 290 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Brisson, L. (2013), *A oposição phúsis/ tékhne em Plotino*. Archai, n.10, jan-jul, p.63-72.

Dodds, E. (1960), *Tradition and personal achievement in the philosophy of Plotinus*. Journal of Roman Studies, 50, p. 1-7.

Gomes, R.V. (2013), *Fuga e assimilação em Plotino: Questões de ética e metafísica nas Enéadas*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de São Paulo: Guarulhos.

Pinheiro, M. R. (2007), *Plotino, exegeta de Platão e Parmênides*. Anais de Filosofia Clássica, v. 1, p. 3.

_____,____. (2010), *O aprendiz do Belo: a arte-ética em Plotino*. In: Marcus Reis PInheiro; Maria Clara Bingemer. (Org.). Mística e Filosofia. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ UAPÊ, v., p. 81-98.

Plotinus. (1967), *Enneads I 1-9*. Translation by A.H Armstrong. Loeb Classical Library, Cambridge/ Harvard University Press.

Plotino. (1992), *Enéadas*. Introducciones, traducciones y notas de J. Igal. vols. I-III. Madrid: Gredos,.

Pollet, Gilbert; Sleeman, J.H. (1980), *Lexicon Plotinianum*. Leiden: E. J. Brill; Leuven: Leuven University Press,.

Uzdavinys, Aldis. (2009), *On Beauty*. In: The heart of Plotinus: The Essential Enneads – Including Porphyry's On The Cave of the Nymphs.World Wisdom. Bloomington,. 291p

A ATUALIDADE DA PERGUNTA SOCRÁTICA SOBRE O BEM: GADAMER E A POSSIBILIDADE DE UMA ÉTICA FILOSÓFICA

(THE ACTUALITY OF THE SOCRATIC QUESTION ABOUT THE GOOD: GADAMER AND THE POSSIBILITY OF A PHILOSOPHICAL ETHICS)

Viviane Magalhães Pereira[405] (vivianefilosofia@yahoo.com.br)
Universidade Estadual do Ceará

RESUMO: A pergunta socrática sobre o bem é o ponto da filosofia do *lógos* que une algumas teses de Platão e Aristóteles. Ambos puseram em evidência a suspeita de Sócrates de que nós não sabemos o que é o bem. Isso foi decisivo para mostrar que o modo "como" nos comportamos pode estar orientado por regras morais equivocadas, ou melhor, por uma noção distorcida da ideia de bem. Segundo a interpretação de Gadamer, esse parece ser um problema ainda profícuo, para discutirmos sobre a possibilidade de uma ética filosófica.

PALAVRAS-CHAVE – Sócrates. Platão. Aristóteles. Gadamer. Ética.

ABSTRACT: The Socratic question about the good is the point of the philosophy of *logos* that unites some theories of Plato and Aristotle. Both have highlighted the suspicion of Socrates that we do not know what is the good. This was decisive to show that the way in which we behave may be based on wrong moral rules, or rather, on a distorted notion of the idea of the good. According to Gadamer's interpretation, this seems to be still a meaningful issue to discuss the possibility of a philosophical ethics.

[405] Viviane Magalhães Pereira is Professor at the State University of Ceará. She holds a Master's degree in Philosophy from Federal University of Ceará (2012) and a Doctoral degree in Philosophy from the Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul (2015), with a sandwich research at the University of Freiburg. Her research focuses on the relationships between hermeneutics, metaphysics, aesthetics and ethics, and in particular on Gadamer's works.

KEYWORDS: Socrates. Plato. Aristotle. Gadamer. Ethics.

INTRODUÇÃO

A reflexão teórica sobre os modos de comportamento (*éthos*) humanos já está presente na tradição ocidental desde a filosofia grega antiga. Aí temos como exemplar a ética de Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), cujo trabalho se caracterizou por reunir questões postas por seus antecessores a respeito do *éthos* do ser humano em um âmbito conceitual que chamamos de "ética". Uma vez que a preocupação maior com relação a esse problema estava ligada à auto-organização da própria cidade (*pólis*) e, portanto, à política, perguntar pelos modos de comportamento significava inquirir o cidadão pelo seu papel nesse espaço de coletividade, isto é, dentro de um conjunto determinado de regras e ante certas circunstâncias. Filosoficamente isso se desenvolveu como um questionamento maior pelo bem comum e, por fim, pela própria ideia de bem (*agathón*).

Sócrates (c. 469 a.C. - 399 a.C.) foi a figura emblemática que nos forneceu elementos para pensarmos sobre a possibilidade de uma ética filosófica, porque com seu próprio modo de filosofar mostrou que mesmo o ideal da pura contemplação permanecia relacionado à vida ativa e sua realização correta. Platão (428/427 a.C. - 348/347 a.C.) o trouxe para os seus diálogos e, por fim, tentou defender em sua *Politeia*[406] que a *pólis* em sua natureza era poderosa o suficiente para pôr uma fronteira em toda confusão humana. Contudo, ao observarmos como ele desenvolveu a ideia de bem, vemos que aí prevalece a pergunta pelo ético em sentido próprio. Por mais que a perspectiva ontológica de uma ordem do ser tenha aparecido como base para defender um ideal de existência humana, a presença da pergunta socrática sobre o que seja o bem revela o condicionamento daquela doutrina platônica aos diversos modos de ser e de viver.

Aristóteles também partilhava da convicção platônica de que existe uma ordem do ser[407]. Quando ele tentou fornecer uma base para a sua teoria de que o comportamento ético está ligado ao que chamamos de

[406] cf. Platão 2012: 53-99, 357a-383c.

[407] cf. Aristóteles 2001: 496-497, 1061b.

"racionalidade prática" (*phrónesis*), sua intenção maior não era criticar a "teoria das ideias"[408], mas mostrar que a escolha ética tem um caráter especial, pois depende de certas condições e está referida a um ser limitado e condicionado. Essa tese interpretativa com a qual concordamos foi amplamente defendida pelo filósofo e filólogo Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Ademais, segundo ele, esse sentido genial para o condicionado múltiplo, apresentado por Aristóteles, torna-se frutífero moralmente e filosoficamente, justamente ante a pergunta ainda atual sobre como é possível uma ética filosófica, isto é, como uma teoria humana sobre aquilo que é humano pode existir sem que se transforme em uma arrogância desumana[409].

I

A pragmática filosófica da ética aristotélica, na qual está inclusa a reflexão sobre o conceito de *phrónesis*, tem uma relevância moral, na medida em que indica como a ética sempre se encontra condicionada por certas circunstâncias. Ela somente se torna possível por meio daqueles que foram conduzidos, pela educação na sociedade e no Estado, para um tipo de amadurecimento do próprio ser. Aristóteles apontou a concretização do geral no comportamento ético e a aplicação à situação atual como a tarefa central para a qual a ética filosófica aponta. O *éthos* se vê remetido, portanto, a essa razão (*lógos*) prática, isto é, a pôr em prática as ideias sobre o que é bom e correto. Obviamente conhecemos a ironia que se encontra aí: ao invés de muitos filósofos agirem, fazerem o que é correto, permanecem na teoria e apenas filosofam sobre a ética.

Contudo, não seria já a ocupação teórica com o *éthos* do ser humano um modo de comportamento de quem tem interesse pelo bem comum? Não estaria aquele que não meramente repete éticas filosóficas, mas enfrenta como um verdadeiro filósofo os problemas em torno da "escolha do melhor", já no caminho de quem quer chegar a ser "bom"? Esses nossos questionamentos estão orientados pela seguinte ideia de Gadamer: a questão fundamental da ética filosófica, que é a formação da

---

[408] cf. Gadamer 2002: 17.

[409] cf. id. 1999b: 186.

racionalidade prática para o seu uso correto, põe-se em movimento juntamente com o nosso processo de formação. O modo *como* nos comportamos é determinado, por exemplo, em meio a recompensa e castigo, elogio e repreensão, repetição de um modelo e sucessão de autoridades, ou defesa de princípios, como solidariedade, simpatia e amor[410].

A ação ética não é a mera execução de leis morais, ou seja, não é porque algo está sendo realizado que ele é correto. Para Gadamer, o artesão mostra que é capaz de fazer um objeto, quando o traz corretamente à tona. Já a correção da ação repousa no "como" de nosso comportamento, isto é, em como nós fazemos o que é "correto". Assim, a ação ética depende muito mais de nosso ser do que de nossa consciência e o que nós somos depende, por sua vez, muito mais de possibilidades e circunstâncias do que daquilo que nós sabemos. Ante essa múltipla condicionalidade sócio-político-histórica, parece que a "escolha do melhor" (*proaíresis*) exige de nós incondicionalmente o desafio da boa conduta (*eupraxía*) e a aspiração de uma vida boa e feliz (*eudaimonía*), que está de certo modo para além daquilo que nós mesmos somos[411]. Gadamer expressa bem essas ideias na seguinte passagem:

> Certamente qualquer pessoa é dependente da imagem de seu tempo e seu mundo, mas nem se segue disso a legitimidade do ceticismo moral, nem também a legitimidade da manipulação técnica de toda formação de opinião sob a perspectiva do exercício de poder político. As mudanças, que lançam mão de costumes e modo de pensar de um tempo e lugar e que cultivam os antigos para dar a impressão ameaçadora de uma dissolução total dos costumes, ocorrem por uma razão estática. Família, sociedade, Estado determinam a constituição essencial do ser humano, enquanto seu *éthos* preenche-se com conteúdos mutáveis. Na verdade, ninguém sabe dizer tudo o que pode vir a ser do ser humano e de suas formas da vida em conjunto – e isso não significa que tudo seja possível, que tudo pode ser reduzido e fixado pela vontade e arbitrariedade, como o poder o deseja[412].

---

[410] cf. ibid.: 187.

[411] cf. ibid.: 185-188.

[412] ibid.: 188.

Por essa razão, pensamos que é adequado ter a ética essencialmente ligada à política. Não há verdadeira política, ou conforme os gregos, a correta organização da pólis, sem que haja interesse por parte dos seres humanos de conduzirem suas vidas da melhor maneira possível e, ao mesmo tempo, possuírem a esperança de atingir uma forma de vida em comunidade mais plena. Nesse sentido, a prática de uma política autêntica é sempre responsabilidade de todos, do mesmo modo que refletir sobre essas questões não é tarefa de apenas um filósofo. Aristóteles ressaltou isso ao apontar tanto para a condicionalidade de todo *éthos* humano do ser moral e político, como para a própria questionabilidade de sua ética filosófica.

II

Para Gadamer, a pergunta socrática sobre o bem não apenas tornou possível o surgimento dos tratados aristotélicos em torno da ética[413], mas também é o ponto na filosofia do *lógos* que une as intenções de pensamento platônicas e as distinções conceituais aristotélicas[414]. Partindo disso, a imagem que ele formou de Aristóteles não foi aquela de crítico ávido da teoria das ideias, mas de alguém que encontrou um lugar especial em seus manuscritos para retomar a suposição socrática de que nós não sabemos o que é o bem, reformulando-a sem precisar recorrer ao modo aporético dos diálogos socrático-platônicos[415].

Entendemos que o texto em forma de diálogo foi o modo que Platão encontrou para mostrar a força do ensinamento socrático. Aí a *dialética* ganhou expressividade e pôde revelar a especificidade da problemática que envolve as virtudes (*arétai*) e o bem. O próprio diálogo é algo que não se aprende com facilidade, pois nem pode ser mensurado, nem ensinado. Temos somente para nos auxiliar o exemplo do próprio dialético, que consegue orientar o discurso no sentido de questionar qualquer opinião (*dóxa*), com o simples objetivo de manter o olhar em direção daquilo que é verdadeiro e justo. Como Gadamer muito bem ressalta, ao invés de deduzir algo convincente a partir de pressupostos (*apódeixis*), o dialético mostra a

---

413 cf. Aristoteles 1915; 1985.

414 Gadamer já havia defendido esta tese desde a publicação do seu primeiro livro sobre Platão (cf. Gadamer 1999a).

415 cf. id. 1991a: 128-145.

necessidade de se pedir mais uma vez esclarecimentos e converte o equívoco, surgido ao se prestar um esclarecimento, em uma nova chance de articular com ainda mais primor nossas intenções[416].

Assim, o saber do dialético, de dar e exigir esclarecimentos, revela por meio do diálogo a fragilidade de nosso discurso, de como ele é suscetível à confusão. A diferença entre o dialético e todos os outros, que se ocupam, de um modo diferente, com a questão do bem, é justamente a escolha correta, no momento da conversação, de conduzir um diálogo desse tipo. Segundo Gadamer, muito parecida é a situação na qual se encontra a ética filosófica, porque a pergunta fundamental pelo bem não pode ser respondida por meio de uma definição, mas aí se trata sempre da escolha correta no momento certo[417]. Julgamos, com base nisso, que quem escolhe bem já é sensato (*phrónimos*), do mesmo modo que quem conduz bem o diálogo já é dialético. Esse problema aparece de modo exemplar no diálogo *Sofista* de Platão. A diferença entre o dialético e o sofista somente é percebida a partir da perspectiva do dialético[418]. Um sofista não estaria em condições de discorrer sobre esse tema, pois, como poderia o sofista saber o que é ser um dialético, sem sê-lo?

Este é certamente um problema hermenêutico que interessa a Gadamer. O dialético sempre se dispõe a prestar esclarecimentos, porque já se comporta de modo racional, isto é, ele sabe como buscar orientação junto a si mesmo e a outros para refletir sobre determinado tema, pois já é virtuoso. Em outras palavras, ele já busca conhecer, antes de tudo, a si mesmo e sabe, portanto, da dificuldade que existe onde não há comportamento especializado e cada um reivindica, a seu modo, ter um juízo. A questão da busca da verdade e do bem é a mesma, tanto na vida social e política, como na vida pessoal[419].

Sabemos que há uma aproximação entre a virtude que Platão concedeu ao dialético e o conceito de *phrónesis*. Ao conferir ao dialético uma "excelência máxima", Platão não fez uma diferenciação entre racionalidade

---

[416] cf. ibid.: 151.

[417] cf. Gadamer 1998: 61-62.

[418] cf. Platon 2007.

[419] cf. Gadamer 1991a: 150.

teórica e prática. Na verdade, ele concedeu ao termo *phrónesis* um sentido amplo. Dialética para ele é *phrónesis*, mas também o são, em certo sentido, *téchne* e *epistéme*. A diferença está na ênfase dada à participação (*méthexis*) do ser do dialético no ser verdadeiro[420]. Naquelas áreas o conhecimento é como um "ver diante de si" e, por isso, está muito mais ligado à simples percepção sensível de algo (*aísthesis*), enquanto na dialética está em questão o próprio *éthos* humano. Aí ele precisa representar de forma mais essencial a ideia do bem.

III

A partir disso, compreendemos por que a dialética socrático-platônica se aproxima, para Gadamer, muito mais de uma virtude ao modo da *phrónesis* aristotélica, do que de um conhecimento puramente teorético: ambas não são ensináveis. De modo similar, tradições éticas não se fundam tanto em ensinar e aprender, mas recorrem muito mais a exemplos e imitação. O fenômeno do ético ganha destaque mediante o modelo de uma figura ética. Se faz ética na medida em que se é, ou melhor, se busca ser ético. A todas outras formas de comportamento é sugerida a imitação do exemplo do ético. Para Platão, ninguém se torna virtuoso mediante o aprendizado de um sistema normativo. Nisso consiste sua crítica à nova *paideía*. Gadamer atualiza essa crítica platônica ao afirmar que um mundo no qual as pessoas se tornaram incapazes de prestar esclarecimentos, porque já possuem uma orientação normativa sobre como devem proceder, só pode ser um mundo cuja educação é em verdade uma *téchne* voltada para o sucesso e, assim, do conhecimento para se alcançar a maior fruição possível de prazer[421].

Vemos com Platão que, quando se trata especialmente das experiências ética e política, ou melhor, sobre a formação das virtudes éticas e dianoéticas, parece que o fator determinante é algo quase divino (*theía moíra*), isto é, sobre o qual não temos conhecimento[422]. É por isso que Sócrates declara ser o conhecimento do não conhecimento a verdadeira

---

[420] cf. Platon 2007.

[421] cf. Gadamer 1991a: 152-154.

[422] Platão 2001: 108-109, 100b.

sabedoria humana. Aquele que muito sabe sobre si mesmo já percebeu a urgência de contemplar a própria alma, em busca de um vestígio que fora esquecido. Esse é o sentido da teoria da anamnese (*anámnesis*) de Platão, que também está presente na sua dialética do diálogo. Todo o saber se assemelha ao conhecimento que temos de nós mesmos, e este está para além do *lógos*.

Segundo Gadamer, isso contrapõe o discurso usual de que há um intelectualismo forte nos diálogos platônicos no tocante à questão das virtudes e do bem. Aristóteles reconheceu esse lado positivo da dialética socrático-platônica, mesmo que se tenha colocado na posição de corrigir a suposta equiparação entre virtude e conhecimento presente nos diálogos. Com tal crítica, ele obteve o conceito de *éthos*, dando assim origem a novas indagações dentro do âmbito que intitulamos "filosofia prática". Ademais, o tipo de texto aristotélico está de acordo com o seu conteúdo, isto é, com as distinções que trazem uma fixação conceitual da compreensão socrático-platônica da unidade de todas as virtudes e visam resguardar a questão do bem das ambiguidades e aporias, que surgem com a arte platônica do diálogo socrático. Uma dessas distinções foi aquela entre *sophía* e *phrónesis*, embora a separação entre ambas não existisse no uso da língua grega[423].

Conforme entendemos, no livro VI da *Ética a Nicômaco*, Aristóteles define *sophía* e *phrónesis* como duas *arétai* da parte racional da alma (virtudes dianoéticas), ou melhor, *posturas fundamentais* (*héxeis*) diante da aspiração do saber. Contudo, o Estagirita caracteriza a *sophía* como a aspiração pela apreensão dos conceitos mais abstratos, tendo por objeto o necessário e o normativo, ou os princípios mais elevados, e como consequência possível o conhecimento teorético (*epistéme*), ou a inteligência (*nous*) das essências (*ousíai*); e a *phrónesis* como a aspiração deliberada pela vida boa em comunidade, tendo por objeto o bem exequível (*prákton agathón*) em dada situação, e como consequência possível a *eupraxía* e, quiçá, a *eudaimonía*[424]. Outra diferença fundamental entre essas *arétai* seria a possibilidade de aquela ser ensinada e aprendida, enquanto essa não pode ser mensurada, nem ensinada, e muito menos aprendida.

---

[423] cf. Gadamer 1993: 12.

[424] cf. Aristoteles 1998: 28-39, 1139b-1141b.

Apesar de isso ter representado uma perda do potencial linguístico que há na palavra viva e, conforme pensamos, tenha acobertado de algum modo a incomensurabilidade da compreensão de qualquer "coisa ela mesma", foi ao mesmo tempo um ganho para a transmissão do sentido da ética filosófica. Ademais, essa distinção conceitual não nos impeliu a negligenciar a ligação íntima, já apontada por Platão, entre a *phrónesis* e os diversos conhecimentos e técnicas. Como destaca Gadamer, ela também não eliminou o aprendizado que trazemos dos diálogos socráticos, a saber, que a estrutura do *monólogo* (especialização), decorrente do saber científico de nossa época, jamais alcançará os intentos do pensamento filosófico, porque a filosofia se desenvolve constantemente no fenômeno específico do outro e, em especial, no *diálogo* com a sua própria história[425].

Todavia, quando se tratava de pensar a análise do autoconhecimento como um modo de comportamento do ser humano, capaz de conduzir à organização da vida na direção de um bem comum, Gadamer preferiu dar ênfase ao modo como Aristóteles integrou à sua ética a tradição socrático-platônica, porque o destaque que este filósofo dá ao conceito de *phrónesis* ainda preserva uma força expressiva capaz de nos conduzir aos questionamentos relacionados à atual tendência de especialização de nossos conhecimentos e práticas e aos rumos da nossa vida em sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A separação analítica do que é inseparável, ou seja, das virtudes dianoéticas e éticas, trouxe destaque para a seguinte verdade da pergunta socrática pelo ser e saber do bem: há uma unidade profunda entre *lógos* e *éthos*. Na *Ética a Nicômaco*, põe-se em evidência que a vida na teoria, que não incluísse a vida da práxis humana, seria sem sentido. Segundo Gadamer, aí não se trata da aplicação do saber, mas da vida no saber, o que Aristóteles descreve como a realização mais própria[426] do saber (*enérgeia*)[427]. Assim, o Estagirita leva ainda mais adiante a pergunta socrática sobre o que seja o

[425] cf. Gadamer 1993: 13.

[426] cf. Peters 1983: 74.

[427] cf. Gadamer 1998: 66.

bem e se empenha para trazer, por meio do conceito, a ideia do bem para a vida humana, isto é, na concreção plena de sua *práxis*[428].

É claro que com isso ele distingue o domínio da ética do domínio da metafísica, tornando aquela independente desta; separação da qual Platão e Gadamer discordam. De qualquer modo, este autor nos dá a entender que, para refletirmos sobre a possibilidade de uma ética filosófica, tomarmos consciência dos ensinamentos tanto da dialética platônica, como da ética aristotélica, é de fundamental importância. No fundo, pensamos que tanto a atitude socrática, de levar à frente o jogo da dialética, quanto a aristotélica, de defender um *lógos* próprio para a *phrónesis*, possuem a função de unificar as virtudes e tentar impedir que a questão do bem seja reduzida a um saber determinado por certas manifestações tomadas por "éticas". Aí, onde se trata do comportamento verdadeiro e correto, nós mesmos precisamos participar. Ninguém nos pode ensinar e nem mesmo fazer por nós a experiência do diálogo, da política, nem muito menos da ética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristoteles (1915), "Magna Moralia; Ethica Eudemia", in: *The works of Aristotle*, Trans. W. D. Ross, Oxford.

_____ (2001), *Metafísica*, Volume II: Texto grego com tradução ao lado, Trad. it. Giovanni Reale, Trad. br. Marcelo Perine, São Paulo.

_____ (1985, 4ª ed.), *Nikomachische Ethik*, Übers. von Eugen Rolfes, Hamburg.

_____ (1998), *Nikomachische Ethik VI*. Hrsg. übers. von Hans-Georg Gadamer. Frankfurt am Main.

Gadamer, H.-G. (1991a), "Die Idee des Guten zwischen Plato und Aristoteles", in: *Grieschische Philosophie III: Plato im Dialog*, Tübingen.

_____ (2002), "Die Lektion des Jahrhunderts: ein Interview von Riccardo Dottori", Münster.

_____ (1991b), "Die sokratische Frage und Aristoteles", in: *Grieschische Philosophie III: Plato im Dialog*, Tübingen.

_____ (1998), "Nachwort: die Begründung der praktischen Philosophie", in: Aristoteles, *Nikomachische Ethik VI*. Hrsg. übers. von H.-G. Gadamer, Frankfurt am Main.

_____ (1999a), "Platos dialektische Ethik: phänomenologische Interpretationen zum Philebos", in: *Grieschische Philosophie I*, Tübingen.

[428] cf. id. 1991b: 374.

_____ (1999b), "Über die Möglichkeit einer philosophischen Ethik", in: *Neuere Philosophie II: Probleme, Gestalten*, Tübingen.

_____ (1993, 2ª ed.), "Zwischen Phänomenologie und Dialektik: Versuch einer Selbstkritik", in: *Wahrheit und Methode: Ergänzungen; Register,* Tübingen.

Peters, F. E. (1983, 2ª ed.), *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico*, Trad. Beatriz Rodrigues Barbosa, Lisboa.

Platão (2012, 13ª ed.), *A República*, Trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa.

_____ (2001), *Mênon*, Trad. Maura Iglésias, Rio de Janeiro; São Paulo.

_____ (2007), *Sophistes*, Übers. von Christian Iber, Frankfurt am Main.

UM RESGATE DA CATARSE EM *RÃS* FUNDAMENTADA EM ARISTÓTELES

A RESCUE OF CATHARSIS IN *FROGS* BASED ON ARISTOTLE

Verônica Valéria Araújo Almeida Sampaio[429]
(vervaleria@hotmail.com)
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: O Teatro Grego é uma grande representação artística, que teve a louvável tarefa de participar da formação do cidadão grego antigo. Diante disso, Aristófanes, representante da Comédia Antiga grega, desempenhou sua função de imitador da realidade. Ele escreveu *Rãs* em 405 a.C., considerada sua última comédia antes do golpe dos Trinta em 404 a.C., fato de consolidação da queda da Democracia de Atenas e do fim da longa Guerra do Peloponeso. A partir daí, a parábase fora proibida, assim modificando a estrutura da Comédia. Aristóteles, que descreveu um estudo sobre os gêneros textuais na *Poética*, afirmou que a Comédia imitava os vícios humanos, mas só quanto àquela parte do torpe que era ridículo. Logo, quando o poeta cômico expôs esses defeitos e os ridicularizou, não o fez por acaso, porém, intencionava castigá-los para corrigi-los por meio do riso. Aristófanes, também, é considerado um sátiro, devido à crítica aos desmandos e à corrupção da sociedade ateniense. Essa análise se limitará ao estudo de *Rãs* em uma tentativa de reconstituir a catarse cômica, ausente nos estudos da *Poética* de Aristóteles.

PALAVRAS CHAVES: catarse, comédia, rãs.

ABSTRACT: The Greek Theatre is a great artistic representation, which had the laudable task of participating in the formation of the ancient Greek

[429] Sampaio, Verônica Valéria Araújo Almeida. Specialist Classical Languages by UFC (Federal University of Ceará) in 2009 and graduated in Letters (Portuguese / Literature) by UECE (State University of Ceará) in 1998.

citizen. Thus, Aristophanes, representative of the Greek Old Comedy, played his function of imitator of reality. He wrote *Frogs* in 405 BC, which is considered his last comedy before the coup of the Thirty in 404 BC, a fact that consolidated the fall of Democracy of Athens and the end of the long Peloponnesian War. Since then, the parabasis was prohibited, thus changing the structure of Comedy. Aristotle, who developed a study of text genres in *Poetics*, claimed that the Comedy mimicked the human vices, but only that part of the sordid which was ridiculous. Therefore, when the comic poet exposed these defects and ridiculed them, it did not happen by chance; however it was purposed to punish and correct them through laughter. Aristophanes is also considered a satyr, due to the criticism of the excesses and corruption of Athenian society. This analysis is limited to the study of *Frogs* in an attempt to reconstruct the comic catharsis, absent in the studies in *Poetics* by Aristotle.

KEYWORDS: catharsis, comedy, frogs.

INTRODUÇÃO

Inicialmente, em *Rãs,* Dioniso caminha com seu escravo, Xântias, para casa de Héracles. Xântias reclama do peso da bagagem do senhor e lamenta não ter participado da batalha naval de Arginusa, na qual os escravos que combateram tornaram-se cidadãos gregos, desse modo, não estaria sofrendo tal exploração. No entanto, Dioniso repreende-o que "é desaforo e muita *frescura*" (v22), pois ele, sendo o deus do teatro, cedera o burro ao escravo para que não se cansasse nem carregasse o fardo nas costas. Logo, não justificava as reclamações de Xântias sobre o peso. Dessa maneira, os dois chegaram à casa de Héracles e, assim que o herói abriu a porta, começou a rir, quando viu Dioniso, vestido em uma pele de leão por cima um manto cor de açafrão, uma vez que, naquela época, era veste feminina, também usada por efeminados. E Héracles ainda pergunta a Dioniso o motivo de "juntar coturno e maça?" (v.48), e "para onde iria vestido daquele jeito?" (v.49).

Aristófanes incialmente coloca Héracles, questionando Dioniso, o deus do teatro, de unir aquelas vestes cômicas ao coturno, que é o sapato das encenações trágicas, e à maça, a arma que representa a saga

e o heroísmo da Tragédia. Por meio deste questionamento, há a introdução da temática de *Rãs*, que tratará da análise das obras dos grandes tragediógrafos gregos, Ésquilo, Eurípides e Sófocles, os quais já estavam mortos na ocasião da encenação de *Rãs,* em 405 a.C. De tal feito que esta comédia de Aristófanes seja considerada a primeira crítica literária da História, devido à defesa das tragédias realizada por Ésquilo e Eurípides no julgamento do *agón* de *Rãs*. Momento em que Dioniso irá escolher qual o melhor poeta trágico que deverá ser resgatado do Hades, a fim de retornar para salvar Atenas do declínio previsto.

Embora o latino Horácio[430] não seja contemporâneo de Aristófanes, visto que viveu quase quatro séculos depois do poeta cômico grego, o romano explica, em sua *Arte Poética*, por meio de uma metonímia, a relação da escolha dos sapatos para cada gênero teatral*:*

> Os socos e os grandes coturnos adotaram esse pé, apropriado para o diálogo e para vencer o ruído popular e nascido para a ação. A Musa deu à lira celebrar os deuses e os filhos dos deuses e o pugilista vencedor e o cavalo, primeiro na corrida, e os cuidads dos jovens e os vinhos libertadores.

O soco era uma sandália rasa calçada pelos atores quando encenavam a comédia, e já o coturno era uma espécie de tamanco muito alto usado nas tragédias. Em *Rãs, o* ator que interpretava Dioniso deveria entrar calçado com socos e não com coturnos, pois a peça se tratava de uma comédia, e não, de uma tragédia. Entretanto, Aristófanes parece utilizar da troca dos calçados e da composição de um manto cor de açafrão junto à pele de leão, a qual representava a coragem de Héracles, cuja vida se refere à de um herói trágico, mas, às vezes, o agir de um glutão, assim resgatando o cômico, enquanto, o uso da maça indicando a saga trágica. Definindo, desse modo, desde o princípio de *Rãs,* a temática desta comédia, que seria uma crítica à Tragédia, ou seja, por intermédio de uma engraçada sátira, Aristófanes transformou o triste ou o temível, que eram a ameaça do declínio de Atenas e a morte dos poetas trágicos, em algo cômico. Mais à frente em *Rãs,* o próprio Aristófanes[431] foi quem procurou justificar a

[430] Horácio 1993: 80-85

[431] Aristófanes, *Rãs*

intenção da troca dos sapatos, porém, agora, referiu-se à sandália da Comédia nos versos:

> Coro de Iniciados:
> Ó mui venerável Iaco, inventor dos cantos,
> Dos doces cantos da festa, vem comigo!
> Vem até a deusa
> E mostra-nos como, sem sofrimento,
> Perfazes um longo caminho!
> Iaco, amigo dos coros, guia-me!
> Tu, porque querias rir sem gastar,
> Rasgastes esta sandalinha,
> E este velho manto...
> Encontrastes como, sem pagar,
> Brincar e dançar!
> Iaco, amigo dos coros, guia-me!
> Olhei de esguelha a vi
> Um bico de seio escapando...
> A mocinha, companheira de brincadeiras,
> Tinha um rosto bem bonito
> E seu manto estava rasgado...
>
> Dioniso:
> Eu sempre gostei de companhia!
> Com ela quero brincar e dançar!
>
> Xântias:
> Eu também! [...]

Ana Lia Prado em nota (52) de *Rãs* diz que "é difícil entender porque isso é dito em referência a Iaco", sabe-se, todavia, que os participantes dos iniciados dos Mistérios de Elêusis usavam seus mantos até rasgarem, pois, cultuavam a simplicidade e a pobreza. Então, qual seria o motivo de o poeta cômico declarar que Iaco rasgou a sandália e o velho manto? Compreendendo-se que o ato de rasgar pode significar ficar totalmente nu, quer dizer, desfazer-se também de suas máscaras e vestes, revelar-se tal como é, mas, neste caso, o Iaco fez para rir, para ridicularizar algo e não para expurgar algum sofrimento.

Talvez, o cômico já estivesse introduzindo ao público o que faria mais à frente, que seria revelar os segredos dos artifícios da Tragédia, por meio de um debate entre Eurípides e Ésquilo, que praticamente rasgarão, no *agón*, um a obra do outro. Com isso, Aristófanes fará, nesta parte de *Rãs,* críticas severas à Tragédia e aos poetas trágicos, além de aproveitar o mesmo disfarce cômico para referir-se à Democracia de Atenas

e à Guerra do Peloponeso. Apesar de Aristófanes já ter feito críticas à Tragédia e a seus autores, em comédias anteriores, que é o caso de quando se referiu a Eurípides em *Tesmoforiantes e Acarnenses*, nada de maneira tão intensa e direcionada como o fez em *Rãs*[432], porque o cômico dedicou um enredo para tratar da Tragédia e dos poetas trágicos, já falecidos, como uma forma de homenagem póstuma, uma vez que ainda aproveitou para criticar a incompetência dos poetas trágicos que estavam vivos de substituir os tragediógrafos mortos.

Aristófanes colocou um Dioniso cômico disfarçado de trágico, para ser o protagonista de *Rãs,* ao contrário do vingativo Dioniso da tragédia *Bacantes* de Eurípides*,* o qual retornou à terra de sua mãe, Sêmele, a fim de se vingar das calúnias que lhe negavam a condição divina filiada a Zeus. Essa tragédia de Eurípides, provavelmente, foi representada no mesmo ano de *Rãs*, em 405 a.C. embora, no momento da encenação, o trágico já tivesse morrido. Tanto a comédia de Aristófanes quanto a tragédia de Eurípides abordaram Dioniso, que é o deus do teatro, como temática. Possivelmente, o tema para os concursos teatrais de 405 a.C. tenha sido Dioniso, o deus do teatro ou o próprio teatro, sugerindo a previsão de alguma mudança nas condições políticas da cidade-estado.

A ambiguidade da natureza divina de Dioniso justifica-se na complexidade da representação do drama e da forte influência exercida na formação do cidadão grego pelo teatro. Ou seja, o mesmo deus simbolizava dois gêneros artísticos opostos, que são o trágico e o cômico, devido ao objeto da imitação, uma vez que os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, de elevada ou de baixa índole. Segundo Aristóteles[433] na *Poética*:

> [...] (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o

[432] Refere-se aos dezoito quilômetros entre Atenas e a Elêusis, que era um longo caminho. Segundo nota (51) de Ana Lia Prado em *Rãs,* "talvez esse longo caminho se refira à duração da vida. Cf. *Hino Homérico a Dioniso"*.

[433] Aristóteles 1992

> fazem os pintores: Polignoto representava os homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas mesmas diferenças, e que cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira. Porque tanto na dança como na aulética e na citarística pode haver tal diferença; e, assim, também nos gêneros poéticos que usam, como meio, a linguagem em prosa ou em verso (sem música): Homero imitou homens superiores; Cleofão, semelhantes; Hegêmon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da Delíada, imitaram homens inferiores. [...] Pois a mesma diferença separa a Tragédia da Comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são.

Para Aristóteles, a Tragédia era superior à Comédia segundo objeto de imitação, visto que a Tragédia procurava imitar os homens superiores e o que havia de melhor no ser humano. Enquanto, a Comédia imitava os vícios humanos e o que havia de torpe nas pessoas com a finalidade de ridicularizá-los. De acordo com o filósofo, na *Poética*, o espectador expurgava dois sentimentos na catarse trágica, que eram o terror e a compaixão, tendo por efeito a purificação das emoções. Entretanto, o filósofo, na *Poética,* não descreveu como ocorreria a catarse cômica nem os sentimentos expurgados. Algo que Aristóteles[434] afirmou, na *Poética*, que "da imitação em hexâmetros e da Comédia trataremos depois; agora vamos falar da Tragédia". Ele, ainda, abordaria posteriormente, quem sabe em outra obra que discutisse sobre os elementos de formação do gênero cômico. Caso isso tenha acontecido, não se tornou público ou se perdera ao longo da História, porém, para alguns estudiosos, os sentimentos expurgados por meio da catarse cômica poderiam ser reconstituídos na leitura da *Retórica* de Aristóteles que o autor tratou das paixões humanas.

Por isso, ao longo da História, tentou-se resgatar a definição de Aristóteles para a catarse na Comédia, o próprio filósofo nos deixa sinais na *Poética,* afirmando que tratará dela posteriormente, talvez em uma segunda *Poética,* visto que, na primeira*,* só deixou definida a catarse da Tragédia. No século X d.C., surge o *Tractatus Coislinianus* da época de Alexandria, que foi uma tentativa de resgatar a catarse da Comédia e estabelecer a ação de dois elementos cômicos, o prazer e o riso, como

[434] Aristóteles 1992

simetria aos dois elementos trágicos, que são o terror e a compaixão. No entanto, Duarte[435], em seu artigo, apresenta a teoria de Golden, indo buscar a indignação na *Retórica* de Aristóteles, que trata das emoções, o equivalente ao segundo elemento do par trágico, que é a compaixão.

> Opõe-se à compaixão, sobretudo, o que se chama indignação; com efeito, ao sentimento de pesar pelos infortúnios imerecidos contrapõe-se, de certa maneira, e procede do mesmo caráter, o pesar pelos sucessos imerecidos. Ambos os sentimentos decorrem de um caráter honesto. Deve-se sentir aflição e compaixão pelos que são infelizes sem o merecer, e indignação pelos que imerecidamente são felizes. De fato, é injusto o que acontece contrariamente ao mérito e, por isso mesmo, atribuímos aos deuses à indignação.

Logo, o próprio filósofo em sua *Retórica* aponta a indignação, como a emoção contraria a compaixão, visto que se for analisado o enredo de *Rãs,* foi justamente a indignação com a morte dos poetas trágicos e com o possível declínio de Atenas que levou Dioniso, o herói de *Rãs*, a ir ao Hades à procura de resgatar Eurípides, além de não existir nenhum poeta na *pólis* para melhor aconselhá-la. Desse modo, mostrando a importância do poeta em Atenas, como educador e conselheiro da cidade.

Duarte[436] cita um argumento de Bernays para tentar estabelecer o objetivo da catarse: "ela é a eliminação da emoção excessiva e uma restauração temporária do equilíbrio emocional na audiência." A origem da catarse é indo-europeia, que significa fisicamente limpo. O adjetivo □□□□□ός□□□ *kataros)* originou o verbo □□□ *αἱρω□□ katairo)*□ que nos deu o substantivo verbal □ *κάθαρσις□□ katarse)*□□ significando purificação religiosa e purgação médica. Dessa maneira, a arte ao despertar a catarse no cidadão faz que ele encontre o equilíbrio das emoções.

Conclui-se que as encenações teatrais podem exercer uma função educadora das emoções na *pólis*, funcionando, assim, em benefício e não em prejuízo da mesma, além de contribuir com a formação do pensamento crítico do homem grego.

---

[435] Duarte 2003: 11-23

[436] Duarte 2003

No entanto, é em Duarte[437] que se pode encontrar a definição do poeta como o herói cômico:

> É nítido o esforço de conferir à voz um rosto, ou melhor, uma máscara. Assim, embora o herói de cada uma dessas peças esteja refletido na imagem do comediógrafo que o corifeu projeta, certos traços são perenes e devem muito aos lugares comuns da lírica. O poeta não será só o sábio agraciado pelas Musas, guardião da censura e, às vezes, do elogio aos seus concidadãos, mas também aquele que, no plano político, ousa enfrentar os poderosos à custa de cultivar inimigos e, no plano estético, promove inovações sob o preço de tornar-se incompreendido pela maioria dos espectadores.

Logo, o herói de *Rãs* é Aristófanes, o próprio poeta, os sentimentos expurgados na Comédia surgem na plateia por meio da indignação do poeta cômico, que por seu destemor assume a voz do povo para denunciar as injustiças praticadas pelos políticos atenienses da época. Com isso, quem primeiro sentia a indignação ao ponto de desejá-la expurgar era o poeta, que transferia ao público, indignando-se assim com o poeta. Ao contrário da Tragédia, que a catarse era despertada na plateia, a qual sentia temor ou terror e compaixão pela personagem e pela trama representada no ato trágico, uma vez que o poeta trágico não mantinha contato direto com o espectador.

Já na comédia de Aristófanes, o poeta se confundia com o corifeu, pois a indignação era sentida pelo poeta cômico, que em seu ato corajoso, fortalecido pelo destemor na fala do corifeu no momento da parábase, denunciava as injustiças sociais, políticas, econômicas e literárias da *pólis* ao público, por intermédio também das citações irônicas e metafóricas, além de paródias e paráfrases no decorrer da trama cômica.

Conclui-se que a voz do poeta tornava-se a voz do povo na Comédia Antiga, principalmente, em *Rãs* quando Aristófanes denunciou as ações desmedidas dos políticos na Atenas de sua época, que, na maioria das vezes, só trouxeram resultados negativos à cidade e a seus cidadãos, e até, de certa forma, essas ações consideradas calamitosas foram responsáveis pela longa Guerra do Peloponeso e, em seguida, pelo declínio da democracia ateniense. Logo, não seria motivo de admiração, que a Comédia Antiga representasse tão bem os *demoi*, que era o povo das aldeias gregas, locais onde as primeiras encenações cômicas aconteceram, mais

[437] Duarte 2000

precisamente cinquenta anos antes a serem aceitas nos grandes festivais de Teatro Grego. Talvez, na Comédia Antiga de Aristófanes, por meio do ponto de vista crítico e satírico do poeta, existisse uma salvação aos excluídos: à mulher, ao escravo, ao estrangeiro e ao próprio povo, ganhando voz na *persona* do poeta. Freire[438] declara que "há em Epicarmo um sentimento moralizador que não se encontra na sátira mordaz de Aristófanes".

Na *Retórica* de Aristóteles[439], em que trata "Do temor e da confiança", provavelmente, seria possível resgatar a confiança para o opositor do outro elemento trágico, que é o terror ou o temor:

> É que a confiança é o contrário do [temor; o que inspira confiança é o contrário do] temível, de sorte que a esperança é acompanhada da suposição de que os meios de salvação estão próximos, enquanto os temíveis ou não existem, ou estão distantes.
> O que inspira confiança é o distanciamento do temível e a proximidade dos meios de salvação. E igualmente se há meios de reparação e de proteção numerosos ou importantes ou as duas coisas ao mesmo tempo; se não sofremos nem cometemos injustiça; se absolutamente não temos antagonistas, ou eles não têm poder, ou se, tendo poder, são nossos amigos, ou nos fizeram um favor ou o receberam de nós.
> [...]
> E também confiam os que têm meios de proteção graças à sua experiência. Sentimos confiança quando não têm temor nossos semelhantes, nem nossos inferiores, nem aqueles que cremos serem superiores; ora, cremos ter superioridade sobre seus superiores ou sobre seus semelhantes.
> [...]
> Com efeito, a cólera inspira confiança; ora, não cometer injustiça, mas sofrê-la causa a cólera, e supõe-se que a divindade socorre as vítimas de injustiça. Igualmente quando, ao empreendermos algo, cremos ou que nenhum mal possa sofrer, nem sofreremos ou que teremos êxito.

Em vista desta definição aristotélica, pode-se afirmar que é o sentimento de superioridade e de imunidade que sustenta a sensação de confiança de Aristófanes, visto que foi esse estado de espírito o qual produziu o riso, pois, quando o herói cômico, que é o próprio poeta cômico, zombou de um adversário abatido, o fez imbuído de sentimento de confiança. Foi ainda pelo sentimento de confiança que o comediógrafo Aristófanes, em *Rãs,* fez uma sátira à obra dos poetas trágicos já falecidos,

---

438 Freire 1985: 238

439 Aristóteles 2000: 35-36

Ésquilo, Eurípides e Sófocles. Assim como críticas a Péricles e Clístenes, que eles estavam mortos na ocasião da encenação de *Rãs,* de acordo com Mossé[440], eles foram os responsáveis por criar "as condições que permitiram o nascimento da democracia, tornando todos os cidadãos iguais perante a lei", além de estabelecerem a cidade-estado, que unida, enfrentou o perigo das guerras médicas.

Desse modo, pelo sentimento de confiança que Aristófanes organizou, no *agón* de *Rãs,* um debate entre os trágicos, Eurípides e Ésquilo. Aristófanes os colocou empregando todo tipo de artifício para ridicularizar a obra um do outro na presença de Dioniso e do Hades em busca de ser o trágico escolhido para retornar à cidade para salvá-la. Ou seja, realizando uma verdadeira catarse, visto que expurgaram a indignação quando analisaram a obra do opositor no *agón*. Na Comédia Antiga, vale destacar a parábase, parte exclusiva desse gênero, que, com o decreto dos Trinta de 404 a.C, foi extinta do texto cômico. Dessa maneira, foi na parábase de *Rãs* que Aristófanes mostrou seu ponto de vista sobre a Guerra do Peloponeso ao público e usou esse artifício para provocar o riso na plateia. Com essa atitude, demonstrou o excesso de confiança em supor que nada o impediria de fazer tais denúncias e críticas. *Rãs* podem ser, portanto, considerada a obra que encerra a Comédia Antiga. De acordo com Duarte[441]:

> As Rãs é, em certo sentido, uma comédia da despedida. Em primeiro lugar, é uma peça de adeus a dois dos maiores tragediógrafos gregos, Eurípides e Sófocles, mortos recentemente. Depois, ela pode ser considerada a última peça da comédia antiga, tanto pelo tema quanto pela forma, pois de um lado ainda se ocupa predominantemente da esfera pública e, de outro, apresenta as seções tradicionais claramente identificáveis. As comédias posteriores de Aristófanes, Assembleia de Mulheres e Pluto, refletem cada vez mais a vida privada e apresentam a dissolução da estrutura formal, entre elas a parábase, que termina por ser abolida por completo.

CONCLUSÃO

Enfim, *Rãs* não é só uma homenagem aos trágicos ou uma crítica aos poetas vivos devido à incapacidade de não conseguirem se aproximar da produção teatral dos já falecidos, no entanto, uma análise

---

[440] Mossé 1979: 31

[441] Duarte 2000: 203

literária da Tragédia Antiga Grega, considerada, por muitos, a primeira crítica literária da História, importantíssima como obra literária pela análise estética trágica e dos fatos responsáveis pelo declínio da democracia ateniense. Há ainda uma expurgação da indignação por uma possível ameaça ao fim do teatro, o qual foi o responsável pela formação do cidadão grego, por meio da transmissão da história e dos costumes da Grécia, e pelo declínio de Atenas. Para imaginar o fim do Teatro Grego em uma comédia que a catarse fosse o veículo capaz de salvá-lo por meio de uma análise retórica e humorada. Enfim, a Comédia Antiga exerceu uma função social na Grécia devido às denúncias, mas também, restabeleceu a emoção do público por meio do riso que ridicularizou o defeito anódino. Ao longo dos anos, o que se viu, portanto, foi o cômico desempenhando funções de cura, denúncia e de libertação do homem ou de alívio da alma aprisionada em profundas tristezas. Hoje, até se estuda os efeitos curativos do riso, caso não cure o homem, mas, ajuda-o a transpassar as dificuldades da vida.

No mais em *Rãs,* ainda Aristófanes tenta sugerir as transformações no espectador daquele momento de Atenas, uma vez que não o considera mais o mesmo, pois o coro de iniciados declama que o público não é mais ignorante, insinuando assim que estava ocorrendo o crescimento da leitura, por conseguinte, o aumento da publicação de livros, mostrando, então, o desenvolvimento da escrita, permitindo a popularização da leitura. Diante disso, vê-se uma civilização que antes dependia da oralidade e da memória para propagar e ensinar aos gregos os costumes e a história. Naquele período, existia cidadão capaz de formar suas próprias conclusões dos fatos, dos costumes e da Literatura, proporcionando o conhecimento individual. Ou seja, o leitor poderia formar suas análises sobre o que lia.

Seguem os versos de *Rãs*:

> Coro de iniciados:
> Se vocês dois temem que tão ignorantes sejam
> Os espectadores que não entendam
> A sutileza de suas falas,
> Não se assustem com isso! Não é mais assim!
> Eles já estiveram na guerra
> E, tendo livros, todos aprendem habilidades.
> Por natureza são muito bem dotados
> E, agora, estão ainda mais afiados...
> Portanto, não temam! Vamos!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristófanes (2005), *Duas comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes.* Tradução, Apresentação e Notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes.

_____ , *Rãs.* Tradução e notas de Ana Lia Almeida Prado e Silvia Sueli Milanezi.

Aristóteles (1992), *Poética.* Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética.

_____ (2000), *A Retórica das Paixões.* 1 ed. Introdução, Notas e Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes.

Brandão, J.S.(2007),*Teatro Grego.* 10 ed. Petrópolis: Vozes.

Duarte, A.S.(2003), *A Catarse na Comédia.* São Paulo: Revista Letras Clássicas, n. 7, p. 11-23.

_____.(2000), *O Dono da Voz e a Voz do Dono: A Parábase na Comédia de Aristófanes.*São Paulo: FAPESP da USP.

Eurípides. (1995**),** *Bacas – O mito de Dioniso.* Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec.

Freire, A. (1985), *O Teatro Grego.* Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia.

Horácio (1993), *A Arte Poética de Horácio.* Tradução de Dante Tringali, vol. I. São Paulo: Musa.

Mossé, C. (1979), *Atenas: A História de uma Democracia.* Brasília: Editora Universidade de Brasília.

O TORPE NA JUSTIÇA: AS ERÍNIAS E A PERSEGUIÇÃO DE ORESTES NA TRAGÉDIA DE ÉSQUILO

THE LOATHFUL AT THE JUSTICE: THE ERINYES AND THE PERSECUTION OF ORESTES IN AESCHYLUS' TRAGEDY

Ícaro Gomes Silva - UFC[442]

RESUMO: O artigo toma como referência a trilogia *Orestéia* de Ésquilo para abordar a maldição da família dos Atridas, que aflige os descendentes de Pélops. A tragédia *Eumênides*, último volume da trilogia, possui traços singulares em relação ao convencionalismo dos volumes anteriores, *Agamêmnon* e *Coéforas*: trata-se de uma tragédia de difícil classificação, pois não ocorrem assassinatos sangrentos neste episódio, mas uma curiosa reconciliação. Ao final, a deusa Atena fundará o Tribunal do Areópago e transmutará uma personagem coadjuvante que opera o desenrolar da trama: as Erínias, que podem ser lidas como "monstros do remorso", associadas a uma justiça violenta e vingativa ("feita com as próprias mãos"); veremos que as Erínias perseguem aqueles que cometeram crimes *sanguine coniuncti* de até primeiro grau, tal como Orestes por ter assassinado sua mãe, vingando a morte do pai. Partindo de uma discussão acerca do contexto histórico dos séculos IV e V a. C., quando uma legislação esteve em plena fase de elaboração entre os gregos, também destaco esta tragédia como uma origem mítica para as instituições jurídicas da época – também representadas pelas Eumênides. Estas instituições possuem o *logos* como o novo campo de disputa em oposição à justiça antiga, agora tida como torpe.

PALAVRAS-CHAVE: Ésquilo. Justiça. Erínias. Monstro. Eumênides.

ABSTRACT: The article takes the *Oresteia* trilogy of Aeschylus as a reference to develop the theme of Atridas' family curse that afflicts the Pelops descendants. The *Eumenides* tragedy, last volume of the trilogy, has

[442] Ícaro Gomes Silva holds a degree in Philosophy from Federal University of Ceará and is currently engaged in a Master's research in Education at the same institution.

unique features if we compare with the conventionality of the earlier volumes, *Agamemnon* and *The Libation Bearers*. It's a tragedy of difficult classification: it will not occur bloody murders in this episode, but a curious reconciliation. At the end, the goddess Athena will establish the Court of the Areopagus and transmute the supporting character who operates the unfolding of the plot: the Furies, which can be read as "monsters of remorse", associated with a violent and vengeful justice ("made with your own hands"); we will see that the Furies (or Erinyes) persecute those who committed *sanguine coniuncti* crimes up to the first degree, as Orestes for murdering his mother, avenging his father's death. Starting from a discussion about the historical context of the 4th and 5th centuries b. C., when a written law was in full preparation by the Greeks, we also highlight this tragedy as a mythical origin to the legal institutions of the time - also represented by the Eumenides. These institutions have the logos as the new playing field in opposition to the old justice, now seen as loathful.

KEYWORDS: Aeschylus. Justice. Erinyes. Monster. Eumenides.

A formação de um sistema jurídico pautado em leis escritas integrou um fenômeno inédito na Grécia Antiga, que ganhou força durante o século VII a. C. A temática da justiça esteve presente nos textos principais de diferentes gêneros da época – documentos históricos, literários, filosóficos etc. As leis, entretanto, nunca foram concebidas de maneira homogênea, mesmo durante a Antiguidade: foram apresentadas, por um lado, como um presente divino, representação do grau mais elevado de sociabilidade; por outro, também foram vistas com desconfiança, rejeitadas como artífices criados para o controle arbitrário e intencional dos governantes; ou ainda, vistas como convenções humanas dotadas de contradições, mas indispensáveis para a vida coletiva. Oliveira[443] destaca um ponto importante no processo de codificação pública das leis jurídicas: há uma interdependência entre a fixação do *nomos*, as leis, através da escrita e a constituição da própria *polis* e do espaço público. As leis, de fato, marcam uma nova forma de socialização, pois predizem os relacionamentos para além do ambiente doméstico.

[443] Oliveira 2013: 19

Podemos ter uma ideia da forma de organização anterior através dos escritos de Homero e Hesíodo: as sociedades eram divididas em *oikos* (clãs, famílias) e possuíam o *basileus* como autoridade suprema. O *basileus* era tido como o antecedente masculino de um antepassado divino e, por isso, detinha o poder absoluto nas diversas esferas da vida – econômica, militar, religiosa, etc. –, além da possibilidade de controlar qualquer outro membro do seu respectivo *oikos*[444]. Neste contexto, a justiça grega atuava na terra pela autoridade do *basileus* e, ao mesmo tempo, em uma divindade inacessível nos céus. Este regime patriarcal arcaico se transformou progressivamente com a necessidade de uma nova organização, visto que houve um rápido segmento de urbanização[445] entre os séculos XIII e XII a. C.

Vernant destaca que o poder absoluto e monolítico do *basileus* foi gradualmente sendo reduzido "ao exercício de funções sacerdotais" [446]. Neste período de transições, marcado pela preeminência do *logos* com relação aos outros mecanismos de poder, os gregos instauram a figura do *nomothetés*, responsável por redigir as leis. A redação da lei (*nomosthesía*) assegura a sua permanência ao mesmo tempo em que institui o espaço público através do princípio de *isonomia* (igualdade jurídica). A imagem destes legisladores também esteve associada a uma concepção teológica e a redação das leis entregou-lhes um *status* de privilégio.

É importante destacar, ainda, que o surgimento da *polis* e do espaço público não deve ser confundido ou equiparado ao surgimento do Estado em plena Grécia Antiga, com as mesmas características técnicas e burocráticas da atualidade. O espaço para se exercer o *nomos*, neste contexto, era amplamente aberto ao público, além de privilegiarem o *logos* na resolução dos problemas. E também, ao contrário das concepções mais recentes do Estado moderno, a gênese das leis na Grécia não pode ser vista de forma puramente negativa e repressora: o sentido das leis escritas é que elas existiam para proporcionar aos homens um afastamento de um estágio selvagem e a aproximação de um estágio mais civilizado. As leis foram

---

[444] Oliveira 2013: 22-23

[445] Oliveira 2013: 31

[446] Vernant 2002: 45

associadas, inclusive, às virtudes e características que remetem a uma *arete*. Muitos filósofos pré-socráticos chegaram a associar as leis com a natureza do *cosmos*, transpondo a ordem da *physis*, da natureza, para a ordem do *nomos*. Desta maneira, associaram a natureza e a lei através de uma ordem universal[447]. Em *Contra Aristogiton I*, do orador Demóstenes (IV a. C), encontramos um texto que exemplifica a concepção otimista da época, afirmando a justiça como um "presente dos deuses".

> οἱ δὲ νόμοι τὸ δίκαιον καὶ τὸ καλὸν καὶ τὸ συμφέρον βούλονται, καὶ τοῦτο ζητοῦσιν, καὶ ἐπειδὰν εὑρεθῇ, κοινὸν τοῦτο πρόσταγμ᾽ ἀπεδείχθη, πᾶσιν ἴσον καὶ ὅμοιον, καὶ τοῦτ᾽ ἔστι νόμος. ᾧ πάντας πείθεσθαι προσήκει διὰ πολλά, καὶ μάλισθ᾽ ὅτι πᾶς ἐστι νόμος εὕρημα μὲν καὶ δῶρον θεῶν, δόγμα δ᾽ ἀνθρώπων φρονίμων, ἐπανόρθωμα δὲ τῶν ἑκουσίων καὶ ἀκουσίων ἁμαρτημάτων, πόλεως δὲ συνθήκη κοινή, καθ᾽ ἣν πᾶσι προσήκει ζῆν τοῖς ἐν τῇ πόλει.
>
> As leis desejam o que é justo, o honroso e o útil, e é isto que elas buscam; e quando elas encontram fazem-no uma ordem comum, igual e proclamada de forma idêntica para todos: eis o que é a lei. Convém que todos lhe obedeçam por muitas razões, mas, sobretudo porque a lei é uma invenção e um presente dos deuses, um princípio dos homens sábios, uma correção dos erros voluntários e involuntários, uma convenção comum da cidade, segundo a qual todos devem regular suas vidas. [448]

É também neste contexto que surge um novo gênero literário específico, submetido "a certas obrigações e convenções" [449]. Trata-se das tragédias, cujo início aproximado ocorreu no final do século VI a. C., com o apogeu na metade do século V a. C. e o declínio até o final deste mesmo século. Os "três poetas trágicos" – Ésquilo, Sófocles e Eurípides – escreveram peças cuja influência perdurou ao longo da história e ultrapassou o limite das encenações no espaço público de Atenas. Produto de um período específico, um dos elementos centrais do processo de criativo das tragédias gregas foi a tradição mítica de Homero e Hesíodo, além de outras histórias populares entre os gregos. Vernant e Vidal-Naquet afirmam que a tragédia apresentou dois elementos constantes na composição de seus personagens, com características específicas: por um lado, o corifeu, a personagem coletiva que representa "os temores, [...]

---

[447] Oliveira 2013: 60-61

[448] Demosthenes. *Contra Aristogiton I* 16

[449] Grimal 2002: 37

esperanças e julgamentos" [450] dos expectadores e da comunidade cívica; ele se expressa através do lirismo, elemento que relaciona as tragédias aos textos homéricos que eram cantados e faziam parte da *paideia* grega. Por outro lado, temos a máscara trágica do protagonista, que pode assumir diversos arquétipos dependendo da obra. A origem deste personagem está ligada aos antigos heróis gregos, cujo caráter já foi sinônimo de *arete*. Nas tragédias, o portador da máscara trágica irá contrapor a expressão lírica do coro através da expressão falada. A figura do herói, presente na tradição anterior, também deixou de ser um modelo e passou a ser um problema: seu caráter e sua moral foram postos em questão diante do público[451]. Neste sentido, o torpe é um elemento facilmente encontrado nas tragédias gregas dos séculos VI e V a. C. – os personagens míticos, anteriormente exaltados pelas virtudes heroicas, agora se desfazem diante do público ao serem apresentados com caráter vil e ignóbil, que beira o monstruoso.

É importante destacar que estas características, elencadas por Vernant e Vidal-Naquet, não tiveram uma abordagem homogênea entre os "três trágicos". Elas foram trabalhadas de acordo com a preferência ou necessidade de cada um (por exemplo, a voz do corifeu está mais presente em Ésquilo do que em Eurípides). Além da tradição mítica, a tragédia grega também absorveu as transformações culturais do contexto sócio-histórico e o utilizou como um gatilho para a criação: a ruptura com a ordem monárquica anterior, a instauração das leis e o início da *polis* – a nova forma de organização pôde fomentar uma série de debates. Vernant e Vidal-Naquet[452] destacam que as tragédias incorporaram o vocabulário técnico presente nos tribunais jurídicos da época, apesar dos termos serem usados de maneira imprecisa e incoerente.

As tragédias também abordaram temáticas sanguinárias, crimes violentos dignos de competências tribunais e especialidades jurídicas. Brandão[453], consoante com as observações de Johann J. Bachofen, frisa a ambiguidade da concepção de justiça neste período: por um lado, o direito

---

[450] Vernant; Vidal-Naquet 2005: 2

[451] Vernant; Vidal-Naquet 2005: 2-3

[452] Vernant; Vidal-Naquet 2005: 9

[453] Brandão 2009: 25

antigo, que se expressou como *themis*, como Lei de Talião ("olho por olho, dente por dente"), uma justiça violenta e irracional que nos remete ao passado do povo grego; por outro, o direito novo, que se expressou como *dike* – relacionada ao deus Apolo, que se fundamenta na constituição legítima.

A *ORÉSTIA* E A MALDIÇÃO DOS ATRIDAS

Para a discussão, tomaremos a *Oréstia* (ou *Orestéia*, *Orestíada*) de Ésquilo (c. 525/524-456/455 a. C.), composta pelas obras *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Trata-se da única trilogia completa, quando se fala de tragédias gregas, que temos acesso nos dias atuais. Lançaremos o debate em torno da última tragédia, *Eumênides*, considerando os elementos que dialogam com a transformação da concepção de justiça. Não será uma tarefa difícil, visto que o escrito narra o julgamento do crime hediondo, cometido por Orestes em *Coéforas*, quando este assassinou sua própria mãe, Clitemnestra, no objetivo de vingar a morte do pai.

Jaeger[454] e Horta[455] lembram que o destino trágico de Orestes não está fundamentado em seu caráter, mas por ser um filho infeliz ligado ao laço amaldiçoado da família dos Atridas, da qual as origens remontam o tempo mítico. Segundo Brandão, a *machina fatalis* da maldição que recai sobre o *genos* dos Atridas teve seu início devido à *harmatia* de Tântalo que, procurando desafiar a sabedoria onisciente dos deuses, ofereceu-lhes o próprio filho Pélops como iguaria[456]. A deusa Deméter, transtornada devido ao rapto da filha Perséfone, chegou a ingerir um dos ombros de Pélops. Horrorizados com a atitude de Tântalo e ao mesmo tempo sensibilizados pela situação de seu filho, os deuses o amaldiçoaram pela eternidade: Tântalo foi condenado a prisão subterrânea do Tártaro e ao suplício perpétuo da sede e da fome. Esta maldição seria apenas uma das engrenagens que compõem a máquina do ódio, dos anátemas e das vinganças que atravessam cada geração dos Atridas: passando pelo próprio Pélops que, após ter sido ressuscitado pelos deuses, fora amaldiçoado por

---

[454] Jaeger 2001: 307

[455] Horta 1980: 139

[456] Brandão 1986: 79

Mirtílo[457]; chegando ao seu filho Atreu (de onde provém o termo "Atridas"), até Agamêmnon e Orestes. As tramas delineiam-se através do ódio familiar: para vingar-se de Tieste, odiado irmão que cometera o adultério com sua esposa, Atreu serve, em um banquete, a carne dos seus três sobrinhos (Ágalo, Calíleon e Orcômeno)[458]. Tieste só descobre estar comendo os próprios filhos quando Atreu lhe apresenta uma bandeja com a cabeça decapitada de cada um dos jovens. O desgosto familiar continua na geração seguinte com Agamêmnon e Egisto, filhos de Atreu e Tieste, respectivamente[459].

Neste contexto, a *Oréstia* se desenvolve em uma cadeia, tomando como plano de fundo os conflitos remanescentes e a incansável *hybris* dos Atridas. Em *Agamêmnon*, Clitemnestra assassina seu marido (herói que leva o título da obra) e a vidente Cassandra; os crimes foram planejados juntamente com Egisto, seu amante, e cometidos para vingar Ifigênia, sua filha sacrificada durante a Guerra de Tróia. Após a morte do pai, Electra, filha de Clitemnestra com Agamêmnon, passou a ser tratada como escrava, apesar de ainda morar no palácio real. Ela também foi a responsável por mandar seu irmão para o estrangeiro no objetivo de protegê-lo: Orestes passou a morar na corte de seu tio Estrófio. Anos mais tarde, Clitemnestra tivera um sonho aterrorizante: nele, paria uma serpente e a amamentava como um bebê recém-nascido[460]; um Adivinho de sonhos interpretou, em um súbito momento de epifania, a terrível irrupção como o ressentimento e o rancor dos ínferos[461]. Procurando aplacá-los, Clitemnestra solicita que Electra leve oferendas fúnebres ao defunto Agamêmnon[462].

Junto ao túmulo do pai, Electra reencontra Orestes novamente. Ele havia retornado do exílio com uma missão, confiada pelo deus Apolo:

---

457 Brandão 1986: 81

458 Brandão 1986: 85

459 Horta 1980: 140-141

460 Ésquilo. *Coéforas* 526-534

461 Ésquilo. Coéforas 40

462 Ésquilo. *Coéforas* 84-90

matar Clitemnestra e Egisto (no objetivo de vingar a morte do pai), impedir que as Erínias o persigam e evitar uma sentença de morte[463].

Ὀρέστης
οὔτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενὴς
χρησμὸς κελεύων τόνδε κίνδυνον περᾶν,
κἀξορθιάζων πολλὰ καὶ δυσχειμέρους
ἄτας ὑφ᾽ ἧπαρ θερμὸν ἐξαυδώμενος,
εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους:
τρόπον τὸν αὐτὸν ἀνταποκτεῖναι λέγων,
αὐτὸν δ᾽ ἔφασκε τῇ φίλῃ ψυχῇ τάδε
τείσειν μ᾽ ἔχοντα πολλὰ δυστερπῆ κακά.
ἀποχρημάτοισι ζημίαις ταυρούμενον:
τὰ μὲν γὰρ ἐκ γῆς δυσφρόνων μηνίματα
βροτοῖς πιφαύσκων εἶπε, τὰς δ᾽ αἰνῶν νόσους,
σαρκῶν ἐπαμβατῆρας ἀγρίαις γνάθοις
λειχῆνας ἐξέσθοντας ἀρχαίαν φύσιν:
λευκὰς δὲ κόρσας τῇδ᾽ ἐπαντέλλειν νόσῳ:
ἄλλας τ᾽ ἐφώνει προσβολὰς Ἐρινύων
ἐκ τῶν πατρῴων αἱμάτων τελουμένας

Orestes
Não nos trairá o oráculo plenipotente de Lóxias, ao impelir a este perigo com muitos brados e ao proclamar tormentosa erronia no cálido fígado se não punir os culpados de meu pai, dando-lhes por sua vez a mesma morte, e disse que em minha própria pessoa eu o pagaria com muitos tristes males, feito um touro sem bens por castigo. Anunciando disse as delícias dos dícolos da terra aos mortais, disse as doenças atacarem a carne com ferozes maxilas, lepras devorarem a originária natureza, cãs pungirem nas têmporas com esta doença, e falou que outros assaltos de Erínies perpetram-se pelo paterno sangue. [464]

Barbosa[465] destaca que, em relação ao convencionalismo de *Agamêmnon* e *Coéforas*, a última tragédia, *Eumênides*, aparenta ser de difícil classificação: não ocorrem assassinatos sangrentos neste episódio, mas uma curiosa tentativa de reconciliação estreitamente ligada ao processo de transformação da concepção de justiça, que desenvolveremos ao longo do texto. A tentativa reconciliadora envolve, basicamente, a fundação do Tribunal do Areópago e a transmutação das Erínias em Eumênides.

[463] Ésquilo. *Coéforas* 278-305

[464] Ésquilo. *Coéforas* 269-284

[465] Barbosa 2007: 32

No último volume da tragédia esquiliana, as Erínias lançam uma implacável perseguição por Orestes, logo após a consumação do matricídio: a peça *Coéforas* finaliza com Orestes sendo perseguido por vultos femininos, monstruosos, de roupas negras; mulheres horrendas semelhantes a Górgones, as quais ninguém consegue ver além dele. Torrano observa que, mesmo após Orestes cumprir o oráculo de Apolo, do qual um dos objetivos era evitar a perseguição das Erínias paternas; agora, deverá enfrentar as cadelas raivosas da mãe. Destarte, o autor percebe que a relação entre Apolo e as Erínias constitui uma colaboração íntima, e "não se limita a uma aparente contraposição" [466]. Delineia-se, nesta relação, um estranho paradoxo: o cumprimento da palavra oracular foi uma condição para se obter a redenção de Apolo e escapar das Erínias, mas foi justamente o cumprimento desta palavra que despertou a fúria dos monstros[467]. Orestes parece ser, de fato, um personagem caracterizado não pela desmesura, mas pela maldição de seu *genos*, que o impulsiona ao destino trágico; o destino lhe determina por todas as direções.

Ὀρέστης
ἆ, ἆ.
δμωαὶ γυναῖκες, αἵδε Γοργόνων δίκην
φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι
πυκνοῖς δράκουσιν: οὐκέτ᾽ ἂν μείναιμ᾽ ἐγώ.

Χορός
τίνες σε δόξαι, φίλτατ᾽ ἀνθρώπων πατρί,
στροβοῦσιν; ἴσχε, μὴ φόβου νικῶ πολύ.
Ὀρέστης
οὐκ εἰσὶ δόξαι τῶνδε πημάτων ἐμοί:
σαφῶς γὰρ αἵδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες.
Χορός
ποταίνιον γὰρ αἷμά σοι χεροῖν ἔτι:
ἐκ τῶνδέ τοι ταραγμὸς ἐς φρένας πίτνει.
Ὀρέστης
ἄναξ Ἄπολλον, αἵδε πληθύουσι δή,
κἀξ ὀμμάτων στάζουσιν αἷμα δυσφιλές.
Χορός
εἷς σοὶ καθαρμός: Λοξίας δὲ προσθιγὼν
ἐλεύθερόν σε τῶνδε πημάτων κτίσει.

---

[466] Torrano 2003b: 16

[467] Torrano 2003b: 63

Ὀρέστης
ὑμεῖς μὲν οὐχ ὁρᾶτε τάσδ᾽, ἐγὼ δ᾽ ὁρῶ:
ἐλαύνομαι δὲ κοὐκέτ᾽ ἂν μείναιμ᾽ ἐγὼ.

Orestes
Á! Á! Estas mulheres horrendas como Górgones, vestidas de negro, com as tranças de crebras serpentes, eu não ficaria.

Coro de cativas
Que visões te perturbam filho do pai? Calma! Não temas grande vencedor.

Orestes
Não são visões destas minhas dores, eis claro cadelas raivosas da mãe.

Coro de cativas
Novo é o sangue ainda em tuas mãos, disso provém o turbo ao teu espírito.

Orestes
Soberano Apolo, elas são muitas e dos olhos gotejam sangue hediondo.

Coro de cativas
Só tens uma purificação. Lóxias ao tocar te fará livre desses males.

Orestes
Ei-las, vós não as vedes, eu vejo, perseguem-me e não mais ficaria. [468]

Eis uma personagem-chave para compreendermos a metamorfose da justiça: as Erínias, também chamadas de Fúrias ou Furiosas, não evidenciam apenas uma feiura física, mas também moral. Pode-se encontrar um relato destas figuras monstruosas desde a Teogonia de Hesíodo, que narra o passado mítico quando foram geradas pelo sangue da castração de Urano que salpicou Gaia, a Terra[469].

O TORPE NA JUSTIÇA: AS ERÍNIAS, FÚRIAS OU FURIOSAS

O drama *Eumênides*, último volume da trilogia, inicia com a Profetisa Pítia entrando no santuário de Apolo, em Delfos, e deparando-se horrorizada com seres sombrios adormecidos à pedra sagrada da construção (o "umbigo da Terra"), descrevendo-os como semelhantes às Górgones, mas sem asas[470]. Trata-se das Erínias, Fúrias ou Furiosas, que

[468] Ésquilo. *Coéforas* 1048-1064

[469] Hesíodo. *Teogonia* 185

[470] Ésquilo. *Eumênides* 45-55

perseguiram Orestes após o assassinato de sua mãe, e as quais somente ele conseguia ver. Barbosa as interpreta como uma representação do "remorso, pelos crimes passados em crescimento exponencial" [471]. Em suma, elas representam literariamente e miticamente o remorso de crimes passados: materializados em monstro, pretendem perseguir o criminoso em busca da vingança inflexível, com uma memória inexorável. A autora também destaca as Fúrias como antigas divindades familiares "que acompanham os criminosos consanguíneos desde sempre, retidas em sua mente, guardadas em seu peito, sufocadas em seu sofrimento" [472]. Podemos tomar as Erínias como a representação mítica da concepção de justiça antes do surgimento das leis escritas – a justiça como *themis*. Na conjuntura social anterior, os *basileis* dos respectivos *oikoi* evidentemente entravam em algum tipo de conflito; quando os conflitos não eram resolvidos através de acordos, sempre voltados para a vontade arbitrária de cada líder, a justiça era feita mediante a vingança, o que era mais comum principalmente em casos irreparáveis como a morte. E, mesmo que afinidades fossem criadas, nada garantia a sua permanência, visto que não existia nada que reafirmasse o pacto caso alguém o quebrasse. As leis escritas, portanto, marcam a transição de uma justiça vingativa "feita com as próprias mãos" para uma justiça codificada publicamente.

Torrano[473] destaca a característica de indescritível nas Erínias: primeiramente, são vistas como mulheres sombrias e abomináveis; em seguida, como Górgones e Harpias sem asas – a linguagem parece não possuir as palavras possíveis para descrever o horror das Fúrias. Ainda no Templo em Delfos, Apolo é evocado por uma prece conjunta entre Orestes e a Profetisa, que media uma comunicação entre o herói e o deus olímpico. Lóxias (outro nome para o deus Apolo, correspondendo ao seu lado profético), descrito como médico-adivinho, interprete de signos e purificador de palácios[474], é clamado para apaziguar a ira das Erínias contra Orestes e realizar uma justiça plena. Durante a comunicação, Apolo reconhece que o matricídio só foi cometido por ordem sua, e solicita que

---

[471] Barbosa 2007: 37

[472] Barbosa 2007: 37

[473] Torrano 2003a: 20

[474] Ésquilo. *Eumênides* 60-63

Orestes fuja das Erínias em direção à fortaleza de Palas Atena – segundo ele, somente a deusa poderá contornar esta situação. Ao decorrer de sua fala, as Erínias são descritas como a "alteridade necessariamente excluída" [475]: habitantes do Tártaro subterrâneo, virgens decrépitas, malditas, odiadas por homens e deuses olímpicos.

Ἀπόλλων
οὗτοι προδώσω: διὰ τέλους δέ σοι φύλαξ
ἐγγὺς παρεστὼς καὶ πρόσω δ᾽ ἀποστατῶν
ἐχθροῖσι τοῖς σοῖς οὐ γενήσομαι πέπων.
καὶ νῦν ἁλούσας τάσδε τὰς μάργους ὁρᾷς:
ὕπνῳ πεσοῦσαι δ᾽ αἱ κατάπτυστοι κόραι,
γραῖαι παλαιαὶ παῖδες, αἷς οὐ μείγνυται
θεῶν τις οὐδ᾽ ἄνθρωπος οὐδὲ θὴρ ποτε.
κακῶν δ᾽ ἕκατι κἀγένοντ᾽, ἐπεὶ κακὸν
σκότον νέμονται Τάρταρόν θ᾽ ὑπὸ χθονός,
μισήματ᾽ ἀνδρῶν καὶ θεῶν Ὀλυμπίων.
ὅμως δὲ φεῦγε μηδὲ μαλθακὸς γένῃ.
ἐλῶσι γάρ σε καὶ δι᾽ ἠπείρου μακρᾶς
βιβῶντ᾽ ἀν᾽ αἰεὶ τὴν πλανοστιβῆ χθόνα
ὑπέρ τε πόντον καὶ περιῤῥύτας πόλεις.
καὶ μὴ πρόκαμνε τόνδε βουκολούμενος
πόνον: μολὼν δὲ Παλλάδος ποτὶ πτόλιν
ἵζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας.
κἀκεῖ δικαστὰς τῶνδε καὶ θελκτηρίους
μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὑρήσομεν,
ὥστ᾽ ἐς τὸ πᾶν σε τῶνδ᾽ ἀπαλλάξαι πόνων:
καὶ γὰρ κτανεῖν σ᾽ ἔπεισα μητρῷον δέμας.

Apolo
Não te trairei. Teu perpétuo guardião postado perto e ainda que estando longe para teus inimigos não me tornarei doce e agora vês essas fúrias vencidas de sono, abatidas abomináveis virgens anciãs, vetustas filhas, a quem não se une nem Deus nem homem nem fera nunca, e dos males nasceram, quando habitam malignas trevas e Tártaro subterrâneo odiadas dos homens e dos Deuses Olímpicos. Foge, todavia, não te faças frouxo, perseguir-te-ão ainda por muitas terras, vão pelo chão pisado por tuas errâncias além do mar e dos circunfusos países. Não te canses de pastorear esta fadiga. Quando chegares à cidade de Palas suplica abraçado ao antigo ícone. Lá com juízes disto e com palavras encantatórias descobriremos meios de livrar-te para sempre destes males, pois eu te persuadir a matar a mãe. [476]

[475] Torrano 2003a: 21

[476] Ésquilo. *Eumênides* 64-84

Para que possa alcançar a fortaleza de Palas Atena em segurança, Apolo confia Orestes às guardas de Hermes: "Hermes, sê o guardião, conforme cognome sê o Guia, pastoreia este meu suplicante" [477]. Neste momento, os personagens se deparam com a brusca aparição do espectro de Clitemnestra, que lamenta o seu destino: além de ser odiada no mundo dos mortos por ter matado seu marido, o seu filho assassino é um protegido do deus Apolo.

O fantasma de Clitemnestra incita o despertar das Erínias adormecidas. Nos versos seguintes, a descrição de Ésquilo para as Fúrias parece ter a intenção de apresentá-las como seres decadentes, como se não compensasse a nenhuma entidade – seja divina, humana ou simplesmente monstruosa – possuir um coração rancoroso e uma memória inexorável, sedenta por vingança. Em suma, reconhecem que o sofrimento excessivo é sempre inútil. "Muitos padecimentos e em vão padeci!" [478], lamentam as Fúrias.

O coro também canta ter sofrido bastante e lamenta a audácia dos deuses novos por terem quebrado um pacto muito ancestral. O conflito se instala no momento de uma discussão entre Apolo e o coro de Erínias com interesses divergentes: trata-se do conflito entre os deuses novos e os deuses antigos, os deuses olímpicos e os deuses ctônicos. Brandão[479] frisa que as Erínias perseguem somente aqueles que cometeram crimes *sanguine coniuncti* de até primeiro grau: é por ter assassinado sua mãe, Clitemnestra, que as Erínias perseguem Orestes.

Em seu diálogo, Apolo questionou ao coro persecutório a razão por não se ter perseguido Clitemnestra após o assassinato de Agamêmnon. "Se toleras que cônjuges se matem sem puni-los nem vigiá-los com ira, nego que expulses Orestes com justiça" [480]. Acerca deste ponto, Brandão[481] nos lembra de que Clitemnestra não estava unida à Agamêmnon por de laços de sangue e, por isto, não configurou um assassinato

[477] Ésquilo. *Eumênides* 90-91

[478] Ésquilo. *Eumênides* 144

[479] Brandão 2009: 25

[480] Ésquilo. *Eumênides* 219-221

[481] Brandão 2009: 25

consanguíneo. Apesar das tentativas de Apolo em apaziguá-las, as Fúrias não hesitam em continuar a perseguir Orestes, que clama pela deusa Atena pedindo que ela o ajude-o sem ter que recorrer às armas para fazer justiça.

Ὀρέστης
ἄνασσ᾽ Ἀθάνα, Λοξίου κελεύμασιν
ἥκω, δέχου δὲ πρευμενῶς ἀλάστορα,
οὐ προστρόπαιον οὐδ᾽ ἀφοίβαντον χέρα,
ἀλλ᾽ ἀμβλὺς ἤδη προστετριμμένος τε πρὸς
ἄλλοισιν οἴκοις καὶ πορεύμασιν βροτῶν.
ὅμοια χέρσον καὶ θάλασσαν ἐκπερῶν,
σῴζων ἐφετμὰς Λοξίου χρηστηρίους,
πρόσειμι δῶμα καὶ βρέτας τὸ σόν, θεά.
αὐτοῦ φυλάσσων ἀναμένω τέλος δίκης.

Orestes
Soberana Atena, por ordem de Lóxias venho. Recebe propícia o perseguido não conspurcado, nem sem pureza na mão, mas perdida a poluência já desgastada nas casas e caminhos de outros mortais. Por igual transpondo terra e mar, fiel ao comando oracular de Lóxias, chego a teu tempo e imagem, ó Deusa. Aqui aguardo e espero termo de Justiça. [482]

Palas Atena escuta de longe o clamor de Orestes e surge tentando demonstrar para as Fúrias que a vingança pela qual elas clamam não corresponde a um ato justo. Pode-se perceber a instauração de um conflito entre as concepções antigas e recentes: os deuses novos insistem em rejeitar a justiça vingativa do coro de Erínias; por outro lado, as Erínias rejeitam os deuses novos (os "transgressores da justiça") por protegerem Orestes, que insistem em afirmar que o matricídio fora cometido em justa causa. As Erínias veem "o massacre da mãe onde Apolo vê as punições em nome do pai" [483].

Brandão destaca que, neste conflito, "o direito dos deuses antigos, que habitam as trevas do Hades, está prestes a ser substituído pelo direito dos deuses novos, que habitam os píncaros inundados de luz do Olimpo" [484]. Palas Atena funcionará como uma mediadora neste conflito: a deusa denuncia a inviabilidade de qualquer justiça com características vingativas. Afinal, quando o coro de Erínias parte do princípio de que

[482] Ésquilo. *Eumênides* 235-243

[483] Torrano 2003a: 27

[484] Brandão 2009: 26

cometer um ato hostil deve ser pago recebendo outro ato hostil (Lei de Talião), acabam provocando "uma sucessão de crimes que estabelecem padrões de comportamento mantidos *ad aeternum*" [485].

AS EUMÊNIDES E O TRIBUNAL DO AREÓPAGO

Não concordando com a perpetuação da vingança, Atena convoca um tribunal jurídico para julgar o crime de Orestes: o Tribunal do Areópago, que mediará o conflito entre Apolo e as Erínias. A deusa apresenta a situação ao júri, composto pelos melhores cidadãos; as Erínias conduzem o interrogatório com o tema do matricídio. Apolo, por sua vez, assume o papel de testemunha de defesa, em um diálogo recheado de elementos retóricos, persuasivos, que podem soar apelativos. Fica clara a tentativa de se evitar uma justiça por meio da violência e instaurar o logos como novo terreno de disputa: Apolo precisou fazer de tudo para defender sua versão da história, convencer o júri e isentar Orestes de seus crimes. Por fim, os juízes depositaram suas decisões em uma urna e a separaram diante da deusa; o resultado é que Orestes foi absolvido de seu crime de morte e considerado inocente. A absolvição, entretanto, não foi bem vista pelas Erínias, que a contemplaram como um tropeço das antigas leis e uma desonra à tradição486. Trata-se da dramatização trágica das dificuldades mútuas entre os deuses novos (olímpicos), antigos (ctônicos) e os próprios humanos no que tange a sua capacidade de influência. Nos versos seguintes, a deusa Atena agradece ao poder de Persuasão, destacando-o como um das forças determinantes no jogo das decisões tribunais.

Ἀθηνᾶ
τάδε τοι χώρα τιμῇ προφρόνως
ἐπικραινομένων
γάνυμαι: στέργω δ᾽ ὄμματα Πειθοῦς,
ὅτι μοι γλῶσσαν καὶ στόμ᾽ ἐπωπᾷ
πρὸς τάσδ᾽ ἀγρίως ἀπανηναμένας:
ἀλλ᾽ ἐκράτησε Ζεὺς ἀγοραῖος:
νικᾷ δ᾽ ἀγαθῶν
ἔρις ἡμετέρα διὰ παντός.

Atena

---

[485] Barbosa 2007: 37

[486] Ésquilo. *Eumênides* 778-780

> Este vosso empenho na ação propício a minha terra alegra-me. Amo o olho da Persuasão que me dirigia a língua e voz a estas bravias recalcitrantes. Zeus forense porém prevaleceu a nossa porfia de bens tem para sempre a vitória. [487]

Torrano[488] afirma que a instituição do Tribunal do Areópago oferece uma origem mítica do funcionamento das instituições jurídicas na época de Ésquilo. Além disto, também podemos concluir que este último volume da trilogia fornece uma referência mítica à nova concepção de justiça ainda emergente na época, com leis codificadas publicamente. Ao término da peça, uma metamorfose: as Erínias são transformadas em Eumênides – também chamadas de Veneráveis, Benfazejas ou Benevolentes – pela deusa Atena, integrando-as na nova ordem da cidade. O passado torpe e sombrio da família dos Atridas, cheio de crimes, culpabilidade, ressentimento e vingança, ganha um novo nome, e, por isto, é superado. Orestes alcançou a redenção e finalizou a corrente trágica do destino que assolava sua família e sua cidade; tomou as rédeas do seu próprio destino: instituir a *dike* também envolve tratar a justiça não mais como uma sentença inspirada nos deuses ou um oráculo secreto, mas em um assunto acessível aos membros da *polis*[489].

> **Προπομποί**
> ἵλαοι δὲ καὶ σύμφρονες γᾷ
> δεῦρ᾽ ἴτε, σεμναί, ξὺν πυριδάπτῳ
> λαμπάδι τερπόμεναι καθ᾽ ὁδόν.
> ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς.
>
> **Cortejo**
> Propícias e justas para esta terra, vinde, Veneráveis, e comprazei-vos na vinda com tochas de fogo voraz.[490]

A tragédia esquiliana, apesar do conteúdo reconciliador, dramatizou as ambiguidades da existência: no fim da *Oréstia*, a justiça antiga foi sobreposta por uma nova concepção e a cidade passou a ter estreitos vínculos com Atena e Zeus. Entretanto, convido o leitor a pensar as duas concepções de justiça como coexistentes, sempre em vínculo e movimento

---

[487] Ésquilo. *Eumênides* 968-975

[488] Torrano 2003a: 65

[489] Oliveira 2013: 37

[490] Ésquilo. *Eumênides* 1040-1043

constante. Quantas vezes as Fúrias não precisaram ser transformadas em Benfazejas? E quantas vezes, por algum descuido, as Benfazejas não se transformaram em Fúrias? Palas Atena aparenta saber desta coexistência, pois nomeia as Benevolentes como guardiãs para a proteção de sua cidade: de fato, a nova ordem da cidade não faz desaparecer a anterior e o aparente equilíbrio alcançado ainda repousa sob tensões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro (2007), "Os monstros do remorso em Ésquilo" in Jeha, Julio (coord.), *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte, 32-60.

Brandão, Junito de Souza (1986), *Mitologia grega*, vol. I. Petrópolis.

_____ (2009, 11ª ed.), *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis.

Demosthenes (1939), *Against Aristogiton I*. Translated by A. T. Murray. London.

Ésquilo (2006, 7ª ed.), *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas e Eumênides*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro.

_____ (2003a), *Coéforas*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo.

_____ (2003b), *Eumênides*. Tradução de Jaa Torrano . São Paulo.

Grimal, Pierre (2002), *O teatro antigo*. Tradução de António M. Gomes da Silva. Lisboa.

Hesíodo (1995, 3ª ed.) *Teogonia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo.

Horta, Guida Nedda Barata Parreiras (1980), "Electra e a maldição dos Atridas" in _____, *A luz da Hélade: ensaios literários*. Rio de Janeiro, 131-172.

Jaeger, Werner Wilhelm (2001, 4ª ed.), *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Pereira. São Paulo.

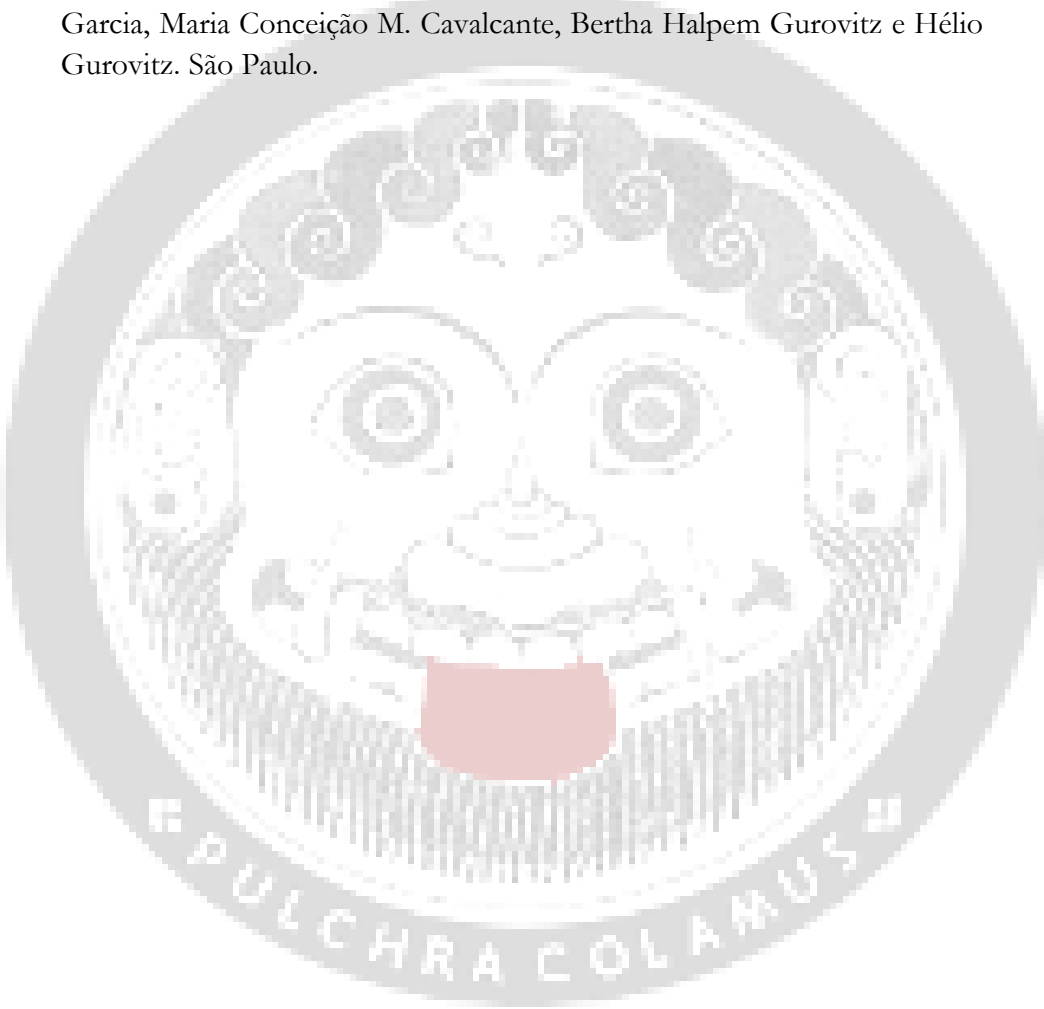
Oliveira, Richard Romeiro (2013), *Pólis e Nómos: o problema da lei no pensamento grego*. São Paulo.

Torrano, Jaa (2003a), "Teologia trágica: estudo de *Eumênides*" in Ésquilo, *Eumênides*. São Paulo, 13-67.

_____ (2003b), "Herói e honras heróicas: estudo de *Coéforas*" in Ésquilo, *Coéforas*. São Paulo, 13-69.

Vernant, Jean-Pierre (2002), *Origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro.

Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre (2005), *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria Conceição M. Cavalcante, Bertha Halpem Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo.



AS VÁRIAS FACES DE MEDUSA
THE SEVERAL FACES OF MEDUSA

Edinaura Linhares Ferreira Lima - UFC[491]
Marcelle Pereira Santos – UFC[492]

RESUMO: Pretendemos analisar o Mito da Medusa e dos vários olhares que esse mito pode apresentar da Antiguidade remetendo à Contemporaneidade. Tomando como base o dualismo existente dentro da própria górgona feio x belo, bem x mal, humano x animalesco. Trazendo reflexões sobre o simbolismo presente no mito.

PALAVRAS-CHAVE: Medusa, faces, mito.

ABSTRACT: The paper intends to analyze the Myth of Medusa and in several looks that this myth can represent from Antique to Contemporaneity. Based on the dualism that there is inside the Gorgone, we can see ugly x beauty, good x evil, human x animal. Moreover, we can reflect about the symbolism presented in the myth.

KEYWORDS: Medusa, faces, myth.

INTRODUÇÃO

O mito de Medusa é bastante conhecido atualmente. Quando se fala em Medusa, logo nos vem à mente uma mulher com víboras no lugar de seu cabelo que é capaz de transformar em pedra todo aquele que a vê.

[491] Teacher of Literature and Textual Production of Portuguese Language in Basic Education in the Secretary of Basic Education of State of Ceara. Graduated in Letters and Languages in Federal University of Ceara. Specialist in Portuguese Language and Literature. Specialist in School Management. Master's Degree in Educational Sciences and Multidisciplinary.

[492] Teacher of Literature and Textual Production of Portuguese Language in Basic Education in the Secretary of Basic Education of State of Ceara. Graduated in Letters and Languages in Federal University of Ceara. Specialist in Portuguese Language and Literature.

Pensa-se em um monstro cruel e horrendo, mas não se sabe deveras quem ela foi. Mas afinal quem seria realmente Medusa?

De acordo com a *Teogonia:* a origem dos deuses de Hesíodo (1995), Medusa é uma das descendentes da linhagem do mar, de Fórcis e Ceto. Suas irmãs Estero e Euríale, juntamente com Medusa, são as Górgonas, que habitavam no ilustre oceano, nos confins da noite. Estero e Euríale eram imortais, enquanto Medusa, destoante das irmãs, era mortal.

> "[...] De Fórcis, Ceto gerou as velhas de belas faces, grisalhas de nascença,
> apelidaram-nas velhas deuses imortais. [...]
> Gerou Górgonas que habitavam além do inclítico Oceano
> Os confins da noite (onde as Hespérides cantoras)
> Estero, Euríale e Medusa que sofreu o funesto,
> Era mortal, as outras imortais e sem velhice
> Ambas, mas com ela deitou-se o Crina-preta
> No macio prado entre flores da primavera.
> Dela, quando Perseu decapitou-lhe o pescoço,
> Surgiram o grande Aurigládio e o cavalo Pégaso. "
> "[...] De Fórcis, Ceto gerou as velhas de belas faces, grisalhas de nascença,[493]

Segundo, Thomas Bulfinch (2002) em *O Livro de Ouro da Mitologia*, as Górgonas eram mulheres monstruosas, com dentes enormes como os de javali, garras de bronze e cabelos de serpente. As Górgonas eram a personificação dos terrores do oceano, representando as grandes ondas que se formam em alto-mar que surgem repentinamente. Bunfinch cita também na mesma obra uma suposta disputa que poderia ter acontecido entre Atena e a Górgona Medusa devido ao orgulho de Medusa pela sua beleza e a inveja disfarçada da deusa do conhecimento.

> "[...] Medusa era uma linda donzela que se orgulhava de seus cabelos, mas atreveu-se a competir em beleza com Minerva e a deusa privou-a de seus encantos e transformou as lindas madeixas em hórridas serpentes."[494]

Medusa também é citada como um monstro que apavora as pessoas em Odisseia de Homero. Quando Odisseu chega ao mundo subterrâneo fica assombrado com a aparição dos mortos, e temeroso de encontrar com Medusa ou sua cabeça, que ele descreve como terrível monstro Górgone.

> "[...] Apoderou-se de mim um lívido pavor:

---

[493] Hesíodo 1995: 96

[494] Bulfinch 2002: 142

> seria que a veneranda Perséfone me enviaria,
> desde as profundas do Hades, a cabeça do terrível
> monstro Górgone. [...]"[495]

A Medusa trouxe muito pavor a todos que cruzavam o seu caminho, com suas inúmeras serpentes agregadas a cabeça, que petrificavam todos que tivessem a audácia de olhá-la.

Já Ovídio, em *As Metamorfoses*, dá uma versão diferente sobre quem seria Medusa, pois ele afirma que ela era uma sacerdotisa casta do templo de Atena que foi estuprada por Poseidon, o deus do mar, e como castigo, Atena transforma Medusa numa criatura pavorosa. Teve, pois, um castigo terrível já que nenhum ser humano poderia mais contemplá-la sem se tornar uma pedra.

> "[...] O hóspede diz: "Já que perguntas algo digno
> De relato, direi o motivo. Belíssima,
> Ela foi a esperança e a causa de ciúmes
> De muitos; e mais belo que os cabelos nada
> Tinha. Conheci um que disse tê-la visto.
> Tinha. Conheci um que disse tê-la visto.
> No templo de Minerva, o deus do mar violou-a
> Dizem. Volveu, cobrindo o rosto casto, a filha
> De Jove com o escudo. E como punição
> Gorgôneas tranças converteu em torpes hidras. [...][496]

Medusa acabou tornando-se um joguete nas mãos dos deuses, pois os mesmos manipularam-na, violaram-na e amaldiçoaram-na da forma que melhor lhes aprouveram, sem pensar no ser que estava sendo transformado de uma linda mulher a algo monstruoso e tenebroso.

Poseidon, que foi corrompido pelo desejo e pela luxúria, usurpou a virtude de Medusa, degradou-a no templo da deusa da sabedoria. Minerva, esta ao ver seu templo ser desonrado e exposto por outro Deus, foi consumida por um espírito de ira e vingança. Assim, Medusa pagou o preço por ser bonita e desejável.

O mito de Medusa pode ser visto por vários olhares. Um dos olhares seria o tratamento que Medusa recebeu dos deuses. Então ela seria um monstro horroroso ou uma jovem injustiçada que foi incapaz de amar

---

[495] Homero 1979: canto XI

[496] Ovídio 1983: v. 794- 801.

e ser amada? A verdade é que ela era solitária devido ao seu olhar que poderia petrificar alguém. Devido a isso, ela não poderia ter nenhum laço de amizade ou amor. Os únicos seres que a amavam eram suas irmãs as Górgonas Euríale e Estero. Contudo, o amor de um homem ela não poderia mais ter.

Após ser separada para ser uma sacerdotisa de Atena, ela teria a obrigação de manter o celibato. Mas a sua beleza que antes só lhe causava satisfação passou a ser o opróbio de muitos até incitar Poseidon, que usou de subterfúgios para seduzi-la, chegando até ao coito por ele esperado. Mas depois do ato, veio o abandono daquele que poderia ter se transformado em um amor, já que o deus do mar, satisfeito com a sua lascívia, não precisava mais requerer entrevistas íntimas com Medusa.

Mediante as consequências dos atos de Poseidon, Medusa foi uma jovem injustiçada que não pode descobrir o que era o verdadeiro amor. A Górgona possuía dois lados o bom e o mal, mas ela deixou-se dominar pelo lado ruim e passou a não mais reconhecer-se, considerando torpe a própria imagem.

A amargura atormenta agora o coração de Medusa, que foi injustiçado. Atena, por ser mulher, poderia ter considerado a situação ocorrida em seu templo, mas a deusa da sabedoria simplesmente pensava no ódio de ter tido o seu templo maculado. Então castigou Medusa da forma mais cruel possível. Sua beleza extinguiu-se, o contato com outros seres acabou-se e ela teve que viver segregada.

Após o castigo, Medusa tornou-se vingativa e rancorosa. Apenas o seu lado perverso ela sustentava com afinco. Não sabia mais como era conviver em sociedade e a cada dia passado sua vida a tornava mais amargurada.

Em meio a revolta, vem a dor que Medusa carregou em sua morte por não ter tido a chance de sequer ter conhecido seus filhos: o cavalo alado Pégaso e o gigante Aurigládio, que nasceram a partir das gotas do sangue da Górgona que teve sua cabeça decepada por Perseu. Os filhos de Medusa herdariam traços de monstruosidade presentes da mãe, pois nem eram humanos e nem eram deuses. Difícil seria descobrir qual era a sua verdadeira identidade, sendo órfãos. O que podemos afirmar é que o cavalo Pégaso seria uma parte positiva da essência de Medusa. O cavalo alado,

então, pode representar a liberdade, pois ele podia cruzar os céus até o Olimpo.

Um outro olhar relacionado ao mito de Medusa remete a dualidade do ser humano. O que somos? E o que podemos nos tornar?

Durante séculos, filósofos como Platão, Aristóteles, Kant, dentre outros, vem discutindo sobre a dualidade do ser. Apesar de serem pontos de vistas opostos, eles nos remetem a separação, o que nos faz voltarmos e nos moldarmos a concepção filosófica de que o homem pode ser duas partes separadas de duas realidades opostas. As duas são irredutíveis entre si, mas que temos que aprender a conviver com as mesmas, já que não existe uma síntese final.

Em nossa cultura atual ainda temos dificuldade em aceitar que temos duas partes separadas de nosso eu que se completam e temos que aprender a conviver harmonicamente entre os dois lados. Medusa é a representação simbólica dessa ambivalência, de uma beleza singela e admirável a monstruosidade sem igual, na qual não se poderia sequer ser posto um mísero olhar. Medusa passou a ser uma projeção do que o ódio, a inveja, a cobiça e a luxúria podem fazer ao ser humano. Até mesmo uma personificação da junção de sentimentos ruins que levam a destruição do homem.

Medusa nos remete a esse dualismo do Bem *versus* Mal, do Bonito *versus* Feio, do Humano *versus* Animalesco. A Górgona em sua essência carregava a bondade que foi desvirtuada mediante a ocorrência de seu degredo e punição. Então o animalesco passou a pairar em sua vida de forma que o belo acabou se esvaindo de sua natureza, o torpe prevaleceu e tudo aquilo que se referia a algo humano passou a ser esquecido, ocupando apenas o lugar do monstruoso e grotesco.

Um próximo olhar que podemos abordar é a concepção do Belo e do Feio visto pelo âmbito representativo de Narciso *versus* Medusa.

Narciso era filho do deus-rio Cefiso e da ninfa Liríope. Através de uma premonição feita pelo adivinho Tiresias, foi dito a seus pais quando ele nasceu que ele teria vida longa desde que não visse a própria imagem, se isso não fosse respeitado sua morte seria iminente.

O mito de Narciso fala a respeito do jovem que ao curvar-se em um lago apaixonou-se por uma imagem refletida nas límpidas águas. Várias traduções levam a crer que ele não sabia que a imagem espelhada era de si mesmo, pois não havia antes visto o seu reflexo. Pensando ser outra pessoa, Narciso ficou perdidamente apaixonado por aquela tão bela imagem nunca vista igual. Então no intuito de alcançá-la, o rapaz lança-se ao lago na esperança vã de poder tocar aquela indescritível imagem e morre agonizando nas profundezas do lago.

> E do calor Narciso fatigado
> Se reclinou, a face unindo à face
> Do sombrio lugar próximo à fonte.
> Nela apagar deseja a sede ardente
> Porém eis que ao beber, sede mais viva
> O coração lhe abrasa vê no espelho
> Das águas exprimida bela imagem
> E o mesmo vê-la foi, que logo amá-la
> Julgando o corpo ser o que era sombra(...)[497]

No mito de Medusa também existe um "espelhamento", ou seja, uma imagem refletida como um espelho que causou uma ilusão. Podemos perceber que a Górgona foi ludibriada pelo escudo espelhado, que Atena havia emprestado a Perseu com intuito de dizimá-la. Ao mirar no seu reflexo assustador e paralisante, a Górgona teve como resultado sua iminente decapitação.

A história de Narciso e a de Medusa tem conceitos diferentes com relação à beleza, mas ambas se entrecruzam quando o espelho, que é um símbolo, faz projeções e desfragmenta a ordem, causando o caos e a desordem, o estranhamento e a não-identificação de seus reflexos.

Não existe nada mais desesperador ao ser humano do que o não reconhecimento, a não identificação, se isso não acontecer, nós não nos sentiremos mais humanos e passamos a nos aproximar mais dos animais, que não reconhecem suas próprias imagens refletidas em espelhos. Logo, poderíamos perder nossa humanidade.

Então, com os reflexos de Narciso e Medusa, eles nos fazem lembrar que acabaremos tornando-nos uma sombra, sem identidade. O

---

[497] Ovídio 1983: v. 580- 587

mesmo aconteceu com eles que olharam para os reflexos e não conseguiram se identificar. Nenhuma das projeções lhes trouxe sua real identidade e enganados acabaram sucumbindo à morte.

Todo indivíduo tem a sua identidade e isso o torna único no mundo. Conhecer o seu próprio Eu é primordial para se viver bem. No momento em que o indivíduo perde a sua essência, isso o torna fragilizado e perturbado. Quando o ser humano não consegue reconhecer a própria imagem é como se a sua vida tivesse se esvaindo. O espelho que reflete a imagem desse indivíduo, que já não se reconhece, então acaba transformando-se num inimigo que o atormentará por longos dias.

> "[...] Não existe nada mais perturbador para o sujeito do que deixar de se reconhecer perante sua imagem: O que surge no espelho, quando a imagem já não corresponde ao seu objeto, é o rosto do demônio, é a expressão do demente ou do rosto da morte [...]"[498]

Destarte, o mito de Medusa à primeira vista causa estranhamento. Contudo, há vários olhares que podemos contemplar com diferentes significações que nos fazem refletir sobre o quão complexo, intrigante e Moderno pode ser um mito que é famoso desde a Antiguidade.

Logo, a Górgona Medusa, a sua maldição e suas consequências funestas passam a ser um tema recorrente em nosso cotidiano que vem a despertar o interesse de várias esferas da sociedade contemporânea e passou a ser estudada como exemplo desde a psicanálise até os estudos clássicos.

O próprio mito nos traz questionamentos, reflexões e metáforas tão pertinentes no nosso dia-a-dia de pessoas que cada vez mais estão em conflitos com suas identidades, isoladas socialmente, sentindo-se diariamente torpes, grotescas, monstruosas e cada vez menos humanas.

[498] Jean Clair *apud* Medeiros 2000: 104.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbon, Lilian P. (2012), Narciso encontra Medusa: fotografia, autorepresentação e estranhamento. In: *Um Ensaio.* VII Ciclo de Investigações. Florianopólis, Disponível em

<http:/www.itcrcampinas.com.br/txt/ametamorfose.pdf> acessado em 25 de maio de 2016.

Bunfinch, Thomas. (2002), *O Livro de Ouro da Mitologia:* história dos deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. RJ, Ediouro Publicações AS.

Hesíodo, (1995), *Teogonia:* a origem dos deuses. Estudo e tradução Jaa Torrano. 3ª edição- Editora Iluminuras LTDA.

Homero, (1979), *Odisseia,* Introdução e notas de Médéri Dufour e Jean Raison: tradução de Antônio Pinto de Carvalho. SP: Abril Cultura.

Medeiros, Margarida. (2000), *Fotografia e Narcisismo:* O Auto-retrato contemporâneo. Lisboa: Assírio & Alvim. Disponível em:<http://www.cecl.com.pt/pt/publicacoes/ publicacoes-dos-investigadores/116- argarida-medeiros/118-fotografia-e-narcisismo-o-auto-retrato-contemporaneo> acessado em 25 de maio de 2016.

Ovídio, (1983), *As Metamorfoses.* Tradução e notas de David Jardim Júnior. RJ: Ediouro.

Predebon, (2006), *Aristóteles Angheben.* Edição do manuscrito e estudo das edições das Metamorfoses de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire. SP. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-05102007-143359/pt-br.php> acessado em 24 de maio de 2016.

Vale, Lúcia de Fátima do. (2015), *A Estética e a questão do Belo nas inquietações humanas.* In: Revista Espaço Acadêmico, nº 46. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br /046/46cvale.htm> acessado em 24 de maio de 2016.

A MEDEIA DE EURÍPIDES, MULHER INJUSTIÇADA OU MONSTRO DO RETORNO À BARBÁRIE?
THE EURIPIDES' MEDEA, WRONGED WOMAN OR MONSTER OF THE RETURN TO BARBARISM?

Ícaro Gomes Silva - UFC[499]

RESUMO: O artigo toma a personagem Medeia de Eurípides como referência para propor duas leituras complementares à máscara trágica desta heroína: na primeira, partindo das observações de Sissa ao destacar ambiguidades quanto à aceitação do feminino na cultura helênica, lemos Medeia como uma mulher vítima de injustiças, humilhada pelas atitudes do marido Jasão, que acabou cometendo o ato sanguinário do infanticídio enquanto tentava lidar com a dor; na segunda, partindo da concepção de que os monstros na literatura exprimem medos individuais ou coletivos, proposta por Jeha, leio as atitudes "monstruosas" de Medeia como o medo do retorno a um estágio de barbárie, sem leis, na Grécia Antiga. Veremos o torpe como uma característica facilmente encontrada nas tragédias dos séculos VI e V a. C.: os personagens anteriormente louvados pelas virtudes heroicas, agora se desfazem diante do público ao apresentarem um caráter que beira o monstruoso. No intuito de alcançar estes objetivos, abordo a conjuntura histórica dos helênicos, destacando a relação das tragédias gregas com a tradição mítica e, sobretudo, com as leis: durante este mesmo período, uma legislação escrita e codificada publicamente esteve em plena fase de elaboração, entre acertos e erros para ser colocada em prática.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides. Medeia. Tragédia grega. Justiça. Monstro.

ABSTRACT: The article takes the Euripides' Medea character as reference to propose two complementary readings for the tragic mask of this heroine: the first, starting from the observations of Sissa, when she highlights the

[499] Ícaro Gomes Silva holds a degree in Philosophy from Federal University of Ceará and is currently engaged in a Master's research in Education at the same institution.

ambiguities regarding the acceptance of women in the Hellenic culture, we read Medea as a woman victim of injustices, humiliated by the actions of her husband Jason, who ended up committing the bloody act of infanticide while trying to deal with the pain; the second, starting from the conception that the monsters in literature expresses individual and collective fears, proposed by Jeha, we read the "monstrous" attitudes of Medea as the fear of return to a barbaric stage, without laws, in Ancient Greece. We will see the loathful as a feature easily found in the tragedies of the sixth and fifth centuries b. C.: the characters previously lauded for the heroic virtues, now fall apart in front of the public by presenting a character that borders on the monstrosity. In order to achieve these objectives, we approach the historical context of the Hellenics, highlighting the relationship of the Greek tragedies with the mythical tradition and, above all, with the laws: during this same period, a written and publicly codified law was in preparation, between successes and mistakes to be set into practice.

KEYWORDS: Euripides. Medea. Greek tragedy. Justice. Monster.

Tendo o final do século VI a. C. como o período aproximado de surgimento, o apogeu na metade do século V a. C. e o declínio até o final deste mesmo século, as tragédias áticas configuraram um fenômeno que ultrapassou as fronteiras do estético-literário e se estendeu para além da funcionalidade pedagógica de incorporação de valores e sentidos, como no caso dos poemas homéricos. Os poetas trágicos – cujos três principais são Ésquilo, Sófocles e Eurípides –, fomentados pelas recentes transformações culturais da Grécia Antiga, tomaram elementos da tradição para compor textos que abordavam novas temáticas, muitas vezes questionadoras, sobre o humano, o divino e a justiça. Grimal destaca o fato de terem existido poetas trágicos antes mesmo de Ésquilo e também depois de Eurípides, entretanto, muitos de seus escritos estão desaparecidos ou restam apenas fragmentos[500]. Além disto, foram as peças destes três tragediógrafos que mais exerceram influência nos desdobramentos consecutivos do gênero trágico, passando pelo período helenístico (com Ovídio e Sêneca, por exemplo) até a contemporaneidade.

[500] Grimal 2002: 38

Não podemos apontar um fator central para o surgimento das tragédias gregas, mas podemos traçar alguns antecedentes. Vernant e Vidal-Naquet destacam para a relação que as tragédias mantiveram com as transformações da cidade, sobretudo com o pensamento jurídico e a constituição de leis escritas[501]. Uma legislação escrita esteve em plena fase de elaboração, entre erros e acertos de se colocar em prática, sendo uma importante etapa na transmutação de uma justiça mais vingativa e punitiva (uma justiça "feita com as próprias mãos") para uma justiça codificada publicamente, além de ser um elemento constitutivo da própria *polis*, pois pressupõe uma forma de socialização que ultrapassa as fronteiras do ambiente doméstico. São nas tragédias que também encontramos uma preferência pelas temáticas mais "sanguinárias", dignas das competências tribunais, além da presença de um vocabulário com termos técnicos presentes no aparato jurídico da época, mas que são usados de forma bastante imprecisa. Brandão[502] atenta para a ambiguidade da concepção de justiça neste período: por um lado, se expressou como *themis*, como Lei de Talião ("olho por olho, dente por dente"), uma justiça violenta e irracional que nos remete ao passado grego; por outro, se expressou como *dike*, uma justiça fundamentada na constituição legítima e relacionada ao deus Apolo.

Relatos da forma de organização precedente estão presentes nos escritos da época de Homero e Hesíodo: as sociedades eram divididas em *oikoi* (clãs, famílias) que possuíam um *basileus* como autoridade suprema. O *basileus* era tido como o antecedente masculino de um antepassado divino e por isso possuía poder absoluto nas diversas esferas da vida (econômica, militar, religiosa etc.), além da possibilidade de controlar qualquer outro membro do seu respectivo *oikos*[503]. Desta forma, a justiça helênica atuava na terra através de uma autoridade e, ao mesmo tempo, nos céus através de uma divindade inacessível. Este regime patriarcal arcaico foi se transformando progressivamente, especialmente entre os séculos VIII e VII a. C. com o rápido processo de urbanização que impôs a necessidade de um novo modelo de organização. Vernant destaca que o poder absoluto dos *basileis* foi gradualmente reduzido "ao exercício de funções sacerdotais"

---

[501] Vernant; Vidal-Naquet 2005: 2-3

[502] Brandão 2009: 25

[503] Oliveira 2013: 22-23

[504], abrindo espaço para um novo período marcado pela preeminência do *logos* com relação aos outros mecanismos de poder, além de se instaurar a figura do *nomothetes*, responsável por redigir as leis, ofício que esteve associado a um *status* privilegiado. A redação da lei (*nomosthesia*) garantia a sua permanência no cenário jurídico ao mesmo tempo em que instituía o espaço público através do princípio de igualdade jurídica (*isonomia*).

Vernant e Vidal-Naquet associam as máscaras rituais à máscara da personagem trágica, destacando uma mudança radical no sentido de seu uso: a máscara trágica já não teria uma função ritualística, mas estética[505]. A observação nos remete a um fator importante, também destacado pelos autores: os poetas trágicos buscaram seus temas nos mitos e lendas heroicas, ao mesmo tempo em que os questionavam e os confrontavam com as novas referências históricas. O divino era um elemento constante no palco da representação da vida no contexto ateniense, servindo como resposta para diversas questões. Jaeger destaca que Homero e os mitos constituírm para os gregos o fundo da sua existência total, se tornando um modelo de erudição para a época[506]. Destarte, os poetas trágicos coletaram elementos das tradições míticas, do recente pensamento jurídico e da própria experiência social, ao ponto de confrontá-los existencialmente em suas peças. Grimal frisa que as tragédias gregas não são um mero vestígio de rituais arcaicos dirigidos aos deuses ou inspirados em crendices, mas que constituem obras literárias "submetidas a certas obrigações e convenções" [507]. É constante, nas tragédias deste período, o contraste do ritmo entre a expressão lírica e expressão falada. A expressão lírica, cantada pelo corifeu, expressa a personagem coletiva e representa os cidadãos exprimindo os seus temores, suas esperanças, seus medos e julgamentos. Em contraste, há a personagem individualizada, portadora da máscara trágica, a imagem do passado mítico distante presente nos poemas de Homero. No entanto, as personagens míticas e heroicas, anteriormente tratadas como modelo de

[504] Vernant 2002: 45

[505] Vernant; Vidal-Naquet 2005: 1

[506] Jaeger 2001: 289

[507] Grimal 2002: 37

virtude nos escritos homéricos, agora são "postas em questão diante do público" [508].

Muitos elementos constitutivos do gênero trágico, elencados anteriormente, podem ser encontrados na *Medeia* de Eurípides, apresentada a concurso pela primeira vez em 431 a. C. nas Dionisíacas Urbanas. Entretanto, não se pode afirmar que a abordagem destes elementos ocorreu de forma homogênea entre os três tragediógrafos: cada um trouxe um estilo singular em suas peças, reforçando um aspecto ou outro de acordo com suas preferências e/ou necessidades. Mencionado como "o mais trágico dos poetas", Eurípides foi o que produziu as peças mais singulares em comparação com Ésquilo ou Sófocles: nele, efetua-se um forte rompimento com a dicotomia que distingue o "mundo dos deuses" e o "mundo dos homens". Em outras palavras, as peças euripidianas radicalizam o processo de dessacralização ao ponto de transformar o drama em uma *praxis* humana. Brandão destaca que, em Eurípides, o *kosmos* trágico não é mais "o mito, mas o coração humano, ao qual o grande poeta desceu como se fora um mergulhador e de lá arrancou sua tragédia" [509]. A dessacralização fica evidente no fato de Eurípides evitar usar a imagem mitológica da Moira para tratar do destino humano, dando preferência por apresentar o destino trágico como produzido pelas forças que atravessam o coração de seus personagens e pelas próprias ações individuais. Jaeger chega a afirmar que Eurípides foi o autor que converteu "a tragédia mítica numa representação da vida cotidiana" [510] – o drama trágico deixou de ter as figuras míticas e as divindades como mediadoras, e passou a ser, de fato, uma obra humana.

Encontramos na tradição grega referências à personagem Medeia desde a *Teogonia*, na qual Hesíodo traça rápidas descrições: filha de Hélios com Oceania, e sobrinha da feiticeira Circe[511]. A *Medeia* de Eurípides, entretanto, estabelece referências diretas com outra lenda da tradição: a expedição marítima dos Argonautas realizada por ordem de Pélias, rei de Iolcos na Tessália, na busca pelo velocino de ouro. Foi nesta aventura que

---

[508] Vernant; Vidal-Naquet 2005: 2

[509] Brandão 2009: 57

[510] Jaeger 2001: 298

[511] Hesíodo. *Teogonia* 956-962

Jasão conquistou o amor de Medeia – que, diferente da *Teogonia*, foi apresentada como filha de Eetes pelos mitólogos[512].

Filho de Esão e de Polímide ou Alcímede, Jasão foi um dos tripulantes de Argos – a nau que transportou os Argonautas até Cólquida com o objetivo de conquistar o velo dourado do carneiro de Frixo, que continha propriedades mágicas. Brandão[513] destaca que, quando criança, o herói havia sofrido com o exílio do pai, legítimo rei de Iolcos, destronado e condenado à morte por seu meio-irmão Pélias. Ao retornar, já com vinte anos de idade, Jasão reclamou o trono de seu tio usurpador. "Pélias concordou, desde que Jasão lhe trouxesse da Cólquida o *Velocino de Ouro*" [514]. Convocados por um arauto para empreender esta grande missão, mais de cinquenta heróis de toda Grécia se apresentaram. Foi uma longa jornada até a Cólquida, onde Jasão se dirigiu até a corte real de Eetes para relatar sua incumbência.

> O rei, para livrar-se de um importuno, prontificou-se de a devolver-lhe o precioso velocino, desde que o pretendente ao trono de Iolco executasse quatro tarefas, que, diga-se logo, nenhum mortal poderia sequer iniciar, a não ser que a grande faísca da eternidade, o *amor*, que transmuta impossíveis em possíveis, aparecesse! As provas impossíveis para qualquer humano ser humano eram as seguintes: pôs o jugo em dois touros bravios, presentes de Hefesto a Eetes, toros de pés e cornos de bronze, que lançavam chamas pelas narinas e atrelá-los a uma charrua de diamante; lavrar com eles uma vasta área e nela semear os dentes do dragão morto por Cadmo na Boécia, presentes de Atená ao rei; matar os gigantes que nasciam destes dentes; eliminar o dragão que montava guarda ao Volocino, no bosque sagrado do deus Ares. [515]

---

[512] Brandão 2007: 183

[513] Brandão 2007: 175

[514] Brandão 2007: 176

[515] Brandão 2007: 183

Medeia, uma das filhas do rei, foi a responsável por ajudar Jasão nestas missões: é que ela estava apaixonada pelo herói e, como parte de sua estratégia pessoal de persuasão, utilizou suas artimanhas mágicas para despistar os monstros e garantir o triunfo de Jasão nas provas. Entretanto, Eestes se recusou a cumprir a promessa, ameaçando incendiar a nau Argo e matar os seus tripulantes. Pseudo-Apolodoro[516] narra que, neste momento, Medeia se adiantou para mostrar o local onde o velocino de ouro estava escondido e, na companhia de Jasão, utilizou uma droga para adormecer o dragão que o guardava. Já portando o precioso velo do carneiro de Frixo, Jasão e Medeia embarcam na nau Argo e fogem, iniciando a jornada de retorno para Iolcos. Eestes tentou alcança-los sem sucesso e somente após uma longa perseguição, na qual Medeia assassinou o seu irmão Apsirto e lançou os restos mortais no mar no objetivo de despistar seu pai[517], além do encontro com a feiticeira Circe que precisou purificar os argonautas para que não fossem perturbados pela ira dos deuses, os heróis conseguiram alcançar as terras de Iolcos.

Conforme o combinado, Pélias recebeu o velo dourado do carneiro de Frixo. Brandão[518] destaca que, a partir deste ponto, a história sofre várias ramificações: alguns textos afirmam que Jasão assume o reino de Iolcos e, como resultado de sua união com Medeia, nascem dois filhos, não citados na peça de Eurípides: Feres e Mérmero (a *Teogonia* falava de apenas um filho, Medeio[519]), e outras versões mencionam três filhos (Téssalo, Alcímenes e Tisandro). No entanto, a grande referência para a peça de Eurípides seriam as ações posteriores, cometidas por Medeia, no objetivo de vingar Pélias por ter usurpado o trono do marido e, em algumas versões, ter se recusado a devolvê-lo mesmo em porte do velocino.

Medeia convenceu as filhas de Pélias de que "poderiam facilmente rejuvenescer o pai, já muito avançado em anos, se o fizessem em pedaços e o deitassem a ferver num caldeirão de bronze em meio a uma

---

516 Apollodorus. *Library* 1.9.23

517 Apollodorus. *Library* 1.9.24

518 Brandão 2007: 186

519 Hesíodo. *Teogonia* 1001

composição mágica, cujo segredo somente ela conhecia" [520]. As jovens pelíades, sem hesitar, esquartejaram o pai e o colocaram dentro do caldeirão. Ao fim do ritual, percebendo que o pai não havia ressuscitado e nem rejuvenescido, a alegria ingênua das filhas se transformou em horror e elas fugiram para a Arcádia. Após descobrir que a morte do rei havia sido trama de Medeia, Acasto (filho de Pélias) a expulsou de Iolcos, juntamente com Jasão e os filhos: o exílio os levou para a cidade de Corinto, onde o casal viveu em paz até o dia em que o rei, Creonte, resolveu casar a sua filha com o famoso herói dos Argonautas, agora residente em sua cidade. Jasão acaba repudiando a esposa Medeia e aceitando um casamento real com Glauce – os primeiros versos da peça de Eurípides[521], cantados pela Ama, fazem referência ao mito dos Argonautas e à relação de Jasão com a filha do rei.

ΤΡΟΦΟΣ

Εἴθ᾽ ὤφελ᾽ Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,
μηδ᾽ ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
τμηθεῖσα πεύκη, μηδ᾽ ἐρετμῶσαι χέρας
ἀνδρῶν ἀριστέων οἳ τὸ πάγχρυσον δέρος
Πελίᾳ μετῆλθον. οὐ γὰρ ἂν δέσποιν᾽ ἐμὴ
Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ᾽ Ἰωλκίας
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ᾽ Ἰάσονος:
οὐδ᾽ ἂν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας
πατέρα κατῴκει τήνδε γῆν Κορινθίαν
ξὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνδάνουσα μὲν
φυγὰς πολίταις ὧν ἀφίκετο χθόνα
αὐτῷ τε πάντα ξυμφέρουσ᾽ Ἰάσονι:
ἥπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία,
ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῇ.
νῦν δ᾽ ἐχθρὰ πάντα, καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα.
προδοὺς γὰρ αὑτοῦ τέκνα δεσπότιν τ᾽ ἐμὴν
γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,
γήμας Κρέοντος παῖδ᾽, ὃς αἰσυμνᾷ χθονός.

NUTRIZ

Argo, carena transvoante, não cruzara o azul-cianuro das Simplégades, rumo aos colcos! O talhe em pinho pélio não produzira o remo dos heróis condutores do velo pandourado a Pélias: longe das ameias de Iolco, Medeia ficaria, e eu com ela, sem que Eros, por Jasão, a transtornasse! Nem Pélias jazeria pelas

[520] Brandão 2007: 187

[521] As traduções de *Medeia* são de Trajano Vieira (Eurípides 2010).

> mãos das filhas convencidas por quem sirvo nem ela viveria com os filhos e o marido no exílio de Corinto, sempre solícita com os daqui, jamais em discordância com o cônjuge. Se há concordância entre o casal, a paz no lar é plena. O amor adoece agora, instaura-se o conflito, pois Jasão deitou-se com a filha de Creon. [522]

Brandão[523] afirma que paixão de Jasão pela filha do rei Creonte – não nomeada na peça, mas frequentemente apresentada como Creúsa ou Glauce524 – foi, na verdade, um desejo pelo trono, tendo em vista que o rei de Corinto já estava muito idoso. Nos versos a seguir, a Ama referencia o casamento de Jasão com a filha do rei, destacando a condição real da sua nova moradia em oposição ao contexto solitário de Medeia: "Morada é coisa do passado. O tálamo real retém Jasão, Medeia consome a vida no aposento, vazia de palavras que lhe afaguem o íntimo" 525. A Medeia de Eurípides foi escrita como continuação da lenda dos Argonautas e do relacionamento entre Jasão e Medeia, narrando o curioso caso do "amor transmutado em ódio mortal" 526. Deve-se ter em mente que a princesa bárbara já não poderia empreender uma jornada de retorno à Cólquida, pois assassinou o próprio irmão e cortou definitivamente as relações com o pai. Nestas circunstâncias, através de uma ação vingativa contra o marido por ter lhe trocado pela princesa de Corinto, Medeia comete um crime atroz e sanguinário: mata os próprios filhos.

A MÁSCARA TRÁGICA DE MEDEIA: O MITO TRANSFIGURADO

Quais as possibilidades para abordarmos a máscara trágica desta personagem? As obras artístico-literárias não podem e não devem ser fechadas em um significado único, mesmo que o próprio autor reivindique este significado. Em certo sentido, a própria obra não pertence ao autor – ela se esquiva das posses e existe para que possamos compreender os diversos níveis de nossa existência, podendo ser interpretada e reinterpretada de acordo com as diferentes circunstâncias e conexões

[522] Eurípides. *Medeia* 1-18

[523] Brandão 2009: 63

[524] Vieira 2010: 37

[525] Eurípides. *Medeia* 139-142

[526] Brandão 2009: 63

possíveis. Procurar um significado último ou irrevogável não é o objetivo, e é nesta acepção que abordaremos a máscara trágica desta personagem propondo duas leituras possíveis: (1) Medeia como uma mulher injustiçada pelas atitudes do marido que acabou cometendo o ato sanguinário do filicídio enquanto tentava lidar com a dor; (2) Medeia como uma representação, para os gregos e para Eurípides, do medo de se retornar a um estágio de barbárie, sem leis, onde a justiça é feita com as próprias mãos. A primeira leitura proposta para esta *personam tragicam* ficará evidente por intermédio dos fragmentos da peça de Eurípides que citaremos ao decorrer do escrito. A segunda leitura proposta, por sua vez, será tomada como uma metáfora, no sentido atribuído por Lakoff e Johnson, para se referir ao mal. Na compreensão destes autores, o nosso sistema conceptual opera fundamentalmente por metáfora: as figuras de discurso, precipuamente as metáforas, não fazem parte de uma linguagem extraordinária, um recurso da imaginação ou ornamento retórico[527], mas pertencem ao pensamento e estão infiltradas na vida quotidiana, nas ações e nas expressões explicitadas pela linguagem. Nestas circunstâncias, a metáfora é tão importante quanto "um dos cinco sentidos, como ver, ou tocar, ou ouvir, o que quer dizer que nós só percebemos e experienciamos uma boa parte do mundo por meio de metáforas" [528]. Partindo das observações de Lakoff e Johnson, Jeha elencou as metáforas mais utilizadas para se referir ao mal, em sua concepção: o crime, quando associado à esfera legal, que envolve a transgressão da lei; o pecado, quando associado à esfera religiosa, que envolve a transgressão da lei divina; e o monstro, transgressão associada ao domínio estético e também moral[529]. Para Jeha, o mal é um fenômeno demasiadamente grande e complexo que precisa de meios como a metáfora para expressar a sua imensurabilidade. Desenvolveremos esta questão relacionando o monstruoso com a função estética assumida pela máscara trágica no contexto de encenação das peças que, ao mesmo tempo, tenciona com um fundamento ético no contexto de produção das leis escritas.

Será possível, ainda, perceber que as duas leituras propostas são mais complementares do que antagônicas e refletem diretamente a

[527] Lakoff; Johnson 2002: 45

[528] Lakoff; Johnson 2002: 358

[529] Jeha 2007b: 19

condição dos valores contraditórios que os gregos experimentavam na época: contrapostos e simultâneos, o conflito valorativo não permitia e nem assegurava a permanência de um princípio seguro. Produto de um período histórico bastante específico, o elemento trágico traduzia "uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo" [530]. A ausência de qualquer princípio, o dilaceramento e o contrassenso fica ainda mais evidente na tragédia euripidiana, mas não por acaso. Mais do que os poetas trágicos anteriores, Eurípides teve contato direto com um grupo filosófico que defendeu um novo tipo de educação na Grécia: os sofistas.

Os sofistas fomentaram um novo tipo de educação: desta vez, uma *paideia* direcionada aos nobres, privilegiando a eloquência, a persuasão e a oratória. O grupo também apelou constantemente para o relativismo, questionando os valores da educação tradicional anterior. Naquele momento, a proposta da sofística revelou um "parentesco com o mundo dividido e contraditório que aparece na poesia de Eurípides, através da oscilante insegurança dos seus princípios morais" [531].

No objetivo de explorar o primeiro aspecto proposto para a máscara trágica de Medeia, destacaremos algumas características acerca da condição da mulher helênica, constantemente reduzida às funções reprodutoras da maternidade ou condicionada à vida doméstica. Os textos literários, filosóficos, historiográficos e científicos a concebiam, em sua grande maioria, como "passiva, e na melhor das hipóteses, inferior, em relação [...] ao padrão anatômico, fisiológico e psicológico: o homem. Nada mais" [532]. Ocorreu um afastamento contínuo das diversas áreas do conhecimento em relação à mulher e ao feminino, movimento operado "em termos de pretensiosa superioridade" [533]. Não se tratou, todavia, de um posicionamento unilateral: Platão concebeu na *República* uma cidade ideal e hipotética onde as mulheres deveriam ser educadas como os homens, pois

---

[530] Vernant; Vidal-Naquet 2005: 2

[531] Jaeger 2001: 38

[532] Sissa 1990: 85

[533] Sissa 1990: 86

tinha como objetivo educar a melhor parte da alma de todos os cidadãos[534]. Em outro diálogo, o *Teeteto*, Platão aproxima a atividade filosófica de "parir" ideias ao trabalho de uma parteira, profissão da mãe do personagem Sócrates[535]. Todavia, a positividade em relação às mulheres atribuída pela filosofia platônica não seria uma tendência hegemônica na Grécia. Seja na distinção, apontada por Sissa[536], entre a esposa bela, vista como uma mulher que se entrega a todos, e a esposa feia, uma mulher vista como um castigo para o homem, ou mesmo nas considerações de Aristóteles ao conceber as mulheres em um grau inferior dentro de um conjunto hierárquico, juntamente com os escravos[537] – as mulheres foram amplamente consideradas inferiores aos homens.

Sissa[538] frisa que as temáticas do feminino estiveram presentes nos escritos filosóficos de forma indireta, mas quase sempre apresentada de forma negativa. O acolhimento do feminino na conjuntura da *polis* permanecia uma questão ambígua, tendo em vista que as mulheres não eram consideradas cidadãs e nem participavam ativamente da esfera pública, ambiente restrito exclusivamente aos homens. Embora os gregos reconhecessem a importância da mulher para a coesão e integração social, elas não eram vistas como cidadãs, o que evidencia a seguinte contradição: como a *polis* grega pretende ser justa e íntegra, instaurando as leis escritas, e, ao mesmo tempo, cometer o ato injusto de suprimir as mulheres ou invalidá-las parcialmente?

Analisemos algumas passagens da peça que tratam desta questão: a *Medeia* de Eurípides inicia com a Ama tentando apaziguar a *hybris* da protagonista. Ela se esforça para acalmar as crianças, aparentando prever os assassinatos que estão prestes a ocorrer: "Não será algo sem magnitude que aplaque a sua fúria" [539]. Entre os lirismos do coro, Medeia chega a clamar por Têmis (de acordo com a *Teogonia* de Hesíodo, filha de Urano

---

534 Platão. *República V* 451d-452b

535 Platão. *Teeteto* 148e-158a

536 Sissa 1990: 86

537 Aristóteles. *Política I* 1252b

538 Sissa 1990: 85

539 Eurípides. *Medeia* 172

com Gaia[540], mãe de Diké, divindade da Justiça) e por seu esposo, Zeus[541]. O clamor aos deuses, entretanto, soa como o suplicio por uma justiça vingativa, ao afirmar que deseja ver Jasão e sua esposa "derruídos no castelo" [542]. Percebe-se também que a razão da implacável cólera de Medeia é o fato de estar intensamente decepcionada com Jasão, ao ponto de lamentar a condição das mulheres.

ΜΗΔΕΙΑ
Κορίνθιαι γυναῖκες, ἐξῆλθον δόμων
μή μοί τι μέμψησθ᾽: οἶδα γὰρ πολλοὺς βροτῶν
σεμνοὺς γεγῶτας, τοὺς μὲν ὀμμάτων ἄπο,
τοὺς δ᾽ ἐν θυραίοις: οἱ δ᾽ ἀφ᾽ ἡσύχου ποδὸς
δύσκλειαν ἐκτήσαντο καὶ ῥαθυμίαν.
δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ᾽ ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν,
ὅστις πρὶν ἀνδρὸς σπλάγχνον ἐκμαθεῖν σαφῶς
στυγεῖ δεδορκὼς, οὐδὲν ἠδικημένος.
χρὴ δὲ ξένον μὲν κάρτα προσχωρεῖν πόλει:
οὐδ᾽ ἀστὸν ἤνεσ᾽ ὅστις αὐθάδης γεγὼς
πικρὸς πολίταις ἐστὶν ἀμαθίας ὕπο.
ἐμοὶ δ᾽ ἄελπτον πρᾶγμα προσπεσὸν τόδε
ψυχὴν διέφθαρκ᾽: οἴχομαι δὲ καὶ βίου
χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρῄζω, φίλαι.
ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα, γιγνώσκω καλῶς,
κάκιστος ἀνδρῶν ἐκβέβηχ᾽ οὑμὸς πόσις.
πάντων δ᾽ ὅσ᾽ ἔστ᾽ ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει
γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν.

MEDEIA
Mulheres de Corinto, deixo o lar para evitar que línguas vis me agridam: gente soberba é o que não falta, atrás da porta ou porta afora, mas o afável suporta o estigma de pueril: o homem em tudo vê injustiça e odeia o próximo quando com ele topa, indiferente se a dor terrível lhe rumina as vísceras. Que a gentileza dê um norte ao êxule! Desaprovo a arrogância do nativo, grosseiro na abordagem de seus pares. É inexato dizer que o fato abate-me: minha anima se anula, se me extingue *cáris* – o brilho do viver. Que eu morra, pois o ente até então primeiro e único, tornou-se-me execrável: meu marido! Entre os seres com psique e pensamento, quem supera a mulher na triste vida? [543]

---

[540] Hesíodo. *Teogonia* 135

[541] Eurípides. *Medeia* 160

[542] Eurípides. *Medeia* 164

[543] Eurípides. *Medeia* 214-231

A vida das mulheres, segundo Medeia, seria uma vida repleta de temores e destinada ao sofrimento. Em outro trecho, entretanto, Medeia demonstra que não é uma mulher covarde ou frágil, e mantêm uma posição radical com relação ao feminino, sobretudo, por presenciar os seus direitos conjugais lesados: "Mulher é amedrontável, ruim de pugna, não suporta a visão da lança lúgubre, mas se maculam a honra em sua cama, não há quem lhe supere a sanha rubra!" 544. O rei Creonte prevê um ato sanguinário vindo das mãos de Medeia e, por isto, tenta bani-la da cidade de Corinto. Ela aceita o exílio, mas solicita ao rei somente um dia a mais na cidade: partindo de elementos retóricos e persuasivos, Medeia aponta a necessidade de cuidar das crianças para organizar sua partida definitiva.

ΜΗΔΕΙΑ
μίαν με μεῖναι τήνδ᾽ ἔασον ἡμέραν
καὶ ξυμπερᾶναι φροντίδ᾽ ᾗ φευξούμεθα,
παισίν τ᾽ ἀφορμὴν τοῖς ἐμοῖς, ἐπεὶ πατὴρ
οὐδὲν προτιμᾷ, μηχανήσασθαί τινα.
οἴκτιρε δ᾽ αὐτούς: καὶ σὺ τοι παίδων πατὴρ
πέφυκας: εἰκὸς δέ σφιν εὔνοιάν σ᾽ ἔχειν.
τοὐμοῦ γὰρ οὔ μοι φροντίς, εἰ φευξούμεθα,
κείνους δὲ κλαίω συμφορᾷ κεχρημένους.

MEDEIA
Deixa que eu permaneça um dia só, a fim de organizar minha partida e achar um jeito de manter meus filhos, que Jasão, pai indigno, deixa à míngua. A condição de pai também te obriga a seres susceptível. Tem piedade! Não penso em minha agrura se me exilo, mas choro a triste sina dos meninos. [545]

O corifeu, a voz coletiva que representa as angústias dos cidadãos, entra para "traduzir a dor da esposa de Jasão, e hipoteca-lhe, embora timidamente a sua solidariedade" 546 diante do exílio da protagonista. É possível perceber que, neste momento, o corifeu compactua com as vinganças planejadas por Medeia, afirmando que sua vontade é justa547. Medeia revela ao coro a verdadeira intenção de seu pedido: pretende fazer mal ao rei Creonte, sua filha e Jasão.

---

544 Eurípides. *Medeia* 263-266

545 Eurípides. *Medeia* 340-347

546 Brandão 2009: 65

547 Eurípides. *Medeia* 267-268

ΜΗΔΕΙΑ

κακῶς πέπρακται πανταχῇ: τίς ἀντερεῖ;
ἀλλ᾽ οὔτι ταύτῃ ταῦτα, μὴ δοκεῖτέ πω,
ἔτ᾽ εἴσ᾽ ἀγῶνες τοῖς νεωστὶ νυμφίοις
καὶ τοῖσι κηδεύσασιν οὐ σμικροὶ πόνοι.
δοκεῖς γὰρ ἄν με τόνδε θωπεῦσαί ποτε
εἰ μή τι κερδαίνουσαν ἢ τεχνωμένην;
οὐδ᾽ ἂν προσεῖπον οὐδ᾽ ἂν ἡψάμην χεροῖν.
ὁ δ᾽ ἐς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο,
ὥστ᾽, ἐξὸν αὐτῷ τἄμ᾽ ἐλεῖν βουλεύματα
γῆς ἐκβαλόντι, τήνδ᾽ ἐφῆκεν ἡμέραν
μεῖναί μ᾽, ἐν ᾗ τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκροὺς
θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ᾽ ἐμόν.
πολλὰς δ᾽ ἔχουσα θανασίμους αὐτοῖς ὁδούς,
οὐκ οἶδ᾽ ὁποίᾳ πρῶτον ἐγχειρῶ, φίλαι:
πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρί,
ἢ θηκτὸν ὥσω φάσγανον δι᾽ ἥπατος,
σιγῇ δόμους ἐσβᾶσ᾽, ἵν᾽ ἔστρωται λέχος;
ἀλλ᾽ ἔν τί μοι πρόσαντες: εἰ ληφθήσομαι
δόμους ὑπερβαίνουσα καὶ τεχνωμένη,
θανοῦσα θήσω τοῖς ἐμοῖς ἐχθροῖς γέλων.
κράτιστα τὴν εὐθεῖαν, ᾗ πεφύκαμεν
σοφοὶ μάλιστα, φαρμάκοις αὐτοὺς
ἑλεῖν.

MEDEIA

Quem nega a prevalência da maldade? Mas que assim seja não é certo ainda. Do embate, os neocasados não escapam, e o sogro, da mais grave pena. Nunca bajularia o rei, não fora o que arquiteto, tampouco minhas mãos o tocariam. Quando postergou minha expulsão, Creon chegou ao cume da estupidez: perdeu a chance única de inviabilizar o que eu vislumbro. Hei de fazer do pai, marido e filha uma trinca sinistra, pois domino imenso rol de vias morticidas, embora ignore por onde começo: meto fogo no ninho conjugal, enfio-lhes a lâmina no fígado em passos silenciosos pela câmera? Há um senão: se me pegarem paço adentro, maturando meu projeto, a corja ri de mim, sem vida. A via mais eficiente, para a qual nasci sabendo, é capturá-los com veneno. Assim será! [548]

[548] Eurípides. *Medeia* 364-386

O coro também canta referenciando a condição feminina e aspirando ao tempo em que não mais pesará maldosa fama sobre as mulheres: "No mundo o dolo se avoluma, declina o empenho dos deuses; mas há de afamar o câmbio da fama: honor se direciona à estirpe fêmea; infâmia não mais afetará as fêmeas" 549. Ocorre, em seguida, uma longa discussão entre Jasão e Medeia – a feiticeira procura demonstrar todos os sacrifícios que fez por Jasão, destacando que foram feitos por amor; o herói, por sua vez, a culpa por seu exílio enquanto inocenta as próprias atitudes. Em uma das passagens, ao afirmar que Medeia poderia permanecer em solo grego caso aceitasse submissa as decisões dos mais fortes, Jasão deixa clara a sua tendência autoritária.

> **ΙΑΣΩΝ**
> οὐ νῦν κατεῖδον πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις
> τραχεῖαν ὀργὴν ὡς ἀμήχανον κακόν.
> σοὶ γὰρ παρὸν γῆν τήνδε καὶ δόμους ἔχειν
> κούφως φερούσῃ κρεισσόνων βουλεύματα,
> λόγων ματαίων οὕνεκ' ἐκπεσῇ χθονός.
>
> **JASÃO**
> De há muito eu sei que é um mal sem cura a incúria da fúria. Preservaras moradia e *status quo*, submissa ao que os mais fortes sentenciavam. Tua fala verborrágica é a única culpada pelo exílio.[550]

A lábia de Jasão fará Medeia afirmá-lo como "sórdido dos sórdidos" [551], destacando sua tendência para o cinismo. É neste sentido que podemos tomar a máscara trágica da Medeia euripidiana como uma mulher injustiçada e que, tentando lidar com a dor, cometeu o filicídio em um ato desesperado por justiça ou para consumar uma vingança: "É a mordida que fere mais o esposo" [552]. Mulher bárbara, especialista em venenos, Medeia sabe que o assassinato dos filhos conseguirá ferir mais o coração de Jasão, e assim o faz.

---

[549] Eurípides. *Medeia* 413-420

[550] Eurípides. *Medeia* 446-450

[551] Eurípides. *Medeia* 465

[552] Eurípides. *Medeia* 817

Entre os versos 252 e 262, a protagonista também lamenta a condição de estrangeira, pois tem tratamento diferenciado em relação às outras mulheres da *polis*.

> ΜΗΔΕΙΑ
> [...]
> ἀλλ᾽ οὐ γὰρ αὐτὸς πρὸς σὲ κἄμ᾽ ἥκει λόγος:
> σοὶ μὲν πόλις θ᾽ ἥδ᾽ ἐστὶ καὶ πατρὸς δόμοι
> βίου τ᾽ ὄνησις καὶ φίλων συνουσία,
> ἐγὼ δ᾽ ἔρημος ἄπολις οὖσ᾽ ὑβρίζομαι
> πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελῃσμένη,
> οὐ μητέρ᾽, οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ
> μεθορμίσασθαι τῆσδ᾽ ἔχουσα συμφορᾶς.
> τοσοῦτον οὖν σου τυγχάνειν βουλήσομαι,
> ἤν μοι πόρος τις μηχανή τ᾽ ἐξευρεθῇ
> πόσιν δίκην τῶνδ᾽ ἀντιτείσασθαι κακῶν
> [τὸν δόντα τ᾽ αὐτῷ θυγατέρ᾽ ἥ τ᾽ ἐγήματο,]
>
> MEDEIA
> [...]
> Sei bem que nossas sendas não confluem: dispões de pólis, elos de amizade, lar paternal, desfrutes na violência; quanto a mim, só, butim em solo bárbaro, sem urbe, rebaixada por Jasão, sem mãe, sem um parente, sem... que a âncora soerga longe deste pesadelo! Assim resumo o meu pedido: se eu achar um meio de cobrar o esposo por ser tão inescrupuloso e o rei que entregou a filha, silencia! [553]

A fala permite que tracemos elementos acerca da máscara trágica da protagonista por um segundo viés: um monstro que ameaça um retorno a uma etapa sem leis escritas na Grécia. A possibilidade desta perspectiva ficará evidente tanto pelos atos sanguinários e monstruosos de Medeia, como por sua condição de bárbara, estrangeira.

As tragédias mantiveram estreitas relações com o início da legislação, marcando uma nova etapa na condução das relações sociais. Tal como explanado anteriormente, a nova etapa representou um grande divisor de águas entre os gregos e os povos estrangeiros. Privilegiando o diálogo ao invés da violência, instaurou-se um novo campo de batalha: evitam-se as armas e as disputas passam a ocorrer na ordem do *logos*. Neste contexto, seria o ato sanguinário de Medeia a expressão do medo de se retornar a um estágio de barbárie, sem regras ou leis? Eurípides parece ser

[553] Eurípides. *Medeia* 252-262

irônico ao apresentar o desfecho da peça com seu famoso artífice *deus ex machina*, em que Medeia foge impune em um carro voador.

Jeha[554] defende que os monstros presentes na literatura corporificam medos do homem: podendo afligir a humanidade de maneira individual ou coletiva, os monstros são, na maioria das vezes, representações do medo, do horrível, do perigoso, do mal ou simplesmente daquilo que deve ser evitado. O monstro é uma metáfora para representar a imensurabilidade do mal de forma ética-estética e, ao mesmo tempo, é um estratagema que rotula tudo o que infringe as fronteiras e limites pré-estabelecidos, nos colocando diante de uma alteridade radical. Neste sentido, o monstruoso carregaria tanto implicações estéticas como políticas, surgindo em condições sociais e históricas específicas. Jeha[555] traz o exemplo de Frankenstein, monstro que no contexto da modernidade representaria um mal-estar diante da ciência e das guerras. Nestas condições, poderíamos pensar na personagem Medeia como resultado de um mal-estar diante da incerteza da eficácia da justiça? Ou ainda, pensá-la como um monstro capaz de corroer a gênese do *nomos*?

Seja como for, o monstro é produzido somente através de relações. Entre dois grupos ou dois indivíduos hipotéticos, ambos podem se inspirar o afeto do medo mutuamente, tornando-se "monstro" para o outro. Cabe destacar, neste ponto, a condição estrangeira e bárbara de Medeia: ela é "outro", mas inserido no interior da *polis*. Em uma pesquisa sobre a produção de significados, o historiador Kosellek contemplou observações acerca daquilo que nomeou de "classificações assimétricas" [556]. Ao partir das observações de que as palavras usadas "para si" (eu) e "para os outros", no intuito de nomeação, delimitam zonas de articulação conceituais e sociopolíticas, além de produzirem identidades de mútuo reconhecimento ou de depreciação, Kosellek propõe uma série de observações acerca dos grandes pares opositivos presentes na história da humanidade, dentre eles o par Heleno e Bárbaro. O historiador afirma que entre os séculos VI e IV a. C. a classificação assimétrica "Heleno e Bárbaro"

---

[554] Jeha 2007a: 7

[555] Jeha 2007b: 24

[556] Kosellek 2004: 155

se tornou expressão de caráter universal na Hélade para se referir aos gregos e não gregos de forma generalizada[557]. A utilização deste par semântico opositivo manteve relações, para os gregos, com a criação da *polis* como uma constituição civil, permitindo a política como uma experiência possível em oposição à monarquia oriental; e, além disto, viabilizou o processo de desenvolvimento intelectual, artístico e cultural na região – de fato, possibilitou a criação da autoimagem que uniu os helenos, mas também excluiu os bárbaros[558]. Antes mesmo da palavra "barbárie" estar associada a uma condição que indica a ausência de ordem ou leis, serviu como operador semântico que instituiu o não grego, muitas vezes, como infame, decadente, torpe, repulsivo e monstruoso: a grande sombra projetada abaixo do esplendor reluzente da civilização helênica. Podemos contemplar repercussões disto na *Política* de Aristóteles, escrito no qual o pensador estagirita fundamentou princípios que sustentam sua antropologia filosófica em âmbito social e político: dentre eles, nas passagens em que defende a superioridade da civilização grega em relação aos povos considerados bárbaros[559] e nos argumentos que defendem a inferioridade da mulher, situada no mesmo patamar que os estrangeiros e os escravos[560]. Da mesma forma, é interessante observar a existência de leis no século V a. C., período de apresentação da tragédia euripidiana em Atenas, que envolviam interdições ao direito de casamento (*epigamia*) entre uma mulher estrangeira e um cidadão ateniense ou uma mulher ateniense e um homem estrangeiro. No discurso *Contra Neera*, atribuído a Apolodoro de Pásion, uma das passagens enfatiza uma lei que visava prevenir contra a usurpação da cidadania e contra a violação do direito exclusivo dos atenienses de casarem entre si[561]. Em ambas as ocorrências, o homem ou a mulher estrangeira podiam ser indiciados e levados perante o *thesmothetai* por qualquer cidadão ateniense que estivesse apto; caso fossem considerados culpados, seriam vendidos juntamente com o seu patrimônio e um terço do valor seria entregue ao denunciador. E aos atenienses que se relacionassem

[557] Kosellek 2004: 161

[558] Kosellek 2004: 161-162

[559] Aristóteles. *Política I* 1252b

[560] Aristóteles. *Política I* 1259b

[561] Apolodoro. *Demóstenes* 59 16

matrimonialmente com mulheres estrangeiras, por sua vez, a punição envolvia uma multa de mil dracmas.

A "monstruosidade" de Medeia parece ser resultado desta engenhosa composição: é simultaneamente mulher e bárbara. Não aceita facilmente a condição de submissa que lhe impõem e, talvez, seja por isto que nunca poderá se tornar uma mulher grega "genuína". É incapaz de se transfigurar para um estado de obediência, de ser domesticada ou de aceitar o sofrimento causado pelos homens.

Zaidman[562] destaca elementos para pensarmos simultaneamente a condição de Medeia como mulher e estrangeira: dentre os rituais sociais de integração das mulheres, em particular das raparigas, havia um com a função de integrá-la na vida adulta, torná-la um membro dócil, útil e efetivo na *polis*. Tratava-se de um rito de passagem, onde a jovem deixava para trás sua condição de *parthenos* (rapariga adulta) e assumia a condição de *gyne* (mulher casada). Assim, o seu lugar na vida social também se transformava: deixa a casa de seu pai, onde vivia solteira, com a família e as companheiras, para entrar na desconhecida casa de seu marido. "Ao desconforto de um novo modo de vida juntam-se as apreensões ligadas à imagem da violência sexual que acompanha a do prazer" [563]. Esta ambivalência esteve presente em uma série de mitos, incluindo a tragédia de Eurípides. Percebe-se, igualmente, que a personagem Medeia apresenta uma dupla-face em relação à condição de estrangeira: por um lado, precisou adentrar em um novo país, tornando-se uma intimidação aos habitantes daquele território; por outro, precisou adentrar em uma nova casa, a do marido.

> ΜΗΔΕΙΑ
> [...]
> ἃς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῇ
> πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος
> [λαβεῖν: κακοῦ γὰρ τοῦτ᾽ ἔτ᾽ ἄλγιον κακόν].
> κἀν τῷδ᾽ ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν
> ἢ χρηστόν: οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγαὶ
> γυναιξὶν οὐδ᾽ οἷόν τ᾽ ἀνήνασθαι πόσιν.
> ἐς καινὰ δ᾽ ἦθη καὶ νόμους ἀφιγμένην

[562] Zaidman 1990: 441

[563] Zaidman 1990: 442

δεῖ μάντιν εἶναι, μὴ μαθοῦσαν οἴκοθεν,
ὅπως ἄριστα χρήσεται ξυνευνέτῃ.
κἂν μὲν τάδ᾽ ἡμῖν ἐκπονουμέναισιν εὖ
πόσις ξυνοικῇ μὴ βίᾳ φέρων ζυγόν,
ζηλωτὸς αἰών: εἰ δὲ μή, θανεῖν χρεών.
ἀνὴρ δ᾽, ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθηται ξυνών,
ἔξω μολὼν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης
[ἢ πρὸς φίλον τιν᾽ ἢ πρὸς ἥλικα τραπείς]:
ἡμῖν δ᾽ ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν.
λέγουσι δ᾽ ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον
ζῶμεν κατ᾽ οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί,
κακῶς φρονοῦντες: ὡς τρὶς ἂν παρ᾽ ἀσπίδα
στῆναι θέλοιμ᾽ ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαξ.

MEDEIA
[...]
Impõe-se-lhe a custosa aquisição de seu esposo, proprietário desde então de seu corpo – eis o opróbrio que mais dói! E a crise do conflito: a escolha recai no probo ou no torpe? À divorciada, a fama de rampeira; dizer *não!* ao apetite másculo não nos cabe. Na casa nova, somos mânticas para intuir como servi-lo? Instruem-nos? Se o duro estágio superamos, sem tensão conosco o esposo leva o jugo – quem não inveja? –, ou melhor morrer. Quando a vida em família o entedia, o homem encontra refrigério fora, com amigo ou alguém de mesma idade. A nós, a fixação numa só alma. "Levais a vida sem percalço em casa" (dizem), "a lança os põe em risco." Equívoco de raciocínio! Empunhar a égide dói muito menos que gerar um filho. [564]

Eurípides também pode estar nos atentando para o outro próximo a nós, aquele inserido no familiar, e cuja face monstruosa pode surgir repentinamente. Mesmo sendo estrangeira, filha do mundo bárbaro, é preciso lembrar que Medeia também é uma heroína mítica cultuada pela tradição, e não é apenas o seu caráter que é desfeito na peça: enquanto Eurípides a retrata com tendências sanguinárias, movida pelo Eros, seu marido Jasão é mostrado como um homem covarde, autoritário e arbitrário. Neste jogo sutil, a tendência das tragédias se realiza ao colocar em questão a figura dos heróis: apresenta-os muito mais como um problema aos expectadores e levanta mais perguntas do que entrega respostas.

[564] Eurípides. *Medeia* 232-251

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Apollodorus (1921), *The Library*, vol. I. Translated by Sir James George Frazer. London.

Apolodoro (2013), *Contra Neera [Demóstenes] 59*. Tradução de Glória Onelley. Coimbra.

Aristóteles (1998), *A Política*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo.

Arnaoutoglou, Ilias (2003), *Leis da Grécia Antiga*. Tradução de Ordep Trindade Serra e Rosiléa Pizarro Carnelós. São Paulo.

Brandão, Junito de Souza (2007, 14ª ed.), *Mitologia grega*, vol. III. Petrópolis.

_____ (2009, 11ª ed.), *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis.

Eurípides (2007, 7ª ed.), *Medéia. Hipólito. As troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro.

_____ (2010), *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo.

Grimal, Pierre (2002), *O teatro antigo*. Tradução de António M. Gomes da Silva. Lisboa.

Hesíodo (1995, 3ª ed.), *Teogonia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo.

Jaeger, Werner Wilhelm (2001, 4ª ed.), *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Pereira. São Paulo.

Jeha, Julio (2007a), "Apresentação. Monstros: a face do mal" in _____ (coord.), *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte, 7-8.

_____ (2007b), "Monstros como metáforas do mal" in _____ (coord.), *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte, 9-31.

Oliveira, Richard Romeiro (2013), *Pólis e Nómos: o problema da lei no pensamento grego*. São Paulo.

Koselleck, Reinhart (2004), *Future past: on the semantics of historical time*. New York.

Lakoff, George; Johnson, Mark (2002), *Metáforas da vida quotidiana*. São Paulo.

Platão (2000, 3ª ed.), *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém.

_____ (2001, 3ª ed.), *Teeteto. Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém.

Sissa, Giulia (1990), "Filosofias do gênero: Platão, Aristóteles e a diferença dos sexos" in Duby, Georges; Pantel, Pauline Schmitt; Perrot, Michelle (coords.), *História das mulheres no Ocidente: a Antiguidade*, vol. 1. Porto, 79-123.

Vernant, Jean-Pierre (2002), *Origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro.

Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre (2005), *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria Conceição M. Cavalcante, Bertha Halpem Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo.

Vieira, Trajano (2010), "Notas e posfácio" in Eurípides, *Medeia*. São Paulo.

Zaidman, Louise Bruit (1990), "As filhas de Pandora" in Duby, Georges; Pantel, Pauline Schmitt; Perrot, Michelle (coords.), *História das mulheres no Ocidente: a Antiguidade*, vol. 1. Porto, 411-463.

"BELAS, RECATADAS E DO LAR": A CONSTRUÇÃO DO IDEAL FEMININO DE ASCESE: A IMPORTÂNCIA DO BELO NAS REPRESENTAÇÕES DAS VIRGENS CRISTÃS DO SÉCULO IV E V

(THE CONSTRUCTION OF THE FEMININE IDEAL OF ASCETICISM: THE IMPORTANCE OF REPRESENTATIONS OF BEAUTY IN CHRISTIANS VIRGINS ON CENTURY IV AND V.)

Ruben Ryan Gomes de Oliveira[565]
Universidade Estadual do Ceará

Orientadora: Prof. Dra. Silvia Márcia Alves Siqueira[566]

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo analisar o conceito de belo na tradição cristã, tendo como contexto histórico o período conhecido por Antiguidade Tardia. Nosso enfoque será a análise de algumas representações biográficas de virgens cristãs, percebendo a importância da noção de beleza para a construção do ideal feminino de ascese. Analisaremos a relações estabelecidas entre o belo e o feio, o belo e o bom, a beleza corpórea e a beleza divina, sempre tendo em mente o contexto cultural do cristianismo dos primeiros séculos. Dentre as personagens estudadas, enfatizaremos na vida de Macrina, uma virgem Capadócia que viveu no século IV d. C. e construiu um mosteiro na região de Anisa, além de ter sido modelo de conduta para muitas virgens. Tomaremos como fonte de estudo a biografia dela escrita por seu irmão Gregório de Nissa,

[565] Ruben Ryan is a student of History on State University of Ceará – Brazil. He is developing research on antiquity, with the aid of Professor Silvia Márcia Alves Siqueira. He is member of the research group on Written Culture and Orality in Ancient times and the Middle Ages (Archea-UECE), linked with the master's Academic group at the State University of Ceará (UECE-MAHIS).

[566] Silvia Siqueira is PhD in Ancient History, associate professor in the course of History and the Academic Master in History (Mahis) of the State University of Ceara (UECE) and coordinator of the Research Group on Culture Writing in Antiquity and the Medieval (ARCHEA)

intitulada “Vida de Macrina”, além de outras fontes que nos ajudem a perceber a representação do belo nas biografias dessas mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Belo; Virgindade; Macrina; Gregório de Nissa; Cristianismo.

ABSTRACT: This work has for objective to analyze the concept of beauty in the Christian tradition, and its historical context the period known as late Antiquity. Our focus will be the analysis of some biographical depictions of Christian virgins, realizing the importance of the concept of beauty for the construction of the feminine ideal of asceticism. We will look at the relationships established between the beautiful and the ugly, the beautiful and the good, the corporeal beauty and divine beauty, always bearing in mind the cultural context of the Christianity of the first centuries. One of the characters studied that we will focus is the life of Macrina, a Virgin Cappadocia who lived in the 4th century A.D. and built a monastery in the region of Anisa, and role model for many virgins. We will take as a source of study her biography written by his brother Gregory of Nyssa, entitled "Life of Macrina", in addition to other sources that help us understand the representation of the beautiful in the biographies of these women.

KEYWORDS: Beauty; Virginity; Macrina; Gregory of NYSSA; Christianity.

Pretendemos neste artigo analisar como as mulheres cristãs consagradas foram representadas em biografias, a fim de perceber a importância do ideal de beleza feminina entre os cristãos da Antiguidade Tardia. Tal ideal desde tempos muito remotos fazia parte da mentalidade masculina e é nosso objetivo compreendê-lo em seu contexto, pensando sempre na mentalidade do período e dos sujeitos estudados, para isso é necessário entender primeiro sobre o significado do belo na tradição cristã, assim como os seus usos.

A tradição cristã concebia o Universo como belo e perfeito, *pankalia*, pois todas as coisas foram feitas por Deus, o qual é perfeito e que, portanto, sua obra também é perfeita. Essa noção está presente tanto nos textos bíblicos como nos escritos dos Pais da Igreja, os quais também foram

muito influenciados pela filosofia platônica. A hibridação entre essas linhas de pensamento fundaram as bases do pensamento cristão medieval, assim como de outros períodos da tradição cristã.

Contudo é notório que o feio, o defeituoso, o desagradável, enfim, o imperfeito existe no mundo, surge, portanto, a problemática de como pode existir o feio em meio à criação divina, perfeita e bela? Agostinho de Hipona propõe uma solução, explicando que a existência dessas deformidades são consequências de uma corrupção. Essa corrupção só seria dano se acaso existisse um bem precedente, portanto a criação divina deve ter perdido parte de seu valor original. Contudo, de acordo com ele, para que isso fosse realmente um castigo era necessário que esse dano não fosse total, caso contrário deixaria de existir tanto o belo quanto o feio, pois se acaso apenas existisse o feio, esse deixaria de ser feio, um dano, pois não haveria nada para se comparar, seria um absoluto nada[567]. Portanto, o belo seria a conservação da natureza original das coisas e o feio a consequência da corrupção humana por meio do pecado.

Aqui tentamos observar como o belo surge nas representações femininas de virgens, dando ênfase à análise da vida de Macrina, irmã de Basílio de Cesareia e Gregório de Nissa, uma mulher distinta que em muitos aspectos representou o modelo de conduta ascética a ser seguido pelas mulheres que desejavam seguir um estilo de vida mais puro. Em nossa análise, Gregório de Nissa ganha destaque, tanto por ser irmão de Macrina e ter escrito a principal biografia[568] dela, como por ser um dos principais padres orientais que deu ênfase ao comportamento das virgens, elogiando e "provocando o desejo" de outras a seguir esse caminho[569].

A biografia que Gregório escreve tenta apresentar a vida de sua irmã, desde antes do seu nascimento até momentos póstumos. Ele inicia

---

567 Eco 2007: 44

568 A biografia em questão se intitula "Vida de Macrina". Foi uma obra que Gregório de Nissa escreveu por volta de 380 e 383 d. C. com o intuito de ser apenas uma carta ao Monge Olímpio, mas que ao longo do tempo foi copiada traduzida e publicada em formato de livro.

569 Nesse assunto Gregório de Nissa ficou muito conhecido após o seu primeiro trabalho o "Tratado sobre a Virgindade". Será esse trabalho que também utilizaremos como fonte de nossa análise.

seu relato ainda na juventude de sua mãe, Emélia, que, de acordo com ele, tinha desejos de de não se casar. E desde então o belo já aparece:

> Mas desde que ela perdeu ambos os pais, e ela havia desabrochado na sua beleza de juventude e, a fama da sua boa aparência estava atraindo muitos pretendentes e havia muito perigo nisso, se ela não tivesse um companheiro de boa vontade, ela poderia sofrer algum fato não desejado, vendo que alguns homens, inflamados pela sua beleza, estavam prontos para seqüestrá-la, por causa disso ela escolheu para seu marido um homem que era conhecido e aprovado pela seriedade de sua conduta e assim ganhou o protetor de sua vida.[570]

O autor continua a sua narrativa a descrever não apenas a virgem, mas outros personagens que de alguma forma foram impactados com o estilo de vida desta mulher, como por exemplo, Basílio de Cesaréia, Naucracio, Pedro de Sebaste, as virgens que viviam com ela em seu retiro em Anesi, entre outros. Mas a figura principal da obra é Macrina que, de acordo com ele, antes do nascimento fora "predestinada" ao modo de vida de Tecla, "a famosa entre as virgens"[571], pois essa figura apareceu em uma visão a Emélia, no momento do nascimento da biografada.

O autor tem o objetivo de traçar, de alguma forma, não o desenvolvimento do caráter de sua irmã, mas a forma como esse caráter alcança e transforma outras vidas. Ele, com essa intenção, descreve a determinação dela em se manter virgem, mesmo com um "grande enxame de pretendentes, propondo casamento"[572]; também demonstra a maneira dela de viver elevada e desconectada das coisas mundanas, ao mesmo tempo tendo uma vida simples e humilde. Para ele as o estilo de vida de Macrina produziu bons frutos para outras pessoas, vidas foram transformadas e impactadas por sua sabedoria e espiritualidade, até mesmo milagres foram realizados.

O que nos chama a atenção é a presença constante do belo, nas representações das virgens, ou de mulheres que consideravam como modelos de conduta. Mas acredito ser preciso analisar sobre os usos do belo nas representações da antiguidade.

---

[570] Greg. de Nissa *Vit. Macri*.: 2, 2

[571] Greg. *Vit. Macr*.: 2, 3

[572] Greg. *Vit. Macr*.: 4, 1

Gomes[573] afirma que o "belo" entre os gregos estava associado às divindades, e que mesmo depois, no cristianismo esse ideal continua, mas é importante saber que isso não é algo tão simples, pois a divindade cristã tanto é associada ao belo como ao feio. Contudo é necessário ter conhecimento que a noção de belo entre os cristãos não está apenas associado ao belo físico, mas, principalmente, ao espiritual, assim como este espiritual está ligado à conduta e comportamento dos indivíduos. No caso das representações dos santos, assim como acontece nas representações das virgens consagradas, a maior beleza está relacionada ao divino, ao espiritual e à conduta comportamental. Se pensarmos em Macrina, em sua biografia ela é constantemente apresentada como alguém que têm uma "vida angélica", esse tratamento está relacionado a uma série de imagens da mulher ideal, mas no caso dela há uma exagerada valorização da opção pela virgindade, considerado pelos cristãos como um estilo de vida mais puro, que ela decidiu seguir.

Na mentalidade cristã, o belo também está associado ao contato com o divino. Constantemente algumas mulheres, assim como homens, são elogiados por sua intimidade com o divino, principalmente por meio de orações e de realizações de milagres.

Gregório, como filósofo e teólogo que era, chega a diferenciar os conceitos de "beleza divina" e "beleza corpórea" afirmando que a "beleza divina" se manifesta através das características opostas a "beleza corpórea", pois a "beleza divina" é incorpórea e incomensuravelmente superior à corpórea. Para Gregório o belo está intimamente ligado à Deus, pois Ele é verdadeiramente Bom e Belo (*Agathos* e *Kalos*), somente Ele e aquilo que criou poderia ser bom e belo[574].

Não apenas na concepção cristã que existe uma correlação entre a noção de Belo com a noção de Bom, até mesmo em distintos contextos históricos a relação entre esses dois conceitos é estreita[575]. De certa forma uma expressão, na maioria das vezes, significava a outra. Assim como a noção de feio passa a ter relação íntima com o mal.

---

[573] Gomes 2014.

[574] Ramelli 2010: 356-363

[575] Eco 2010: 8

Ramelli[576] estudando as bases do pensamento do Nisseno sobre o conceito de belo e bom em seus escritos apresenta vários exemplos de autores que foram importantes para a construção do pensamento deste que, assim como ele, trocavam o uso dessas palavras, como se tivessem o mesmo significado. Plotino é um dos exemplos que em muitos aspectos tem um pensamento comum com Gregório sobre a noção de belo:

> Para Plotino, o belo é a vontade da alma de voltar ao Uno sendo guiada pelas ideias contidas no intelecto. A alma sente-se atraída pelo belo e não pelo feio, visto que a alma conhece o belo e não o feio. O que não é belo causa estranhamento à alma. O feio é desordem, erro e falta. O feio é ausência, não ser e, portanto, mal.[577]

Diferentemente, da perfeição da beleza dos deuses clássicos, a representação do Cristo foge da ideia de belo fisicamente, para se aproximar, de acordo com o discurso cristão, da beleza interna, espiritual. A horrenda morte de Cristo é celebrada como a mais bela cena de amor para com os homens. A beleza não está, portanto, no externo, no aparente, mas no significado intrínseco do ato. "No mundo cristão, a santidade nada mais é do que a imitação de Cristo"[578]. O sacrifício sanguinolento e doloroso do "mestre" se tornou o ideal aspirado pelos cristãos, principalmente aqueles que tiveram que suportar períodos de perseguições, em que se tornavam mártires da causa, ou seja, tinham o mesmo fim que Cristo teve. Esse ato foi louvado por aqueles que sobrevieram a esses mártires e por isso esses indivíduos passaram a ser venerados entre os cristãos. A beleza desses indivíduos não estava, necessariamente, no seu aspecto físico, mas na profundeza de sua espiritualidade ao ponto de negar a sua vida em prol da causa cristã.

Porém isso de modo algum quer dizer que a beleza física não fosse louvada, apenas era posta em segundo plano, é o caso da beleza de algumas virgens cristãs. Com o fim das perseguições, os sacrifícios da forma que acontecia com os mártires não seriam tão comuns, mas ainda se era necessário "sacrificar-se" por Cristo de alguma forma. Portanto, surge então outras formas de sacrifício, um deles era a virgindade, o qual Macrina

---

[576] Ramelli 2010

[577] Gomes 2014: 26

[578] Eco 2007: 56

é um dos destaques na prática dessa forma de ascese na Igreja Oriental. De acordo com a professora Silvia Siqueira:

> A prática da virgindade e da continência significava uma restauração da perfeição originária em um movimento circular, cujo qual objetivo era a salvação por meio da qual se retornava ao início da criação, ao passo que sua motivação ascética seria a separação do mundo e sequela de Cristo.[579]

Fica, portanto, claro no trecho acima citado que a virgindade, e de acordo com grande parte dos Clérigos do período, inclusive Gregório de Nissa, era considerada como um sacrifício que restauraria o indivíduo a sua condição original e que aproximaria esse indivíduo com o divino. Seria então onde estaria a real beleza das mulheres que decidiam por esse estilo de vida. Usando as palavras de Gregório: "La venerable figura de la virginidad, honrada por todos los que estiman que la belleza se encuentra en la pureza, sólo se da en quienes la gracia de Dios ayuda a conseguir este buen deseo."[580]

Contudo, percebe-se que nas representações escritas de muitas das virgens outro elemento se repete continuamente é a beleza física. É bastante comum encontrar nas biografias dessas mulheres elogios a suas belezas. Em *História Lausíaca* de Paládio encontramos a representação biográfica de algumas monjas que "Lembradas como piedosas, generosas, belas, obedientes e laboriosas, as mulheres sem dúvida apresentam um conjunto de atributos que fazem delas monjas excelentes e, em alguns casos, exemplos de virtude para os próprios homens"[581]. De acordo com uma tabela construída pelo autor do texto acima citado, Asela, Taor e "a virgem de Atanásio", ganham destaque principalmente por sua beleza. A beleza de Marcela também é lembrada em uma carta de Jerônimo para Princípia, de acordo com ele sua beleza era tão distinta que sempre atraía os homens[582].

Macrina também é representada tanto por sua beleza corpórea como sua beleza divina, sua espiritualidade. Depois de descrever sobre o crescimento e educação de Macrina, Gregório continua apresentando sobre

---

[579] Siqueira 2004: 96

[580] Greg. de Nissa *De Virginitate*: 1, 1

[581] Silva 2007: 95

[582] Jerônimo *Epist.*: 127

o período em que ela já estava com idade para casar e destaca sobre a sua beleza física: "Com relação a isso, é digno de nota que a beleza da menina não podia ser ocultada, apesar dos esforços para escondê-la. Nem em todo o campo, parece, existia algo tão maravilhoso quanto a sua beleza, em comparação com a das outras"[583]. Assim como no caso de Jerônimo quando este representa Marcela em uma outra biografia, Gregório descreve que a beleza de sua irmã atraía a atenção de muitos homens, pretendentes para pedi-la em casamento:

> Tão justa era ela que mesmo as mãos dos pintores não podiam fazer justiça à sua [964B] graça; a arte, que inventa todas as coisas e tenta as grandes tarefas, mesmo como modelar uma imitação e figuras dos corpos celestes, não poderia reproduzir com precisão a beleza de sua forma. Em conseqüência, um grande enxame de pretendentes, propondo casamento, ajuntavam-se ao redor de seus pais.[584]

A beleza física dessas mulheres não deve ser entendida como mera coincidência, ao pensarmos nas intencionalidades de seus escritores, baseado em seu contexto sociocultural. Na antiguidade poucas mulheres tinham acesso a escrita, portanto ficava na maioria das vezes sobre responsabilidade masculina a produção literária, inclusive no contexto do cristianismo. Portanto, a representação dessas mulheres é baseada em um discurso masculino idealizado e normativo que visa a criação de modelos para as mulheres. Apesar de um tanto exagerada a afirmativa de Wolf é bastante significativa em nosso estudo: "O mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele diz respeito às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens."[585] Não que necessariamente a beleza apenas diga respeito ao poder institucional masculino, as relações entre os gêneros não é algo muito simples e cheio de particularidades, mas o que queremos destacar é que o masculino, na maioria das situações, aplicava relações de dominação sobre o feminino e no caso das representações biográficas do feminino isso era uma realidade.

O belo, por estar associado ao bom, potencializa o valor da imagem construída pelos padres em biografias e difundidas nas

---

583 Greg. *Vit. Macr.*: 4, 1

584 Greg. *Vit. Macr.*: 4, 1

585 Wolf 1992: 16-17

comunidades cristãs. Se eles tinham a intenção de construir modelos normativos para a conduta das mulheres, eles deveriam ser os mais próximos da perfeição, que fizesse os leitores desejar ser igual. De acordo com Eco[586] aquilo que consideramos bom não apenas gostamos, mas é algo que também queremos ter, possuir, ser. Algo bom é aquilo que nos produz desejo de ter. No caso dos modelos femininos ascéticos é essa a intencionalidade dos escritores, a imagem das virgens representadas nas biografias deve ser algo almejado, desejável para se tornar um modelo. E nada mais interessante para isso do que algo que seja bom e belo. E foi isso o que efetivamente aconteceu com a representação Macrina, a imagem produzida por Gregório de Nissa se tornou, em longo prazo, "modelo original para as abadessas medievais"[587].

Com tudo que vimos, podemos concluir que o belo tem tanta funcionalidade social quanto o feio e que no contexto do cristianismo antigo ambos foram explorados com destreza. Percebemos também que o discurso sobre o belo pode estar repleto de intencionalidades de grupos específicos, o que se faz presente ainda em nossos dias. Este trabalho pretendeu possibilitar uma discussão acerca da utilidade das representações do feminino entre os cristãos e a importância do belo na propagação de ideais de conduta, o que potencializava a receptividade dos modelos de conduta perante o público das mulheres cristãs.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brown, Peter (1990), *Corpo e Sociedade*: O homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo. Rio de Janeiro.

Eco, Umberto (Org.), (2007), *História da Feiura*. Rio de Janeiro.

_____. (Org.) (2010), *Historia de la Belleza*. Traducción de Maria Pons Irazazábal. Barcelona.

Gomes, Josiene L. (2014), *A Estética das Virtudes*: a relação entre beleza e virtude na obra A Cidade das Damas de Christine de Pizan. Monografia (graduação) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Filosofia.

---

[586] Eco 2010

[587] Zierer 2013: 317

Ramelli, Ilaria (2010) "Good/Beauty", in L. F. Mateo-Seco.; G. Maspero (org.). *The Brill Dictionary of Gregory of Nyssa*. Boston, 356-363.
Silva, A. C. (2014), "História das mulheres na Idade Média: abordagens e representações na literatura hagiográfica (século XIII)", in *IV Congresso Internacional de História: Cultura, Sociedade e Poder. Anais Eletrônicos do IV Congresso Internacional de História*: Cultura, sociedade e poder, Jataí.
Silva, Gilvan Ventura da (2007), "Ascetismo, Gênero e Poder no Baixo Império Romano: Paládio de Helenópolis e o status das Devotas Cristãs". *HISTÓRIA*, SÃO PAULO: 82-97.
Silva, Valéria Fernandes da (2003), "Construindo o espaço (e o) feminino: reflexões sobre o discurso misógino dos Padres da Igreja". *Em Tempo de Histórias*, Brasília.
Siqueira, Silvia Alves Marcia (2004), A mulher na visão de Tertuliano, Jerônimo e Agostinho séc. II – V d. C. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Assis.
Vainfas, Ronaldo (1992), *Casamento, Amor e Desejo no Ocidente Cristão*. São Paulo.
Wolf, Naomi (1992), *O Mito da Beleza*: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro.
Zierer, Adriana (2013), "Vida de Macrina: santidade, virgindade e ascetismo feminino cristão na Ásia Menor do século IV", in *Da ilha dos bem-aventurados a busca do santo Graal: uma outra viagem pela Idade Média*. São Luiz, 303-317.

CAECUS AMOR EST: A PERCEPÇÃO DO AMANTE EM LUCRÉCIO E OVÍDIO
(CAECUS AMOR EST: THE LOVER'S PERCEPTION IN LUCRETIUS AND OVID)

Maria Ozana Lima de Arruda[588]
Universidade de São Paulo

RESUMO**c** O presente trabalho analisa trechos do *De rerum natura*, de Lucrécio, e da *Ars amatoria* e dos *Remedia amoris*, de Ovídio, em que os poetas, com propósitos diferentes, exploram o *topos* da visão equivocada daquele que ama em relação ao ser amado. O trabalho propõe uma leitura segundo a qual Ovídio extrai de um trecho (*De rerum natura* IV, v. 1160-1170) de Lucrécio aspectos ligados à poesia e à filosofia e os utiliza nas referidas obras em contextos diferentes, buscando dar efeitos variados em função do propósito de cada uma.

PALAVRAS-CHAVE: epicurismo; Lucrécio; elegia amorosa; Ovídio; percepção do amante.

ABSTRACT: This paper analyzes excerpts from the *De rerum natura* by Lucretius and from the *Ars amatoria* and *Remedia amoris* by Ovid in which the poets, with different purposes, exploit the *topos* of the mistakes perpetrated by a lover in relation to the beloved. This paper proposes a reading according to which Ovid extracts from one Lucretius's excerpt (*De rerum natura* IV, v. 1160-1170) certain features connected to poetry and philosophy and uses them in his works in different contexts, seeking to produce different effects in function of the purposes of each one.

KEYWORDS: Epicureanism; Lucretius; love elegy; Ovid; lover's perception.

[588] Maria Ozana Lima de Arruda holds a Degree in Letters from the Federal University of Ceará. She is currently engaged at University of São Paulo in a Master's research on Latin Literature, more specifically on roman elegiac poetry.

INTRODUÇÃO

Este trabalho discute o *topos* da visão equivocada daquele que ama em relação ao ser amado através de uma análise do diálogo estabelecido entre a *Ars Amatoria* e os *Remedia amoris*, de Ovídio (43-17 a. C.) de um lado, e *De rerum natura*, de Lucrécio (98?-55? a. C.) de outro.

As três obras são de cunho didático; no entanto, as de Ovídio apresentam uma configuração diferente do que se conhecia até então, pois a tradição didática – na qual se incluem *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, as *Geórgicas*, de Virgílio, e o próprio *De rerum natura*, de Lucrécio – trata de questões consideradas importantes à sociedade, tais como a agricultura, no caso dos dois primeiros, ou a filosofia, no caso do terceiro. Esses poemas de cunho didático de Ovídio, por sua vez, propõem ensinamentos relacionados a uma arte de amar que difere dos atos esperados para um romano, com constantes negações da vida militar ou da vida pública[589] em favor do *seruitium amoris* e do *otium* elegíaco.

Analisamos de que forma os sentidos são relacionados à visão de amor que Lucrécio apresenta no Livro IV em uma perspectiva filosófica. Em seguida, cotejamos um trecho do *De rerum natura* com trechos de dois poemas elegíacos de Ovídio, a fim de propor uma leitura segundo a qual a ligação entre os poemas procura estabelecer uma relação tanto poética quanto filosófica, considerando as especificidades de cada gênero[590] e o propósito de cada obra.

---

[589] Logo no início do primeiro livro, o poeta coloca a sua arte, arte do amor, em oposição às demais artes bem vistas pela sociedade, como por exemplo, a da navegação (1.11-4). Sobre a descontrução do *uir* na elegia de temática amorosa romana ver Miller 2004: 160-183.

[590] A discussão sobre os gêneros na Antiguidade não é unanimidade entre os estudiosos, uma das questões diz respeito ao que seria mais importante na determinação de um gênero, se o metro ou a matéria. No caso das obras didáticas, uma vez que, desde Hesíodo, estão muito ligadas ao metro hexâmetro, o mesmo da épica, ainda não se chegou a um acordo se constituem um gênero separado ou se seriam um subgênero do épico. Nessa discussão concordamos com Veyne 1983: 9 quando diz que "Na Grécia e em Roma, classificava-se o gênero poéticos de acordo com o metro no qual eles eram escritos, da mesma forma que classificamos as danças de acordo com o ritmo elegíaco (que tinha sido empregado aos poemas de luto, aos versos didáticos, às sátiras, etc.). Fala-se, então, em elegia erótica romana." Desse modo, consideramos que o *De rerum natura* porque escrito em metro hexâmetro, é uma obra do gênero épico, enquanto que os dois poemas de Ovídio aqui analisados são do gênero elegíaco, ainda que sejam todos considerados de matéria didática.

O *De rerum natura* é um poema no qual são apresentados preceitos da filosofia epicurista. Ao longo de seis livros, o poeta expõe a visão do mundo enquanto espaço físico[591] de acordo com o pensamento dessa corrente filosófica: a teoria dos átomos (Livro I), as combinações dos átomos (Livro II), a alma (Livro III), as sensações (Livro IV), o mundo e as sociedades (Livro V) e os fenômenos da natureza (Livro VI). No Livro IV, que será abordado mais detidamente neste trabalho, o poeta discute os sentidos, a teoria dos simulacros, as funções dos órgãos sensitivos e os possíveis enganos que eles podem nos proporcionar, além de uma reflexão a respeito do amor erótico.

A *Ars amatoria*, por sua vez, é uma obra dividida em três livros (dois destinados aos homens e o terceiro às mulheres) que apresenta, essencialmente, o poeta elegíaco na sua função de *praeceptor amoris*, isto é, um *magister* habilidoso em determinada arte, no caso, na arte do amor, transmitindo seus conhecimentos a quem quer que essa arte interesse. Seus preceitos versam sobre a conquista do ser amado (vestimenta adequada, melhores lugares para tal empresa e preceitos para a manutenção do amor, se assim o amante desejar).

No entanto, seguir esses preceitos a fim de conquistar e, de certa forma, domar as emoções do ser amado, não impede que "o sedutor possa perder o controle desta operação e tornar-se a vítima de seu próprio jogo, por acabar no amor ele mesmo e, portanto, necessitar da ajuda dos *Remedia*[592]". Nesse livro, o *praeceptor amoris* ensina preceitos para aqueles que, já dominados pelo amor, desejem sair desse estado, para o qual é indicado os *Remedia amoris*. Essa obra é composta por um único livro, em que os preceitos são direcionados àquele que deseja livrar-se dos ensinamentos propostos pela *Ars amatoria*.

Neste trabalho, analisaremos trechos dessas obras em que se expõem equívocos da visão do ser que ama, sobretudo quando se trata do

---

A respeito da classificação dos gêneros na Antiguidade e reflexões modernas dessas classificações, ver Muniz 2012: 14-54.

[591] Os estoicos, convencionalmente, dividiam a filosofia em três partes: lógica, física e ética, essa tripartição tornou-se padrão na filosofia antiga posterior. Ainda que com algumas diferenças, a divisão pode ser aplicada ao epicurismo. Cf. Sharples 1996: 3.

[592] Rosati 2006: 158.

ser amado; após o exame do *De rerum natura*, leremos passagens dos dois poemas de Ovídio com base em preceitos da filosofia epicurista relacionados ao amor erótico.

A IMPORTÂNCIA DOS SENTIDOS

Na primeira parte do Livro IV, depois da invocação a Epicuro e da proposição do livro, o poeta faz uma longa e detalhada exposição da teoria dos simulacros: partículas que se desprendem dos corpos, percorrem o espaço e atingem nossos sentidos. Antes de chegar aos nossos sentidos, esses simulacros podem encontrar-se com outros no seu percurso e chegar à nossa percepção de uma forma diferente daquela que inicialmente se desprendeu do corpo. Embora precisemos dessa noção, ela não constitui nosso foco neste trabalho, serve-nos apenas para que compreendamos a visão de Lucrécio a respeito dos sentidos. Em suma, são esses simulacros que atingem nossos sentidos e nos fazem perceber o mundo.

O poeta ressalta a todo momento a importância dos sentidos na obtenção da verdade; segundo ele, é pelos sentidos (*ab sensibus*) que primeiramente a verdade se revela:

> inuenies primis ab sensibus esse creatam
> notitiem ueri neque sensus posse refelli[593].
>
> Descobrir-se-á que o conhecimento da verdade
> resultou em primeiro lugar dos sentidos,
> e que os sentidos não podem ser rebatidos.[594]

E, alguns versos depois, reitera que não somente é através deles que se obtém a verdade, como é verdade (*uerumst*) aquilo que eles percebem, num dado momento (*proinde quod in quoquest his uisum tempore, uerumst.*)[595].

No decorrer do poema, o poeta vai explicando a teoria a fim de convencer-nos de sua veracidade, uma vez que é através dos sentidos que temos acesso ao mundo. No entanto, como explicar os equívocos da percepção? Como as mentes teriam elaborado a crença popular da

---

[593] *DRN* IV, 478-479.

[594] Todas as traduções do *De rerum natura* são de Luís Manuel Gaspar Cerqueira (Lucrécio 2015), que segue a edição de Martin 1969.

[595] *DRN* IV, v. 499. Portanto, aquilo que eles percebem, num dado momento, é a verdade.

existência de monstros terríveis, ou dos seres mitológicos? Teriam sido esses seres percebidos pelos homens? E quanto às visões que temos nos sonhos, seriam verdadeiras? Ou, considerando a diversidade e velocidade de imagens, estariam os sentidos enganados? Respondendo a essas questões, o poeta mantém a afirmação de que os sentidos não se enganam, no entanto o juízo, o "processamento mental" pode ser equivocado, sobretudo o pautado no sentido da visão:

> Nec tamen hic oculos falli concedimus hilum.
> nam quo cumque loco sit lux atque umbra tueri
> illorum est; eadem uero sint lumina necne,
> umbraque quae fuit hic eadem nunc transeat illuc,
> an potius fiat paulo quod diximus ante,
> hoc animi demum ratio discernere debet,
> nec possunt oculi naturam noscere rerum.
> proinde animi uitium hoc oculis adfingere noli[596].
>
> E, todavia, não é por isso que admitimos que os olhos
> se enganem em coisa alguma. Na verdade, onde quer que haja luz,
> também é próprio desses lugares que neles se veja sombra.
> Mas se se trata da mesma luz ou não,
> ou se a sombra que esteve aqui é a que passa para acolá
> ou se antes acontece o que dissemos há pouco,
> isso é sem dúvida o que a racionalidade do espírito deve destrinchar,
> e os olhos não são capazes de conhecer a natureza das coisas.
> Por isso não queiras assacar aos olhos este defeito do espírito.

Ora, no Livro anterior, Lucrécio falara da alma, que possui dois elementos: o *animus* e a *anima*. A *anima* seria a parte responsável pela percepção e transmissão da informação para o *animus*, que seria o responsável pelo processamento das informações captadas pelos sentidos. No trecho apresentado, o poeta mostra que esta seria a explicação por que às vezes julgamos ver coisas extraordinárias, isto é, por alguma razão, o *animus* não processaria de forma correta as informações recebidas. Em seguida, o poeta apresenta uma série de situações que serviriam de exemplo, tal como a ilusão de ótica, que nos faz pensar que estamos vendo uma coisa quando na verdade não a vemos. Além disso, mostra que o processamento pode ser prejudicado quando não estamos devidamente atentos, por exemplo, quando estamos com sono.

---

[596] *DRN* IV, v. 379-386.

Depois de falar dos sentidos e dos equívocos gerados pelo processamento das informações adquiridas por eles e das situações que prejudicam esse processamento, o poeta fala do amor. Para que compreendamos a relação entre esses dois temas é necessário entendermos a visão de amor na filosofia epicurista.

O AMOR ERÓTICO PARA O EPICURISMO E NO *DE RERUM NATURA*

Desde o início do poema, Lucrécio faz referências ao amor, especialmente através de Vênus, e já no primeiro verso faz uma invocação à *Venus genetrix*. Tal acepção da deusa refere-se à idéia de amor como uma necessidade para a manutenção da vida na terra, uma vez que é através dele que a vida se reproduz. No entanto, essa não é a única visão apresentada no poema, e através também de Vênus o poeta apresenta outros tipos de amor, como o amor erótico.

Quanto ao amor no epicurismo, Nussbaum[597], depois de analisar os parcos registros de Epicuro a respeito do assunto, conclui que, para ele "o amor erótico é o produto de uma corrupção dos impulsos sexuais naturais por falsas crenças"[598]. Daí, podemos perceber que uma das visões do amor, o amor erótico, não corresponde a um desejo puro, natural, mas uma corrupção desse desejo. No Livro IV do *De rerum natura*, o autor tece uma longa consideração a respeito do amor, e o tipo de amor retratado é exatamente o erótico.

Lucrécio apresenta o amor erótico como causador de inúmeros problemas, percebidos até mesmo de olhos fechados. Eis o quadro dos problemas acarretados por esse amor erótico:

> Sentindo seus desejos eróticos como uma fonte de fraqueza e instabilidade, um tipo de úlcera no ego, eles buscam pôr um fim à dor e mesmo à vergonha dessa condição vulnerável, por meio de uma completa posse do outro, o que colocaria um fim a todo desejo, a toda receptividade

---

[597] Nussbaum 2009: 154.

[598] So it seems that we can conclude, on Epicurus' behalf, that erotic love is the product of a corruption of natural sexual impulses by false beliefs.

> indecorosa. Dessa forma, o poema de Lucrécio se insere no contexto do pensamento popular sobre o amor, em que eros é uma fonte de constrangimentos e debilidades inviris que dão origem a um desejo urgente de constranger e imobilizar a fonte dessa fraqueza através da posse. O amante, desesperado por causa de sua passividade, cria a falsa crença de que, por meio da relação sexual, ele pode pôr um fim ao desejo que o enfraquece, obtendo total controle sobre sua fonte incontrolável e insuportavelmente apartada dele.[599]

Nessa configuração, numa condição vulnerável, com uma úlcera dentro de si, podemos perceber a relação dos sentidos do amante com todos os equívocos da percepção apresentados anteriormente, isto é, o amante não está em condições plenas de raciocinar, uma vez que está dominado por um problema que atinge seu *animus* e o impede de processar fidedignamente as informações adquiridas por meio dos sentidos.

O poeta, ao longo do livro IV, faz recomendações para que se fuja desse tipo de amor, por exemplo, nos versos 1063, 1095, 1099, 1101. Vejamos um desses exemplos:

> sed fugitare decet simulacra et pabula amoris
> absterrere sibi atque alio conuertere mentem
> et iacere umorem coniectum in corpora quaeque
> nec retinere semel conuersum unius amore
> et seruare sibi curam certumque dolorem;
> ulcus enim uiuescit et inueterascit alendo
> inque dies gliscit furor atque aerumna grauescit[600]
>
> Mas convém fugir dos simulacros e afastar de si
> os alimentos do amor e voltar o espírito para outras coisas,
> descarregar o humor acumulado contra uns corpos quaisquer
> e não o reter, votado de vez ao amor de uma só pessoa,

---

[599] Nussbaum 2009: 174. Felling their erotic desire as a source of weakness and instability, an ulcerous sort in the self, they seek to put an end to the pain and even shame of this vulnerable condition by a complete possession of the other that would put an end to all desire, all unseemly openness. Lucretius' poem in this way sets itself in the context of popular thought about love, according to which e*ros* is a source of constraint and unmanly infirmity that gives rise to an urgent desire to constraint and immobilize the source of the weakness through possession. The lover, out of desperation about his passivity, forms the false belief that through sex he can put an end to the longing that undermines him, getting complete control over its excruciatingly separate and uncontrolled source.

[600] *DRN* IV, v. 1063-1069.

e guardar para si uma aflição e uma dor inevitável.
Na verdade, a chaga aviva-se e torna-se crónica se a alimentamos
e daí a loucura cresce de dia para dia e agrava-se o sofrimento [...]

Notemos que, além de abordar os simulacros capturados pelos sentidos do amante e erroneamente processados, Lucrécio considera esse estado do amante como uma doença, para o qual são empregados os mesmos termos, como *dolorem*, *inueterascit, ulcus, furor*. Um desses termos é de fundamental importância, *furor*, pois refere-se a uma situação de natureza psicológica, algo que se refere à capacidade de agir, pensar de forma racional. Esse termo está relacionado à falta momentânea de controle mental, o que assegura o caráter impulsivo do amor, que se torna algo sobre o qual quem ama não consegue ter controle[601]. Como se trata de um estado passageiro, que não constitui uma característica natural do ser humano, é possível dele sair com o devido tratamento.

Seria essa a condição de quem ama; por isso, não raciocina de forma correta. Não podendo aquele que ama raciocinar a respeito de sua condição, não pode também conter seus desejos. Quanto a isso, em outro momento, o amor é mostrado como um desejo não-puro[602] e que vai de encontro à natureza[603], já que, diferentemente dos desejos tais como os de alimento e água, dos quais ficamos saciados assim que ingerimos alimento e água, o amor erótico é mostrado como o único caso (*una res*) em que quanto mais temos mais desejamos[604].

Como já dissemos, ao falar do amor erótico, o poeta elenca uma série de problemas relacionados a esse tipo de amor, tais como: a busca incessante pelo ser amado sem se preocupar com quaisquer outros assuntos, o desperdício de bens com presentes caríssimos ou ainda a equivocada noção das características físicas e pessoais do ser amado, conforme vemos a seguir:

---

601 Essa concepção de *furor* ligado a um estado passageiro, a um amor, uma paixão irrefreável está presente, por exemplo, na *Eneida* IV, 101, quando o poeta refere-se ao amor de Dido por Eneias (*ardet amans Dido trҳitque per ossa furorem*).

602 *DRN* IV, v. 1081: *non est pura uoluptas*.

603 *DNR* IV, v. 1088: *quod fieri contra totum natura repugnat*.

604 *DNR* IV, v. 1079-1093.

nigra melichrus est, inmunda et fetida acosmos,
caesia Palladium, neruosa et lignea dorcas,
paruula, pumilio, chariton mia, tota merum sal,
magna atque inmanis cataplexis plenaque honoris.
balba loqui non quit, traulizi, muta pudens est;
at flagrans, odiosa, loquacula Lampadium fit.
ischnon eromenion tum fit, cum uiuere non quit
prae macie; rhadine uerost iam mortua tussi.
at nimia et mammosa Ceres est ipsa ab Iaccho,
simula Silena ac Saturast, labeosa philema.
cetera de genere hoc longum est si dicere coner[605].

A preta é "cor de mel", a suja e fedorenta é "simples",
a esverdeada é uma "estátua de Palas", a seca e nervosa é uma "gazela",
a baixota e anã é uma das Graças, um "puro grão de sal",
a corpulenta e matulona é um "portento", "cheia de majestade",
a gaga, incapaz de falar, diz-se que "ceceia", a muda é "recatada",
mas se é impetuosa, de mau feitio e desagradável, torna-se uma "tocha ardente",
a que tem lábios grossos é "toda ela um beijo",
aquela que, de tão magra, a custo se mantém viva
é um "terno amorzinho",
a meio-morta de tosse é "delicada",
se for cheinha e mamalhuda, é "Ceres em pessoa,
depois de dar o peito a Baco",
a de nariz achatado é uma "Silena" e uma "sátira",
a de lábios grossos é um "ninho de beijos".
E seria um nunca acabar se eu quisesse continuar por aí fora.

Notemos que, independentemente de o atributo ser físico (nigra, inmunda et fetida, caesia, paruula, pumilio, magna et plena, macie, mortua tussi, nimia et mammosa e labeosa philema) ou ligado à personalidade (neruosa et lignea, loqui non quit, traulizi, muta, flagrans, odiosa, loquacula), existe uma relação equivocada entre o que realmente o ser amado é e o que ele aparenta ser para a percepção do amante. Percebamos que existe sempre a amenização do defeito da amada, apresentando sempre um lado positivo.

A FILOSOFIA COMO TERAPIA

Ora, sabe-se que uma das principais características da filosofia helenística, da qual o epicurismo é uma das correntes, é a busca de uma finalidade prática; e uma de suas funções mais comuns é a da cura. Vejamos:

[605] *DNR* IV, v. 1160-1170.

> A filosofia cura as doenças humanas, doenças produzidas por falsas crenças. Seus argumentos estão para a alma como os remédios de um médico estão para o corpo. Eles podem curar, e devem ser avaliados em termos de seu poder de cura. Como a arte da medicina faz progressos em favor de um corpo que sofre, assim a filosofia faz em favor de uma alma em aflição. Corretamente compreendida, ela não é nada menos do que a arte de viver da alma (techne *biou*). Essa configuração geral da tarefa da filosofia é comum às três principais escolas helenísticas[606], tanto na Grécia quanto em Roma.[607]

Considerando o amor erótico uma doença e a noção helenística de que a filosofia deve propor remédios para os males da alma, quais os remédios indicados por Lucrécio no *De rerum natura* a respeito da concepção equivocada do ser que ama em relação ao ser amado?

Em um dos trechos vistos anteriormente[608], temos algumas sugestões: primeiro fugir da visão e do cheiro do ser amado, da própria sensação do ser amado (fugitare decet simulacra), enfim, afastar-se do que pode alimentar o amor (pabula amoris absterrere sibi) e voltar a mente para outros assuntos (alio conuertere mentem).

Prosseguindo no mesmo trecho, encontraremos ainda outros preceitos:

> si non prima nouis conturbes uolnera plagis
> uolgiuagaque uagus Venere ante recentia cures
> aut alio possis animi traducere motus[609].
>
> Se não desfizeres as primeiras feridas com novos golpes
> e não curas, enquanto está fresca, distraindo-te com uma Vênus vagabunda,
> ou não fores capaz de passar os movimentos do espírito para outra coisa.

---

606 Os estoicos, os epicuristas e os céticos.

607 Nussbaum 2009: 14. Philosophy heals human diseases, diseases produced by false beliefs. Its arguments are to the soul as the doctor's remedies are to the body. They can heal, and they are to be evaluated in terms of their power to heal. As the medical art makes progress on behalf of the suffering body, so philosophy for the soul in distress. Correctly understood, it is no less than the soul's art of life (*techne biou*). This general picture of philosophy's task is common to all three major Hellenistic schools, at both Greece and Rome.

608 *DRN* IV, v. 1063-1069.

609 *DRN* IV, v. 1070-1072.

Apagar com novas feridas os golpes antigos (*non prima nouis conturbes uolnera plagis*); distrair-se com Vênus vagabunda (*uolgiuagaque uagus Venere ante recentia cures*); transferir a outros objetos os movimentos do espírito (*alio possis animi traducere motus*): tais preceitos pretendem fazer com que o amante recupere a sanidade de seu *animus* e consiga enxergar e processar o que vê de forma correta e assim alcançar a verdade.

Consideremos então este como o principal motivo para o uso da lista de defeitos femininos na obra *De rerum natura*: exemplificar aspectos de filosofia epicurista, a teoria dos simulacros, o bom ou mau processamento do *animus*; e, apresentando um mal, prescrever um tratamento adequado para sua cura.

Vejamos agora como fará Ovídio, na sua arte de amar, ao apresentar como preceito, servindo-se da mesma lista que aparece no *De rerum natura*, o mascaramento do defeito "com a qualidade que lhe fica mais próxima"[610].

A PERCEPÇÃO DO AMANTE EM OVÍDIO

Como no *De rerum natura*, a visão do amor erótico em Ovídio (e nos demais poetas elegíacos) geralmente é apresentada de forma a mostrar que esse tipo de amor causa certa confusão na vida do ser que ama, daí temos a recorrência de expressões como miserum me, pela qual o próprio amante fala de si como um infeliz, miserável, ou o termo furor, que revela um estado característico dos amantes. Porém, na Ars amatoria, Ovídio apresenta alguns comportamentos dos amantes não como um mau processamento feito pelo animus das informações advindas da anima, mas como um comportamento que deve ser adotado pelo amante a fim de conquistar o ser amado ou, até quando lhe for conveniente, manter vivo o amor. Vejamos como isso é apresentado na *Ars amatoria*[611]:

Nominibus mollire licet mala: fusca uocetur,

---

[610] *AA* II, v. 662. *Et lateat uitium proximitate boni.*

[611] *AA* II, v. 657-662.

Nigrior Illyrica cui pice sanguis erit:
Si straba, sit Veneri similis: si raua, Mineruae:
Sit gracilis, macie quae male uiua sua est;
Dic habilem, quaecumque breuis, quae turgida, plenam,
Et lateat uitium proximitate boni.

Com palavras, é possível suavizar os defeitos: chame-se morena àquela que tem o sangue mais negro que o pez da Ilíria; se tem olhar vesgo, é semelhante a Vênus; se amarelado, a Minerva; será elegante aquela que, de tão magra, mal parece viva; chama graciosa àquela que é pequena e cheinha à que é gorda; esconda-se o defeito com a qualidade que lhe fica mais próxima.[612]

Não são poucos os trabalhos que abordam a relação entre as obras de Ovídio e o *De rerum natura*: Singer (1965) e Trevizam (2015) exploram a visão do amor nos dois poetas; Miller (1997), trechos elegíacos em que Ovídio retoma Lucrécio; Wheeler (1995), a retomada do didático-epicurista em outras obras de Ovídio. A referência a esse trecho especificamente é atestada no comentário do segundo livro da *Ars amatoria* de Markus Janka (1997)[613] e no trabalho de Shulman (1981)[614].

Notemos que o trecho de Ovídio segue uma linha muito parecida com o trecho de Lucrécio, em algumas vezes usando até os mesmos termos. No entanto, a lista do texto didático elegíaco é seguida do verso "*et lateat uitium proximitate boni*", que apresenta resumidamente todo o trecho, mas agora não mais como uma crítica, mas como um preceito. Ou seja, nesse caso, a percepção do ser amado de forma equivocada não é feita como uma crítica, mas como uma regra a ser seguida. Ovídio usa uma passagem semelhante à de Lucrécio, no entanto, com um propósito bem diverso do proposto pelo epicurista. Enquanto este apresenta a série de equívocos com vistas a instruir seus leitores para que não sigam tais atitudes, aquele usa os mesmos equívocos como uma forma de atingir seus objetivos na vida amorosa.

---

612 Tradução de Carlos Ascenso André (Ovídio 2011).

613 Janka 1997: 457-462.

614 Nesse trabalho de Shulman, são analisados os dois trechos de Ovídio, que ora abordamos, e o de Lucrécio. O autor observa que, nessas retomadas ao epicurista, Ovídio sugere, no caso da *Ars amatoria*, a necessidade de auto-engano (*self-deception*) e, no caso dos *Remedia amoris*, o fracasso da psicologização racional sobre as exigências irracionais do desejo.

No poema *Remedia amoris*, Ovídio faz uso da mesma noção, no entanto, sua finalidade, no poema, não é mais apresentar preceitos direcionados à manutenção do amor, mas à sua dissolução, uma vez que não convém mais ao amante permanecer naquele estado. Este trecho deve ser visto sob a ótica do contexto e do propósito do poema em que está inserido:

> Et mala sunt uicina bonis; errore sub illo
> Pro uitio uirtus crimina saepe tulit.
> Qua potes, in peius dotes deflecte puellae,
> Iudiciumque breui limite falle tuum.
> Turgida, si plena est, si fusca est, nigra uocetur;
> In gracili macies crimen habere potest;
> Et poterit dici petulans, quae rustica non est ;
> Et poterit dici rustica, siqua proba est[615].
>
> Por outro lado, o mal é vizinho do bem; em meio a essa incerteza, frequentemente a virtude sofre reparos devidos aos vícios. O quanto podes, distorce para pior as qualidades de tua amiga e, em razão desses estreitos limites, engana tua mente. Diga que é gorda, se é cheinha; diga que é negra, se é morena. Numa mulher esbelta pode-se criticar a magreza, pode-se considerar atrevida quem não é ignorante, e pode-se considerar ignorante quem é honesta[616].

Nesse trecho[617], Ovídio apresenta exatamente o contrário do prescrito na *Ars amatoria*. Reafirma a proximidade entre o bem e o mal (*mala sunt uicina bonis*) e diz que, muitas vezes, um é colocado no lugar do outro (*pro uitio uirtus crimina saepe tulit*).

Em seguida, preceitua qual deve ser a postura do amante ao se deparar com essa proximidade. Nesse ponto, em vez de uma atitude como a de um Lucrécio (algo como uma crítica à visão deturpada do amante em relação à amada), o poeta elegíaco subverte o conteúdo do trecho lucreciano[618] em outro sentido, aconselhando o amante a tornar pior, o

---

615 *RA*, v. 322-330.

616 Tradução de Antônio da Silveira Mendonça (Ovídio 1994).

617 Cf. Shulman 1981 e Pinotti 1993: 186-189, que relacionam esse trecho dos *Remedia amoris* ao trecho anteriormente apresentado da *Ars Amatoria* e ao trecho de Lucrécio.

618 Neste trabalho, sempre que se remete ao trecho lucreciano ou a passagem lucreciana aludida por Ovídio, entenda-se o trecho em que Lucrécio cita os equívocos da visão do ser que ama (*DNR* IV, v. 1160-1170).

quanto for possível, os atributos da amada (*qua potes, in peius dotes deflecte puellae*), ou seja, não se deixar enganar pelos sentidos, mas driblá-los exagerando, não mais ligando as características da amada às qualidades que lhes ficam próximas, mas aos defeitos, e enganando a mente (*iudiciumque falle tuum*).

A FILOSOFIA DE LUCRÉCIO E A POESIA DE OVÍDIO

O uso desse *topos* por Lucrécio não é o primeiro na literatura; segundo Brown (1987), ele sofre influência direta ou indireta de textos anteriores filosóficos, como os de Platão, e poéticos, como os de Teócrito[619]. Desse modo, quando vemos que Ovídio utiliza esse trecho, poderíamos pensar que ele estaria apenas retomando um lugar-comum na tradição filosófica e literária. No entanto, dadas as semelhanças e porque muitos estudos comprovam o uso do *De rerum natura* em diversas obras do poeta do período augustano, inclusive as que aqui analisamos, podemos afirmar que temos aqui um processo claro de alusão.

Ovídio, como muitos outros poetas do período augustano[620], faz referências a várias correntes filosóficas, sem, no entanto, conforme DeLacy (1947), filiar-se a uma ou outra, mas usando a filosofia como "um meio, um dispositivo, para a criação do efeito"[621]. Nesse sentido, podemos pensar que Ovídio

> concebeu a filosofia não como uma busca constante pela verdade, mas sim como um conjunto de doutrinas que poderiam ser efetivamente usadas em ocasiões apropriadas em obras literárias. Ele parece mesmo ter desenvolvido uma técnica consciente para a incorporação de material filosófico em seus poemas, encarando a filosofia como um repositório de material poético comparável às coleções disponíveis de material histórico e mitológico[622].

---

619 Brown 1987: 128-132.

620 Cf. Morford 2002: 124-152 a respeito do uso da filosofia entre os principais poetas augustanos.

621 DeLacy 1947: 159. The philosophy is a means, a device, for creating the effect.

622 DeLacy 1947: 159. He [Ovid] conceived of philosophy not as a perennial search for truth, but rather as a collection of doctrines which could be effectively used on appropriate occasions in literary works. He seems even to have developed a conscious technique for incorporating philosophical material into his poems, regarding philosophy as a repository

Da mesma forma, Ovídio é exemplo de como os poetas elegíacos fazem uso e, por vezes, subvertem pontos de vista apresentados em correntes filosóficas. Nesse sentido, Sousa (2014) faz uma análise a partir de elegias de Propércio, em cotejo com textos filosóficos, e conclui que

> Diferentemente de outros gêneros, a elegia não discute questões filosóficas como elas aparecem em textos filosóficos, ela as disfarça, as subverte, – usando o jargão dos estudiosos desse gênero – ela converte praticamente tudo ao seu universo. Por isso, não é tão fácil reconhecer filosofia sob vestes elegíacas.[623]

O mesmo pensamento pode ser aplicado ao processo de alusão aqui explorado, os dois trechos ovidianos que têm como fonte o trecho lucreciano. Lucrécio fala dos equívocos da visão do ser que ama a fim de exemplificar aspectos da filosofia epicurista – a teoria dos simulacros e o bom e mau processamento do *animus* – além de, ao mesmo tempo fazer uma crítica a determinado tipo de amor, aquele capaz de tirar o homem da reta razão. Por outro lado, Ovídio também o faz para referendar seus preceitos. No entanto, de duas formas diferentes: em uma, mostrando, o que antes fora criticado por Lucrécio, como uma forma de agir adequada àquele que deseja aprender sua arte; em outra, subvertendo a forma de agir, com o objetivo oposto. Em suma, enquanto as filosofias helenísticas oferecem suas opções de tratamento para os males da alma, e Lucrécio apresenta um desses males, Ovídio mostra o comportamento característico do mal que deve ser curado como um procedimento que deve ser adotado por aquele que deseja dominar a arte do amor (de acordo com seus desejos) ou livrar-se de uma paixão indesejada.

Por fim, embora quando se fala de diálogos com a filosofia na obra de Ovídio geralmente sejam lembrados os exemplos nas Metamorfoses[624], sobretudo o livro XV, este trabalho mostra uma ocorrência, que, por acontecer nas elegias de temática amorosa e, portanto,

---

of poetic material comparable to the available collections of historical and mythological material.

[623] Sousa 2014: 58.

[624] Cf. Hardie 1995, Segal 2001 e Monford 2002.

tratar de temas não muito ligados à filosofia, não é muito comum. Percebemos, então, que o diálogo da elegia romana com a filosofia é mais presente do que se esperava. Tal diálogo é construído sem que sejam deixados de lado os propósitos de cada obra elegíaca, como os exemplos apresentados no presente trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brown, R. (1987), *Lucretius on Love and Sex*: a commentary on *De rerum natura* IV. 1030- 1287, with prolegomena, text, and translation. Leiden.

DeLacy, P. (1947), "Philosophical Doctrine and Poetic Technique in Ovid", *The Classical Journal* 43, Nº 3: 153-61.

Hardie, P (1995), The Speech of Pythagoras in Ovid Metamorphoses 15: Empedoclean Epos, *The Classical Quarterly* 45, Nº 1: 204-214.

Janka, M. (1997), *Ovid Ars Amatoria Buch 2*: Kommentar. Heidelberg.

Lucrécio. (2015), *Da Natureza das Coisas*. Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa.

Monford, M. (2002), *The Roman Philosophers*: From the time of Cato the Censor to the death of Marcus Aurelius. London and New York.

Martin, J. (1969), *T. Lucreti Cari de Rerum Natura libri sex*. Leipzig.

Miller, J. F. (1997), "Lucretian moments in Ovidian elegy", *The Classical Journal* 92, Nº 4: 384-398.

Miller, P. A. (2004), *Subjecting Verses*: Latin Love Elegy and the Emergence of the Real. Princeton.

Muniz, L. de A. (2012), *Estudo de gênero em As Geórgicas, de Virgílio*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza.

Nussbaum, M. (2009), *The Therapy of Desire:* Theory and Practice in Hellenistic Ethics. Princeton.

Ovídio. (2011), *Amores & Arte de amar*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. São Paulo.

_____. (1994), *Os remédios do amor:* os cosméticos para o rosto da mulher. Tradução, introdução e notas de Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo.

Pinotti, P. (1993), *Publio Ovidio Nasone: Remedia Amoris*. Bologna.

Rosati, G. (2006), "The *ars* of *Remedia amoris:* Unlearning to love?". In: R. Gibson et alii. (eds.), *The Art of Love:* Bimillennial Essays on Ovid's *Ars Amatoria* and *Remedia Amoris*. Oxford: 143- 165.

Segal, C. P. (2001), "Intertextuality and Immortality: Ovid, Pythagoras and Lucretius in Metamorphoses 15", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Nº 46: 63-101.

Sharples, R. W. (1996), *Stoics, Epicureans and Sceptics*. An Introduction to Hellenistic Philosophy. London and New York.

Shulman, J. (1981), "*Te Quoque Falle Tamen*: Ovid's Anti-Lucretian Didactics", *The Classical Journal* 76, Nº 3: 242-253.

Singer, I. (1965), "Love in Ovid and Lucretius", *The Hudson Review* 18, Nº 4: 537-59.

Sousa, F. E. O. (2014), "O amor insano de Propércio em diálogo com a filosofia moral", *Argumentos* 12: 49-60.

Trevizam, M. (2015), "Semelhanças e diferenças no tratamento do tema amoroso por Lucrécio (*De rerum natura*) e Ovídio (*Ars amatoria*)", *Ágora* 17: 229-261.

Veyne, P. (1983), L'élégie erótique romaine: L'Amour, la poésie et l'Occident. Paris.

Wheeler, S. M. (1995), "Ovid's Use of Lucretius in *Metamorphoses* 1.67-8". *The Classical Quarterly* 45, Nº 1: 200-203.

MORBUS AMORIS: DIÁLOGOS ENTRE PLAUTO E PROPÉRCIO

(*MORBUS AMORIS*: DIALOGUES BETWEEN PLAUTUS AND PROPERTIUS)

Elvis Freire da Silva[625]
Universidade Federal do Ceará

Francisco Gleiberson dos Santos Nogueira [626]
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: Para os antigos gregos e latinos, o amor era uma espécie de mazela que acometia a alma dos apaixonados, tirando-os de seu estado de normalidade e alterando sua razão. Essa concepção de amor como doença (*morbus amoris*), recurso temático da elegia de Propércio, é recorrente na comédia latina e nas obras de Plauto. O objetivo deste trabalho é traçar algumas considerações sobre a presença do *morbus amoris* em *O Mercador* de Plauto e nos Livros 1 e 2 de Propércio, avaliando como essa representação do amor se configura nas obras dos dois autores.

PALAVRAS CHAVE: Literatura latina, Plauto, Propércio, *Morbus amoris*.

ABSTRACT: To the ancient Greeks and Romans, love was considered a kind of illness that affected the lovers' soul as far as it took them out of their normal state and altered their reasoning. This conception of love as a

[625] Elvis Freire da Silva holds a Graduation Degree in Portuguese and Italian Language and Literature. Now is a student of Master's Degree in Comparative Literature at Federal University of Ceará, developing the research entitled "The Dionysian double in Aristophanes' Thesmophoriazousai" under the guidance of Prof. Dr. Ana Maria César Pompeu.

[626] Francisco Nogueira graduated from his B.A. in Portuguese and German Language and Literature at Federal University of Ceará and is now a Master's Degree student of the Graduate Program in Linguistics at the same university, where he carries out his research in the area of Computational Linguistics.

disease (*morbus amoris)* is a recurrent theme in Latin comedy and in Plautus' works. The purpose of this paper is to make some considerations about the *morbus amoris* in Plautus' Mercator and in Books I and II of The Elegies of Propertius, analysing how this representation of love takes place in the work of the two authors.

KEY WORDS: Latin comedy, Plautus, *Mercator*, *Morbus amoris*.

EROS EM TOGA

Então Amor tirou-me a altivez do olhar
E esmagou minha testa com seus pés
Até que me ensinou sem pejo a odiar moça casta e a viver em desatino[627].

A concepção do amor como patologia é tema constante nos versos dos poetas elegíacos romanos[628]. Citem-se, por exemplo, as figuras de Cíntia e Lésbia, respectivamente musas de Propércio e Catulo, objetos da afeição e do sofrimento dos poetas. A doença do amor, o *morbus amoris*, é tratado por Ovídio em seus *Amores* e *Arte de Amar* como parte essencial do jogo poético que se estabelece entre amante e amada. A palidez, sintoma físico dessa "enfermidade", é necessária para distinguir o amante daqueles que não se encontram sob a ação do amor: "Quem deve ter um tom pálido é todo amante! Esta é a cor própria de quem ama; é esta que lhe fica bem, ainda que muitos acreditem que isso de nada vale[629]". Na elegia que abre seu Livro 1 (também chamado de *Cynthia Monobiblos*[630]), Propércio constrói um eu lírico que sofre ardentemente de uma paixão e deseja o mesmo "mal" para sua amada, ainda que para tanto tenha de recorrer à arte da magia: "Mas vós, que o poder tendes de eclipsar a Lua/ e a arte de imolar em piras mágicas,/ vamos, mudai o coração de minha dona/ e tornai-a mais pálida

627 Prop. 1. 1. 4-6.

628 Flores 2014:15.

629 Ovi. *Ars*. 726-727.

630 Flores 2014:12.

que eu![631]". O *morbus amoris*, sofrimento físico e mental causado pelo amor, é desenvolvido pelo poeta nos Livros 1 e 2, centrando-se na figura de sua amada Cíntia.

O teatro cômico tem sua própria interpretação do *morbus amoris*, expressa, sobretudo, na relação entre os personagens. Plauto adapta os enredos gregos para uma realidade essencialmente romana, especialmente no que tange à forma de lidar com as paixões, que é pautada em uma espécie de código moral. Tal código, como se verá adiante, baseia-se no decoro relativo à idade do amante, que deve se portar de forma adequada o seu papel social. Em sua *Arte Poética*, Horácio afirma ainda a importância de adequar os personagens as suas falas, considerando sua origem, posição social e idade:

> Tem igualmente de tomar-se em conta, se quem
> fala é deus ou é herói, velho sisudo ou homem
> fogoso, na flor da idade; matrona autoritária ou
> carinhosa ama; mercador errante ou lavrador de viçosa courela
> se vem da Cólquida ou da Assíria, se nasceu em Tebas ou em Argos[632].

Em *O Mercador*, o próprio efeito cômico está ligado às reviravoltas das quais os personagens são levados a participar graças a esse código, que gera o sofrimento amoroso.

O amor, antes de ser um sofrimento, já era para os gregos um princípio antigo e sublime. Na *Teogonia* de Hesíodo (v.116-120), Eros aparece como uma entidade primordial, juntamente com Caos, Terra e Tártaro:

> Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
> Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
> dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
> e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
> e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
> solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
> ele doma no peito o espírito e a prudente vontade[633].

---

[631] Prop. 1. 1. 19-21. Referência à palidez como sintoma do amor também em 1.18.17.

[632] Hor. *Ars*. 114-118.

[633] Hes. *Th*. 116-120.

É Eros o responsável pela junção dos elementos e pela criação do novo, "o mais belo dos deuses imortais" (v.120), o desejo de unir-se, oposto ao Tártaro, que é o fim último, a separação. De todas as potências referidas por Hesíodo, somente Eros é descrito com domínio sobre deuses e homens, domando-lhes no peito "a prudente vontade". Já nesses primeiros versos, Hesíodo indica ser o amor capaz de privar os homens de sua sanidade e de seu estado de prudência.

Por seu turno, Platão, em alguns de seus diálogos (citem-se *Fedro* e *O Banquete*) apresenta uma visão distinta do amor, encarando-o como uma procura pelo belo absoluto em cada objeto amado:

> Tome-se como ponto de partida o que aqui é belo, não se perca de vista aquele belo, fonte de todos os corpos belos. Suba-se como por degraus, de um só a dois e de dois a todos os corpos belos e dos belos corpos aos belos ofícios e dos ofícios aos belos saberes e dos saberes até findar naquele saber que não é outro senão o saber daquele belo, sabendo, por fim, o que é belo em si[634].

É assim o amor nascido da tensão entre falta e saciedade, como advoga Diotima n'*O Banquete*, transitando entre a carência e o desejo, num jogo entre o amante (erástes) e o amado (erómenos), chegando mesmo a uma espécie de delírio inspirado por Afrodite635. O Sócrates platônico parte do princípio de que o amor, uma vez sendo uma loucura inspirada pelos deuses, não é danoso, mas sim uma dádiva divina:

> [...] E devo declarar que é falso o discurso que ensina que quando o apaixonado se disponibiliza deve-se dar preferência ao que não está apaixonado, sob a alegação de que o apaixonado está fora de seu juízo, enquanto o não amante está em seu juízo perfeito. Esse discurso seria verdadeiro se pudéssemos afirmar pura e simplesmente que a loucura é um mal; na realidade, entretanto, os maiores benefícios nos são transmitidos através da loucura, quando são enviados como uma dádiva dos deuses[636].

O amor *per se*, então, não seria tão danoso, mas sim a forma como este é vivenciado pelos homens, os quais o dedicariam exclusivamente à Afrodite pandêmia, negligenciando-o à urânia. A

---

[634] Pla. *Sym.* 211c.

[635] Em *Fedro*, Sócrates estabelece alguns tipos de delírio de inspiração divina, sendo assim: de Apolo (divinatórios), de Dioniso (místicos), de Eros ou Afrodite (amorosos) e das Musas (poéticos). (A saber, Pla. *Pha.* 265b.).

[636] Pla. *Pha.* 244a.

insatisfação do desejo é dolorosa para aquele que ama. Nesse estado, o amor se torna não mais uma dádiva, mas um mal do espírito, que perturba o amante inclusive em suas ações sociais.

A noção do amor como uma espécie de mal espiritual, *páthos*[637], é passada pelos gregos e toma forma no pensamento helenístico romano, que começa a se formar com a vinda de uma embaixada ateniense a Roma, em torno de 155 a.C.[638], formada por importantes pensadores da época, dentre os quais o estoico Diógenes da Babilônia, Carnéades da Academia e Critolau, filósofo peripatético. Em Roma, a filosofia toma um caráter mais prático e menos virtual, sendo o amor um dos conceitos que se torna mais "terreno" no imaginário romano. Examinando-se a peça de Plauto é possível afirmar que algumas questões de ordem moral, como o comportamento do amante segundo sua idade, a posição da mulher no casamento, o papel social da *meretrix*, entre outras, representam uma preocupação filosófica por parte do comediógrafo, a qual se alinhava à filosofia romana do período, cuja base era essencialmente a física, a lógica e a ética, sendo esta seu fim último. A paixão, tema capital da comédia romana, é um aspecto modelador das ações humanas, sendo também ponto importante para a filosofia helenística.

MORBUS AMORIS E O CÓDIGO MORAL

Assim como seus contemporâneos, Plauto também adaptou obras gregas para o contexto romano, sendo *O Mercador* baseado em uma peça de Filêmon, *Emporos*, já mencionada no prólogo. Utilizando personagens típicas da comédia de costumes romana, Plauto elabora um enredo baseado na disputa entre um pai (Demifão) e um filho (Carino) pelo amor de uma jovem escrava-cortesã (Pasicompsa). Geralmente existem dois tipos de mulheres na comédia latina: uma "casável", jovem e virgem, e

637 Aristóteles, em seu exame das paixões, afirma que são elas "todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer (...)" (Ari. *Rhe.* 2. 30).

638 Cf. Almeida 2015:22.

uma escrava ou prostituta não cidadã, que é geralmente o alvo do amor do *adulescens*[639].

O impedimento do amor, inicialmente, é de ordem moral: os dois não podem se casar devido as suas diferenças de classe, ainda que o jovem, talvez sob o efeito de sua paixão, trate-a como se pertencessem à mesma classe social[640]. A *pudicitia* da cortesã é conservada como a de uma virgem, não obstante sua condição[641]. Na poesia elegíaca, por outro lado, é o poeta quem é "pobre", diante da nobreza de sua amada, a quem trata por "dona" (*domina*). O amante elegíaco teme a toda hora ser substituído por um rival mais rico (*dives amator*), que possa comprar à senhora presentes caros[642].

Além do impedimento social e moral, temos ainda um conflito de gerações entre o velho e o jovem que desejam a mesma mulher. Como poderemos observar, ao jovem é lícito apaixonar-se e sofrer com os exageros do amor, enquanto que ao velho (já casado e, dessa forma, teoricamente "remediado") o amor é algo inadequado. É por isso que é ao jovem que a elegia amorosa é destinada, servindo-lhe assim como uma espécie de "guia amoroso". O poeta procura aconselhar os jovens apaixonados, como ele, de cujos males se compadece:

> eu, como de costume, fico em meus Amores
> e busco combater a dura dona,
> mais escravo da dor do que de meu talento,
> e lamento o infortúnio desta idade [...]
> jovens não poderão calar-se ante meu túmulo:
> "Grande poeta do nosso ardor, morreste?"[643]

---

[639] Langlands 2006:205.

[640] Segundo Gold (2012:256), tal impedimento faz parte da estrutura da comédia: o *adulescens amator* (o jovem amante) se apaixona por uma garota, geralmente uma prostituta, a qual ele não consegue ter acesso em razão de algum impedimento, representado por um terceiro personagem (em *O Mercador*, Demifão).

[641] Em algumas peças, a jovem escrava é reconhecida como livre e lhe é concedido casar com o jovem (Correia 2007:26; Langlands 2006:207). O mesmo não acontece com Pasicompsa.

[642] Flores 2014:16.

[643] Prop. 1. 7. 7-8, 23-24. Referência semelhante em 2.1.75-77.

A tumba do poeta elegíaco, como ele mesmo prevê, será visitada pelos jovens que lamentam a morte daquele que os orientava através de poemas. A ligação entre a juventude e a elegia erótica se estabelece justamente no tratamento dado pela poesia ao tema do sofrimento amoroso que, no contexto moral considerado pela elegia, acomete mais facilmente os jovens.

Na comédia de Plauto, ao contrário do que é convencionado na elegia de Propércio, a paixão atinge também o coração de um velho. A disputa entre o velho (Demifão) e o jovem (Carino) acontece somente enquanto o velho não toma consciência de que seu filho nutria alguma espécie de sentimento por Pasicompsa. Repreendido por um amigo, o velho cede ao filho e reconhece seu "erro" do ponto de vista moral. O sofrimento amoroso[644] é aplacado ao fim da peça, mas os personagens sofrem com seus efeitos durante todo o percurso.

Já no prólogo, Carino chama a atenção para os males oriundos do amor:

> Mas, ao amor juntam-se também estes males, de que ainda não falei:
> a insônia, a atribulação, a indecisão e junto com isso, o terror e a fuga;
> a loucura, até a estupidez e o despropósito,
> a louca irreflexão, o excesso, a petulância e o desejo, a malevolência;
> ligam-se a isso, ainda, a cobiça, a desídia, a injustiça,
> a privação, a ofensa e a perda,
> o muito falar e o pouco falar: isto acontece porque
> o que não diz respeito a isso, ou sequer tem utilidade,
> o amante manifesta, às vezes, na hora inadequada.
> (v.24-33)

O personagem pinta o quadro de um apaixonado enquanto um ser em sofrimento mental e, até mesmo, físico, com o juízo prejudicado e, dessa forma, tendendo a tomar más decisões. Esse é um sofrimento com o qual, no entanto, o amante se vê tão envolvido que não deseja realmente

644 A épica e a tragédia gregas são pródigas de exemplos dos males de Afrodite. Em *Hipólito*, de Eurípides (grande referência para os dramaturgos latinos, sendo citada sua peça *Bacantes* em *O Mercador*, vv.469), Fedra causa a própria morte e a de seu enteado devido a sua desmedida paixão; na *Ilíada*, Helena é responsabilizada pela guerra de Tróia graças ao romance inconsequente com Páris, chegando a chamar a si mesma de "cadela" na *Odisseia* (canto IV, v.145).

abandoná-lo[645], como afirma Carino: "Diga-me, por acaso, em algum lugar existe algum bem que se possa ou se queira gozar, sem que venha acompanhado de um mal, ou que não dê trabalho?" (v.145-146).

Procurar um antídoto para o sofrimento amoroso é tarefa inútil, comparada por Propércio ao cumprimento de tarefas impossíveis:

> A medicina cura toda a dor dos homens
> somente Amor não ama o seu remédio [...]
> se alguém puder tirar de mim tão triste vício,
> frutos pode trazer às mãos de Tântalo
> e encher com cântaro os tonéis daquelas virgens
> sem que o pescoço ceda ao peso da água,
> Prometeu ele pode libertar do Cáucaso
> e afugentar a ave de seu peito.[646]

Em 1.1 Propércio faz uso do termo *non sani* para referir-se ao sentimento do amante, voltando a recorrer a termos médicos como medicina em 1.5 e 1.10. O remédio não é enxergado pelo amante, e a enfermidade continua, como Carino afirma em outro ponto da peça:

> Carino: Não sou eu, por acaso, um homem miserável, que em nenhum lugar pode ficar bem? Se estou em casa, meu espírito está fora, se estou fora, meu espírito está em casa. Pois o amor cria um incêndio no meu peito e no meu coração. Se as lágrimas dos olhos não a defendessem, minha cabeça
> já estaria ardendo em brasa, penso. Conservo a esperança, perdi a saúde,
> se voltará ou não, não sei; [...]
> (v.589-593).

Para Ovídio, Eros e suas "tropas" aprisionam a saúde e a sanidade daquele acometido pela paixão: "A Boa Mente seguirá no cortejo, as mãos atadas atrás das costas,/ e o Pudor e tudo quanto se opuser aos exércitos do Amor" [647]. Para os epicuristas, as paixões, como expostas por Carino, ocasionam dor e devem ser, portanto, evitadas. O anódino epicurista é, destarte, a moderação: "Nem a posse das riquezas nem a abundância das coisas nem a obtenção de cargos ou o poder produzem a felicidade e a bem-aventurança; produzem-na a ausência de dores, a *moderação nos afetos* e a disposição de espírito que se mantenha nos limites

---

[645] "se aceitas, todo mal no Amor é leve" (Prop. 2. 5. 16).

[646] Prop. 2.1.58-59, 65-71.

[647] Ovi. *Amo.* 2. 31-32.

impostos pela natureza" [648]. Desse ponto de vista, nem Carino nem Demifão são felizes, uma vez que se entregam com ardor ao *morbus amoris*, o que se pode atestar através da fala de Demifão: "Sou o mais miserável dos homens" (v.284), mais tarde reforçada por Carino: "Então, amar é isso? Preferia arar a amar dessa forma" (v.356). Os versos de Propércio sustentam a mesma ideia: "Livre almejei viver sobre um leito vazio,/ porém Amor rompeu a minha paz[649]".

Os exemplos elegíacos apontados anteriormente concordam com a visão de Carino exposta sobre as suas paixões[650], mas não justificam as de seu pai. Segundo o prólogo de Carino, Demifão teve uma educação rígida e, como não se entregou às paixões, não aproveitou a juventude devidamente. Esta justificativa cai por terra quando o próprio velho diz ter se apaixonado na adolescência. O ridículo da situação de Demifão é o cerne cômico da peça.

No ato II, Demifão já prenuncia seu amor por Pasicompsa através de um sonho premonitório, em que vemos dispostos os personagens (apresentados na forma de animais) e a própria intriga. Sua única certeza é que a cabra roubada no sonho, o objeto de desejo, simboliza Pasicompsa, por quem declara sua paixão:

> Depois que a vi morri de amores por ela, não como costumam
> amar os homens sensatos, mas como costumam amar os insensatos.
> Por Hércules, sem dúvida eu me apaixonei outrora, na minha adolescência,
> mas nunca dessa maneira, como um louco, agora.
> Por Hércules, na verdade, uma coisa eu já sei: estou perdido!
> (v.264-266)

Como se depreende do excerto acima, a loucura é parte da natureza do amor: "Já não temo que ele possa saber que eu amo, pois que ainda não

---

[648] Epicuro 1985:57. Tradução e notas de Agostinho da Silva, Amador Cisneiros, Giulio Davide, Leoni e Jaime Bruna.

[649] Prop. 2. 2. 1-2.

[650] Interessante observar como os romanos encaravam a elegia erótica na época em que *O Mercador* foi escrito: ao tentar demover Carino da ideia de dar Pasicompsa de presente a sua mãe, Demifão afirma que a escrava chamaria muita atenção por sua beleza, e que acabariam por pichar "versos elegíacos" nos muros da casa (v.409), entendidos aqui como uma espécie de pornografia.

fiz nenhuma loucura, como costumam fazer os amantes. (v.380-381)". Demifão parece intuir que seu comportamento é inadequado, haja vista suas próprias palavras no texto, quando afirma que não ama na qualidade de um homem sensato, mas sim na de um louco. Logo em seguida, em conversa com Lisímaco, seu amigo, o velho afirma ter sete anos de novo, em referência a sua atual condição de apaixonado:

> Demifão: Você dá mostras de sua bondade a mim, que a conheço muito bem.
> De que idade eu pareço a você?
> Lisímaco: Do aqueronte, um ancião velho, decrépito.
> Demifão: Você vê mal. Sou um menino de sete anos, Lisímaco.
> (v.289-292)

Seu amigo o ridiculariza em boa parte do diálogo: "Você ama com a cabeça branca, velho imprestável?" (v.305); "Se vocês nunca viram, um dia, pintada a figura de um apaixonado, ei-la aqui./ Pois, na minha opinião, um velhinho, um ancião decrépito/ é igual a um quadro pintado numa parede" (v.312-314). Demifão reforça que amar não é uma escolha, mas uma dádiva/maldição advinda dos deuses:

> Demifão: Não há nada que você possa censurar em mim;
> antes outros homens ilustres fizeram a mesma coisa.
> Amar é humano e isso acontece por vontade dos deuses.
> Não me censure; não foi a minha vontade que me levou a isso.
> (v.318-322)

Interessante notar como a outra face do amor – a amizade – se dispõe na peça. Os amigos se estabelecem em pares de jovem e velho (Demifão-Lisímaco e Carino-Eutico), que se espelham reciprocamente. Assim, os apaixonados são Demifão e seu filho Carino e os sensatos são Lisímaco e Eutico. Se observarmos atentamente, os personagens das esposas também se correspondem de alguma maneira: apesar de a esposa de Demifão não aparecer na peça, podemos inferir seu comportamento a partir da mãe de Eutico, que repreende Lisímaco por ter uma escrava em seu quarto. O comportamento das esposas desvela as restrições morais ao terem seu pudor ofendido pela presença de uma *meretrix* em casa. A simples suposição de uma *matrona* (como a mãe de Carino) ter ao seu lado uma

meretrix (Palicompsa) é *per se* moralmente repugnante e obscena[651]. O amor, dessa forma, tem limites bem mais estreitos para a mulher[652].

Indiretamente, Carino e Demifão disputam para provar quem mais sofre de amores por Pasicompsa:

> Demifão: Não se chega a dar cem.
> É possível que suba (o preço) contra o que deseja meu ânimo?
> Você terá o maior lucro, por Hércules. Aquele velho, que
> a compra, está louco de amor por ela. Obterá o que quer.
> Carino: Certamente, aquele jovem, para o qual a compro, está perdido de amor por ela. (v.440-444)

Neste ponto da contenda, apesar de Carino sempre reafirmar que não é possível haver velho tão louco de amor como esse "amigo", para quem deseja comprar a escrava, Demifão vence a disputa quando promete tratar o negócio de forma justa – sendo ele o real possuidor dos recursos, faz sentido que Carino ceda ao pai. O resultado final da disputa, no entanto, é favorável a Carino.

Usando Lisímaco e Eutico para tentar adquirir a escrava, Carino e Demifão acabam disputando mais uma vez. Lisímaco é mais rápido e leva a meretriz para casa, quando é descoberto por sua esposa Doripa e pela escrava Sira. A partir do ato 4, há o inicio de uma resolução para a contenda amorosa e para as acusações de Doripa contra seu marido. Lisímaco, no ato 5, repreende mais uma vez Demifão e chama a atenção para os valores necessários para a manutenção da ordem natural das coisas:

> Eutico: Ainda fala, fantasma?
> Convinha a você nessa idade abster-se de coisas más.
> Da mesma forma, como as estações do ano, em cada idade convém uma atitude;
> Pois se isso é justo, que os velhos com idade senil sejam devassos,
> onde está nossa máxima república?
> Demifão: Ai, pobre de mim!
> Lisímaco: Os jovens é que costumam dar mais atenção a isso.
> (v.982-988)

Demifão reconhece o erro de sua conduta e devolve a escrava ao filho, à condição de não ter sua esposa informada sobre os ocorridos. A

---

[651] Cf. Langlands 2006:207.

[652] Sira, a escrava, faz um solilóquio sobre a condição feminina entre os versos 817-829.

última fala de Eutico estabelece uma "lição final" que consolida uma conduta para com o amor e, ao mesmo tempo, o define:

> Se soubermos que alguém de sessenta anos, casado ou, por Hércules, solteiro, se envolve com meretrizes, com ele nós agiremos com a lei!
> Decidiremos que ele é incapaz, e que, para nós, por Hércules,
> certamente será pobre aquele que dissipar seus bens.
> E, além disso, que ninguém deverá proibir seu jovem filho de amar e de ter uma
> amante, desde que o faça com boa medida.
> (v.1016-1021)

Seja pela idade, pela distância social, ou somente pela reciprocidade do sentimento, a paixão é perpassada por uma série de impedimentos que tornam o sofrimento amoroso ainda mais insuportável.

CONCLUSÃO

Para Gold (2012:254), a elegia erótica romana e a comédia latina estabelecem entre si estreitas ligações temáticas, sobretudo, no que se refere às relações amorosas. Seja pela interferência de um terceiro personagem (como acontece em O Mercador), seja por impedimentos sociais, morais, ou simplesmente pela recusa realizada pela amada (como acontece nos livros 1 e 2 de Propércio), a paixão se configura como um mal espiritual para o amante. Tal concepção do amor ocupou um espaço importante nas obras de Plauto e Propércio, como foi possível observar no estudo das obras aqui apontadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, José Carlos Silva de Almeida (2015). "A Recepção da Filosofia Grega em Roma" in Pompeu, A. M. C.; Sousa, F. E. O. (orgs.). *Grécia e Roma no Universo de Augusto*. Coimbra.

Aristóteles (2007), *Retórica das Paixões*. Introdução, tradução e notas de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo.

Correia, Damares Barbosa (2007), *O Mercador de Plauto: Estudo e Tradução*. São Paulo.

Epicuro (1985), *Antologia de Textos (Os Pensadores – Epicuro, Lucrécio, Cícero, Sêneca Marco Aurélio)*. Tradução e notas de Agostinho da Silva, Amador

Cisneiros, Giulio Davide, Leoni e Jaime Bruna. Estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck. São Paulo.

Flores, Guilherme Gontijo (2014). "Introdução", in Propércio, *Elegias de Sexto Propércio*. Tradução, estudo e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte.

Gold, Barbara K (ed.) (2012), *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford.

Hesíodo (1995), *Teogonia*. Estudo, tradução e notas de Jaa Torrano. São Paulo.

Horácio (1984), *Arte Poética*. Introdução, tradução e notas de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa.

Langlands, Rebecca (2006), *Sexual Morality in Acient Rome*. Cambridge.

Ovídio (2011), *Amores & Arte de Amar*. Introdução, tradução e notas de Ascenso André. São Paulo.

Platão (2008), *Diálogos III: Fedro, Eutífron, Apologia de Sócrates, Críton, Fédon*. Tradução e notas de Edson Bini. São Paulo.

_____(2009), *O Banquete*. Tradução e estudo de Donald Schuler. São Paulo.

Propércio (2014), *Elegias de Sexto Propércio*. Tradução, estudo e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte.

O LAMENTO TORPE DE ANDRÔMACA EM EURÍPIDES

(THE LOUSY LAMENT OF ANDROMACHE ON EURIPIDES)

Luciano Heidrich Bisol[653] (lucianoh.bisol@gmail.com)
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: A partir de uma canção fúnebre encontrada na tragédia *Andrômaca* (c. 426 a.C.) de Eurípides, reconhecemos elementos torpes e vergonhosos na tragédia selecionada. A presença do lamento funerário na abertura do drama e do cadáver exposto ao encerramento do mesmo colaboram para a construção de uma atmosfera de torpeza. As copiosas lágrimas da protagonista são interpretadas como vergonhosas, dada a restrição de exaltações mortuárias ao longo do século V a.C. Buscamos evidenciar o diálogo entre a tragédia e duas formas de enunciados funerários – os lamentos *thrênos* e *goos*. Essas duas formas discursivas unificam-se sob forma elegíaca em Eurípides e, aparentemente, contêm a essência do feminino para o dramaturgo. No presente artigo, analisamos os versos da canção elegíaca selecionada e verificamos neles a relação entre gênero e gêneros do discurso.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides; *Andrômaca*; Lamento.

ABSTRACT: From a funeral song founded in Euripides' tragedy *Andromache* (c. 442 BC), we recognize awkward and shameful elements in the selected tragedy. The presence of the funeral lament in the opening of the drama and of the corpse exposed to the closing of the same collaborate for the construction of an atmosphere of awkwardness. The copious tears of the protagonist are interpreted as shameful, given the restriction of mortuary exaltations throughout the fifth century BC. We seek to evidence the dialogue between tragedy and two forms of funeral utterances - the *thrênos* and *goos* laments. These two discursive forms unite in elegiac form in

[653] Professor Luciano Heidrich Bisol holds a degree in Ancient Greek from the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) and a Master's Degree in Letters from the Federal University of Ceará (UFC). He is devoted to research on classical tragedy, especially the work of Euripides. Works with the dialogue between genders in antiquity. Currently works as teacher of Literature in the Brazilian private high school network.

Euripides and seemingly contain the essence of the feminine for the playwright. In the present article, we analyze the verses of the selected elegiac song and verify in them the relationship between genres and discourse genres.

KEY-WORDS: Euripides; *Andromache*; Lament.

Ἰλίῳ αἰπεινᾷ Πάρις οὐ γάμον ἀλλά τιν᾽ ἄταν
ἀγάγετ᾽ εὐναίαν εἰς θαλάμους Ἑλέναν.

ἆς ἕνεκ᾽, ὦ Τροία, δορὶ καὶ πυρὶ δηιάλωτον
εἶλέ σ᾽ ὁ χιλιόναυς Ἑλλάδος ὀξὺς Ἄρης

καὶ τὸν ἐμὸν μελέας πόσιν Ἕκτορα, τὸν περὶ τείχη
εἵλκυσε διφρεύων παῖς ἁλίας Θέτιδος:

αὐτὰ δ᾽ ἐκ θαλάμων ἀγόμαν ἐπὶ θῖνα θαλάσσας,
δουλοσύναν στυγερὰν ἀμφιβαλοῦσα κάρᾳ.

πολλὰ δὲ δάκρυά μοι κατέβα χροός, ἀνίκ᾽ ἔλειπον
ἄστυ τε καὶ θαλάμους καὶ πόσιν ἐν κονίαις.

ὤμοι ἐγὼ μελέα, τί μ᾽ ἐχρῆν ἔτι φέγγος ὁρᾶσθαι
Ἑρμιόνας δούλαν; ἆς ὕπο τειρομένα

πρὸς τόδ᾽ ἄγαλμα θεᾶς ἱκέτις περὶ χεῖρε βαλοῦσα
τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς

"Para Tróia altíssima Páris não uma noiva, mas cegueira,
levou, ao conduzir Helena para a alcova.

Aí então, ó Tróia, foste forjada a ferro e brasa,
capturada por Ares guerreiro da Hélade de mil naus,

e o meu melhor marido, Heitor, ao redor das muralhas
foi perseguido pelo carro do filho de Tétis Marinha.

Fui levada de minha alcova para as areias da praia,
meu rosto foi coberto com a maldita escravidão.

Muitas lágrimas correram sobre minha pele, ao deixar
minha cidade, alcova e marido reduzidos a pó.

Ai de mim, desgraçada! Por que ainda tenho de ver a luz
como escrava de Hermíone e controlada por ela?

Junto à gloriosa deusa, suplicante, de braços envoltos,

dissolvo-me como uma fonte que jorra da pedra".

Eurípides, *Andrômaca*, v. 103-116[654].

A canção acima, excerto de *Andrômaca* de Eurípides, é o único trecho elegíaco que chegou a nós de todo o *corpus* trágico do século V a.C. Além disso, apresenta a particularidade de pertencer ao mesmo tempo ao gênero *thrênos*, isto é, um lamento fúnebre previamente ensaiado, e demonstrações de um lamento *goos*, caracterizado pelo pranto e murmúrios espontâneos da personagem[655]. Nesse lamento, a personagem canta em sete dísticos dáctílicos uma série de temas que a definem enquanto figura de representação simbólica do universo feminino. Procuraremos demonstrar neste artigo que a forma da canção e os *topoi* – o *thálamos*, a cidade destruída, o marido morto – acionados pela protagonista são recursos cênicos que autor e ator utilizam para reconhecimento junto à plateia da personagem enquanto mulher no palco. O fato de os papéis, tanto masculinos quanto femininos, serem desempenhados exclusivamente por atores no Teatro de Dioniso em Atenas, indica que elementos discursivos proporcionavam a identificação de gênero da personagem.

Sugerimos a delimitação de uma estrutura cíclica da peça identificada, principalmente, pela enunciação do lamento fúnebre (*thrênos* e *goos*) na abertura do drama (v. 102-116) e de um cadáver a ser velado no encerramento do mesmo (v. 1166-1182). Esses dois elementos atribuem à peça uma atmosfera funerária. As copiosas lágrimas da protagonista e o corpo exposto de Neoptólemo são considerados elementos torpes para a cultura grega. Além disso, desde as Leis de Sólon (c. 595 a.C.), os rituais mortuários gregos sofrem restrições e a exaltação das enlutadas passa a ser condenada juridicamente, fato que torna vergonhosas as lágrimas de Andrômaca.

Discutiremos também, no presente artigo, os desdobramentos de sentido decorrentes da escolha do autor pela inserção de um *thrênos* dentro de uma tragédia. A canção apresenta-se como um ponto de

654 As traduções de *Andrômaca* são nossas a partir do texto original grego estabelecido por Stevens 1971: 37.

655 Page 1936: 206.

intersecção entre o gênero lírico e o dramático. Além disso, enquanto cena nodal que define o feminino, a canção parece-nos expressar uma relação entre gênero e gênero do discurso[656]. Para identificarmos esta relação, estabelecer seus limites e possibilidades, partiremos de uma revisão bibliográfica acerca da forma elegíaca, a reconstituição das características dos *thrênoi* e dos *gooi*, visando fundamentar reflexões acerca da performance desses gêneros, além da própria tragédia na Antiguidade.

O momento de ação dramática que contém a canção, encerramento do Prólogo (v. 1-116), apresenta a personagem Andrômaca junto ao altar da deusa marinha Tétis, suplicando sua proteção ante a iminência de seu assassinato pela senhora (*dámar*) do palácio, Hermíone. Essa imagem religiosa é símbolo das núpcias (*nymfeumáton*, v. 20) entre a deusa e Peleu. Assim, a peça inteira transcorrerá sob o signo de Tétis. A estátua da deusa na cena de abertura e sua personificação como deus *ex machina* ao encerramento do drama contribuem de maneira fundamental para a identificação da estrutura cíclica da peça.

Aparentemente, a inserção de uma canção elegíaca em uma tragédia é uma inovação de Eurípides. De acordo com nosso arco teórico, a origem precisa da forma de poesia elegíaca não pode ser localizada, uma vez que essa gênese não é una, tampouco uniforme. Segundo Nagy[657], a definição de *elegíaco* origina-se a partir de três termos gregos concorrentes: *hô élegos* e seus derivativos *tô elegeíon*, *hê elegeía*. De acordo com o autor, essas palavras eram utilizadas em três sentidos que possuem momentos históricos de origem distintos na Antiguidade. O primeiro sentido, provavelmente do século VI, designa um canto de lamento acompanhado pelo som do aulo – instrumento de sopro constituído por dois cilindros de espessuras diversas. O sentido segundo, posterior, diz respeito ao ritmo decorrente da associação entre um verso hexâmetro seguido de outro pentâmetro: os dísticos elegíacos canônicos. Estes versos são compostos em metro dactílico, caracterizado pelo encadeamento de seis e cinco grupos de três sílabas – em hexâmetros e pentâmetros, respectivamente – formados

---

[656] Chong Gossard 2008: 13, identifica esta relação no *epirrematic amoibaion* (v. 1468-1488) de *Íon* (c. 413 a.C.) de Eurípides que contém uma relação entre a forma do gênero do discurso e o gênero feminino.

[657] Nagy 2010: 13.

por uma sílaba longa e duas breves. Estes grupos de três sílabas recebem o nome de dactílicos, dada sua semelhança, metaforicamente, às falanges de um dedo humano. Há ainda a possibilidade de um pé dactílico ser substituído por um espondeu; ou seja, a substituição das duas sílabas breves por uma longa, como encontramos nos hexâmetros de nosso excerto em análise. O terceiro termo, *hê elegía*, a elegia, isto é, um poema na forma elegíaca, é tardio, sendo localizado pela primeira vez na aristotélica *Athenaíon Politeía*, *Constituição de Atenas* (c. 332 a.C.), 5.2[658]. De acordo com West[659], é a partir daqui que o termo "elegia", no singular, passa a referir-se, especificamente, a um gênero do discurso.

Segundo Antonio Aloni[660], a origem da elegia está vinculada a dois suportes distintos: à performance oral e aos epigramas. Esses epigramas são inscrições em objetos ou monumentos. Danys L. Page[661] destaca diversos autores da Antiguidade, tanto gregos quanto romanos, que relacionam as elegias a epigramas sepulcrais. O autor ressalta, no entanto, que esses epigramas carecem do tom de lamúria, característica dos elegíacos *thrênoi*, nos quais se enquadra nosso poema. Seriam antes informativos, espécie de recomendação aos viajantes[662]. De acordo com Aloni, os períodos Arcaico e Clássico conservaram diversos epigramas funerários, não necessariamente escritos em dísticos elegíacos. Sua maioria é em hexâmetros, seguido de pentâmetros, metro jônico ou 'lírico'. A partir do século VI, entretanto, os dísticos elegíacos passam a prevalecer. A razão dessa popularização é especulativa. Segundo Aloni[663], um enunciado breve de dois versos é conveniente para estabelecer uma unidade de sentido. Além disso, em um ambiente onde o domínio da leitura era bastante limitado, a brevidade do enunciado era fundamental para sua leitura, como destaca Page:

---

658 Brunhara 2012: 33.

659 West 1974: 3.

660 Aloni 2009: 169.

661 Page 1936: 210.

662 Page1936: 212.

663 Aloni 2009: 170.

> Os epitáfios gregos eram breves porque brevidade era uma coisa boa, e porque um epitáfio longo era menos provável de ser lido; leitura era algo difícil, e o viajante estava presumivelmente sempre cansado[664].

No entanto, a tradição a que se filia esse poema de Eurípides são os elegíacos trenóicos, cantados e acompanhados pelo som do aulo. Page destaca, inclusive, que o tom lamentoso da elegia originar-se-ia, justamente, do acompanhamento pelo instrumento de sopro: "De fato, foi o acompanhamento da flauta que concedeu à elegia seu caráter de lamúria"[665]. Para endossar a afirmação do autor, apontamos o testemunho de Pausânias a respeito de Equêmbrotos da Arcádia. Em sua *Descrição da Grécia*, 10.7.4-6[666], do século II a.C., o autor afirma que o compositor teria participado dos jogos olímpicos de 586 a.C., e conquistado vitórias na categoria de aulodia. Sua *meléa* e *élegos* eram poemas cantados acompanhados pelo aulo. Pausânias destaca ainda que, posteriormente, essas categorias foram extintas dos jogos por não serem consideradas de bom agouro.

Page[667] apoia-se ainda na nota de pseudo-Plutarco, em seu *De musica*[668] a respeito de Sacadas de Argos, contemporâneo de Equêmbrotos, para demonstração da existência de uma escola elegíaca dórica, em atividade no início do século VI. Esses poetas compunham elegias, acompanhadas por instrumento de sopro, em tom melancólico. Page, na conclusão de seu ensaio[669], formula a hipótese de que – em referência à nota do escoliasta ao verso 445 – a peça teria sido então apresentada em Argos e o poema seria uma espécie de homenagem a uma tradição da região que acolheu a primeira montagem da peça. Page chega a sugerir, na página 228 de seu ensaio, que o lamento de Andrômaca teria sido composto por Demócrates, um amigo de Eurípides, a quem a peça é dedicada, segundo, também, o comentário

---

664 Page 1936: 212, "Greek epitaphs was brief because brevity was a good thing, and because a long epitaph was less likely to be read; reading was difficult, and the treveller was always presumed to be weary".

665 Page 1936: 211. "Indeed, it was the flute-accompaniment wich was reputed to gave to the elegy its mournful character".

666 Cambell 1991: 200-201.

667 Page 1936: 216.

668 Cambell 1991: 202-203.

669 Page 1936: 226.

ao verso 445[670] Tanto essa possibilidade de coautoria em um drama euripideano quanto à inserção do poema em uma escola dórica ainda são hipóteses, pois nenhum fragmento destes outros autores chegou até nós. Resta, como evidência de sua ligação com a cultura dórica, a recorrente substituição no poema da vogal "*e*" por "*a*", típicas do dialeto dórico, enquanto no restante da elegia grega em geral, encontramos majoritariamente o dialeto jônico, como afirma Stevens[671].

A partir de Nagy[672] e Aloni[673] apresentamos a seguir um mapa do metro dactílico, em que "–" simboliza uma sílaba longa, "˘" uma sílaba breve, "|" separação obrigatória entre as palavras. No terceiro dáctilo do hexâmetro a sílaba longa é suprimida e no último dáctilo do hexâmetro, as duas sílabas breves são substituídas por uma longa, processo denominado *espondé*. No hexâmetro, os cinco primeiros pés dactílicos podem também ser substituídos por espondeos, como veremos nos terceiros e quinto dísticos de nosso poema em análise.

Hexâmetro:
– ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – –

Pentâmetro:
– ˘ ˘ – ˘ ˘ – | – ˘ ˘ – ˘ ˘ –

O pentâmetro é formado por cinco pés dactílicos; quatro deles são evidentes no modelo acima e o quinto é constituído, segundo Nagy[674], pela sílaba longa após os dois primeiros pés dactílicos, somada à última sílaba do verso, à maneira do espondeo, totalizando o ritmo necessário para os cinco pés dactílicos, a que sua própria nomenclatura se refere. Ainda no pentâmetro, os dois primeiros dáctilos podem ser substituídos por espondeos e a separação central de palavras divide simetricamente o número de sílabas do verso.

---

[670] Stevens 1971: 15.

[671] Stevens 1971: 108.

[672] Nagy 2010: 14.

[673] Aloni 2009: 168.

[674] Nagy 2010: 15.

No poema analisado, temos uma estrutura de catorze versos, compostos por sete dísticos. Nos hexâmetros há dois espondeos, no primeiro e quinto dísticos, ambos na primeira metade da linha. Quanto aos pentâmetros, por três vezes a primeira metade do verso termina com espondeo, no segundo e quarto dísticos, também na primeira metade da linha, como veremos adiante. Quatro dos sete pentâmetros iniciam com um verbo. Em todos os hexâmetros, a pausa é *panthemimeral*, ou seja, ocorre na primeira sílaba do terceiro pé.

O verso hexâmetro combinado com outro pentâmetro é o que constitui o dístico elegíaco. Todavia, a complementação do hexâmetro com outro hexâmetro é o que constitui a épica enquanto gênero do discurso[675]. Existe, portanto, um contraponto entre a função épica do discurso e a função elegíaca, delimitada pelo acompanhamento do primeiro hexâmetro. Para a definição de gênero do discurso, seguimos Bahktin[676] em *Estética da criação verbal,* "tipos relativamente estáveis de enunciado" reconhecidos por uma coletividade. Desde a Antiguidade, ao menos desde a *Arte Poética* (73-75)[677] de Horácio as definições de gênero do discurso ocorrem a partir de critérios métricos e não temáticos.

Nos versos que precedem imediatamente o lamento de Andrômaca (v. 91-102), a personagem marca a saída de sua serva e sozinha no palco aponta a subsequente enunciação de lamentos *thrênos* e *goos*, além do derramamento de lágrimas, *dakrýomai*:

> Andromace
> χώρει νυν: ἡμεῖς δ᾽, οἷσπερ ἐγκείμεσθ᾽ ἀεὶ
> θρήνοισι καὶ γόοισι καὶ δακρύμασι,
> πρὸς αἰθέρ᾽ ἐκτενοῦμεν: ἐμπέφυκε γὰρ
> γυναιξὶ τέρψις τῶν παρεστώτων κακῶν
> ἀνὰ στόμ᾽ ἀεὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν.95
> πάρεστι δ᾽ οὐχ ἓν ἀλλὰ πολλά μοι στένειν,
> πόλιν πατρῴαν τὸν θανόντα θ᾽ Ἕκτορα
> στερρόν τε τὸν ἐμὸν δαίμον᾽ ᾧ συνεζύγην
> δούλειον ἦμαρ εἰσπεσοῦσ᾽ ἀναξίως.
> χρὴ δ᾽ οὔποτ᾽ εἰπεῖν οὐδέν᾽ ὄλβιον βροτῶν,100

675 Nagy 2010: 16.

676 Bahktin 1997: 279.

677 Horácio 1984: 65.

πρὶν ἂν θανόντος τὴν τελευταίαν ἴδῃς
ὅπως περάσας ἡμέραν ἥξει κάτω.

Andrômaca
Vai agora; e nós, sempre envoltas
em **lamentos**, **murmúrios** e lágrimas,
os lançaremos ao céu, pois às mulheres
é dado o prazer de carregar o mal presente
sobre sua boca e através da língua.
Não tenho um, mas muitos motivos para chorar:
Minha terra pátria, meu marido morto Heitor,
e o pesado fado que me foi imposto
desde o dia em que caí envolta pela escravidão.
Não deveis nunca chamar um mortal de afortunado
antes que ele seja morto e alguém assista o seu último dia
e veja como ele é levado para baixo.

Esses versos são pronunciados em versos trímeros jâmbicos, e contrapõem-se ritmicamente ao poema que será cantando a seguir. Observa-se aqui que, primeiramente, a personagem generaliza seu lamento, não o restringindo a si mesma ou às mulheres da nobreza. O pronunciamento em nome de uma coletividade é característico do lamento ritualístico. Andrômaca fala dos infortúnios das mulheres que sofrem as consequências da guerra; possivelmente fale em nome de todas as mulheres, em todas as guerras. Quanto aos termos destacados, Margaret Alexiou[678] enfatiza que ambas as palavras, *thrênos* e *goos*, possuem origem indo-europeia. O primeiro termo refere-se a um lamento realizado de maneira ritualística por uma espécie de carpideiras profissionais, enquanto *goos* refere-se a um lamento espontâneo e informal, por isso optamos em traduzir aqui por "murmúrio". Alexiou aponta ainda uma continuidade da tradição de lamento da épica até a tragédia.

Nagy oferece ao termo "lamento" a seguinte definição: "lamento é o ato de cantar em resposta a perda de alguém ou algo próximo e querido, sendo esta perda real ou figurada"[679]. Por conseguinte, a canção de lamento é relacionada ao sentimento de perda. Adotamos também essa definição uma vez que a protagonista do drama de Eurípides, como

[678] Alexiou 2002: 102.

[679] Lament is an act of singing in response to the loss of someone or something near and dear, whether that loss is real or only figurative. Nagy 2010: 13.

também apontaram Allan[680], e Muich[681] sintetiza na obra do tragediógrafo o trauma por um passado glorioso perdido.

Gregory Nagy[682] destaca que ambos os conceitos, *thrênos* e *goos,* estão presentes na poesia épica, especificamente no canto 24 da *Ilíada*[683]. Todavia, em Homero, enquanto o primeiro termo refere-se a uma forma de lamento ritualística enunciada por homens, o segundo conceito refere-se a lamúrias espontâneas emitidas por mulheres. Neste último canto do poema homérico, momento dos ritos fúnebres de Heitor, a palavra *thrênos* marca as canções enunciadas pelo aedo; enquanto *goos* refere-se ao discurso de Andrômaca, posteriormente de Hécuba (*Ilíada*, 24, v. 747) e por fim o lamento de Helena (*Ilíada*, 24, v. 761). Ao contrário da épica, onde é possível identificarmos uma diferenciação entre os conceitos *thrênos* e *goos,* em nossa tragédia em análise essa diferenciação aparenta ser inexistente, e os dois termos são tratados como concorrentes, conforme observamos no verso 92 acima.

De acordo com Nagy, a ausência de distinção entre os dois termos é devido a uma capacidade inerente à tragédia. Enquanto a épica representa outros gêneros do discurso indiretamente, sempre em hexâmetros, a tragédia o faz de maneira direta e mais realista, adequando a métrica de acordo com a exigência do subgênero. À ausência de marca distintiva relativa ao gênero do enunciador, Nagy denomina de "masculinização do lamento feminino"[684], uma vez que todos os personagens eram representados por homens. Como conclusão de sua análise sobre a elegia de Andrômaca, Nagy afirma que o excerto pode ser considerado realista, no que concerne à enunciação por uma mulher. Segundo o autor, a elegia trenóica como aparece em Andrômaca, pode ser considerada um pré-gênero do que viria se tornar a elegia como conhecemos, por exemplo, através de Calímaco no século III a.C.

680 Allan 2000: 1.

681 Muich 2010: 133

682 Nagy 2010: 30.

683 Campos 2010: 440-487.

684 Nagy 2002: 33.

Característica dessa forma primeira seria a possibilidade de ser entoado tanto por homens quanto por mulheres.

Casey Dué, no primoroso livro *The captive woman's lament in Greek tragedy*, reconstitui a trajetória do gênero lamento desde a épica até a tragédia. O argumento central de sua obra é que as canções de lamento na tragédia grega se desenvolvem sobre uma série de tradições de canções e, fazendo isto, estabelecem uma nova tradição: "Defendo que o lamento da mulher cativa na tragédia grega baseia-se em uma série de tradições de canção, e fazendo isto inicia uma tradição em si mesma" [685]. A autora também identifica uma série de lamentos ritualísticos presentes no *corpus* trágico: em *Persas*; *Hécuba*; *Troianas*; além de *Andrômaca* (v. 102-116). Devido à justaposição entre o elemento musical e o poético, a autora denomina esta série de lamentos como canções, *songs*, a que se deve nossa escolha por esta denominação de gênero do discurso. Essa série de canções possui uma linguagem específica, identificada em nosso excerto, por exemplo, no *oimoi* presente no sexto dístico e pelos *topoi* acionados ao longo do poema.

A autora dedica um capítulo ao lamento de Andrômaca, intitulado *The captive woman in the house: Euripide's Andromache*[686]. A autora insere o poema em uma nova tradição devido aos elementos supracitados e aos temas ou *topoi* a que a personagem se refere. A seguir, apresentaremos nossa tradução e análise dos sete dísticos elegíacos que compõem o poema de Eurípides.

"Para Tróia altíssima Páris não uma noiva, mas cegueira,/ levou, ao conduzir Helena para a alcova" (v. 102-103). Nesse primeiro dístico (v. 103-104), o tema da união terrena entre Páris e Helena é acionado e o será posteriormente na peça, especialmente no primeiro Estásimo (v. 151-273). Segundo Casey Dué[687], este tema permeia os lamentos de mulheres troianas na tragédia grega e geralmente esta união é apontada como responsável pela destruição de outros casamentos, como no caso da personagem. Assim, a união entre Paris e Helena representa uma espécie de

---

685 Dué, 2006: 31 "I argue that the captive woman's lament in Greek tragedy draws on a number of song traditions, and in doing so becomes a song tradition in its own right".

686 Dué 2006: 151-162.

687 Dué 2006: 157.

maldição que acomete o povo troiano. Segundo Dué, a escravidão de Andrômaca torna-se uma inversão de seu próprio casamento com Heitor, bem como a união entre Helena e Páris.

Optamos pela tradução do termo grego *thálamos*[688], neste dístico e nos seguintes, por "alcova", devido à proximidade semântica ao conceito grego referente à câmara nupcial. A recorrente referência ao tema do casamento, especificamente ao leito nupcial, estabelece o vínculo entre a sobrevivência da personagem e a manutenção de seu *thálamos*. A explicitação da relação de interdependência entre personagem e leito constitui o modo de comunicação feminino e funciona como recurso cênico para identificação junto à plateia de que aquele ator representa uma mulher no palco.

Acreditamos que os tragediógrafos buscavam uma sonoridade específica para a representação feminina, diferente daquela utilizada para a representação de personagens masculinos. Assim, referir-se reiteradas vezes a seu *thálamos* torna-se um recurso persuasivo quanto à feminilidade daquela personagem.

"Aí então, ó Tróia, foste forjada a ferro e brasa,/ capturada por Ares guerreiro da Hélade de mil naus". Nesse segundo dístico, o eixo temático desloca-se para a cidade de Tróia. Semelhantemente aos lamentos encontrados em *Hécuba*, apesar da distância geográfica e temporal, a queda da cidade representa fator crucial para a lastimável situação presente das mulheres.

A autora Margaret Alexiou, em *Ritual Lament in Greek Tradition*[689], estabelece três categorias de lamento ritualístico: lamento pelos deuses e heróis, pela queda de uma cidade, e pela morte. A canção de Andrômaca apresenta a idiossincrasia de conter todos esses elementos. Segundo a autora, os lamentos do gênero *thrênos* dedicados a uma determinada cidade destruída possui uma inspiração inicial em acontecimentos históricos. Para Alexiou os lamentos direcionados à queda

---

[688] Segundo Liddell and Scot 1994: 781, o termo *thálamos* é abundante em Homero podendo significar: 1: generally, women's apartment, inner part of the house; 2: a special chamber in this part of the house.

[689] Alexiou 2002: 102.

de uma cidade teriam origem distinta dos lamentos dirigidos aos mortos. Esta afirmação evidencia a simbiose estabelecida por Eurípides no excerto de uma pluralidade de estruturas de lamentos.

Casey Dué[690] destaca que o deslocamento temático para a queda de Tróia apresenta-se como consequência lógica da união entre Paris e Helena. Segundo a autora, a associação entre a fuga de Helena e a queda da cidade estabelece uma relação de causa e consequência na tradição literária grega desde a *Ilíada*. Desse modo, destacamos que o comportamento sexual feminino pode representar a destruição de toda uma população segundo o imaginário grego. Identificamos, portanto, uma associação entre o espaço privado do *thálamos* e a esfera pública grega.

No terceiro par de versos a personagem refere-se ao seu próprio casamento com Heitor, vinculando a morte deste à queda da cidade cantada anteriormente: "E o meu melhor marido, Heitor, ao redor das muralhas/ foi perseguido pelo carro do filho de Tétis Marinha" (v. 104-105). Aqui a personagem aponta implicitamente que possui dois maridos. Portanto, o seu estatuto de concubina confunde-se com o papel social de esposa. A referência ao arrastamento do cadáver de Heitor por Aquiles em torno das muralhas de Tróia, ao que tudo indica, é uma invenção de Eurípides. Em Homero, *Ilíada* 22, 465[691], consta que este arrastamento ocorreu até os navios gregos e depois em torno do túmulo de Pátroclo, *Ilíada* 24, 16. Em decorrência da morte de Heitor, Andrômaca é retirada de sua alcova (*thálamos*) e escravizada, como todas as mulheres troianas: "Fui levada de minha alcova para as areias da praia,/ meu rosto foi coberto com a maldita escravidão" (v. 106-107). Segundo Casey Dué[692] esse dístico mais uma vez estabelece o contraste entre o passado glorioso e a atual condição de escrava da heroína o que, como vimos anteriormente, trata-se de um traço característico da personagem.

No quinto dístico a personagem abrange em um só verso três grandes temas do lamento feminino na tragédia grega: "Muitas lágrimas correram sobre minha pele, ao deixar/ minha cidade, alcova e marido

---

690 Dué 2006: 157.

691 Campos 2010: 415.

692 Dué 2006: 157.

reduzidos a pó" (v. 108-109). Cidade, alcova e marido são alinhados e compõem uma fórmula de lamento generalizada que abrange o discurso da coletividade de mulheres cativas durante o pós-guerra. Nesses versos apontamos a associação de dependência mútua entre as três esferas: marido, cidade e alcova. A mulher grega relaciona-se não somente com o marido, mas também com a cidade, através do *thálamos*. A perda das três esferas é simultânea e sua destruição conduz a mulher ao abandono e à desolação. A alcova configura-se como um espaço regido essencialmente pelo feminino e elemento de conexão entre a mulher, o marido e a cidade.

"Ai de mim, maldita! Por que ainda tenho de ver a luz/ como escrava de Hermíone e controlada por ela"? No verso 113 acima, é presente a expressão "Ai de mim", *oimoi*, formular para a linguagem de lamento. Gostaríamos de enfatizar a condição de escrava apontada por Andrômaca no verso 114. A personagem afirma que é escrava não somente de Neoptólemo, como também de Hermíone, a senhora (*dámar*) do palácio. Segundo Helene Foley, em *Female Acts in Greek Tregedy* o estatuto social de Andrômaca é de uma concubina e escrava sexual (*pallakê*). Segundo a autora[693], o drama testa os limites da lei de Péricles no que concerne às diferentes atribuições relativas às esposas, *hetaírai* e *pallakaí*. Gostaríamos de acrescentar a esta discussão os versos 163 a 168 do Primeiro Episódio (151-273) do drama, momento de disputa entre as duas esposas, quando Hermíone afirma: "Mesmo que um deus ou mortal queira salvar a tua vida, deves engolir o teu orgulho, encolher-te em humildade e curvar-te ao meu joelho, varrer o chão de minha casa, e secar as gotas de orvalho sobre os vasos de ouro, reconhecendo em que terra tu vives"[694].

Nesse ato de humilhação entre as personagens, repousa nossa contribuição central para a pesquisa acerca do papel social da concubina (*pallakê*), no século V. A partir da leitura dos versos 163 e seguintes, apontamos que a concubina não desempenhava apenas uma escravidão

---

693 Foley 2001: 98.

694 Stevens 1971: 39, *Andrômaca*, versos 163-168:

ἦν δ᾽ οὖν βροτῶν τίς σ᾽ ἢ θεῶν σῷσαι θέλῃ,/
δεῖ σ᾽ ἀντὶ τῶν πρὶν ὀλβίων φρονημάτων/πτῆξαι ταπεινὴν προπεσεῖν τ᾽ ἐμὸν γόνυ,/σαίρειν τε δῶμα τοὐμὸν ἐκ χρυσηλάτων / τευχέων χερὶ σπείρουσαν Ἀχελῴου δρόσον,/ γνῶναί θ᾽ ἵν᾽ εἶ γῆς.

sexual. Era antes uma escrava do palácio, de seu senhor e de sua senhora; com isso era-lhe atribuída uma série de funções domésticas além de seus préstimos de alcova. A condição de *pallakê* é uma das funções marginalizadas da *pólis* ateniense. Cassandra de *Agamêmnon,* Iole em *Traquínias*, Tecmessa de *Aias* e Andrômaca na peça homônima de Eurípides são as *pallakaí* do *corpus* trágico.

Conforme destaca Helene Foley[695]a relação de *pallakeía* em *Andrômaca* é caso mais complexo de concubinato em todo o *corpus* trágico. Embora a personagem título esteja ligada *a priori* ao período Arcaico e suas relações aristocráticas, no drama de Eurípides, ela revela estreita ligação com o século V e as preocupações femininas deste tempo. Através da leitura do parágrafo 122 de *Contra Neera* de pseudo-Demóstenes: "As hetairas nós as temos para o prazer, as concubinas (*pallakai*) para o cuidado do corpo, mas as esposas para que tenham filhos legítimos e mantenham a guarda dentro de casa"[696]. O autor revela neste testemunho jurídico o convívio íntimo dos senhores com diferentes estatutos de mulheres na sociedade grega.

Apesar de desempenharem um papel marginalizado pela *pólis*, as concubinas desempenham importante papel no *corpus* trágico. Segundo Helene Foley, embora a *pólis* ateniense tenha gradualmente limitado a habilidade das concubinas em produzir herdeiros legítimos a seus consortes masculinos, as concubinas trágicas parecem consistentemente adotar o papel de esposas fiéis da epopeia e tendem a deslocar, diretamente ou por implicação, suas concorrentes legitimas[697].

Nos últimos versos da canção temos um dêitico da ação do ator no palco. O autor indica ao ator seu posicionamento corporal em cena: "Junto à gloriosa deusa, suplicante, de braços envoltos, / dissolvo-me como fonte que jorra da pedra" (v. 115-116). Destaca-se a obsessiva permanência de Andrômaca junto ao altar. Ela só abandonará o *Thetídeion* quando seu

695 Foley 2001: 97.

696 Demóstenes 2003: 128, Tradução de Onelley.

697 Foley, 2001: 87 "Although the Attic polis gradually limited the ability of concubines to produce legitimate heirs for their male consorts, tragic concubines seem quite consistently to adopt the roles played by the faithful wives and concubines of epic and threaten to desplace, directly or by implication, their legimately married but problematic sisters".

filho for exposto e ameaçado diante de seus olhos. Há ainda a referência ao mito de Níobe, também citado na *Ilíada*, 24 (v. 614-617), personagem da mitologia que se transformou em fonte de tanto chorar, lamentando seus filhos.

Na *Antígona* (c. 441 a.C.) de Sofócles (c. 496-406 a.C.), v. 828[698], a personagem título também é comparada a Níobe. Segundo Dué: "Esse tema é destacável na medida em que é suscetível de ter evocado em sua antiga audiência uma série de cenas arquetípicas de lamento tanto na épica grega quanto na tragédia"[699]. A imagem construída aqui pela heroína além de remeter ao mito de Níobe, remete também ao discurso de Antígona.

A prática mortuária é temática de diversas leis em muitas cidades mediterrâneas da Antiguidade. Restritamente no mundo helênico, encontramos testemunhos jurídicos em relação às práticas funerárias não só em Atenas, como em Esparta, Alexandria, Arcádia, posteriormente na Lei de Kean (século II a.C.). Todavia, dada sua relação direta com o gênero trágico, o caso ático torna-se central em nossa investigação. Em, aproximadamente, 595 a.C., o arconte ateniense Sólon estabelece uma série de alterações nos ritos fúnebres, restringindo a participação das mulheres na *kedeía*[700]. Citada por pseudo-Demóstenes em *Contra Macartatos* (43, 62[701]), a lei de Sólon, demonstra preocupação com a participação feminina nos rituais, estabelecendo que somente sexagenárias ou parentas próximas do defunto poderiam participar dos lamentos:

> τὸν ἀποθανόντα προτίθεσθαι ἔνδον, ὅπωςἂν βούληται. ἐκφέρειν δὲ τὸνἀποθανόντα τῇ ὑστεραίᾳ ἢ ἂν προθῶνται, πρὶν ἥλιον ἐξέχειν. βαδίζειν δὲ το ὺςἄνδρας πρόσθεν, ὅταν ἐκφέρωνται, τὰς δὲ γυναῖκας ὄπισθεν. γυναῖκα δὲ μὴἐξεῖναι εἰσιέναι εἰς τὰ τοῦ ἀποθανόντος μηδ᾽ ἀκολουθεῖν ἀποθανόντι, ὅταν εἰς τὰ σήματα ἄγηται, ἐντὸς ἑξήκοντ᾽ ἐτῶν γεγονυῖαν, πλὴν ὅσαι ἐντὸςἀνεψιαδῶν εἰσι: μηδ᾽ εἰς

[698] Sófocles 1900: 54.

[699] Dué 2006: 160 "This simile is remarkable in that it is likely to have evoked for its ancient audience several archetypal scenes of lamentation in Greek epic and tragedy at the same time".

[700] Procissão fúnebre.

[701] Conforme o texto Grego estabelecido por ed. W. Rennie. Oxonii.e Typographeo Clarendoniano (1931).

τὰ τοῦ ἀποθανόντος εἰσιέναι, ἐπειδὰν ἐξενεχθῇ ὀνέκυς, γυναῖκα μηδεμίαν πλὴν ὅσαι ἐντὸς ἀνεψιαδῶν εἰσίν.

> O defunto deve ser posto do lado de dentro[702], colocado do modo que desejar. Farão isso e no dia seguinte, antes do sol nascer, colocarão-no para fora. Os homens seguirão na frente, carregando o defunto, e as mulheres atrás. Nenhuma mulher com menos de sessenta anos poderá adentrar a câmara do defunto ou acompanhar o falecido, exceto as parentas de primeiro grau. Qualquer mulher é proibida de penetrar na câmara do falecido, exceto as parentas de primeiro grau[703].

Além de demostrar preocupação do estadista com o comportamento das mulheres, o excerto revela o controle do arconte sobre a tradição religiosa. Durante a Guerra do Peloponeso os lamentos femininos foram substituídos por honras militares. A tragédia grega, assim, assumiu este espaço do lamento feminino. Segundo Casey Dué, durante a Guerra do Peloponeso, os lamentos fúnebres, sob responsabilidade das mulheres, foram gradualmente substituídos por honras militares. De acordo com Nicole Loraux, o "prazer em lágrimas" foi deslocado:

> Então, expulso do Cerâmico como da Ágora – do cemitério oficial como do espaço do que é político – o vestígio impraticável dessa perda reflui para o teatro, *intra muros* mas a boa distância do eu cívico, e a representação do luto, tanto da sua grandeza como das suas perplexidades, ocupa a tragédia porque o gênero trágico dramatiza, para uso dos cidadãos, o essencial das exclusões a que a cidade procede[704].

Dessa maneira, ao adotar práticas funerárias em seu enredo, a tragédia ática assume espaço de um discurso feminino que fora gradualmente banido da *pólis*. Procedimentos funerários pertencem à complexa rede que abrange os rituais primeiros de nossa civilização. Uma parte dos discursos proferidos nas práticas religiosas era reservada às mulheres, e acompanhada por seu pranto e libações. Ao menos desde o século VI[705] as canções de lamento – θρῆνος e γόος – eram incluidas de festivais artísticos, ocasiões em que recebiam acompanhamento do aulo,

---

[702] Segundo LSJ, p. 561, advérbio: *within*.

[703] Tradução nossa a partir do texto Grego estabelecido por ed. W. Rennie Oxonii e Typographeo Clarendoniano (1931).

[704] Loraux 1994: 16.

[705] Ver testemunho de pseudo-Plutarco acerca de Equembrotos e Pausânias a respeito de Sacadas.

instrumento duplo de sopro. Segundo Alexiou[706], ambas as palavras – θρῆνος e γόος – possuem origem indo-europeia e caracterizam-se por referenciarem choro estridente. Segundo Casey Dué[707] os lamentos contidos no drama clássico foram construídos a partir de uma longa tradição que remonta ao Período Arcaico e, ao mesmo tempo, fundam em si uma tradição de lamentos teatrais e literários. Segunda a autora, é possível identificar nesta série de canções uma linguagem específica de lamento caracterizada pela referencia às palavras apontadas como *topoi* de nossa pesquisa.

Portanto, por serem condenadas juridicamente, a exacerbação das enlutadas torna-se vergonhosa para a cultura ateniense. Uma vez que a comoção coletiva feminina passa a ser encarada com desconforto pelo Estado. Dessa maneira, ao derramar copiosas lágrimas junto à imagem da deusa, Andrômaca estaria insurgindo-se contra o equilíbrio da *pólis*. Porém, ao cantar o seu pranto em versos elegíacos, a dor e o luto da heroína tornam-se sublimes. Assim, no excerto selecionado, o torpe e o vergonhoso atingem alto grau de complexidade e alcançam o que a própria cidade considera belo. Podemos afirmar que no lamento de Andrômaca em Eurípides o torpe é sublimado, dada a complexidade de imagens metafóricas, o ritmo e a sonoridade da canção.

Gostaríamos de finalizar a presente discussão com a premissa de Chong-Gossard que afirma serem os papéis masculinos e femininos desempenhados exclusivamente por atores, e que alguns recursos cênicos funcionavam para o reconhecimento junto à audiência da Antiguidade de que ali havia uma mulher no palco. O lamento de Andrômaca contém uma série desses elementos que explicitam a feminilidade da personagem. Chong-Gossard destaca que o próprio elemento musical contribui para isto:

> Canção é o meio através do qual mulheres podem compartilhar seu conhecimento privado baseado na experiência – conhecimento que é

[706] Alexiou: 2002: 102.

[707] Dué 2006: 31.

intimamente ligado ao corpo da mulher e ao tratamento físico que sofreu no passado[708].

Além disso, procuramos mostrar que a referência ao marido morto, à cidade caída e, especialmente, o vínculo entre a personagem e sua alcova (*thálamos*) são elementos constituintes do feminino no palco. A inserção de um poema elegíaco trenóico dentro de tragédia é uma inovação do autor. O ponto de intersecção entre gêneros do discurso produz na plateia o reconhecimento do feminino. O poema, ou canção, delimita as características de uma viúva em uma situação de pós-guerra, explicita suas angústias, e problematiza a relação entre senhora (*dámar*) e concubina (*pallakê*).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

Alexiou, Margaret (2002), *The Ritual Lament in Greek Tradition*. New York, 102-130.

Allan, William (2000), *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford, 1-3.

Aloni, Antonio (2009), *Elegy - Forms, functions and communication*. In: Budellmann, F. The Cambridge Campanion to Greek Lyric. New York, 168-188.

Bakhtin, Mikhail (1997), *Estética da criação verbal.* Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo, 279.

Brunhara, Rafael C. M. (2012), *Elegia Grega Arcaica, Ocasião de performance e tradição épica - O caso de Tirteu*. São Paulo, 13-33.

Campos, Haroldo de (2010), *Ilíada de Homero*, vol. II. São Paulo, 358 - 387, 440-487.

Cambell, D. A. (2001), *Greek Lyric III – Stesicorus, Ibycus, Simonides, and others*. Loeb Classical Library. London, 202-205.

[708] Chong-Gossard 2008: 57 "Song is the means for women to reveal their private knowledge based on that experience—knowledge that is intimately connected with the woman's body and the physical treatment it endured in the past".

Chong-Gossard, J. H. Kim On (2008), *Gender and Communication in Euripides' Plays, Between Sound and Silence*. Boston, 1-57.

Demóstenes (2009), *Contra Neera*. Tradução de Gloria Onelley, Introdução e notas de Ana Lucia Curado. Coimbra, 128.

Dué, Casey (2006), *The captive's woman lament in Greek tragedy*. Austin, 151-162.

Foley, Helene (2001), *Female Acts in Greek Tragedy. Princeton*, 88-105.

Horácio (1974). *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, 65-67.

Liddel, H. G.; Scott, R., Jones, S. (1994), *Greek-English Lexicon with a revised supplement*. Oxford, 781.

Loraux, Nicole (1994). *As mães de luto*. Tradução de Cristina Pimentel. Lisboa, 16.

Muich, Rebecca (2010), *Pouring out tears: "Andromache" in Homer and Euripides*. Illinois, 133-180.

Nagy, G. (2010), Ancient Greek Elegy. In: Weisman, K. *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford, 13-14.

Page, D. L. (1936), *The Elegiacs in Euripides*. In: Greek Poetry and Life. Oxford, 206-230.

Sófocles (1900), *Antigone*. Edited by Georgin, Charles. Paris, p. 54.

Stevens, P. T. (1971), *Euripides: Andromache*. Edited with introduction and commentary. Oxford, 15-108.

West, M. L. (1974), *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin, 3- 5.

A CONSTRUÇÃO DO GROTESCO ENQUANTO CATEGORIA ESTÉTICA

THE CONSTRUCTION OF THE GROTESQUE AS AN AESTHETIC CATEGORY

Cássia Alves da Silva (IFRN/ UFC)[709]

RESUMO: O presente trabalho apresenta uma reflexão acerca do grotesco enquanto categoria estética. Para tanto, parte-se de um panorama geral sobre o tema, fazendo uma relação com os seus possíveis sinônimos. Essas considerações seguirão as perspectivas de autores como Umberto Eco, Immanuel Kant, José Ferrater Moura, dentre outros. Em seguida, constrói-se uma definição do grotesco começando pelo que diz o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, passando pela origem do termo e terminando nas definições propostas por três dos autores mais especialistas no assunto: Victor Hugo, Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco. Categoria estética. Definição.

ABSTRACT: This work presents a reflection about the grotesque as an aesthetic category. Therefore, a general overview on the subject is made, making a relation with its possible synonyms. These considerations will follow the perspectives of the authors Umberto Eco, Immanuel Kant, José Ferrater Moura, among others. Next, a definition of the grotesque is constructed, beginning with what says the *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, going through the origin of the term and ending with the definitions proposed by the three of the most expert authors: Victor Hugo, Wolfgang Kayser and Mikhail Bakhtin.

---

[709] Curricular resume: She holds a doctorate in Literature from the Universidade Federal do Ceará and she is a professor of Portuguese Language and Literature of the Instituto Federal Rio Grande do Norte.

KEYWORD: Grotesque. Aesthetic category. Definition.

Segundo Umberto Eco[710], o belo e o feio são relativos aos tempos e às culturas, mas em todos os períodos da história sempre se tentou um padrão definido, um modelo estável. Basta atentar para as várias exposições sobre o assunto. Assim, o belo e o feio sempre existiram, mas, em cada época e cultura, assumiram implicações distintas. Há características que são peculiares ao feio e ao belo de todas as épocas, mas algumas podem ser específicas de um determinado período. No geral, o belo correfere-se à elevação das qualidades do homem ou àquilo que o enaltece de alguma forma, ao passo que o feio coaduna-se à degenerescência do indivíduo ao meio em que ele vive. O belo está sempre atrelado a algum aspecto positivo, enquanto o feio tem considerável inclinação para com caracteres negativos. Mas esses dois adjetivos aparentemente tão contrários podem harmonizar-se ou mesmo convergir-se:

> Se examinarmos o sinônimo de *belo* e *feio*, veremos que, enquanto se considera *belo* tudo aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é *feio* aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime[711].

O *Dicionário de* Filosofia, de José Ferrater Moura qualifica o termo belo da seguinte forma: "o belo é o que causa prazer e agrada; (...) é um atributo imanente nas coisas; (...) é uma aparência; (...) é uma realidade

[710] Eco 2007

[711] Eco 2007: 17-19

absoluta; (...) se fundamenta na perfeição"[712]. Para Platão, "o belo é o que faz com que haja coisas belas"[713]. Outras definições podem se juntar a essas e dialogar entre si:

> A beleza é uma realidade perceptível mediante um sentido especial que não exige raciocínio, nem explicação (Hutcheson); o belo é o que agrada universalmente e sem necessidade de conceito, finalidade sem fim (Kant); a beleza é o reconhecimento do geral no particular (Schopenhauer)[714].

De forma que, diante de tais afirmações, vê-se o belo como algo extremamente positivo, atraente e desejável. O belo é aquilo que deve existir e que todos devem buscar.

Por outro lado, o feio desagrada, causa desprezo e é desprovido de beleza. Está relacionado com o baixo, com o inferior. Aristóteles já liga o feio a algo disforme e à comédia. Segundo o autor, este gênero corresponde à:

> Imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo o vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor, nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem a expressão de dor[715].

O sublime também foi objeto de estudo desde a Antiguidade. Corresponde a um momento máximo mediante a contemplação de uma obra de arte. Pode-se entrar em contato com o sublime através das representações dos homens superiores os quais, segundo Aristóteles[716], são representados nas tragédias. Para Longino[717], é o mais alto grau de perfeição, é o majestoso, o grandioso. É aquilo que causa espanto, fascina ao contemplá-lo.

Kant também tece algumas considerações sobre o belo e o sublime. Segundo o filósofo:

---

[712] Mora 2001: 65

[713] Mora 2001: 65

[714] Mora 2001: 65

[715] Aristóteles 1992: 23-24

[716] Aristóteles 1992

[717] Longino 1992

> A comoção produzida por ambos é agradável, mas segundo maneiras diferentes. A vista de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a caracterização do inferno, em Milton, provocam satisfação, porém com assombro; em contrapartida, a vista de um prado florido, vales com regatos sinuosos, com rebanhos pastando, a descrição do Elísio, ou o que conta Homero do cinturão de Vênus, também despertam uma sensação agradável, que, porém, é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão possa se produzir em nós com a devida intensidade, precisamos ter o sentimento do sublime; e, para bem desfrutar corretamente da última, de um sentimento do belo[718].

Para Kant[719] o sublime é terrificante e diante dele a seriedade prevalece, enquanto a contemplação do belo produz alegria plena e calma. E esses termos, para o filósofo, se opõem ao grotesco e ao feio. A contemplação do feio não produz alegria, mas sim certo asco que pode ser acompanhado de um riso cômico. Esse conjunto formaria o grotesco. Este também pode ser terrificante e sério como o sublime, mas sua seriedade liga-se à ideia de medo e terror.

Portanto, o grotesco corresponde ao que se caracteriza como o feio e que pode provocar tanto o riso cômico, como o horror e o temor. Dentro desse universo está o hiperbólico, o desproporcional, o descomunal e o assustador. Para melhor compreender e com o objetivo de se chegar a um consenso, pode-se pensar o grotesco enquanto categoria estética a partir de alguns aspectos. Para tanto, parte-se de uma definição mais geral encontrada no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*[720], refletindo também acerca da origem da palavra, chegando às definições mais detalhadas propostas respectivamente por Victor Hugo, em seu prefácio "Do grotesco e do sublime"[721]; por Mikhail Bakhtin, em *A cultura na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais[722] e Wolfgang Kayser, em *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura[723].

---

[718] Kant 1993: 21

[719] Kant 1993

[720] Houais 2001

[721] Hugo 1988

[722] Bakhtin 1999

[723] Kayser 2003

O *Dicionário* Houaiss da Língua Portuguesa traz várias definições do grotesco:

> Adjetivo e substantivo masculino. (1) Rubrica: artes plásticas - Diz-se de ou cada um dos ornamentos que representam objetos, plantas, animais e seres humanos ou fantásticos, reunidos em cercaduras, medalhões e frisos que envolvem os painéis centrais de composições decorativas realizadas em estuques e esp. em afrescos; brutesco, grutesco; (2) Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: artes plásticas - Diz-se de, ou estilo artístico ou obra desenvolvida a partir de tais ornamentos. Ex.: a pintura g. de Arcimboldo o g. dos flamengos e alemães; (3) Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: artes plásticas, cinema, fotografia, literatura, teatro - Diz-se de ou categoria estética cuja temática ou cujas imagens privilegiam o disforme, o ridículo, o extravagante etc; (4) Derivação: por extensão de sentido - Que ou o que se presta ao riso ou à repulsa por seu aspecto inverossímil, bizarro, estapafúrdio ou caricato. Ex.: situação g. (5) Rubrica: artes gráficas - Diz-se de ou caráter tipográfico que apresenta traço uniforme, todo ele da mesma espessura, e é desprovido de serifa; bastão, bastonete, etrusco, lineal[724].

A citação mostra a amplitude da palavra e também carrega uma visão panorâmica do grotesco passando pelo surgimento do termo até chegar ao modo como é pensado na atualidade. Isso ficará mais claro após a exposição da origem da palavra e da reflexão acerca dos estudos de Victor Hugo, Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin.

A palavra grotesco só surgiu no início do século XV após a descoberta de desenhos ornamentais de figuras híbridas. Desenhos de corpos humanos atrelados a plantas ou corpos de animais foram encontrados a partir de escavações feitas em Roma. Segundo Wolfgang Kayser, grotesco e seus "vocábulos correspondentes em outras línguas são empréstimos tomados do italiano"[725]. Deriva de *grotta* que significa gruta, local onde foram feitas as escavações.

Victor Hugo, no prefácio de *Cromwell*, no qual faz considerações sobre o sublime e o grotesco, adverte sobre a necessidade de uma atenção mais aprofundada e abrangente do universo do grotesco:

> Deveria ser feito, em nossa opinião, um livro bem novo sobre o emprego do grotesco nas artes. Poder-se-ia mostrar que poderosos efeitos os modernos

[724] Houaiss 2001

[725] Kayser 2003: 17

> tiraram deste tipo fecundo contra o qual uma crítica estreita se encarniça ainda em nossos dias[726].

Hugo destaca a necessidade de atentar para a importância do grotesco, pois, se ele existe, deve ser olhado e analisado. O autor observa a fertilidade do grotesco, a sua plurissignificação quando presente em uma obra. Para ele, a Idade Moderna, que ousou conhecer metodicamente a natureza, habilita-se a imitar todas as formas sem confundi-las. Assim, nas suas criações, o artista da modernidade mistura a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, o corpo com a alma. A representação só do sublime seria monótona e cansativa, pois:

> Sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.[727]

A todo momento, frisa-se o contraste entre o grotesco e o sublime, considerando-os igualmente importantes. Embora sempre presente na arte de todos os tempos, o grotesco ainda não havia recebido, até então, considerações teóricas que o beneficiassem e que reconhecessem sua importância. O prefácio de Victor Hugo foi, sem dúvida, um marco importante para o grotesco enquanto categoria estética.

Cada um dos termos comentado (belo, feio, sublime e grotesco) tem significado próprio. Porém, isso não impede que em determinada obra de arte eles possam se unir ou, ao menos, aproximarem-se. Deve-se lembrar da imagem de Medusa: há nela algo de terrificante e, ao mesmo tempo, encantador. Ao contemplar a imagem de Medusa, o indivíduo é tomado pelo assombro, mas também por algo que o atrai e o leva a apreciar a imagem. Nesse instante, encontra-se um grotesco que traz em si o feio, o repugnante, o atemorizante, mas, de certa forma, carrega também a beleza e a sublimidade. Pode-se pensar isso como a bela representação do feio.

Como se vê, segundo Victor Hugo, a estética grotesca se opõe ao sublime, mas não o exclui: "O feio existe ao lado do belo, o disforme

---

[726] Hugo 1988: 30

[727] Hugo 1988: 30

perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mau com o bem, a sombra com a luz"[728].

Além disso, o grotesco em Victor Hugo envereda por dois caminhos distintos, os quais podem ser vistos em diversas pesquisas feitas acerca da temática após o estudo do autor do prefácio de *Cromwell*: um grotesco que agrega o disforme e o horrível e outro que concentra o cômico e bufo.

Já Wolfgang Kayser destaca a feição insólita do grotesco. Desse modo, a categoria estética aparece ligada ao angustiante, ao sinistro, ao fantástico. O insólito provoca dúvidas que geram ansiedade no indivíduo que o observa. Pode-se depreender melhor como isso acontece a partir da associação entre Bosch e Brueghel. Para Kayser, os dois artistas sintetizam o grotesco, pois apresentam o mundo de modo absurdo, com um certo tom que beira o ridículo. Isso fica nítido quando se verifica as obras "Jardim das delícias", de Bosch[729] e "A parábola dos cegos", de Pieter Brueghel, 'O Velho'[730].

Para Kayser, o grotesco é uma espécie de potência ampliada do ilógico, revelando-se, por isso, ridículo e horripilante de uma só vez. É a manifestação do animalesco na criatura humana, tudo o que, nessa criatura, lembra o inatural, causando repulsa por ser estranho; provocando temor, por ser sinistro: Em Kayser, o grotesco é o sobrenatural, o absurdo e nele se nulifica toda a organização estrutural do universo. Portanto, configura-se como uma anomalia. Abala as estruturas que parecem firmes.

Em resumo, o grotesco para Kayser dialoga com tudo aquilo que remete ao perturbador, estranho, abismal, monstruoso, trágico, angustiante, incongruente, que não deve ser, enigmático, misterioso, deformado. Contraditoriamente, o grotesco é onde não deveria ser.

Mikhail Bakhtin analisa o grotesco a partir de um contraponto entre cultura popular e cultura oficial. O autor usa o termo realismo grotesco, propondo uma lógica invertida da realidade. Assim, tudo que é

---

[728] Hugo 2002: 26

[729] Bosch 1500 – 1504

[730] Brueghel 1568

elevado, espiritual, sério passa para o corporal (terreno, baixo), material, para o riso.

Bakhtin desenvolveu a tese sobre o realismo grotesco. Em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no* Renascimento: o contexto de François Rabelais (1999), mostra e comenta o pensamento de alguns autores e expõe seus conceitos sobre o assunto. O grotesco em Bakhtin não é visto apenas pela ótica negativa, não tem o intuito somente de satirizar, pois, ao mesmo tempo em que rebaixa, também eleva. Pode-se dizer que é um grotesco regenerativo. Configura-se entre a morte e o renascimento.

Para Bakhtin, o grotesco acontece no meio das festas populares medievais, por exemplo, nos carnavais de rua. Nessas festas, segundo Tércia Costa Valverde:

> A carnavalização grotesca transforma e abala as certezas do mundo corriqueiro, assim como o riso e a ironia. Esses elementos dialogam no que se refere à desconstrução da organização social e suas ideologias, bem como o convite à crítica, à ruptura de referenciais simbólicos ao reler-se o mundo, dando-lhe um sentido às avessas[731].

Nota-se que há nessas festividades uma ruptura e uma inversão da ordem das coisas, características do grotesco. A festa medieval desenvolve-se a partir da paródia. Os celebrantes costumavam imitar os rituais religiosos, tirando-lhes a seriedade e tornando-os mais leves. Porém, não era prioridade dos festejantes satirizar os costumes, mas reafirmá-los. O grotesco bakhtiniano não pode ser separado do riso, assim como da paródia, do hiperbólico, do extravagante e deve ser sempre cheio de graça.

Em resumo, o grotesco é tudo que se enquadra fora dos padrões estabelecidos por uma determinada sociedade. Tudo aquilo que lhe causa repugnância, medo, pavor e riso cômico. Estas qualidades podem vir juntas ou separadas. O grotesco pode estar no dia a dia dessa sociedade e nos indivíduos que a compõem através de suas atitudes. Está também na arte que representa essa sociedade. E não é possível conviver com a inexistência do feio.

---

[731] Valverde 2007: 104

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles. (1992), *Poética*. Cultrix.

Bakhtin, M. (1999) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento (o contexto de François Rabelais)*. Edição Universidade de Brasília.

Eco, U. (2007) *História da feiura*. Record.

Houaiss, A. (2001) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva.

Hugo, V. (1988) *Do grotesco e do sublime*. Perspectiva.

_____. (2002) *Do grotesco e do sublime*. Perspectiva.

Kant, I. (1993) *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Papirus.

Kayser, W. (2003) *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Perspectiva.

Llosa, M. V. (2009) *Elogio da madrasta*. Objetiva.

Longino. (1992) *Tratado do sublime*. Cultrix.

Mora, J. F. (2001) *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes.

Ruiz, B. F. (2004) *De Rabelais a Dalí*: la imagen grotesca del cuerpo. Universitat de València.

Valverde, T. C. "O Grotesco em As Naus de Lobo Antunes". In: Muniz, M.; Seidel, R. (2007) *Novos nortes para a literatura portuguesa*. Universidade Estadual de Feira de Santana e Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural.

FÁBULA *CANIS ET LUPUS* NUM ENFOQUE CONVERSACIONAL
CANIS ET LUPUS FABLE IN A CONVERSATIONAL APPROACH

Cinthya Sousa Machado[732] (scinthya@gmail.com)
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade Estadual do Ceará

RESUMO: Este trabalho pretende fazer um estudo a respeito da análise da conversação tendo como base uma fábula latina. Esse gênero literário foi escolhido, uma vez que encontramos representações de situações cotidianas, de onde podemos extrair certos padrões do comportamento social, tendo como base as experiências reais. Apesar de o latim não ser mais uma língua falada, ela pode ser estudada sob esse prisma, pois, como se sabe, na Roma antiga havia o costume da leitura em voz alta. Dessa forma, podemos supor que, mesmo nos textos escritos, encontram-se marcas da oralidade. O gênero fabulístico, por oferecer bastantes diálogos, possui uma maior probabilidade de aplicação dos conceitos da análise da conversação. O texto escolhido para a análise é *Canis et lupus* do autor latino Fedro, famoso fabulista, que foi um escravo liberto pelo *princeps* Augusto e os preceitos da análise da conversação são fundamentados em *Análise da Conversação,* de Luiz Marcuschi.

PALAVRAS-CHAVE: Fábula; Fedro; Análise da conversação.

ABSTRACT: This work intends to assess the analysis of conversation having as its base a Latin fable. This literary genre was chosen since we can find in it representations of everyday situations, so we can extract certain social behavior patterns, having as base real experiences. Although Latin

[732] Assistant professor of Latin Language and Literature at State University of Ceará (UECE). Obtainded undergraduation degree on *Letras* at UECE, specialization on Latin Language at UERJ, masters on Classics at UFRJ and is currently attending doctorate on Classics at UFRJ.

language is no longer spoken, it can be studied through this prism, whereas, as it is known, in ancient Rome there was the tradition of reading out loud. Thereby, we can assume that, even in written texts, we find orality marks. The fabulist genre, for having much dialogs, offers possibility for applying the conversational concepts. The text chosen for analysis is *Canis et lupus* of the Latin author Phaedrus, famous fabulist, who was a slave freed by the *princeps* Augustus. The precepts for the analysis of the conversation are based on *Análise da Conversação,* from Luiz Marcuschi.

KEYWORDS: Fable; Phaedrus; Analysis of conversation.

INTRODUÇÃO

A análise da conversação, inicialmente, era voltada à descrição das estruturas conversacionais e os seus mecanismos organizadores. Até meados da década de 70, tinha como base que os aspectos relacionados à ação e interação social, "poderiam ser examinados em termos de organização estrutural convencionalizada." [733]

Essa organização, nos dias atuais, foi substituída pela interpretação, pois os conhecimentos linguísticos, paralinguísticos e socioculturais devem ser observados para o sucesso da interação.

A análise da conversação tenta responder a algumas questões, como: de que forma as pessoas fazem-se entender pelas outras, como utilizam seu conhecimento de mundo para que haja comunicação recíproca, entre outras. Sua metodologia básica baseia-se em modelos *a posteriori*, ou seja, em fatos empíricos, extraídos de situações reais; por isso, filmes e peças de teatro, por exemplo, não são considerados próprios ao estudo, já que são situações forjadas.

Existem algumas características básicas da conversação que a tornam uma interação verbal centrada entre dois ou mais interlocutores em determinado espaço de tempo. Estabeleceram-se cinco características:

[733] Marcuschi 2008: 6

a. Interação de pelo menos dois falantes;
b. Ocorrência de pelo menos uma troca de falantes;
c. Presença de uma sequência de ações coordenadas;
d. Execução numa identidade temporal;
e. Envolvimento numa "interação centrada".

Há, ainda, que ressaltar que, para a manutenção de uma conversação, os interlocutores devem ter conhecimento sob o assunto em questão. Podem-se distinguir dois tipos de discurso, mas somente no segundo existe uma conversação *stricto sensu*. São eles:

a. diálogos assimétricos: um dos interlocutores está em posição superior a do outro;
b. diálogos simétricos: os interlocutores possuem o mesmo direito.

A análise da conversação tem, como regra básica, falar um de cada vez. Através disso, estabelece-se o turno – que consiste naquilo que uma pessoa fala ou faz enquanto detentor da palavra. Já na tomada de turno, encontra-se o mecanismo chave para a organização da conversação, mas certos padrões devem ser seguidos, são eles:

Falante A: fala e para.
Falante B: toma a palavra, fala e para.
Falante A: retoma a palavra, fala e para.
Falante B: volta a falar e para.
Essa sequência é quebrada constantemente de qualquer modo, sendo um padrão válido para a grande parte das línguas e situações.
Marcuschi estabelece técnicas e regras para esse mecanismo, assim temos:
Técnica I – O falante corrente escolhe o próximo falante, e este toma a palavra iniciando o próximo turno;
Técnica II – O falante corrente para e o próximo falante obtém o turno pela autoescolha."
"**Regra 1** – Para cada turno, a primeira troca de falante pode ocorrer se:
(1a): o falante corrente, C, escolhe o próximo falante, P, pela Técnica I. (1b): o falante corrente, C, não usa a Técnica I de escolher o próximo, P, então qualquer participante da conversação pode – mas não necessariamente – autoescolher-se como o próximo pela Técnica II; (1c) o falante corrente, C, não escolhe o próximo, P, e nenhum outro falante se autoescolhe, então o falante corrente, C, pode (mas não obrigatoriamente) prosseguir falando.
Regra 2 – Se no primeiro lugar relevante para a troca de turno não ocorre nem (1a) nem (1b) e se dá (1c), em que o falante corrente, C, prossegue, então as Regras (1a), (1b) e (1c) reaplicam-se no próximo primeiro lugar relevante para a transição, e, se esta não ocorrer, assim se procederá, recursivamente, até que se opere a transição.[734]

[734] Marcuschi 2008: 20

É preciso explicar que o lugar relevante de transição é aquilo que faz o interlocutor entender que o falante está terminando o seu turno. Há ainda, numa conversação, uma sequência padronizada de dois turnos que é chamada de par adjacente ou par conversacional. Esses pares têm os seguintes exemplos:

pergunta x resposta,
ordem x execução,
convite x aceitação/recusa,
cumprimento x cumprimento,
xingamento x defesa/revide,
acusação x defesa/justificativa,
pedido de desculpa-perdão.

Na análise da conversação, é preciso também levar em consideração outros fatores que auxiliam a coesão, são eles: o recurso verbal (palavras e expressões de uso corrente); recurso paraverbal (tom de voz e pausas); recurso não-verbal ou extralinguístico (gestual).

Por fim, os marcadores verbais desempenham funções conversacionais e sintáticas. Esses marcadores subdividem-se naqueles produzidos pelo falante e pelo ouvinte e desempenham várias funções que são:

1. Quanto ao falante: conduzem o discurso, expõem as intenções, marcam o início e fim de uma asserção e sustentam um turno.

2. Quanto ao ouvinte: orientam o falante e monitoram-no em relação à recepção.

TEXTO: CANIS ET LVPVS
Quam dulcis sit libertas breuiter proloquar.
Cani perpasto macie confectus lupus
forte occurrit; dein, salutatum inuicem
ut restiterunt," Vnde sic, quaeso, nites?
Aut quo cibo fecisti tantum corporis? 5
Ego, qui sum longe fortior, pereo fame."
Canis simpliciter: "Eadem est conditio tibi,
praestare domino si par officium potes."
"Quod?" inquit ille. "Custos ut sis liminis,
a furibus tuearis et noctu domum. 10
Affertur ultro panis; de mensa sua
dat ossa dominus; frusta iactant familia,
et quod fastidit quisque pulmentarium.
Sic sine labore uenter impletur meus."

"Ego uero sum paratus: nunc patior niues
imbresque in siluis asperam uitam trahens.
Quanto est facilius mihi sub tecto uiuere,
et otiosum largo satiari cibo!"
"Veni ergo mecum." Dum procedunt, aspicit
lupus a catena collum detritum cani.
"Vnde hoc, amice?" "Nihil est." "Dic, sodes, tamen."
"Quia uideor acer, alligant me interdiu,
luce ut quiescam, et uigilem nox cum uenerit:
crepusculo solutus qua uisum est uagor."
"Age, siquo abire est animus, est licentia?"
"Non plane est" inquit. "Fruere quae laudas, canis;
regnare nolo, liber ut non sim mihi."[735]

TRADUÇÃO
Direi brevemente quão doce é a liberdade.
Um lobo, consumido de magreza, foi ao encontro, por acaso, de um
cão bem nutrido. Depois, logo que pararam, para se saudarem
mutuamente: "Donde, pergunto, brilhas assim?
Ou com que alimento conseguiste tamanha corpulência?
Eu, que sou muito mais forte, morro de fome."
O cão singelamente diz: "A mesma condição tu tens,
se podes prestar ao meu dono um serviço igual."
"O quê?" diz ele. "Que sejas o guarda da porta;
que lhe defendas durante a noite a casa dos ladrões.
O pão é trazido espontaneamente; o dono dá-me os ossos
de sua própria mesa; as pessoas da família atiram-me bocados
e a iguaria que cada um dá enfastia.
Assim, sem trabalho, o meu estômago se enche."
"Eu que estou deveras preparado agora sofro com as neves
e as chuvas nas florestas, levando uma vida rude;
quanto é mais fácil pra mim viver sob um teto e fartar-me,
ocioso, com alimento abundante!"
"Vem, pois, comigo." Enquanto prosseguem, o lobo
olha o pescoço ao cão trilhado pela coleira.
"Donde isto, amigo?" "Não é nada." "Dize, todavia, por favor."
"Porque pareço agressivo, prendem-me durante o dia,
e para que vigie quando a noite chegar;
solto ao crepúsculo, ando por onde me apraz."
"Olha, se a intenção é ir a alguma parte, há licença?"
"Não há inteiramente", diz. "Goza, ó cão, as coisas que louvas;
não quero reinar, desde que eu não seja livre.[736]"

[735] Phèdre 1924

[736] Tradução nossa

A FÁBULA À LUZ DA ANÁLISE DA CONVERSAÇÃO

A fábula é iniciada pela moral, o que já nos antecipa o seu assunto: a liberdade. As personagens são-nos apresentadas no segundo verso, e a oposição entre eles é estabelecida pelos determinantes: o cão bem nutrido e o lobo consumido pela magreza. Logo após essa apresentação, inicia-se um diálogo entre eles. Nesse diálogo, podemos perceber as cinco características básicas da conversação, são elas:

a. Interação de pelo menos dois falantes: o cão e o lobo iniciam uma conversa;

b. Ocorrência de pelo menos uma troca de falantes: cão e lobo alternam-se no diálogo.

c. Presença de uma sequência de ações coordenadas: eles estabelecem um diálogo longo, com três sequências distintas.

d. Execução numa identidade temporal: a conversa é mantida durante certo tempo.

e. Envolvimento numa "interação centrada": o diálogo é iniciado por um encontro casual, mas é mantido devido à curiosidade do lobo em relação à boa saúde do cão.

Quanto ao tipo de discurso, esse diálogo acontece de forma simétrica, pois, apesar do lobo ser mais forte do que o cão, o cão encontra-se em melhores condições físicas que o lobo. Dessa forma, eles estão em condições que se igualam.

Quanto às técnicas e regras, nessa conversa, percebemos o uso da Técnica 1, pois só há dois interlocutores, assim o falante corrente escolhe o próximo e esse, tomando a palavra, inicia um novo turno. Já a regra é a 1a, em que quem fala escolhe o próximo falante pela técnica acima citada.

O primeiro par adjacente está sugerido, apenas, pela expressão *salutatum inuecem* (saudaram-se mutuamente), em que temos cumprimento x cumprimento. Esse par prenuncia o diálogo.

O segundo par conversacional encontrado nesse diálogo é o pergunta x resposta, assim temos:

> (turno 1, lobo) "Vnde sic, quaeso, nites?
> Aut quo cibo fecisti tantum corporis?

Ego, qui sum longe fortior, pereo fame."

(turno 2, cão) "Eadem est conditio tibi,
praestare domino si par officium potes."

O lobo, movido pela curiosidade em relação à fartura do cão, indaga-o sobre como ele, o cão, está alimentado, já que o lobo, por se mais forte, passa fome. Então, o cão responde-lhe. Antes desse segundo turno, temos a interferência do narrador que indica de que forma o cão respondeu, usando o advérbio *simpliciter*, um recurso extralinguístico que sugere um tom de voz macio.

(turno 3, lobo) *"Quod?"*
Quod, pronome interrogativo, marca o lugar relevante de transição e sugere um tom mais forte do lobo.
(turno 4, o cão) *"Custos ut sis liminis,*
a furibus tuearis et noctu domum.
Affertur ultro panis; de mensa sua
dat ossa dominus; frusta iactant familia,
et quod fastidit quisque pulmentarium.
Sic sine labore uenter impletur meus."

A partir desse turno, encontramos o terceiro par conversacional: convite x aceitação/recusa. O cão explica ao lobo o que tem feito para conseguir a boa condição de vida e argumenta com ele para que também consiga a mesma condição, apenas seguindo tais recomendações. Temos como marcador final, nesse turno, a conjunção sic, que indica que seu turno está acabando e, dessa forma, constitui um lugar relevante de transição.

(turno 5, lobo) "Ego uero sum paratus: nunc patior niues
imbresque in siluis asperam uitam trahens.
Quanto est facilius mihi sub tecto uiuere,
et otiosum largo satiari cibo!"

Nesse turno, o lobo aceita a proposta feita pelo cão. O ponto de exclamação sugere um tom de alegria ou, no mínimo, de um sentimento positivo.

(turno 6, cão) "Veni ergo mecum."

Esse turno tem como marcador inicial um imperativo *ueni* e a conjunção ergo como marcador final. Depois desse turno, há um intervalo sem diálogo que é sugerido pelo narrador. Essa pausa aconteceu devido ao final de uma unidade comunicativa, pois o cão já convencera o lobo e esse

já aceitara a proposta. O narrador explicita uma interação não verbal entre as personagens, em que o lobo percebe o pescoço do cão marcado pela coleira. Daí o diálogo recomeça.

(turno 7, lobo) "Vnde hoc, amice?"

O advérbio interrogativo já marca um lugar relevante de transição, e ainda percebemos o uso do vocativo amice como recurso verbal, pois é uma marca importante da oralidade. O lobo reinicia a conversa e questiona o amigo.

(turno 8, cão) *"Nihil est".*
(turno 9, lobo) *"Dic, sodes, tamen."*

A resposta negativa do cão sugere a mudança de turno. Sem obter resposta, o lobo insiste, mais uma vez, temos o uso do imperativo dic, como marcador inicial e o verbo *sodes* como lugar relevante de transição, uma vez que é traduzido por uma súplica.

(turno 10, cão) "Quia uideor acer, alligant me interdiu,
luce ut quiescam, et uigilem nox cum uenerit:
crepusculo solutus qua uisum est uagor."

Esse turno tem como marcador inicial a conjunção explicativa quia, que retoma o assunto em questão, ou seja, o cão explica ao lobo, finalmente, a razão de ter uma marca no pescoço. Percebemos que o verbo uideor (pareço) sugere um tom de abrandamento, já que o cão não quer que o lobo se assuste com sua resposta.

(turno 11, lobo) "Age, siquo abire est animus, est licentia?"
O lobo insatisfeito com a resposta insiste em perguntar e, outra vez, nesse turno o marcador inicial é um imperativo, age.
(turno 12, cão) "Non plane est"
(turno 13, lobo) "Fruere quae laudas, canis;
regnare nolo, liber ut non sim mihi."

A resposta negativa do cão marca o lugar relevante de transição e passa o turno ao lobo que, então, recusa a proposta que lhe foi feita.

CONCLUSÃO

Ao longo desta investigação, percebemos que a fábula, mesmo como forma não autêntica de uma conversação, "equipara-se" a ela através de inferências. A fábula, como tentativa de representação de um diálogo,

valeu-nos para fazermos este estudo, embora limitado, com base nos preceitos básicos da análise da conversação.

É importante ressaltar que este estudo fez-nos entender que a fábula é um gênero literário que deve ser ensinado em sala de aula, não visando somente a seu valor moral, mas também podemos ter outro enfoque, em que os alunos possam refletir, levando em consideração alguns preceitos da análise da conversação, pois essa também tem uma interpretação relevante ao conjunto do texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cardoso, Zélia de Almeida. (2003), *A literatura latina.* São Paulo.

Gonçalves, Maximiano Augusto. (1957), *Tradução das Fábulas de Fedro*. Rio de Janeiro.

Marcuschi, Luiz A. (2008), *Análise da conversação.* São Paulo.

Phèdre. (1924), *Fables.* Paris.

Saraiva, F. R. dos Santos. (2006), *Novíssimo dicionário latino-português.* Belo Horizonte.

Teixeira, Auto Lyra. (2001), *O* Hípias Maior *de Platão: uma abordagem conversacional.* Rio de Janeiro.

ENTRE O GROTESCO ARCAICO E O REALISMO GROTESCO, O CORPO DE POLIFEMO. UMA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO DE HOMERO E VIRGÍLIO SOBRE OS CICLOPES

AMONG THE ARCHAIC GROTESQUE AND GROTESQUE REALISM , THE BODY OF POLYPHEMUS . A DIALOGICAL ANALYSIS OF HOMER AND VIRGIL 'S SPEECH ON THE CYCLOPS

Marcos Roberto dos Santos Amaral (UECE)[737]

RESUMO: Faremos uma análise dialógica do discurso poético de Homero e Virgílio em Odisseia, livro 9, e Eneida, livro 3, a fim de evidenciarmos de que forma o corpo grotesco de Polifemo é constituído na tensão entre o realismo grotesco e grotesco arcaico. Nosso objetivo é demarcar a presença do grotesco constitutivo na cultura clássica, a partir da constatação do dialogismo primeiro constitutivo de qualquer forma discursiva. Fundamentar-nos-emos, sobremaneira, em "A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais", de Bakhtin, 1987. Sugeriremos que no discurso destas poesias a imagem de Polifemo constrói-se através da tensão entre formas centralizadoras que utilizam o grotesco como negação do outro e formas descentralizadoras que o utilizam como afirmação da heterogeneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo grotesco. Cultura clássica. Bakhtin. Polifemo, Eneida e Odisseia.

ABSTRACT: We will dialogic analysis of poetic discourse of Homer and Virgil in Odyssey, Book 9 , and Aeneid, Book 3 in order to evidence how the grotesque body of Polyphemus consists in the tension between the

[737] Master of the Graduate Program in Applied Linguistics at the State University of Ceará, in the line of Critical Studies of Language. He has received financing from the Fundação Cearense de Apoio Científico e Tecnológico / FUNCAP. mdmrsamaral@gmail.com

grotesque and archaic grotesque realism . Our goal is to mark the presence of the constituent grotesque in classical culture, from the observation of constitutive first dialogism of any discursive form. Support we will, greatly in " Popular culture in the Middle Ages and the Renaissance: the context of François Rabelais," Bakhtin, 1987. We'll suggest that the discourse of these poems to Polyphemus image is built through the tension between forms centralizing using the grotesque as negation of the other and decentralizing forms that use it as an affirmation of heterogeneity.

KEYWORDS: Grotesque realism. Classical culture. Bakhtin. Polyphemus, Aeneid and Odyssey.

Assim como em todos os posicionamentos de Bakhtin e o Círculo em sua arquitetônica dialógica, a noção de realismo grotesco[738] apresenta a especificidade ideológica de força discursiva problematizadora das interações sociais e verbais. Sendo assim, ela se inscreve dentro das relações de disputa de poder confrontadas entre as tendências discursivas monovalentes e polivalentes do discurso[739]; isto é: entre as formas de práticas discursivas que se orientam para a reificação da fala do outro e para as que se abrem para a constitutividade do heterogêneo no discurso.

Nas considerações a seguir, tentaremos vislumbrar o sentido dialógico da imagem do ciclope Polifemo, no discurso de Homero e Virgílio, que o cantaram, na Odisseia, livro 9, e Eneida, livro 3. Para tal, situaremos estes dois poemas na orientação monológica para o discurso de outrem, por unificarem todos os sentidos presentes sob uma única voz de contemplação e acabamento da voz autoral[740].

Contextualizá-los-emos dentro da arena de luta entre as forças tendentes à monovalência (centrípetas) e à polivalência (centrífugas), de maneira que possamos compreender como índices de valor de culturas contra-hegemônicas são sensíveis nestes estilos poéticos, a despeito de toda a centralização de valor oficial.

---

738 Bakhtin, 1987.

739 Bakhtin, Volochínov, 2014.

740 Bakhtin, 1998.

Por fim, sugeriremos que nas arestas do discurso oficial de caracterização do grotesco como não constitutivo do discurso – o grotesco arcaico –, a ambivalência característica do realismo grotesco, como contrapalavra, preserva esta heterogeneidade constitutiva.

Bakhtin faz a seguinte colocação a respeito da linguagem da poesia, enquanto forma onipotente de valoração do objeto estético:

> A ideia de uma linguagem da poesia, única e especial, é um filosofema utópico característico do discurso poético: na base desse filosofema repousam as condições e exigências reais do estilo poético, que satisfaz a uma linguagem única, diretamente intencional, a partir de cujo ponto de vista as outras linguagens (a linguagem falada, a linguagem de negócios, a linguagem prosaica, etc.) são percebidas como objetivadas e em nada equivalentes a ela[741].

Os dois poemas orientam-se no sentido de valerem-se enquanto voz atemporal e de inspiração coletiva e divina, como porta-voz dos anseios e fala gerais de toda a sociedade, a qual, por isso mesmo se definirá enquanto se adeque ao postulado neste discurso. Entrevê-se, portanto, o valor centralizador e ordenador que a voz autoral poética pode assumir historicamente dentro das práticas sociodiscursivas como forma de estabilização das crenças e modos de agir das posições sociais hegemônicas.

Tanto na Eneida e quanto na Odisseia, a tendência compsicional é a monológica e a força discursiva é a centrípeta. Por conseguinte, todos os aspectos composicionais e ideológicos são estabilizados em um denominador comum que os acentua segundo seu próprio ponto de vista.

Devemos observar que isto necessariamente não é infausto, o problema decorre quando a situação discursiva não legitima todos os interlocutores, isto é, quando não há convergência e/ou equipolência de horizontes sociais entre si, reduzindo diversos pontos de vista a um anacrônico[742]. Com efeito, quando determinado grupo hegemônico faz prevalecer suas posições em detrimento da dos demais.

---

[741] Bakhtin, 1988: 95.

[742] Bakhtin, M, Volochínov, 2014.

O dialogismo bakhtiniano não é entendido como uma categoria analítica sistemática e antitética, antes é um *continuum*, cujos extremos são a centralização e descentralização absolutas (e irreais concretamente). Neste *continuum*, o plurilinguismo é utilizado de duas formas básicas: aquelas que tendem à orientação centrípeta, que se constituem a partir de um só centro de valor; e aquelas centrífugas, que, por sua vez, se constituem através de centros de valores heterogêneos e equipolentes.

Estas duas forças como qualquer força social é irredutível e ideologicamente tensa, marcada por relativos processos de estabilização e instabilização de formas de interação verbal e social. Logo, o que ocorre no discurso são acabamentos que ora se apresentam como uma voz final (centrípeta); ora se apresentam como uma voz em perspectiva (centrífuga).

Nos dois poemas, a imagem do ciclope Polifemo é regida pelo centro valorativo da voz autoral poética, de sorte que as acentuações próprias dele mesmo (dos sujeitos sociais identificados com ele) não têm voz legitimada. Por isso, na construção do grotesco na imagem de Polifemo, que, nestes épicos, é permeada pelo que ficou conhecido como grotesco arcaico: uma forma conservadora de tipificação de comportamentos marginalizados e não regeneradora e criadora; o embate ideológico só pode ser percebido num nível histórico.

A respeito, Bakhtin observa que Hegel faz alusão à fase arcaica do grotesco, definido por este como:

> A expressão do estado de alma pré-clássico e pré-filosófico. Baseando-se na fase arcaica hindu, Hegel caracteriza o grotesco por três qualidades: mescla de zonas heterogêneas da natureza: dimensões exageradas e imensuráveis; e a multiplicação de certos órgãos e membros do corpo humano (divindades hindus com vários braços e pernas). Hegel ignora totalmente o papel organizador do princípio cômico no grotesco e considera-o fora de qualquer ligação com a comicidade[743].

Pode-se perceber facilmente a particularidade grotesca nos termos helegianos: Polifemo é gigante, tem apenas um olho, embora tenha os dois globos oculares comuns aos humanos, para enganá-los, vive em

[743] Bakhtin, 1987: p39.

uma caverna e come carne humana, sendo apresentado como criatura medonha, e vilanizada.

Cabe notar ainda que alguns ciclopes das primeiras gerações possuíam várias cabeças e braços. Assim, o Ciclope é objetivado como uma imagem em que convergem índices de valores rejeitados pela cultura oficial, da qual os poemas são estandartes, tais são, por exemplo:

1) o não reconhecimento da ordem vigente, o poder estabelecido, conforme o gigante desdenha do fato do herói exigir hospitalidade em nome dos deuses;

2) a punição que Polifemo recebe por isso, sendo desmoralizado publicamente, conforme a retórica simbolizada no artifício heroico de Ulisses dizer ser ninguém quem derrota o famoso Polifemo (a própria etimologia deste nome remete à fama) e seus pares tomarem-lhe como louco.

Porém, para Bakhtin, o que interessa ao realismo grotesco é sua especificidade constitutiva, isto é, o que Hegel ignora: *o papel organizador do princípio cômico no grotesco,* ao contrário do que ocorre nestes poemas, que tomam o riso como forma de expurgação de comportamentos. Nesse sentido, este realismo grotesco bakhtiniano é entendido como "tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado"[744].

No caso dos poemas, embora haja a hipérbole dos traços característicos de Polifemo, por ser um antagonista, ainda estes estão dentro do princípio de ornamentação clássico, que em suas formas mais controladas permitia a presença do grotesco como exemplo do que deve ser moralizado, como oposto diametral do que deve ser seguido, o *ethos* e a *hexis* do herói.

Bakhtin destaca que

> No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda recusa das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si

[744] Bakhtin, 1987: 31.

> mesmo, a todo caráter abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época: ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo[745].

Os ciclopes têm uma genealogia marcada pela ambivalência: são viscerais para a história do poder dos deuses, no entanto, sofrem-lhe a ira, e são condenados a viverem nas entranhas da terra, com a qual se ligam profundamente, em sendo ou ferreiros, agricultores ou pastores, atividades telúricas.

Tal ambivalência inscreveriam Polifemo dentro do horizonte grotesco bakhtiniano, uma vez que sua relação dúbia com a ordem demarca discursivamente sua imagem, o que é uma marca do realismo grotesco, pois:

> A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressos[746].
>
> Enfim, é possível perceber que, embora a orientação dialógica do discurso destes dois poemas seja tendente à monologia, assim mesmo, as tensões ideológicas do discurso faz emergir forças centrífugas que concretizam no discurso poético da Eneida e da Odisseia o confronto de centros de valores antagônicos.

Com efeito, mesmo não fugindo do grotesco arcaico, nestes discursos, há índices de valor contra-hegemônicos específicos das formas negadas pelo discurso oficial, na imagem grotesca de Polifemo. O que é possível graças à especificidade dialógica de todas as formas de discurso, onde se confrontam antagonicamente horizontes sociais distintos, em busca de legitimidade discursiva, contra os processos de reificação da fala dos grupos marginalizados.

Em finalizando estas considerações, faz-se mister acrescentar que as forças centrífugas presentes na especificidade da imagem do ciclope orientam-se conforme convirjam em si índices contraditórios tais:

---

[745] idem: 17.

[746] ibidem: 21-2.

1) demarcações marginalizadas como estar fora dos centros urbanos, desempenhar atividades desprestigiadas, estigmatizar-se por traços torpes, sempre, é claro, pelo ponto de vista centralizador da voz hegemônica;

2) bem como: marcas de atos de poder contra a ordem dominante – neste ponto, vale lembrar que mesmo punido pelo herói pela desfeita contra a ordem invocada em nome dos deuses, Polifemo roga aos mesmos e é atendido por Poseidon que atormenta a volta pelos mares dos heróis, o que, de certo modo, é uma abertura para a vivência da heterogeneidade contra-hegmônica.

No entanto, o grotesco não emerge constitutivamente, visto ser o riso nestes poemas recurso próximo da retórica do *mors ridendo* clássico, o que é diferente da dialógica constitutividade criadora do realismo grotesco.

Portanto, as tensões sociais entre grupos antagônicos, de cujas práticas discursivas as das minorias vão sendo obliteradas pelos grupos hegemônicos, especificamente, no discurso poético de Homero e Virgílio em Odisseia, livro 9, e Eneida, livro 3, materializam-se na imagem do ciclope Polifemo, na medida em que nela são sensíveis posições axiológicas marginalizadoras de práticas ideológicas de grupos não hegemônicos, como os de costumes distintos dos clássicos, do mesmo modo que outras posições são afirmativas de sua legitimidade histórica.

Isto, efetivamente, tanto pela particularidade dialógica do discurso, quanto pela tensão entre a construção grotesca arcaica e a heterogeneamente constitutiva do realismo grotesco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bakhtin, M, Volochínov. (2014). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo.

Bakhtin, Mikhail. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: *o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo.

Bakhtin, M. (1988) *Questões de literatura e estética*. São Paulo.

O TORPE NAS METAMORFOSES DE OVÍDIO: O MITO DE PROGNE E FILOMELA.

THE TORPE IN THE METAMORPHOSES OF OVID: THE MYTH OF PROCNE AND PHILOMELA.

Flaviano Oliveira dos Santos[747]
Orientadora: Sílvia Márcia Alves Siqueira[748]

RESUMO: Relatar as transformações acontecidas durante a existência do homem, esse é o objetivo de Ovídio em *Metamorfoses*. Abordando o épico das transformações, o presente trabalho pretende tecer algumas considerações sobre um caso específico relatado por Ovídio no poema: o mito de Progne e Filomela. Através deste mito podemos identificar alguns aspectos presentes na sociedade onde Ovídio viveu, identificando algumas concepções do mesmo e da sociedade que o formou.

PALAVRAS-CHAVE: Torpe – *Metamorfoses* – Ovídio.

ABSTRACT: Report recent changes during the existence of man, this is the goal of Ovid in Metamorphoses. Addressing the epic of transformations, the present work aims to make some considerations about a specific case reported by Ovid in the poem: the myth of Procne and Philomela. Through this myth, we can identify some aspects present in society where Ovid lived, identifying some of the same concepts and society that formed.

KEYWORDS: Torpe - Metamorphoses - Ovid.

[747] Flaviano Oliveira dos Santos is graduating in History at the State University of Ceará (UECE); member of the Research Group in Writing Culture in Antiquity and Medieval (ARCHEA); contact: flavianoliveira100@hotmail.com.

[748] PhD in Ancient History, associate professor of the course of History and the Academic Master in History (Mahis), the State University of Ceará (UECE) and coordinator of the Research Group on Culture Writing in Antiquity and the Medieval (ARCHEA).

INTRODUÇÃO

Refletir sobre a Antiguidade é sempre um desafio, pois não é somente um esforço de pensar o passado, mas também uma atividade que exige constante necessidade do presente. Dialogar e compreender outras temporalidades, hábitos e costumes são uma tentativa de traduzir o real. Considerando que refletir sobre outros tempos significa compreender o nosso é que encaramos o estudo histórico como uma forma de intervir socialmente, formando e possibilitando posicionamentos críticos em meio ao vivido.

Pensando o significado do termo torpe, considerando-o como atos desonrosos, infames, vergonhosos e desonestos, procedemos à abordagem do poema *Metamorfoses* do poeta latino Ovídio (43 a. C. – 17 d. C.), poema épico datado dos primeiros anos do séc. I d. C., e que trata das transformações através de relatos mitológicos. Entre as temáticas centrais encontradas no poema, podemos indicar como uma das principais as que tocam e relatam as situações de violação, sejam de regras, costumes, acordos etc., donde derivam diversas formas de resoluções frente aos atos violadores da harmonia do mundo construído pelo poeta. Desta forma, para tratarmos do torpe no poema, elegemos o mito de Progne e Filomela, abordado no livro VI do poema.

AS IRMÃS: PROGNE E FILOMELA

O mito ao qual dedicamos atenção surge-nos na centralidade do torpe ao denotar um caso de traição, temática recorrente em muitas histórias relatadas no poema, aparecendo sob diversas formas e com diferentes resultados. Desta forma, elencamos o ato de trair como um ato desonesto, ignóbil e indecoroso, levando inclusive á ocorrência de atos que ultrapassam a linha do senso comum e do aceitável, fatos estes que o mito nos traz.

Há no mito quatro personagens principais: Tereu e Progne, marido e mulher, Filomela e Pandion, irmã e pai de Progne; constituído como o quinto relato do livro VI, após o relato de disputas, traições, batalhas e transformações, o mito trata inicialmente de um casamento decorrente da ajuda militar de Tereu, trácio, aos combatentes atenienses, donde, como forma de agradecimento, Pandion concede a mão de sua filha

Progne como forma simbólica de representar a união e o acordo, já que muitas guerras eram findas através de acordos selados por meio de matrimônios. A união celebrada entre as partes ganha força e dela provêm um filho, Ítis.

Decorre o tempo, e por estar longe da terra natal, Progne faz um pedido a seu marido: deseja ver sua irmã. Tereu aceita o pedido e, objetivando conceder o desejo de sua mulher, parte de encontro às terras de seu sogro para proporcionar o encontro das irmãs. O viajante chega a seu destino e encontra Pandion acompanhado de sua filha Filomela, que logo de início desperta o desejo sexual, que Ovídio expressa através de metáforas. Inflamado pelo amor, Tereu deseja a irmã de sua mulher. Após informar sua tarefa, e mesmo com grande relutância de Pandion, Filomela parte com Tereu, mas não antes sem efetuar promessa imposta pelo sogro:

> Uma vez que os justos motivos invocados me convenceram, meu caro genro, uma vez que vós ambos quereis, que tu também quiseste, Tereu, ei-la, eu a confio a ti. Pela boa fé, pelos laços de parentesco, pelos deuses celestiais, eu te suplico: toma cuidado com um amor de pai, e faze com que retorne o mais depressa possível – a demora será bem longa para mim – essa que é o doce lenitivo da minha velhice. E também, o mais cedo que possas – já é muito que sua irmã fique longe de mim – manda-me Filomela de volta, se tens amor filial.[749]

Após as súplicas do pai e a "concessão" da partida de sua filha com o estrangeiro, visto como o incivilizado, de costumes torpes, tanto pela cultura grega como pela romana, Tereu sente-se vitorioso. Para expressar a vitória do trácio Ovídio compara o júbilo do vitorioso ao poder imposto pela ave de Júpiter, a águia, quando da captura da presa. Possivelmente a ação do poeta não tenha acontecido por acaso. Por muitas vezes durante o poema Júpiter é representado assumindo muitas formas, e quase todas essas transformações acontecem em processos de conquistas extraconjugais, que em grande maioria acabam com violações e impunidade por parte do efetuador. Portanto, a comparação do júbilo de Tereu com o da águia de Júpiter pode significar não somente uma assimilação de poder e domínio masculino, mas pode indicar já o resultado do ato de violação.

Chegando a suas terras, ao invés de encaminhar Filomela a sua irmã, Tereu a conduz a um velho estábulo localizado na floresta, onde a

---

[749] Ov. *Met.* 6.

violenta, dando vazão ao seu desejo. Ao efetuar o estupro, Tereu não está apenas violando a castidade de Filomela, opera ao mesmo tempo outros atos torpes, pois inflige também o seu compromisso com Progne que acima de tudo significa desrespeito em relação a Pandion, seu sogro, com o qual tinha efetuado o acordo de casamento que celebrava a harmonia entre os dois chefes de família após uma ajuda militar. Desta forma, Tereu não leva em consideração os vínculos firmados e muito menos as promessas assumidas perante os dois, e tudo sustentado sob o direito da libertinagem. Em relação aos atos efetuados por Tereu, as reclamações feitas por Filomela são bem significativas:

> "Ó bárbaro, capaz de ações tão torpes!", exclama. "O cruel! Não te comoveram as recomendações de meu pai, com lágrimas que lhe arrancou o amor paterno, nem as preocupações de minha irmã, nem a minha virgindade, nem as obrigações matrimoniais? Violaste tudo. Tornei-me rival de minha irmã e tu marido de duas mulheres. Mereço ser castigada como inimiga. Por que não me arrebatas a vida, pérfido, para que não te reste nenhum crime a cometer? Oxalá o tivesses feito antes do nefando concúbito! Minha alma estaria vazia de culpa. Se, todavia, os deuses celestiais vêem tais coisas, se existe mesmo a providência divina, se tudo não parecer comigo, hás de pagar-me algum dia. Deixando o pudor de lado, revelarei o que fizeste. Se dispuser do necessário, irei ao povo; se ficar prisioneira nesta floresta, encherei a floresta com o meu clamor e comoverei os rochedos com as minhas confidências. Hão de me ouvir até o éter e quem o habita, ainda que seja apenas um deus"[750]

Em resposta à reação da moça, Tereu, inundado de medo e de ira, corta a língua da jovem para que a mesma não o denunciasse, e não satisfeito, violenta novamente Filomela. Neste momento o narrador expressa desde o início comentários de indignação e contrariedade em relação aos atos de Tereu, demonstrando o torpe através de sua voz. Tendo feito o que fez, Tereu retorna para Progne e relata a morte de Filomela, sendo que esta encontrava-se ainda aprisionada na floresta. Sem meios para se expressar pela fala, Filomela encontra através da tecelagem uma forma de mostrar o crime do cunhado num tecido que chega as mãos de Progne. A tecelagem como meio de denunciar crimes aparece quase que respectivamente no poema, antes sendo utilizada por Aracne para denunciar os crimes divinos através desta prática especificamente indicada

[750] *Ov. Met.* 6.

ao feminino, às mulheres honradas; em ambos os casos, o trabalho feminino aparece como meio de revelação.

Progne ao tomar conhecimento dos atos de Tereu, enche-se de um sentimento de vingança, toma a posição de ação e consegue resgatar a irmã. Em tal momento da narrativa, a história suscita outras, pois aqui, Progne encontra a vingança na morte do próprio filho, que é morto por mãe e tia, fazendo-nos lembrar de Medeia, ainda não narrada pelo poeta. Após morto o filho, sucede que as irmãs decidem tratar o corpo como carne e servi-lo ao pai, fazendo-nos lembrar de Licáon, que foi punido por atentar contra sua própria espécie.

Desta forma, Progne além da vingança, realiza também atos torpes contra Tereu, privando-o de seu herdeiro, retira-lhe o sucessor, este que é uma das razões para a realização das uniões matrimoniais tão caras ao meio familiar, tanto no mundo grego representado como no Principado romano, cotidiano do poeta, assim como podemos comprovar através da reação de Tereu, que sente enojado ao ser o túmulo do próprio filho e ao mesmo tempo o seu túmulo, pois ele mesmo encerrava o seu legado.

Em ambas as partes, tanto no que se refere aos direitos de homens e mulheres o mito mostra-se muito significativo dos limites sociais atribuídos para seus agentes, limites esses que vão se reforçando cada vez mais à medida que o poema prossegue, e principalmente, os modos como os valores romanos são tratados. O desrespeito à constituição familiar é evidente no mito, onde o detentor do poder, o *pater*, o perde. No que toca às transformações, notamos que ambos são castigados, sendo Tereu um perseguidor, transformado em poupa, e as irmãs, Progne e Filomela, pássaros livres, andorinha e rouxinol respectivamente, que carregam as marcas de seus atos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mito de Progne e Filomela mostra-nos nitidamente a emergência de um debate sobre o casamento e os valores ligados a moral romana. Ovídio viveu sob o período de Augusto, momento da história de Roma em que se buscava um retorno aos costumes praticados pelos romanos antepassados, a tradição dos antigos (*mos maiorum*) e em que o

casamento passa a ser um dever do cidadão[751]. Desta forma, agindo sob o campo da moralidade, Augusto promulgou durante o seu comando algumas leis que versavam sobre os limites em meio aos relacionamentos dos romanos e que os incitavam a casar.

Entre as leis de grande influência no cotidiano romano, duas foram promulgadas em 18 a. C, a *Lex Iulia de Adulteriis Coercendis*, e a *Lex Iulia de Maritandis Ordinibus*. A primeira "[...] visava à repressão das relações sexuais consideradas inaceitáveis, em especial o adultério."[752]. Com esta lei os casos de adultério passavam a serem casos de interesse público, saindo do privado. Já a segunda lei determinava a proibição da união matrimonial de senadores com mulheres de má reputação, prostitutas, libertas e cortesãs[753], ou seja, instituía normas para a constituição da família romana, objetivando a preservação da moralidade na camada socialmente mais favorecida. Já em 9 d. C. é lançada a *Lex Papia Poppaea*, que reforça a última lei citada, tendo "[...] o objectivo de regular a moral sexual e incrementar a natalidade."[754].

Refletindo sobre o período em que o poema veio a ser constituído, o que é expressado no mito de Progne e Filomela demonstra uma moral imposta através do casamento, que expressa tanto o seu lado de acordo, interesse patrimonial, como a sua importância enquanto meio de perpetuação da prole, evidenciando o dever cívico, mesmo que este seja realizado com um estrangeiro, o trácio Tereu. Instituída a união, podemos perceber a quebra do acordo de casamento pelo desejo libidinoso de Tereu, que ultrapassa qualquer norma, qualquer lei imposta. Desta forma, podemos pensar, que no período da escrita de Ovídio essas leis anteriormente mencionadas estavam em vigor, evidenciando não somente as práticas de casamento entre nobres e plebeus, escravos, estrangeiros etc., mas também as práticas de adultério, que passam para o âmbito público objetivando um maior controle e rigidez sob a instituição matrimonial, já que no âmbito privado, no qual o casamento fixava-se, os mandos e

751 Veyne, 2009: 48.

752 Coelho, 2014: 107.

753 Idem, ibdem: 97.

754 Oliveira, 2010: 26.

desmandos do *pater familis* eram soberanos. Desta forma, podemos identificar no mito representado por Ovídio tanto a existência de tais práticas, expressas pelos atos torpes realizados por ambas as partes, como também a existência de impedimentos e de uma moralidade que negava tais práticas, que se expressão principalmente através das falas das mulheres e nas mudanças de qualificação de Tereu, que de início é o vencedor venerável, passando ao fim para o estrangeiro libidinoso, cruel e ignorante.

O mito como forma de identificar o real é uma possibilidade apresentada aos historiadores, principalmente aos historiadores da antiguidade clássica, e o estudo da cultura escrita constitui-se como uma das formas desta tentativa de alcançar o inalcançável passado. Aqui apresentamos apenas um suspiro deste grande fôlego.

FONTE DOCUMENTAL:

Ovídio, Públio. (1983), *As Metamorfoses*, Trad. David Jardim Júnior, Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Carvalho, R. N. B. (2010), *Metamorfoses em tradução*, São Paulo. (Relatório de pesquisa).

Coelho. A. L. S. (2014) *Entre o 'circus' e o 'forum': poder, amor e amantes na 'Ars Amatoria' de Ovídio (séc. I a.C.- I d.C.)*, Vitória.

Detienne, Marcel (1995), "O mito", in J. Le Goff, *História*: Novos objetos. Rio de Janeiro, 52-67.

Faria, E. (1962), *Dicionário Escolar Latino-Português*. Rio de Janeiro.

Grimal, Pierre. (2008), *O Século de Augusto***,** Lisboa.

Grimal, Pierre. (1993), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana,* Lisboa.

Oliveira, F. de. (2010), "Sociedade e cultura na época augustana", in Pimentel, M. C. de S.; Rodrigues, N. S. (coords.), *Sociedade, poder e cultura no tempo de Ovídio,* Coimbra, 11-36.

Schmidt, J. (1995), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana,* Lisboa.

Veyne, Paul. (1992), "O Império Romano", in. _____(org.) *História da Vida Privada. I. Do Império Romano ao Ano Mil,* São Paulo, 17-211.

O RITUAL DO DEUS BACO: O TORPE EM AMBIENTE ROMANO
(THE RITUAL OF THE GOD BACCHUS: THE NASTY IN ROMAN'S ENVIRONMENT)

Autor: Lucas José Cruz Bastos Moura[755]
Universidade Estadual do Ceará (UECE)
Orientadora: Dra. Silvia Márcia Alves Siqueira[756]

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo analisar a questão do torpe presente no culto ao deus Baco em ambiente romano, indicando como o obsceno evocava uma degradação da imagem da pessoa e consequentemente feria a *mos maiorum*. Para tanto é necessário contextualizar a religião romana e a sua relação com as divindades estrangeiras, fazendo uma leitura analítica da trajetória de origem do deus e uma análise da obra, "As Bacantes". Enfim para melhor compreender o sentido do torpe procuraremos no relato de Tito Lívio verificar as condições da proibição das Bacanais em Roma analisando as causas advogadas contra o deus e os seus ritos.

PALAVRAS-CHAVE: Torpe; Baco; Ritual.

ABSTRACT: This article aims to analyze the issue of nasty present in the cult of the god Bacchus in Romans environment, indicating how the obscene evoked a person's image degradation and consequently harmed the mos maiorum. For this, it's necessary to contextualize the Roman's religion and yours relationship with foreign deities, making an analytical reading of the god's original trajectory and analysis of the book, "The Bacchae".

---

[755] Lucas Jose Cruz Bastos Moura is graduating in History at the State University of Ceara (UECE). Member of the Research Group in Culture Writing in Antiquity and Medieval (ARCHEA).

[756] PhD in Ancient History, associate professor in the course of History and the Academic Master in History (Mahis) of the State University of Ceara (UECE) and coordinator of the Research Group on Culture Writing in Antiquity and the Medieval (ARCHEA).

Anyway to better understand the meaning of nasty in the Tito Livy report's we'll check the conditions of the prohibition on Bacchanals in Rome analyzing the causes advocated against the god and his rites.

KEYWORDS: Nasty; Bacchus; Ritual.

INTRODUÇÃO

A civilização romana foi uma das maiores do mundo antigo, desde a sua fundação ela já apresentava uma característica expansionista que, foi aumentando com o tempo. Como consequência houve uma grande valorização do aspecto militar, tornando-se um povo altamente belicoso. Mas os romanos não se destacaram apenas por isso, o campo da política também era bastante desenvolvido, a elite conseguia conduzir um governo de modo que a população pobre não se sentia estimulada a rebelar-se. Uma das alternativas usadas foi a de oferecer um espaço para a plebe no Senado de modo que pudessem se sentirem inseridos na vida política da cidade.

A religião romana é bastante prática. Podemos ver isso claramente nos deuses que atuam nos diferentes aspectos da vida de um romano. Por exemplo, desde o primeiro momento em que a criança vem ao mundo uma divindade já está perto dela, existe uma que ajuda no parto, outra que fica perto do seu berço para que nada de mal ocorra, uma que o ajuda a fica em pé e se cair tem outra que irá o levantar, a que o ajuda a aprender a falar, outra que o protege quando estiver fora do lar, dentre várias outras[757]. Mas também não podemos nos equivocar em pensar que eles dependiam todo o tempo desses deuses. E quando algum deles não atendia o seu pedido ou não protegia alguém importante eram severamente castigados, como foi o caso de quando um imperador romano morreu e a população culpou um deus por não o ter protegido e a partir daí seus templos foram destruídos e não o cultuaram mais[758].

Os romanos legitimavam o seu poder sobre os outros povos com um discurso de que possuíam uma descendência divina, e eram

[757] Brandão 1993: 12.

[758] Veyne 2009: 224.

protegidos pelas divindades sendo, portanto, destinados a dominar o mundo. Existe dois grandes mitos sobre a fundação de Roma, talvez o mais conhecido é a versão da união entre Reia Sílvia, uma sacerdotisa vestal, e o deus da guerra Marte. Por meio deste relato é possível entendermos o porquê dos combates travados pelos romanos apresentarem características religiosas e ritualísticas e através deles os buscavam justificar a sua expansão territorial[759].

Quando os romanos conquistavam um povo estabeleciam termos que tinham como objetivo fazer os subjugados não encararem a revolta como algo atraente. Para isso eles permitiam que a elite permanecesse no poder, podendo ganhar até algumas regalias, como por exemplo, ter direito totais ou parciais de cidadania romana. Com essa classe sendo mantida em sua posição assegurava assim que não houvesse revoltas frequentes. Entretanto se os derrotados se negassem a reconhecer a superioridade de Roma, o governante da cidade era substituído por um romano. Muitos da população eram levados para servirem como escravos e 1/3 ou 2/3 da terra passava a pertencer ao Estado Roma, para ser utilizada como colônias ou distribuídas para a população em geral[760].

O modo como os romanos lidavam com a religião estrangeira era interessante, já que estes não procuravam fazer com que as pessoas abandonassem suas divindades para seguirem as deles. Entretanto era imposto o cumprimento dos ritos públicos romanos, que eram regidos rigorosamente por um calendário, e concluindo eles as pessoas eram livres para cultuarem a divindade que quisessem. Com relação aos cultos locais não era feita nenhuma restrição, eles continuavam a ser praticados normalmente, mas quando alguns deles eram transferidos para território romano sofriam algumas alterações para que assim práticas estrangeiras não corrompessem a *mos maiorum* (os antigos costumes). No entanto se o culto saísse do controle, como foi a caso do deus Baco em 183 a.C., o Estado tomava medidas drásticas de restrições a prática dos rituais. Medidas como essas também poderiam ser tomadas caso Roma estivesse em guerra contra a região de onde a divindade tivesse origem, como foi o caso do Egito.

---

[759] Guarinello 1987: 11.

[760] Guarinello 1987: 50-52.

Quando Otávio Augusto estava no embate contra Marco Antônio, aquele declarou que para o bem da *mos maiorum* todos os deuses egípcios seriam considerados inimigos. Para isso Otávio mandou que todos os templos dessas divindades ficassem fora do *Pomerium*, ou seja, fora do perímetro que a cidade de Roma ocupava[761].

AS DIFERENTES DEFINIÇÕES DE BACO

No ano 496 a. C. Roma passou por um período de grande escassez de alimento. O rei Tarquínio decidiu consultar os livros sibilinos[762] para saber o que fazer e o resultado foi que para saírem desse momento teriam que trazer três divindades estrangeiras, Dioniso, Perséfone e Deméter, que logo assumiram respectivamente os diferentes nomes: Liber, Líbera e Ceres[763]. Com isso eles assumiram identidades que já pertenciam a antigas divindades romanas, devido apresentarem características que as assemelhavam. No entanto houve pessoas que permaneceram fieis aos deuses romanos originais, pois quando houve a proibição do culto ao deus Baco em 186 a.C. muitos reclamaram que não poderiam mais fazer os seus rituais livremente à Liber, e que este era uma divindade diferente desta que estava sendo proibida.

Ao contrário do que muitos pensam sobre a assimilação de divindades gregas por romanas não se mudava apenas o nome, elas assumiam alguns aspectos diferentes. No caso de Baco, esse nome já havia a muito tempo sendo usado pelos gregos, na realidade ele possuiu inúmeros nomes[764]. Em território romano ele assumiu uma característica muito forte

---

761 Brandão 1993: 11.

762 Os livros sibilinos, eram essencialmente oraculares, e foram adquiridos pelo rei Tarquínio através da mulher chamada Sibila de Cumas. Eles tiveram grande importância entre os romanos e eram consultados quando ocorria alguma desgraça, prodígio ou um evento que fosse extraordinário. Neles também se achava inúmeras instruções religiosas como, a introdução de novas divindades, sacrifícios para cada momento etc. Os livros eram cuidados por uma classe de sacerdotes específicos. (Grimal 2000: 417).

763 Brandão 1993: 80.

764 No livro "*As Metamorfoses*" de Ovídio nos traz os diversos nomes que eram usados pelo deus Baco que são: Brômio, Lieu, Niseu, Tioneu de cabelos compridos, Leneu, Nictélio, Eleleu, *Pater*, Iaco e Euan. Além das diversas acunhas que o nomeavam: Filho do fogo, duas vezes gerado, o que têm duas mães, o plantador de uvas que traz a alegria, como muitas outras denominações. (Ovídio, Met, 4).

de fertilidade, como também o de consolador dos mortos no além, por isso ele passou a ser representado em muitos sarcófagos na antiguidade[765].

As referências de Dioniso são muito anteriores à Grécia, algumas dizem que teve a sua origem na Frígia, mas o que sabemos é que em cada um de seus relatos ele é o estrangeiro que chega a cidade. O mais conhecido se encontra na tragédia intitulada *As Bacantes*, onde irá contar a chegada de Dioniso em Tebas para instituir o seu culto e vingar-se das irmãs de sua mãe que a chamaram de mentirosa, pois Zeus nunca teria se apaixonado por ela e muito menos tido relações sexuais com a mesma. Quando o deus as encontrou as levou a loucura e estas acabaram indo para a floresta praticar rituais em homenagem a ele. Penteu, que era filho de Ágave umas das três irmãs de Sêmele, acabou sendo persuadido pelo deus a tentar olhar o que estava ocorrendo na floresta e ao final foi dilacerado por sua mãe e tias que o encaram como um leão, devido o um delírio báquico. A imagem das bacantes como mulheres que estão fora de si que cometem atos infames e obscenos serão reproduzidas nos discursos posteriores, afinal todo mito funda um rito, e este foi o que mais marcou o deus para a posterioridade.

Baco é também identificado como o deus do vinho, bebida esta fartamente consumida no decorrer dos rituais, além de alimentos, dentre eles a hera, que na antiguidade era vista como uma erva produtora de delírios que deixavam as pessoas frenéticas. E principalmente um dos aspectos mais importantes era a orgia, entendida como uma cerimônia coletiva caracterizada por comportamentos plenos de excessos e atitudes desenfreadas, mas não necessariamente relativos à esfera sexual com significado pejorativo. A orgia estava ligada ao sentido esotérico e espiritual, um modo da pessoa entrar em contato com o deus através do êxtase, que era alcançado por meio da combinação da bebida, dança e do consumo de hera que faziam com que a pessoa entrasse em um transe desenfreado. Os participantes que inicialmente eram as mulheres vestiam-se com peles de animais, e ficavam geralmente com o peito desnudado e carregavam o tirso, que era uma lança envolta em ramos de videira e hera.

---

[765] Veyne 1989: 212.

Nas cerimônias também poderiam ocorrer sacrifícios de animais, que eram feitos com eles vivos aplicando o método de estraçalhamento. Inicialmente os rituais eram compostos exclusivamente por mulheres, mas com o tempo houve abertura para que os homens também pudessem participar. A combinação da música que era tocada nas cerimônias, dos elementos citados anteriormente e por fim incluindo a presença masculina gerou muitos atos que tinham características sexuais. Um culto que possuía tais características era visto como obsceno para a sociedade e um perigo para a *mos maiorum* romana.

BACO NO AMBIENTE ROMANO

Em território romano houve um evento que marcou bastante o deus Baco, que foi a proibição em 186 a.C. de suas cerimônias. Na obra *Ab Urbe Condita* (Desde a Fundação), há um capítulo que relata a tentativa de iniciação por parte dos pais, do filho Publio Aebutius nos mistérios de Baco, no entanto quando estava chegando o dia de ingressar no culto, ele acabou revelando essa informação a sua companheira Hispala, que era uma escrava liberta pela qual estava profundamente apaixonado. E esta que já havia participado da cerimônia, quando estava a serviço de sua antiga dona, revela que lá acontecia todo o tipo de atrocidade, ente elas, mortes, torturas, relações sexuais desenfreadas e muito mais. Quando alguém se negava a fazer qualquer coisa no ritual era severamente castigado, e geralmente com a morte. Sabendo disso o jovem recusa-se a ingressar no culto e devido os pais não aceitarem a sua decisão o expulsam de casa, e ele vai buscar ajuda na casa da tia, Aebutia. Esta ao escutar o relato do sobrinho procura ajuda do cônsul Postumius que decide abrir uma investigação para averiguar a veracidade das informações. Assim fala com a liberta Hispala que conta que o culto antes não apresentava essas características, mas depois da entrada de uma nova sacerdotisa houve diversas mudanças que levaram o ritual a se tornar uma cerimônia onde às pessoas teriam que ser muito cuidadosas ao participar. Depois de concluídas as investigações o cônsul levou os resultados ao Senado que os avaliou e percebeu que medidas deveriam ser tomadas. Com isso foi instituído o *Senatus Consultum de Bacchanalibus*, um édito que continha várias restrições quanto à realização do culto. Também houve a perseguição de muitas pessoas para que fossem punidas pelos atos grotescos que haviam praticado.

Antes de o senado aprovar o *senatus consultum* o cônsul Postumius fez um discurso aos cidadãos para que assim eles pudessem estar conscientes de como aquele culto trazia riscos a sociedade e principalmente ao *mos maiorum*. Um dos pontos que ele comenta é sobre como a imagem de um homem[766] que participava desses rituais ficava denegrida perante a cidade. Hispala lhe relatou que a maioria dos homens preferia manter relações entre si do que com mulheres, e isso lhe causou um grande impacto já que nesse culto se encontrava uma grande mistura entre as classes sociais.

O homossexualismo não era nenhum tipo de tabu nem em Roma, e muito menos na antiguidade, mas o que se condenava era quanto a posição, passiva ou ativa, que a pessoa mantinha dentro da relação[767]. Quem ocupava o papel de ativo estava no comando, por isso muitas das pinturas na antiguidade mostram os homens em cima das mulheres, mostrando assim como elas estavam submissas a eles. Portanto quando alguém via um homem ocupando uma posição passiva ele era visto na sociedade como fraco. Pois uma coisa era você ocupar essa posição, nas relações sexuais, dentro de um ambiente privado e outra era cometer tais ações em um rito religioso onde muitos iriam presenciar.

Com isso Postúmio diz que os homens nesses rituais se confundem com mulheres e lamenta que eles sejam iniciados tão jovens em tal culto, pois pessoas como essas não seriam dignas em entrar no exército romano, pois iram desmoralizá-lo. Ele também faz indagações aos cidadãos perguntando se eles seriam capazes de confiar à honra de suas mulheres e esposas nas mãos de homens que estavam manchados pelo ato da prostituição. Tendo em vista isso os rituais báquicos se tornarem locais obscenos onde os homens eram desvirtuados da boa conduta romana, ferindo assim a *mos maiorum*. E mesmo se eles fossem sem ter em mente praticar relações sexuais, os participantes possuíam meios de forçá-lo

---

766 No relato de Hispala dizia que os homens anteriormente não participavam do culto, mas com a entrada da sacerdotisa Paculla Ania mudou-se as características do ritual. Antes só se admitia mulheres, as iniciações ocorriam três vezes ao ano no período diurno, onde as matronas eram investidas no sacerdócio. Posteriormente se passou a admitir homens, as cerimônias eram realizadas à noite e os dias de iniciação aumentaram para cinco vezes ao ano (Tito Lívio, *Ab Urbe Condita*, 39, 13).

767 Cuatrecasas 1997: 112.

através da tortura, e caso ainda resistissem acabavam sendo mortos. Devido a tantos excessos que ocorriam no culto o Senado institui o decreto que exigia dentre as suas exigências a de que o número de participantes fosse reduzido no máximo a cinco pessoas, que seriam três mulheres e dois homens, também não permitiria que um cidadão romano masculino de direito latino ou aliado participasse das cerimônias. O decreto foi espalhado por toda a Itália e veio para reforça mais ainda a não participação de homens em tais cerimônias, apesar de que se eles sentissem a necessidade de continuar tal culto poderia pedir uma permissão ao Senado, que poderia ou não conceder. Com essas medidas buscou-se fortalecer a mos maiorum através das restrições impostas às realizações das cerimônias em honra ao deus Baco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ames, C. (2010), "Religião e controle social no mundo romano. A proibição das Bacanais em 186 a.C.", *História vol.29 no.2 Franca*: 341-356.

Brandão, J. S. (1993), *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis, Rio de Janeiro.

Corassin, M. L. (2002), "Bacchanalia na República romana", *Letras Clássicas 01*: 251-256.

Cuatrecasas, A. (1997), *Erotismo no Império Romano.* Rio de Janeiro.

Euripides. (1998), *As Bacantes*. Lisboa.

Funari, P. P. (2004), *Grécia e Roma*. São Paulo.

Guarinello, N. L. (1987), *Imperialismo greco-romano.* São Paulo.

Grimal, P. (2000), *Dicionário de mitologia grega e romana.* Rio de Janeiro.

Junior, D. J. (1983), *As metamorfoses* em tradução. Rio de Janeiro.

Livy, T. (1998), "History XXXIX", in: BEARD, M. NORTH, J. PRICE, S (ed.), *Religions of Rome Volume 2 – A Sourcebook*. Cambridge, 288-292.

Veyne, P. (2009), *O Império greco-romano.* Rio de Janeiro.

POR ZEUS MERDEJANTE, HÁ ALGO NO AR QUE NÃO CHEIRA BEM![768]
(BY DUNGS' ZEUS, THERE IS SOMENTHING IN THE AIR THAT DOESN'T SMELL GOOD!)

Daniel de Carvalho Santos Pinheiro[769]
(dan.carvalho.pinheiro@gmail.com).
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: Este trabalho é fruto dos estudos realizados no projeto de pesquisa *Traduzindo os camponeses aristofânicos como matutos cearenses: Trigeu em Paz e a Trigédia de Diceópolis em Acarnenses*. Vamos abordar a comédia Aristofânica *A Paz*, e, mais especificamente, o recurso do escaravelho e sua importância para a peça. O inseto será apresentado como um símbolo da religião e os costumes egípcios. Então, com o auxílio de Heródoto, vamos enxergar de que forma a religião egípcia influenciou a grega. Por fim, mostrar-se-á a visão de Aristófanes a respeito da influência egípcia na religião, para o qual existe uma conspiração de deuses estrangeiros contra os deuses gregos.

PALAVRAS-CHAVE: *A paz*, Aristófanes, Heródoto, Grécia, Egito.

ABSTRACT: This work is a result of studies carried out in the research project *Traduzindo os camponeses aristofânicos como matutos cearenses: Trigeu em Paz e a Trigédia de Diceópolis em Acarnenses*. We will deal with Aristophanean comedy The Peace, and more specifically, the figure of the Scarab and its importance to the piece. The insect will be presented as a symbol of religion and Egyptian customs. Then, with the help of Herodotus, it will be possible for us to see how the Egyptian religion influenced the Greek. Finally, it will be shown the Aristophanes' point view about this foreign influence on

[768] Artigo originalmente apresentado como uma comunicação oral na XXVIII Semana de Estudos Clássicos da Universidade Federal do Ceará, com o título*: Por Zeus Merdejante! Egito e Grécia se encontrando? Isso só pode dar em merda!*

[769] Daniel de Carvalho has been student in Language since 2012 at the Federal University of Ceará.

Greek religion, for the comediographer there would be the conspiracy of foreign gods against the Greek deities.

KEYWORDS: *The Peace*, Aristophanes, Herodotus, Greece, Egypt.

A PAZ

Esse trabalho é fruto dos estudos realizados no projeto de pesquisa *Traduzindo os camponeses aristofânicos como matutos cearenses: Trigeu em Paz e a Trigédia de Diceópolis em Acarnenses*. Vamos abordar a comédia Aristofânica *A Paz*, e mais especificamente, a recurso do escaravelho e sua importância para a peça. Passemos então a alguns dados gerais sobre a comédia. Encenada em 421 a.C, cronologicamente, é a quinta das 11 peças completas de Aristófanes conservadas, e obteve o segundo lugar nas Grandes Dionísias que disputou. O tema principal é a prolongada ausência de paz na Hélade, que já suportava 10 anos de guerra.

O protagonista é Trigeu, um vinicultor, cujo nome significa: borra de vinho ou vinho novo. Já cansado da guerra, ele resolve ir ao Olimpo, montado em um escaravelho, encontrar-se com Zeus e questioná-lo os motivos da ausência de paz. Assim então, à custa de mais uma tragédia de Eurípedes[770], parodia-se uma viagem fabulosa, para que Trigeu logre êxito nesse plano aparentemente impossível. A tragédia referida é *Belerofonte*[771], anterior a 430 a.C., da qual só temos fragmentos, que relata a tentativa frustrada do herói de Corinto em ascender ao Olimpo com o cavalo alado Pégaso. Chegando ao Olimpo, Trigeu descobre que os deuses, cansados dos homens e de suas desavenças, partiram para regiões celestes mais distantes e entregaram os mortais ao arbítrio da Guerra, que detém a Paz como prisioneira e, literalmente, está esmagando os gregos. O encontro com Hermes, o único deus que restou ali, inicialmente é desfavorável ao

[770] Segundo Pompeu (2008, p.83): "Eurípedes está presente em toda a obra aristofânica, mesmo quando de forma sutil.". A participação mais direta do tragediógrafo ocorre na peça *As Tesmoforiantes*, na qual Eurípedes é vítima de uma tentativa de assassinato arquitetada pelas mulheres atenienses. Eurípedes também é personagem em *Os Acarnenses* e *As Rãs*.

[771] Segundo Diceopólis, em Acarnenses vv. 410ss, um dos muitos mendigos ou coxos de Eurípedes.

grego; porém, mais tarde, o próprio Hermes auxilia o vinicultor e os outros gregos na libertação da deusa Paz; por fim, o vinicultor volta à terra e casa-se com a deusa Abundância ou Colheita.

Na peça, Aristófanes também evoca uma lenda de Esopo, a respeito de uma querela entre o escaravelho e a águia, para o uso do referido inseto, pois segundo Trigeu, o inseto seria o único ser alado que conseguiu chegar até os deuses[772]. Essa fábula demonstra certa relevância na obra de Aristófanes, pois também aparece em *As vespas*[773] e *Lisístrata*[774]. Contudo, pretende-se mostrar que a influência do escaravelho em *A Paz* vai muito além dessa fábula.

O ESCARAVELHO NO EGITO ANTIGO

Quanto ao inseto, vamos tentar expor em linhas gerais as origens egípcias de sua importância. Devido à existência de grande quantidade de itens relacionados a ele em museus no mundo todo, leva-nos a crer que seria bastante usual e um amuleto muito popular no Egito antigo. Os amuletos com a forma de um escaravelho, normalmente de faiança ou de pedras leves, tinham seus usos tanto ligados aos vivos quanto aos mortos. Os vivos valiam-se deles para obter tanto sorte quanto proteção e poderes mágicos. Plutarco nos informa que os militares egípcios possuíam um escaravelho como marca de seu selo. Quanto aos mortos, o inseto era posto junto aos corpos deles como amuleto místico, denominado por escaravelho coração, para obter a absolvição, segundo a crença egípcia, de Osíris no tribunal dos mortos. Eles também foram disseminados e introduzidos por todo o Mediterrâneo e o mundo antigo, graças à ação de comerciantes fenícios ou cartagineses e, posteriormente, por gregos e romanos. Segundo Almeida e Araújo, quanto aos gregos e os etruscos, que de fato é o que nos interessa nesse estudo: "adoptaram os escaravelhos como forma comum de gemas, inscrevendo nas bases figuras do mundo cultural da Grécia Arcaica" [775].

---

772 Aristófanes 1984: vv. 129-130

773 Aristófanes 1986: vv. 1448ss

774 Aristófanes 1998: v. 695

775 Almeida e Araújo 2009: 104

Os egípcios também notaram uma prática peculiar desse inseto: a de recolher excrementos de mamíferos, e com eles produzir uma espécie de esfera, na qual depositava um ovo[776]. Após isso, ambos eram enterrados pelo próprio escaravelho num buraco, ou até mesmo em corpos de animais mortos, como por exemplo, outros escaravelhos. Na mente dos egípcios dessa época, ao verem que desses locais surgiam um novo inseto, ocorria à associação de que bola continha potencial germes de vida. Assim então, os egípcios acreditavam que o escaravelho era oriundo da matéria morta, associando isso tanto com o aparecimento espontâneo da vida quanto com a imagem do sol, que tanto renasce todos os dias quanto seria a fonte de toda a vida.

Logo, o inseto foi relacionado com o deus Khépri[777], adorado em Heliopólis, sede do culto solar egípcio, já que o nascimento de um inseto, sem a aparente intervenção feminina, ocorria de modo análogo ao nascimento desse deus[778]. A bola com o ovo seria o próprio sol, que sendo arrastado todos os dias, rolava pelo céu carregando consigo os germes de toda a vida; e o deus Khépri representaria a matéria que mesmo inerte, apresentava vida. Por analogia, o renascimento do Sol de uma forma cíclica passou a evocar o renascimento dos mortos, ficando assim o escaravelho ligado ao culto dos mortos também.

Por esse motivo, Khépri-Rá, quando relacionado ao deus Rá, assumiu o papel de deus da ressureição e o escaravelho tornou-se seu símbolo, cabendo a esse deus a representação tanto de um escaravelho quanto de um ser híbrido com cabeça de escaravelho e corpo de homem.

---

776 A apresentação da prática do inseto e a sua ligação com o deus Kephri pode ser melhor entendido em Budge 1904: 355-358.

777 Um deus primordial que se autogerou. De acordo com Coulter e Turner (2000), também pode apresentar as seguintes denominações: Kheprer, Khepera, Kheperi. Quando o culto ao deus-sol Rá ganhou significância e predominância entre os egípcios, Khepri foi relacionado como uma das três variantes de Rá, a mais jovem e que representa o nascer do sol.

778 De acordo com Almeida e Araújo 2009: 98, em egípcio antigo, o nome do deus é do inseto têm a mesma raiz: o verbo kheper, que entre outros sentidos denota "vir à existência"

O ESCARAVELHO NA PEÇA

Tendo observado o inseto pelo viés da religião egípcia, nesse momento vamos cuidar do seu uso como recurso escaravelho na peça. No já referido prólogo de *A Paz*[779] fica a cargo de dois escravos. Seu senhor, Trigeu, havia comprado um gigantesco escaravelho voador do Etna, ao qual eles devem alimentar com excrementos, ao que aproveita Aristófanes para introduzir várias piadas de humor, literalmente, marrom. O uso de um escaravelho gigante não estreia em Aristófanes, pois no escólio de número 73 da *Pa*[780]*z*, um dos escoliastas, citando uma passagem de uma das peças de Epicarmo (*Héracles e a conquista do Cinturão*), diz-nos que esse herói se deparou com um grupo de anões montados em escaravelhos do Etna.

Segundo Pompeu[781], essa situação acaba por gerar uma divisão na peça em duas partes; a primeira parte da peça, na qual a Guerra recebe o domínio sobre a Hélade dos deuses olímpicos, "é caracterizada por alimentos impróprios e mal cheirosos: o escaravelho é um besouro que come fezes, Pólemos, a Guerra, prepara uma mistura de todas as cidades gregas, a serem trituradas em um pilão". Contudo, após a libertação da deusa Paz, e a chegada das deusas Abundância e Alegria, "todos os alimentos são agradáveis assim como os cheiros".

Em seguida, fazem-se conhecidos os planos de Trigeu: o escaravelho tomará o lugar do Pégaso, para Trigeu chegar até a morada dos deuses. Imediatamente aparece o vinicultor montado no seu escaravelho, disposto a iniciar uma perigosa viagem, pois "certos aromas" procedentes da terra distraem o animal a todo instante, o que pode custar um tombo e a morte de Trigeu; entretanto, o herói cômico logra êxito em chegar ao Olimpo. Assim, é o escaravelho que tem a missão de ligar Trigeu com Hermes. Encontro, obviamente, que tem sua razão, pois: "Hermes liga também o limite entre a vida e a morte, como Psykhagogos, 'condutor de alma', e Khthonios (...). Mais especificamente ele é o deus da prisão e da

---

779 A tradução utilizada neste trabalho é a de Gomes: 1984.

780 1838:18

781 As referências desde este ponto até o fim do parágrafo são provenientes de Pompeu 2004: 81.

libertação" [782]. O deus mensageiro também é o mais indicado para auxiliar no resgate da Paz, porque "traz Perséfone do Hades e também Héracles, libera Ares do jarro em que os gigantes Otos e Elfiates o tinham prendido;"[783]. Logo, assim como o escaravelho egípcio é responsável por ligar o percurso entre vida e morte, o inseto de Trigeu é responsável por levá-lo a quem detinha função de ligar o limite entre a vida e a morte.

Quando Trigeu consegue resgatar a paz, o escaravelho consegue também se reabilitar. Passa a puxar o carro de Zeus e se alimentar de ambrosia. Mostrando um paralelo entre o que a guerra e a paz conseguem causar nos seres vivos. Enquanto que na guerra, o inseto não passava de um ser repugnante que comia fezes, no período de paz ganhou status quase que divino, revelando-se assim as maravilhas que a paz consegue operar. Porém, essa transformação tem bem mais para nos informar, o que será discutido mais à frente.

HERÓDOTO, UMA PONTE ENTRE GREGOS E EGÍPCIOS

A relação entre gregos e egípcios deu-se por meio de períodos relativamente longos, intercalados por tempos de fechamento egípcio para o contato com outros povos, embora o comércio e a relação se mantivessem de modo mais fraco. O incremento dessas relações fez com que, por volta do século VII a.C, Mileto fundasse no Nilo o porto de Náucratis, que veio a ser um importante entreposto pan-helénico, e antes disso que mercenários Jônios e Cários servissem no exército do rei Psamético I, da XXVI dinastia[784].

De acordo com Hicks[785], embasado em evidências arqueológicas, houve três períodos de contato mais próximo e direto entre gregos e egípcios. O primeiro teria sido aquele que se seguiu ao colapso da civilização minoica aproximadamente entre 1400 e 1340 a.C, o segundo

[782] Pompeu 2004: 81

[783] Pompeu 2004:81-82.

[784] Pinheiro 1995: 442

[785] 1962: 91-93.

ocorreu durante a XXVI dinastia egípcia (664-525 a.C.) e o terceiro durante a conquista pérsia do Egito em 525 a.C.

Desses encontros muito da religião egípcia influenciou a grega. A fim de observamos essa influência, vamos recorrer a um contemporâneo do Aristófanes: Heródoto de Halicarnasso. Embora Cicero tenha Heródoto como o pai da história[786], pode-se tributar ao historiador, e ao seu texto em prosa, a tentativa pioneira de sistematizar, explicar e preservar o conhecimento das ações humanas no transcorrer do tempo, com uma nítida preocupação de distinguir o mito de acontecimentos reais. Desse modo, através da sua *História*, no século V a.C., ele acabou por fundar a história universal.

Heródoto, quanto ao Egito, revela o que deveria ser o sentimento predominante nos gregos diante do Egito e do seu povo: "Volto-me ao Egito, sobre o qual alongo meu discurso, porque, em relação aos demais países, possui as coisas mais maravilhosas e oferece obras que superam a possibilidade descritiva; por isso, esse país será objeto de considerações mais detidas"[787]. Pois bem, a partir daqui vamos enxergar o escaravelho não mais como um recurso aristofânico, mas como um representante da influência egípcia no mundo antigo, ou para Aristófanes, da influência da religião egípcia sobre a grega.

Retomando a exposição sobre a *História*, ela é composta por nove livros, entre os quais o livro II é dedicado totalmente ao Egito, cuidando de vários assuntos, entre eles um estudo comparado entre a religião grega e a egípcia, e aqui nós temos nosso ponto de aproximação. Heródoto, não querendo atribuir "ao simples acaso" a semelhança entre os deuses egípcios e os gregos, busca uma aproximação entre ambos.

Seria isso uma tentativa de justificar uma possível influência egípcia nos cultos gregos? O que é certo é que o historiador faz de Melampo[788], famoso adivinho de Pilos, aquele que fez os gregos conhecedores do nome de Dioniso, assim como do seu ritual e a procissão

---

[786] Cicerón 2009: 35.

[787] Heródoto 1999: 140. Todos as citações referentes ao livro II da História são de tradução de Moraes: 1999.

[788] Heródoto 1999: 150-151.

do falo. Dos egípcios, os gregos também herdaram quase todos os nomes dos seus deuses, com exceção de Poseidon e alguns outros[789]. Porém, esses deuses chegaram ao território helênico sem denominação, os quais eram apenas chamados pelos pelasgos como deuses, tendo sido esses mesmos que nomearam essas divindades por influência egípcia[790]. Segundo o historiador, coube a Homero e a Hesíodo criarem em seus poemas uma teogonia para os gregos; darem epítetos aos deuses; e definirem suas prerrogativas, competências e fisionomias[791].

Portanto, a influência egípcia na cultura grega já vinha de longa data. Contudo, o nome do escaravelho não aparece na lista de animais elencados por Heródoto no capítulo II. O inseto é citado apenas uma vez, no capítulo III, quando é apresentado como um dos sinais de identificação do boi sagrado egípcio Ápis[792].

ARISTÓFANES E O EGITO

Voltando a Aristófanes, não é possível dizer com certeza que Aristófanes esteve no Egito[793], mas é certo que, pelas muitas referências tanto à *História* quanto ao Nilo e ao Egito, ele tanto conheceu o trabalho de Heródoto quanto ouviu falar sobre a terra dos faraós. Entretanto, é possível que os relatos provenientes de uma tradição oral a respeito dessa terra também deram alguma contribuição à sua obra. Nesse momento, buscaremos algumas referências do comediógrafo à obra do historiador, não ficando restritos em *A Paz*. Em *As Nuvens*[794], ele faz com que Sócrates chame Estrepsíades de "βεκκεσὲληνε", termo que ele cunhou a partir da *História*. Ali o termo que Heródoto utiliza é "βεκὸς", relacionado a um

789 Heródoto 1999: 152.

790 Heródoto 1999: 153-154.

791 Heródoto 1999: 154-155.

792 Segundo Heródoto, esse deus bovino deveria ter, além de outros sinais de reconhecimento, um sinal na forma de um escaravelho na sua língua. Heródoto 1968: 254.

793 Apesar de haver uma hipótese de que o comediógrafo teria nascido no Egito. A fim de entender como surgiu essa teoria. Fernández 1996: 10.

794 V. 398: καὶ πῶς ὦ μῶρε σὺ καὶ Κρονίων ὄζων καὶ βεκκεσὲληνε (E como tu, estúpido, que cheira ser do tempo de Cronos e parece ser do princípio da humanidade). Tradução nossa.

experimento realizado pelo faraó Psamético[795]. O interessante é que Aristófanes relaciona a palavra adjetivada com a expressão: "Κρονίων ὄζων", que pode ser traduzido "por que cheira ser do tempo de Cronos", ou seja, levando a crer que a *História*, como ideia, poderia ser um sinônimo popular para velharia ou antiguidade entre os gregos antigos.

Outra possível menção à *História* encontra-se em *A Paz*[796], no momento em que Trigeu resgata a Paz e volta à terra, aparece um vendedor de capacetes, ao qual Trigeu aconselha vender seus capacetes para os egípcios para que eles possam medir simaia, vv 1253-1254. A simaia é uma poderosa planta com ação purgativa, ligada tanto ao ritual que os egípcios observavam durante três dias, no qual expeliam tudo o que comiam[797]; quanto ao ritual e o processo de embalsamento que o egípcios dedicavam aos seus mortos[798]. Ainda temos referência à simaia em *Tesmoforiantes*, vv. 857-858, no seguinte trecho: "do rio que, no lugar da chuva divina do alvo Egito,/ a planície molha para o povo de purgante negro."

Aqui temos uma paródia com uma peça de Eurípedes: *Helena*. Quanto a esta peça ficamos com a opinião de Moraes[799]: "A tragédia de Eurípides, *Helena,* não está relacionada ao Livro II das *Histórias* somente pela apresentação da versão herética". Pois Eurípedes também teria se aproveitado bastante de outros trechos da *História* para compor sua tragédia. Contudo, a maior contribuição estaria na idealização do Egito e de seu povo, com os seus ideais de pureza espiritual e física, "por isso, Zeus escolhe esse país para deixar Helena: somente no Egito a integridade física e espiritual de Helena poderia ser preservada". Apesar de ser mais uma testemunha da influência egípcia na Atenas do período, no entanto, não é nosso intuito nos aprofundarmos nessa peça, uma vez que ela é de 412 a.C., enquanto que a *Paz* é de 421 a.C..

---

795 Heródoto 1999: 118-119.

796 Vv. 1253-1254: πώλει βαδίζων αὐτὰ τοῖς Αἰγυπτίοις:/ ἔστιν γὰρ ἐπιτήδεια συρμαίαν μετρεῖν. (Indo aos egípcios, vende-os, pois é útil para medir sirmaia).

797 Heródoto 1999: 166.

798 Heródoto 1999: 171.

799 Heródoto 1999: 54.

UMA CONSPIRAÇÃO DO SOL E DA LUA?

Acrescido a tudo o que já foi dito, o fato de que o ser que leva Trigeu aos céus, ao invés de um imponente e alado cavalo, é um escaravelho esterqueiro; então, não poderíamos conjecturar que essas referências feitas por Aristófanes ao Egito seriam muito mais do que simples brincadeiras com coisas antigas ou com o espanto popular? Se somarmos ao que já foi dito, algo que aparece nos versos 400-414 de *A Paz*, então a situação toma contornos ainda mais sérios. Nesse trecho, Aristófanes faz Diceópolis delatar uma conspiração a Hermes, na qual "a Lua e o tratante Sol" estariam conspirando contra os deuses para entregar a Grécia aos bárbaros, por eles os adorarem. Quem era o deus Sol, se não o próprio Rá para os egípcios? Poderia ser que o fascínio em relação ao Egito e sua religião pudessem ter alcançando níveis tão altos entre os gregos do Século V a.C. que eles estariam abandonando os cultos aos deuses gregos e os transferindo aos deuses egípcios?

Pinheiro[800] nos chama a atenção de que, embora, os gregos tenham se habituado a "ver no Egito o país por excelência da religião, da magia e da superstição", contudo a situação não permaneceu na mera admiração. Influenciando, no início, populações de gregos que estavam assentadas em regiões orientais próximas, os cultos egípcios começaram também a se infiltrar "nas mais importantes cidades gregas". Se incialmente foram tolerados, "vieram a ser mais tarde solidamente implantados, angariando cada vez maior número de adeptos".

Quanto a isso, podemos enxergar nas *Aves* uma pequena referência: "Licurgo, o íbis"; v. 1296; segundo Dow[801], esse Licurgo era alvo de Aristófanes e outros poetas cômicos em suas peças, sendo ridicularizado por suas tendências egipícias. Vai ser justamente o neto desse Licurgo, que tinha o mesmo nome do avô, o responsável por mover um decreto cedendo um local e permissão para estabelecer em Atenas um templo a Deusa egípcia Ísis, em 337 a.C.. Quanto ao avô, segundo Simms[802], ainda temos duas fontes a respeito dele, a primeira é a de um escoliasta que aponta como

---

[800] 1995: 444.

[801] Dow 1937: 185.

[802] Simms 1989: 217.

motivos à denominação íbis ou porque Licurgo era de origem egípcia ou em razão de seus costumes influenciados pelos egípcios. A segunda fonte se subdivide em fragmentos de Cratino (*Damas de Delfos*) e Ferécrates (*Selvagens*), comediógrafos contemporâneos de Aristófanes, nos quais tanto é mostrada a influência egípcia no vestir de Licurgo quanto à disposição em defender o Egito. Já sobre o neto, não se tem muitos escritos que confirme o seu apego extremado a qualquer culto egípcio. Se por um lado, pode ter herdado do avô as práticas estrangeiras, o que não seria de todo estranho, por outro lado, Simms[803] aponta-nos que haveria somente interesses econômicos na sua decisão de conceder permissão à construção do templo de Ísis em solo ateniense. Entretanto é possível ver através do avô que já havia algum devotamento grego a cultos egípcios na Atenas do século V a.C..

Em *As Vespas*, v.83, também vemos mais um exemplo da influência religiosa egípcia, pois um dos escravos diz: "μὰ τὸν κύν' ὦ Νικόστρατ'...", que traduzido fica: pelo cão, Nicostrato...; quem está familiarizado com o Sócrates platônico deve recordar que ele aparece em muitos desses diálogos fazendo uso da expressão[804], e no caso do *Górgias* 482b, ele é bem específico: Pelo cão, deus dos egípcios[805]. Entretanto, para Campos[806], esse tanto poderia ser um juramento radamantino, no qual se jura por um animal para não se usar em vão o nome dos deuses, quanto uma possível alusão ao deus egípcio Anúbis.

Portanto, Aristófanes, como um bom conservador das tradições e dos costumes antigos, tenta alertar sobre o perigo que seria substituir os deuses olímpicos por novas divindades. Possivelmente, Aristófanes enxergava que o abandono da tradição e do culto aos deuses ancestrais dos gregos seria o que estava mergulhando as poleis gregas num conflito fratricida.

Outro perigo era representado pela avaria que tal sincretismo religioso desenfreado causaria na imagem dos deuses gregos. Zeus é

---

[803] Simms 1989: 221.

[804] Para que se fiquem algumas referências, *cf* Plat. *Rep.* 3.399e, 592a; *Apol.* 21e.

[805] μὰ τὸν κύνα τὸν Αἰγυπτίων θεόν.

[806] Campos 2012: 547-548.

representado nessa primeira parte da peça, na qual predominam os maus odores, como merdejante, vv. 41-42: "οὐκ ἔσθ᾽ ὅπως/ τοῦτ᾽ ἔστι τὸ τέρας οὐ Διὸς καταιβάτου". A tradução literal do trecho é: "não há como esse não ser um prodígio de Zeus trovejante". O humor está presente quando se pronunciam os dois últimos vocábulos, pois o sigma de Διὸς se une ao kappa de καταιβάτου e se tem a impressão de se escutar: "Διὸς σκαταιβάτου" (de Zeus merdejante). Ou seja, a influência egípcia nos deuses gregos estava literalmente manchando a imagem deles. Percebamos que o contrário ocorre ao símbolo sagrado egípcio, o escaravelho, que como já podemos constatar teve uma melhora na sua condição de vida, pois quando se encerra sua atuação na peça, ele passa a puxar o carro de Zeus e alimentar-se com ambrosia[807]. Isso ocorre porque foi um grego que montou e/ou controlou o escaravelho (tradição egípcia). Aristófanes, do mesmo modo que Heródoto, tinha a noção de que muito do que se achava na cultura e religião grega era proveniente dos egípcios, entretanto, haviam sido melhoradas pelos gregos, se assim podemos dizer. O problema é que na Atenas do século V a.C., havia atenienses que queriam tomar o caminho inverso: dar feições egípcias a tradições gregas.

Para concluir, deixamos esses versos[808] de Anaxândrides[809], que aparecem citados nas *Deipnosophistae* de Ateneo (VII, 55), que bem poderiam ser de Aristófanes:

> Ἀναξανδρίδης δ᾽ ἐν Πόλεσι πρὸς τοὺς Αἰγυπτίους ἀποτεινόμενος τὸν λόγον φησίν οὐκ ἂν δυναίμην συμμαχεῖν ὑμῖν ἐγώ: οὔτ᾽ οἱ τρόποι γὰρ ὁμονοοῦσ᾽ οὔτ᾽ οἱ νόμοι ἡμῶν, ἀπ᾽ ἀλλήλων δὲ διέχουσιν πολύ. βοῦν προσκυνεῖς, ἐγὼ δὲ θύω τοῖς θεοῖς: τὴν ἔγχελυν μέγιστον ἡγεῖ δαίμονα, ἡμεῖς δὲ τῶν ὄψων μέγιστον παρὰ πολὺ οὐκ ἐσθίεις ὗει᾽, ἐγὼ δὲ γ᾽ ἥδομαι μάλιστα τούτοις: κύνα σέβεις, τύπτω δ᾽ ἐγώ, τοὔψον κατεσθίουσαν ἡνίκ᾽ ἂν λάβω. τοὺς ἱερέας ἐνθάδε μὲν ὁλοκλήρους νόμος εἶναι, παρ᾽ ὑμῖν δ᾽, ὡς ἔοικ᾽, ἀπηργμένους. τὸν αἰέλουρον κακὸν ἔχοντ᾽

---

[807] Apesar de que essa ambrosia pode ser interpretada como as fezes de Ganimedes, numa alusão indireta a um possível relacionamento entre Zeus e o príncipe troiano.

[808] Tradução nossa.

[809] Este poeta pertenceu à primeira geração da comédia média, a qual tem seu início situado a partir de 480 a. C.. A *Suda* (α 1982) nos informa que escreveu 65 obras e ganhou por 10 vezes o primeiro lugar. A mesma fonte nos diz que ele também foi o primeiro a introduzir na comédia as temáticas da estória de amor e da sedução de donzelas.

ἐὰν ἴδῃς κλαίεις, ἐγὼ δ᾽ ἥδιστ᾽ ἀποκτείνας δέρω. δύναται παρ᾽ ὑμῖν μυγαλῆ, παρ᾽ ἐμοὶ δὲ γ᾽ οὔ.

Anaxândrides em *Cidades* diz o seguinte em relação aos Egípcios:

Não seria possível eu me aliar com vós, pois tanto os nossos costumes quanto as nossas leis diferem das vossas, mas muito diferem mesmo. Tu revências o boi, já eu o sacrifico aos deuses; tu consideras a enguia grande divindade; já nós a consideramos, de longe, a maior das iguarias. Tu não comes porco, enquanto que é o tipo de carne que mais me dá prazer.

Ao cão adoras, mas eu mesmo faço é bater nele; se alguma vez o flagro devorando escondido comida roubada. Aqui entre nós é lei que os sacerdotes sejam completos, já entre vós, como parece, que sejam eunucos. Se caso vês um gato tendo algum problema, começas a chorar, enquanto que eu, tendo-o matado, muitíssimo satisfeito fico com o couro dele. Entre vós os musaranhos são poderosos; já entre nós, não são de jeito nenhum.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, J. F. de; Araújo, L. M. (2009), "Escaravelhos Egípcios em Portugal", In: Cadmo: Revista de História Antiga 19: 97 - 130. Lisboa.

Aristófanes (2000), *As Aves*. São Paulo.

, (1987), "As nuvens". In: *Sócrates*. São Paulo.

, (1838) Comoediae. Accedunt perditarum fabularum fragmenta ex recensione Guilielmi Dindorfii, Volumes 3-4. Oxford.

, (1998), *Lisístrata*. São Paulo.

, (2015), *Tesmoforiantes*. São Paulo.

, (1984), *A Paz*. Tradução e notas Marcos Cardoso Gomes. São Paulo.

Aristófanes; Eurípedes, (1986) *Teatro Grego - Aristófanes e Eurípedes: O Ciclope - As Rãs - As Vespas*. Rio de Janeiro.

Athenaeu, (1887), *Deipnosophistae*. Leipzig.

Budge, E. A. (1904), The gods of the egyptians or studies in egyptian mythology. London.

Coulter, C. R.; Turner, P. (2000), *Encyclopedia of Ancient Deities*. London.

Dow, S. (1937), "The Egyptian Cults in Athens", in: The Harvard Theological Review 30: 183-232. Cambridge.

Esopo, (2015), *Fábulas de Esopo*. Alfragide.

Fernández, L. (1996), *Aristófanes*. Madrid.

Heródoto (1968), *História*. Tradução de: J. Brito Broca. Rio de Janeiro.

Moraes, E. S. (1999), *Heródoto e o Egito: tradução e comentário do livro II das Histórias*. Campinas.

Platão. (2007), Diálogos II: Górgias (ou da retórica), Eutidemo, (ou da disputa), Hípias maior (ou do belo), Hípias menor (ou do falso). Edipro, 2007. Tradução, textos complementares e notas: Edson Bini. São Paulo.

(2008), Diálogos III: Fedro (ou Do belo); Eutífron (ou Da religiosidade); Apologia de Sócrates; Críton (ou Do Dever); Fédon (ou Da Alma). Tradução, textos complementares e notas: Edson Bini. São Paulo.

.(2012), República. Trad. de C.Eggers Lan, introducción y notas de Álvaro Vallejo Campos. Milán.

Plutarco (1995), Obras Morales y de Costumbres (Moralia): Isis y Osiris - Diálogos Píticos. Introducciones, traducciones y notas por Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado. Madrid.

Pompeu, A. M. C. (1997), Lísistrata e seus planos: Mulheres e Acrópole Homens não entram - Aristófanes, Lisístrata (Estudo e Tradução). São Paulo.

. (2004), Aristófanes e Platão: A Justiça na Pólis. 2004. São Paulo.

. (2008), "Eurípedes Aristofânico: A tragédia como artifício cômico", Letras Clássicas 12: 83-98. Fortaleza.

Simms, R. R. (1989), "Isis in Classical Athens", in: The Classical Journal 84: 216-221. Illinois.

Wilkinson, R. H. (2003), The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt. New York.

Cícero. (2009), Las Leyes. Madrid. Tradução, introdução e notas de Carmen Teresa Pabón de Acunã.

Pinheiro, M. P. F. (1995), "A Atracção pelo Egipto na Literatura Grega", in: Humanitas 47: 441-468. Coimbra.

Hicks, R. I. (1962), "Egyptian Elements in Greek Mythology", in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 93: 90-108. Maryland.

Escólios de Aristófanes.

"AS MUITO *BELAS* QUE ME PERDOEM": FEIO, GROTESCO E IMAGEM FEMININA NA NARRATIVA FÍLMICA DE ANIMAÇÃO *VALENTE*

"THE VERY *BEAUTIFUL ONES* MAY FORGIVE ME": UGLY, GROTESQUE AND FEMALE IMAGE IN THE FILMIC NARRATIVE *BRAVE*

Elayne Gonçalves Silva
Universidade Estadual do Ceará (UECE)[810]
João Batista Costa Gonçalves
Universidade Estadual do Ceará (UECE)[811]

RESUMO**:** A pesquisa fundamentou-se teoricamente no conceito de feio, conforme pensado por Eco (2007) em seu *História da feiura*, e na noção de corpo grotesco, conforme pensada por Bakhtin (2013) em seu *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. O objetivo do trabalho foi analisar como as personagens da bruxa e da rainha Elinor, quando transformada em ursa, são representadas no filme de animação *Valente* (*Disney/Pixar,* 2012). A partir da análise dos aspectos visuais que compõem a feiticeira, foi possível identificar que ela não está em conformidade com um modelo clássico de corpo, que apresenta traços característicos moralmente questionáveis, que se relaciona ao riso carnavalesco e que possui uma deformidade. Com base no estudo dos elementos visuais que constituem a rainha, sob a forma de ursa, foi possível concluir que ela apresenta tamanho e proporções corporais exagerados, caracteriza-se pela instabilidade e pelo inacabamento e corresponde a uma imagem que também foge ao padrão corporal clássico. Tendo em vista isso,

[810] Elayne Gonçalves Silva gets her Master's degree from the Program of Post-Graduation on Applied Linguistics of the State University of Ceará (UECE), the same university in which she is graduated. Her researches are based on the Dialogic Discourse Analysis (DDA), the term proposed by Brait (2010) to designate the science of study of language developed by the Circle of Bakhtin.

[811] Professor João Batista Costa Gonçalves is a Linguistics Adjunct Professor at State University of Ceará (UECE). He gets his Master's degree in Linguistics from the Federal University of Ceará (UFC), as well as his Doctoral degree and his Post-Doctorate study in Linguistics in the same university. His researches cover the discursive studies, with particular interest in the Dialogic Discourse Analysis perspective, based on Bakhtin's and the Circle's theoretical contributions.

pudemos concluir que essas personagens femininas podem ser classificadas como exemplos de corpos feios – nos termos propostos por Eco (2007) – e como exemplos de corpos grotescos – nos termos propostos por Bakhtin (2013).

PALAVRAS-CHAVE**:** feio, corpo grotesco, representação feminina, Valente.

ABSTRACT**:** The research was based theoretically on the concept of ugly, as thought by Eco (2007) on his *On Ugliness*, and on the notion of grotesque body, as thought by Bakhtin (2013) on his *The popular culture in the Middle Ages and the Renaissance: the context of François Rabelais*. The aim of this work was to analyze how the characters of the witch and the queen Elinor, when turned into a bear, are represented in the animated film *Brave* (*Disney/Pixar,* 2012). From the analysis of the visual aspects that compose the sorceress, it was possible to identify that she is not in conformity with the classical model of body, that she presents characteristic features that are morally questionable, that she is related to the carnivalesque laughter and that she has a deformity. Based on the study of the visual elements that constitute the queen, in the form of the bear, it was possible to conclude that she presents size and body proportions exaggerated, that she's characterized by instability and incompleteness and that she runs away from the classical standard of body. In view of this, it was possible to conclude that these female characters may be classified as examples of ugly bodies - in the terms proposed by Eco (2007) – and as examples of grotesque bodies – in the terms proposed by Bakhtin (2013).

KEYWORDS**:** ugly, grotesque body, female representation, Brave.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste artigo, apoiar-nos-emos nas reflexões desenvolvidas por Umberto Eco (2007) e por Mikhail Bakhtin (2010, 2013) para realizar uma análise da dimensão imagética de duas personagens femininas da narrativa fílmica de animação *Valente:* a bruxa e a rainha Elinor, quando transformada em ursa.

No que se refere às figuras que investigaremos, é válido ressaltar que as marcas da estatuária grotesca, tal como entendida por Bakhtin (2013), encontram-se presentes nas personagens femininas e nas personagens masculinas de *Valente*. Contudo, para os fins analíticos de nosso trabalho, foi necessário fazer um recorte dentre tais personagens. Com isso, optamos por analisar determinadas figuras (no caso, as femininas) em detrimento de outras (no caso, as masculinas).

A opção por abordar somente personagens femininas justifica-se, sobretudo, pelo protagonismo exercido por elas na narrativa fílmica mencionada. O longa-metragem concentra-se majoritariamente nas relações que se estabelecem entre personagens femininas, especialmente no relacionamento materno-filial entre Merida, a protagonista do filme, e Elinor. Por conseguinte, as personagens masculinas assumem um papel secundário no desenvolvimento da história, enquanto as femininas são exploradas de modo mais detido, razão essa que se mostrou fundamental para delimitarmos quais personagens estudar.

A escolha por esse filme, por sua vez, baseou-se na quantidade considerável de personagens, tanto femininas quanto masculinas, cujos corpos não satisfazem ao cânone clássico, aproximando-se, nesse sentido, dos conceitos de feio e de corpo grotesco, conforme entendidos, respectivamente, por Eco (2007) e por Bakhtin (2013). Sobre o tema, é importante perceber que, tradicionalmente, as personagens de filmes de animação encontram-se mais próximas da concepção clássica do que da concepção grotesca de corpo. Podemos apontar como exceções a isso filmes como *Valente* e *Shrek*[812], por exemplo.

No que se refere à organização desse texto, decidimos, por fins didáticos, segmentá-lo em quatro seções, além desta primeira, reservada às considerações iniciais do trabalho. Assim, na segunda seção, dedicar-nos-emos à obra de Eco, lançando nosso olhar para o modelo de corpo representado nas obras artísticas da cultura clássica, para os conceitos de belo e de feio e para a ligação entre a feiura e as figuras das bruxas; na terceira, dedicar-nos-emos à obra de Bakhtin e à distinção feita pelo

[812] Pessoni *et al.* (2011), em um estudo fundamentado na análise dialógica do discurso, propõem compreender Shrek, o ogro que protagoniza a saga homônima de filmes de animação da *Dreamworks,* como um herói grotesco e carnavalizado.

pensador russo entre corpo clássico e corpo grotesco; na quarta, faremos a análise das personagens da película *Valente*, com base nas noções discutidas ao longo de nosso artigo e, finalmente, na quinta seção, apresentaremos nossas considerações finais sobre o assunto abordado.

POR UMA REVISÃO CONCEITUAL DO BELO E DO FEIO: UM BREVE PASSEIO PELA *HISTÓRIA DA FEIURA*

A Antiguidade Clássica deixou como legado à civilização ocidental, em termos artísticos e estéticos, um conjunto de obras que se caracterizam por estabelecer um certo modelo corporal, ao qual costumeiramente se dá o nome de corpo clássico. Dessa maneira, grande parte das imagens representadas nas esculturas greco-romanas promove o surgimento de uma visão idealizada de beleza. Por outro lado, é pertinente ressalvar, como faz Eco (2007), que os povos antigos não representaram exclusivamente corpos belos em suas obras: eles "também legaram à tradição ocidental imagens de uma série de seres que eram a própria encarnação da desproporção, a negação de qualquer cânone".[813]

De acordo com o referido autor, os conceitos de belo e de feio "são relativos aos vários períodos históricos ou às várias culturas [...]".[814] Em outras palavras, tais noções não são estanques temporalmente, sofrendo variações conforme os períodos históricos se sucedem, além de serem distintas de uma cultura para outra, de tal forma que as diversas manifestações culturais possuem modos particulares de conceber a beleza e a feiura. O pensador italiano reconhece, ainda, que o fato de que o belo e o feio sejam circunscritos a uma temporalidade e a uma cultura não significa, entretanto, "que não se tentou, desde sempre, vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável".[815] Logo, mesmo que a beleza e a feiura relativizem-se em relação à história e às culturas, essas noções seguem sendo definidas com relação a um modelo "específico".[816]

---

[813] Eco 2007: 23.

[814] Eco 2007: 10.

[815] Eco 2007: 15.

[816] Eco 2007: 15.

Por conseguinte, um dado padrão corporal é tomado como referência para que determinado corpo seja considerado belo ou feio.

Fazendo uma ponte entre as ideias de Eco (2007) e as de Bakhtin (2013), podemos dizer que obras literárias e plásticas da Antiguidade Clássica assumiram o *status* de *cânone*[817]. Tendo em vista isso, é possível afirmar que os corpos clássicos consolidaram-se como o *padrão/modelo corporal*, no caso do Ocidente. Dizendo de outro modo, em razão da influência da cultura greco-romana, o *corpo clássico* corresponde ao parâmetro para se pensar a beleza e a feiura no mundo ocidental.

Ponderando sobre essas questões, o autor de *História da Feiura* assinala que é considerado belo aquilo que é bonito, gracioso, atraente, harmônico, delicado, etc.[818] Posteriormente, Eco (2007) oferece-nos o seguinte conjunto de sinônimos do termo "feio":

> [...] aquilo que é repelente, *horrendo*, asqueroso, desagradável, *grotesco*, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, *obsceno*, repugnante, assustador, abjeto, *monstruoso*, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, *deformado*, *disforme*, desfigurado [...].[819]

Dentre os adjetivos citados nesse fragmento textual, demos destaque àqueles a partir dos quais se torna possível fazer um paralelo entre a concepção de feio de Eco e a de corpo grotesco de Bakhtin. A estatuária grotesca, no ponto de vista de Bakhtin (2013), liga-se a imagens horrendas, obscenas, monstruosas, deformadas e disformes, se avaliadas a partir do cânone clássico.

Ademais, consoante Eco (2007), outra característica do mundo grego é a ideia de que a beleza acompanha a juventude, ao passo que a feiura caminha ao lado da velhice.[820] A esse propósito, interessante notar que a velhice é pensada por Eco (2007), portanto, em associação à ideia de feiura

---

[817] Em seu estudo sobre a produção literária rabelaisiana, Bakhtin (2013: 27) emprega o termo cânone "no sentido de uma tendência determinada, porém dinâmica e em processo de desenvolvimento, na representação do corpo e da vida corporal".

[818] Eco 2007: 16.

[819] Eco 2007: 16, grifos nossos.

[820] Eco 2007: 27.

e, por Bakhtin (2013), em relação com o conceito de corpo grotesco, como veremos melhor na terceira seção do trabalho.

Além de refletir sobre o feio no contexto da Antiguidade Clássica, Eco (2007) faz considerações a respeito da associação entre a feiura e as figuras das bruxas. As ideias do teórico nesse sentido mostram-se singularmente relevantes para nossos propósitos, uma vez que uma das personagens que objetivamos analisar é a feiticeira de *Valente*.

No que respeita ao tema, o autor em questão explica que os rituais de magia negra eram praticados tanto por homens quanto por mulheres, mas que, "graças a uma espécie de radicada misoginia o ser maligno era identificado de preferência com as mulheres".[821] Eco (2007) também esclarece que, em contraposição à opinião corrente, o período histórico de maior difusão dos processos contra as mulheres acusadas de praticarem rituais de magia negra foi a Idade Moderna, e não a Idade Média.

O pensador italiano faz observações, ainda, sobre as punições que as mulheres acusadas de tal prática sofriam – como é o caso dos famosos processos de Salém, na Nova Inglaterra, em que dezenove mulheres foram condenadas à forca[822], bem como daquelas que foram sentenciadas a serem mortas nas fogueiras - e sobre os motivos que justificavam tais condenações. Nas palavras de Eco (2007), "[...] o que interessa à nossa história é que na maior parte dos casos as vítimas de tantas fogueiras foram acusadas de feitiçaria *porque eram feias*".[823] Logo, elas eram acusadas de envolvimento com bruxaria e punidas por supostamente realizarem rituais de magia negra não em razão de um julgamento referente às suas atitudes efetivas; a condenação dessas mulheres se devia, portanto, à sua ausência de beleza.

Em síntese, podemos apontar que, apesar de os conceitos de belo e de feio sofrerem variações de natureza histórica e cultural, existe um modelo em referência ao qual os corpos são avaliados como belos ou como feios: o *corpo clássico*, no caso do mundo ocidental. Este é, portanto, o parâmetro a partir do qual determinado corpo é tido como belo – se

[821] Eco 2007: 205.

[822] Eco 2007: 207.

[823] Eco 2007: 212, grifos do autor.

obedecer ao cânone clássico – ou como feio – se não o fizer. Ademais, a questão da feiura, de acordo com Eco (2007), também diz respeito às figuras das bruxas, que eram punidas não devido à prática de rituais de magia negra, mas, sim, devido à sua aparência não atender ao padrão clássico de beleza.

Feitos esses apontamentos acerca da obra de Eco (2007) e de como esse teórico pensa os conceitos de belo e de feio, convém discutir, a partir de então, sobre o modo como Bakhtin (2013) apresenta-nos a noção de corpo grotesco, assunto no qual nos deteremos na próxima seção desse artigo.

CORPOS QUE NÃO TÊM LUGAR NO PARÂMETRO ESTÉTICO CLÁSSICO: O GROTESCO SOB A ÓTICA BAKHTINIANA

Antes de discutirmos sobre como a questão do grotesco é tratada pelo autor de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, consideramos importante tecer alguns comentários relativos ao problema da carnavalização. Isso se justifica na medida em que, segundo a perspectiva bakhtiniana, os corpos grotescos correspondem às imagens tipicamente presentes nas obras carnavalizadas, de forma que as referidas noções – corpo grotesco e carnavalização -, por consequência, dialogam muito de perto.

Assim, para Bakhtin, "o carnaval é um modo, não de 'pensar abstrato', mas de 'pensar artístico'. Não é um conjunto de proposições a respeito do mundo, *mas um modo de ver o mundo*".[824] De início, consideramos conveniente afastar a interpretação equivocada de que o carnaval, na visão do filósofo russo, identifica-se com as festividades celebradas na contemporaneidade. Diferentemente disto, o adjetivo "carnavalesco" é empregado por Bakhtin (2010, 2013) numa acepção notadamente ampla, designando não somente "as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda *toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos e durante a Renascença* [...]".[825]

---

[824] Morson & Emerson 2008: 477, grifo nosso.

[825] Bakhtin 2013: 189, grifo nosso.

Em seu *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2010) compreende o fenômeno da carnavalização da literatura como a transposição de um certo "senso carnavalesco de mundo" para a âmbito da linguagem literária. Entendamos de maneira mais pormenorizada a que o teórico citado se refere quando faz elucidações sobre o carnaval.

Bakhtin (2010) caracteriza o carnaval como "um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores".[826] Com isso, dá a ver uma marca fundamental dos ritos e dos festejos carnavalescos: o apagamento – ainda que provisório – de quaisquer desigualdades capazes de afastar os seres humanos em sua existência ordinária. Consoante o autor, o carnaval corresponde à segunda vida do povo[827], à sua vida festiva.

Esta vida carnavalesca ou não oficial do povo configura-se como um desvio de sua vida oficial, a qual é regulada por um conjunto de interdições, de restrições, de barreiras e de normas.[828] Em resumo, por corresponder a uma representação antitética da existência normal, a vida carnavalesca é caracterizada por Bakhtin como uma "vida às avessas" ou como um "mundo invertido"[829], que se baseia numa "lógica original das coisas 'ao avesso'"[830], ou seja, no gesto de colocar de cabeça para baixo tudo o que é da ordem da oficialidade.

Feita essa sucinta exposição sobre a carnavalização, concentremo-nos, agora, na questão do grotesco. A esse propósito, convém afirmar, de início, que as imagens grotescas presentes na literatura rabelaisiana e típicas de obras carnavalizadas são, de forma geral, uma "herança da cultura cômica popular"[831] e, de forma mais específica, de uma concepção estética que marca essa cultura: o realismo grotesco,

---

826 Bakhtin 2010: 140.

827 Bakhtin 2013: 7.

828 Fiorin 2006: 92.

829 Bakhtin 2010: 140.

830 Bakhtin 2013: 10.

831 Bakhtin 2013: 17.

interpretado por Bakhtin (2013) como "o sistema de imagens da cultura cômica popular"[832].

Ponderando sobre o assunto, Bakhtin (2013) faz uma contraposição entre os corpos grotescos e os clássicos, definindo e caracterizando aqueles *numa relação de oposição a* estes.[833]

Acerca disso, torna-se relevante fazer uma ressalva sobre as duas acepções que o termo "clássico" assume no pensamento bakhtiniano. Como explica Discini (2010), o pensador russo associa o clássico à "estética da vida cotidiana preestabelecida e completa", bem como aos "parâmetros estéticos da Antiguidade Clássica incorporados pelo Renascimento como ideal de perfeição".[834] Logo, esta segunda acepção reitera a ideia de que o modelo de corpo representado nas obras literárias e plásticas da Antiguidade Clássica e retomado como ideal de perfeição no período renascentista constitui o "modelo estável" – para recuperar a terminologia de Eco (2007) – em relação ao qual a beleza e a feiura são avaliadas.

Pautado na perspectiva bakhtiniana, Fiorin (2006) afirma que "o que a estatuária clássica retrata são corpos jovens, em toda a sua beleza, com proporções perfeitas, sem orifícios abertos (olhos, nariz, ânus) [...]".[835] De maneira sumarizada, podemos elencar como traços característicos das imagens clássicas: a estabilidade – isto é, o fato de que tais corpos que não sofrem transformações físicas -, o acabamento – em outras palavras, o fato de que tais corpos encontram-se rigorosamente delimitados com relação à exterioridade, não estando em comunicação com o mundo exterior -, a juventude, a beleza, a harmonia/a proporcionalidade, etc.

No que diz respeito ao assunto, vale ressaltar, ainda, que Bakhtin (2013) defende que existem dois tipos de cânone na arte e na literatura do passado: *o clássico e o grotesco.*[836] Desse modo, ele explica que as imagens grotescas costumam, equivocadamente, ser interpretadas com base

---

[832] Bakhtin 2013: 17.

[833] Bakhtin 2013: 22.

[834] Discini 2010: 63.

[835] Fiorin 2006: 95.

[836] Bakhtin 2013: 27, grifo nosso.

no cânone clássico. Levando em conta isso, o pensador russo conclui que se faz necessário que o cânone grotesco seja julgado dentro de seu próprio sistema[837], e não a partir da visão clássica. As observações de Bakhtin (2013) sintetizam o assunto com precisão. De acordo com ele, os corpos grotescos correspondem a "imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, *se consideradas do ponto de vista da estética clássica* [...]".[838]

Além disso, Bakhtin (2013) faz considerações sobre as esculturas de terracota de Kertch expostas no Museu l'Ermitage de Leningrado, as quais representam as velhas grávidas.[839] No entendimento do teórico, essas figuras consistem em um tipo singular de grotesco: um grotesco ambivalente. Isso porque, nestas obras, duas fases mutuamente exclusivas da vida encontram-se presentes: a velhice e o nascimento, o que lhes garante uma dimensão ambivalente. Conforme assevera o filósofo da linguagem, "Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combinam-se ali o corpo decomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário de uma nova vida".[840]

Ainda a esse propósito, Bakhtin (2013) menciona outra peculiaridade das figuras de terracota de Kertch: o fato de que as velhas grávidas *riem*.[841] No que concerne ao assunto, o autor em foco explica que o riso e a visão carnavalesca de mundo estão na base do grotesco.[842]

Bakhtin (2013) reflete, portanto, sobre o riso carnavalesco, que se caracteriza por ser festivo, público e universal, atingindo a todas as coisas e pessoas[843]. Dessa forma, torna-se pertinente ressaltar que os elementos do cômico e do riso carnavalesco popular podem ser apontados como particularidades da concepção bakhtiniana de grotesco, em comparação,

---

837 Bakhtin 2013: 26.

838 Bakhtin 2013: 22, grifo nosso.

839 Bakhtin 2013: 22-3.

840 Bakhtin 2013: 23.

841 Bakhtin 2013: 23, grifo do autor.

842 Bakhtin 2013: 43.

843 Bakhtin 2013: 10.

por exemplo, com a visão de Wolfgang Kayser, que não contempla esses aspectos ao pensar a questão do grotesco.[844]

Podemos afirmar também que o riso liga-se à questão do inacabamento próprio das imagens grotescas, o qual, por seu turno, encontra-se relacionado à ênfase colocada nas partes em que o corpo se abre para o mundo externo: orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências.[845] Nessa perspectiva, convém observar que Bakhtin (2013) assinala que um orifício corporal específico desempenha uma função particularmente significativa na constituição do corpo grotesco: a boca aberta. Sobre o tema, o teórico avalia que "[...] para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto". [846]

Outro aspecto que se mostra relevante para os interesses de nossa pesquisa é o exagero do tamanho e das proporções das imagens grotescas, o qual, como veremos com maior detalhamento adiante, pode ser identificado tanto na feiticeira quanto na rainha Elinor (na forma de ursa), as duas personagens de *Valente* que nos propusemos a analisar. Como destaca Bakhtin (2013), "O exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do corpo grotesco (sobretudo no sistema rabelaisiano de imagens) [...]".[847]

Acerca disso, é interessante perceber que esse exagero consiste em mais um elemento em comum entre as ideias de Eco (2007) e as de Bakhtin (2013), na medida em que este defende que a hiperbolização corporal é uma característica da estatuária grotesca e aquele explica que a desproporcionalidade é uma marca própria das imagens feias, como foi debatido anteriormente.

Poderíamos acrescentar ainda que os corpos grotescos caracterizam-se por realizarem uma *subversão do modelo corporal clássico*, visto que podem ser interpretados como os antípodas do ideal clássico. Além disso, é pertinente observar que há uma ligação entre o grotesco e o feio,

---

[844] Para um maior detalhamento sobre o assunto, consultar Bakhtin (2013).

[845] Bakhtin 2013: 23.

[846] Bakhtin 2013: 277.

[847] Bakhtin 2013: 268.

na medida em que ambos se opõem ao belo/ao clássico, tomado, conforme foi explicado, como parâmetro estético no âmbito da civilização ocidental. Em suma, pode-se afirmar que os corpos grotescos não têm lugar na "estética do belo"[848], como assevera o próprio Bakhtin (2013).

De forma resumida, podemos citar como traços marcantes da imagem grotesca, de acordo com a proposta bakhtiniana: a instabilidade – ou seja, o fato de que são corpos que passam por mudanças -, o inacabamento – isto é, o fato de que são corpos que não estão rigidamente apartados da exterioridade, estabelecendo contato com o mundo exterior por meio de orifícios, de aberturas ou de fendas corporais -, o riso carnavalesco, a velhice, a hiperbolização de atributos físicos/a desproporcionalidade, entre outros.

Tendo feito apontamentos referentes às discussões empreendidas por Eco (2007) e por Bakhtin (2010, 2013), encontramo-nos agora em condições para pensar a respeito da constituição imagética da bruxa e da rainha da narrativa fílmica de animação *Valente*, estudando-as com suporte nas noções já apresentadas. Esta é a tarefa de que nos ocuparemos na quarta seção de nosso artigo.

O FEIO NÃO SERIA TÃO FEIO SE NÃO FOSSE PELO BELO: O FEIO E O GROTESCO NAS IMAGENS FEMININAS DA BRUXA E DA RAINHA DE *VALENTE*

De início, julgamos importante apresentar uma breve sinopse de *Valente,* para que, em seguida, possamos estudar as personagens da bruxa e da rainha, sob a forma de ursa, dessa produção cinematográfica.

Valente é um longa-metragem de animação baseado em um roteiro original, dirigido por Brenda Chapman e por Mark Andrews e produzido no ano de 2012 pela parceria estabelecida entre dois grandes estúdios de animação: a *Disney* e a *Pixar*.

O filme, ambientado num reino fictício das Terras Altas escocesas, centra-se na história da princesa Merida, filha da rainha Elinor e do rei Fergus e primogênita do clã DunBroch. Este reino foi formado a partir da união de quatro clãs: Dingwall, DunBroch, MacGuffin e

[848] Bakhtin 2013: 26.

Macintosh. Com a finalidade de assegurar a aliança entre eles e evitar a ocorrência de eventuais guerras, bem como a consequente desunificação do reino, os pais de Merida informam-na de que ela deverá casar-se com um dos primogênitos dos outros três clãs.

Contudo, a princesa discorda com veemência da prática do casamento arranjado e decide buscar uma solução para este problema. Com tal objetivo em mente, ela cavalga até uma floresta, na qual encontra uma oficina de carpintaria, cuja proprietária é uma anciã que declara ser somente "uma humildade carpinteira". Conforme os eventos narrativos se sucedem, Merida percebe que a mulher, na verdade, é uma feiticeira. A oficina, então, ganha uma nova aparência, passando a ser iluminada por tons mais escuros e a apresentar um caldeirão em seu centro, além de um corvo falante e de alguns objetos, como uma vassoura, que se movem sozinhos. Esses elementos visuais, quando associados, reforçam a ideia de que aquela é, de fato, a casa de uma bruxa.

Merida, em seguida, pede-lhe um encantamento capaz de mudar sua mãe e, por conseguinte, o próprio destino. Então, a anciã produz um doce enfeitiçado, entrega-o para a garota e explica-lhe que o feitiço realizar-se-á, sob a condição de que Elinor consuma o alimento. Quando a princesa vai embora, a feiticeira se recorda de que deveria dar-lhe alguma advertência a respeito do encantamento, mas não consegue lembrar qual seria esse aviso.

A magia acaba por apresentar desdobramentos inesperados, fazendo a rainha mudar *fisicamente* e assumir a forma animalesca de uma ursa. Com a transformação física de Elinor e com a possibilidade de ela ser equivocadamente identificada com Mor'du, o urso que fora responsável por devorar uma das pernas de Fergus[849], a rainha e a princesa optam por sair do castelo, "refugiando-se" provisoriamente na área da floresta[850]. Neste

---

[849] Diferentemente de uma série de filmes de animação produzidos pelos estúdios *Disney,* em *Valente,* o papel de vilão é assumido por uma *personagem masculina*, Mor'du, e não por uma personagem feminina. Sobre o assunto, Breder (2013: 48) esclarece que, por mais que as ações da feiticeira contribuam para as desventuras de Merida, a bruxa *não é* a vilã da animação.

[850] Torna-se relevante destacar que grande parte das ações da bruxa e da rainha (na forma de ursa) desenvolvem-se no espaço narrativo da floresta, fato que, por sua vez, pode ser associado à concepção bakhtiniana de carnaval. Interpretando as ideias de Bakhtin (2010:

espaço, há uma renovação da relação materno-filial e um fortalecimento dos laços entre Elinor e Merida. No final da película, os efeitos do feitiço são revertidos, a rainha retorna à sua forma humana e os clãs chegam ao consenso de que a união matrimonial entre a princesa e um dos primogênitos não mais se realizará.

Apresentada a sinopse do texto narrativo-fílmico em estudo, encaminhemo-nos para a análise das personagens citadas. Procederemos, a partir de então, da seguinte forma: inicialmente, teceremos comentários concernentes à feiticeira de *Valente;* em seguida, faremos observações relativas à versão animalesca da rainha Elinor. Ao abordar ambas as personagens, buscaremos relacioná-las aos conceitos de feio (Eco, 2007) e de corpo grotesco (Bakhtin, 2013), como já foi mencionado.

A bruxa de *Valente* é uma anciã corcunda, de baixa estatura – em comparação com as demais personagens femininas da película -, de cabelos brancos, com a dentição incompleta e com olhos, boca, nariz e orelhas proeminentes. Ademais, torna-se pertinente notar que Merida a encontra numa oficina cujo nome, na versão legendada em língua portuguesa da película, foi traduzido como "Arte e Manha". Esta expressão parece-nos nitidamente tributária do substantivo feminino "artimanha", que significa um conjunto de estratégias utilizadas para enganar uma pessoa. Assim, o nome da propriedade pode ser tomado como um indício linguístico do caráter, em certa medida, esperto e desonesto da personagem, ideia esta que é reforçada quando ela, a princípio, mente a respeito de sua identidade ao alegar ser não uma pessoa que pratica rituais ligados à magia negra, mas alguém que trabalha com objetos feitos de madeira.

A esse respeito, torna-se interessante recorrer, mais uma vez, às ideias de Eco (2007). Para o pensador italiano,

> O ideal grego da perfeição era representado pela *kallokagathia*, termo que nasce da união de *kállos* (genericamente traduzido como 'belo') e *agathós* (termo

146), podemos concluir que o espaço do carnaval é essencialmente público e não oficial, correspondendo à praça pública. No caso de *Valente*, pode-se dizer que a floresta possui similaridades com a praça pública, podendo ser interpretada como um *locus* público e não oficial, já que se encontra livre das influências dos valores, das normas e dos demais elementos próprios do domínio da oficialidade.

usualmente traduzido como 'bom', mas que cobre toda uma série de valores positivos).[851]

Baseando-nos nesse excerto textual, podemos dizer que, no contexto da Grécia Antiga, havia uma associação simétrica entre ser belo e possuir um conjunto de valores positivos; o contrário também parece se revelar verdadeiro, existindo, portanto, uma associação simétrica entre ser feio e possuir um conjunto de valores negativos.

Aproximando essas ideias do objeto de nosso estudo, podemos dizer que as bruxas, tradicionalmente, podem ser interpretadas como feias em âmbito físico e em âmbito "moral". Isso porque, em linhas gerais, nos gêneros discursivos conto de fadas e filme de animação[852], tais figuras femininas são, costumeiramente, marcadas por valores como a argúcia, a deslealdade e a malícia. No caso específico de *Valente,* apesar de não ser propositadamente má, a bruxa, ainda assim, mostra-se bastante engenhosa e esperta ao tentar enganar Merida, ainda que não tenha obtido sucesso nessa tarefa.

É possível afirmar que a aparência da bruxa de *Valente* vai de encontro à visão clássica de corpo, uma vez que esta personagem encontra-se no estágio da velhice, não se encaixa no ideal de beleza estabelecido nas obras literárias e plásticas da cultura greco-romana e comporta-se de modo moralmente questionável. Levando em conta tais aspectos e a discussão que Eco (2007) faz a respeito dos conceitos de belo e de feio (bem como a ligação entre essas duas noções e a Antiguidade Clássica), podemos dizer que a bruxa de *Valente* pode ser considerada como um exemplo de corpo feio, de acordo com as propostas do autor da *História da feiura.*

---

[851] Eco 2007: 23, grifos do autor.

[852] Em seu *Estética da criação verbal*, Bakhtin (2011: 262) define os gêneros do discurso como "*tipos relativamente estáveis* de enunciados" (Grifos do autor) e divide-os em primários e secundários. Aqueles se relacionam à comunicação cotidiana que se realiza espontaneamente e à oralidade, como explana Fiorin (2006: 70), fundamentando-se no pensamento bakhtiniano; estes, por seu turno, "surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc". (Bakhtin 2011: 263). Dessa maneira, o conto de fadas e o filme de animação podem ser entendidos como exemplos de gêneros do discurso secundários.

Pensemos, agora, na associação entre a feiticeira da animação em questão e a estética do grotesco, conforme concebida por Bakhtin (2013). A imagem dessa figura feminina caracteriza-se pela hiperbolização de certos atributos corporais: os olhos, a boca, o nariz e as orelhas da bruxa possuem, portanto, um tamanho visivelmente exagerado. Como já foi mencionado, a hipertrofia de tamanho e de proporções corporais consiste em uma das marcas do corpo grotesco, segundo a perspectiva bakhtiniana. Assim sendo, este exagero é um dos traços do grotesco presentes na personagem em análise.

É conveniente recordar ainda que a desarmonia de formas corporais é, também, outro aspecto que nos autoriza a classificar a bruxa de *Valente* como uma imagem feia, uma vez que, de acordo com Eco (2007), existe uma ligação entre a questão da desproporcionalidade e o valor da feiura.

Além do mais, em termos de visualidade, a cor do cabelo da bruxa (branca) e a incompletude de sua dentição são elementos indicativos de que ela é uma anciã. Unindo essas ideias à exposição teórica que foi feita, é pertinente assinalar que a velhice é, portanto, outra característica do corpo grotesco passível de ser identificada na feiticeira. A esse propósito, faz-se importante lembrar que a velhice, como vimos com Eco (2007), também guarda relações com o valor de feiura no mundo grego, fato este que contribui, como já foi observado, para que classifiquemos o corpo da feiticeira como feio.

A bruxa é, também, uma personagem que ri em determinadas sequências cênicas da narrativa fílmica e que, simultaneamente, configura-se como objeto de riso. O fato de que ela não conta para Merida quais seriam as consequências do encantamento, por exemplo, contribui para a geração do humor na animação devido à quebra de expectativa. Isso porque o espectador possivelmente espera que as bruxas sejam propositadamente más, levando em conta como as mulheres praticantes de rituais ligados à magia negra costumam ser representadas em filmes de animação.

Este, porém, não é o caso de *Valente*, já que a anciã não alerta Merida para a possibilidade de Elinor transformar-se em ursa por *não lembrar* qual seria a advertência ligada à magia que deveria dar à princesa. Tendo em vista isso, pode-se dizer, recuperando a terminologia bakhtiniana, que a

personagem da feiticeira é subvertida carnavalescamente nesse filme, já que, nele, há uma representação discursiva invertida da imagem da bruxa enquanto personagem que age de maneira deliberadamente maldosa.

Além do mais, em determinadas cenas da animação da *Disney/Pixar*, a bruxa é apresentada com a boca bastante aberta, dando a ver sua dentição incompleta. Conforme explanamos, Bakhtin (2013) afirma que a bocarra aberta configura-se como um dos sinais típicos da vida grotesca do corpo.[853] Assim sendo, o fato de a personagem em estudo apresentar a boca aberta em certas passagens do texto narrativo-fílmico contribui para que possamos identificar em seu corpo outra marca da estatuária grotesca: o inacabamento.

Já a curvatura acentuada de sua coluna vertebral, ou seja, o fato de que a feiticeira é corcunda, autoriza-nos a classificá-la como uma figura fisicamente deformada. Sobre o tema, torna-se interessante recuperar as observações de Bakhtin (2013). O pensador russo defende que "O aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme".[854] Assim, a deformidade é outro sinal próprio do corpo grotesco que se encontra presente nessa figura feminina do filme de animação.

De maneira sumarizada, podemos, então, indicar que, como a bruxa de *Valente* possui atributos físicos exagerados, encontra-se na fase da velhice, relaciona-se à questão do riso carnavalesco, pode ser interpretada como um corpo inacabado e possui uma deformidade, ela pode ser considerada como um exemplo de corpo grotesco, de acordo com a perspectiva bakhtiniana.

Feitas essas observações referentes à primeira personagem sobre a qual nos propusemos a refletir, abordemos, agora, a segunda: a rainha Elinor, sob a forma de ursa. Faremos apontamentos, de início, sobre a versão humana dela, para, posteriormente, concentrarmo-nos em sua versão animalesca.

---

[853] Bakhtin 2013: 269.

[854] Bakhtin 2013: 38.

A versão humana de Elinor pode ser compreendida como um exemplo de corpo belo, uma vez que suas formas revelam-se harmônicas entre si, suas atitudes marcam-se pela graciosidade e pela delicadeza e, em suma, sua figura como um todo encaixa-se no parâmetro de beleza fundado nas obras literárias e plásticas greco-romanas. Isso porque, como vimos a partir das reflexões de Eco (2007), o valor de beleza se liga, dentre outros aspectos, à harmonia, à graciosidade e à delicadeza[855], bem como à obediência ao padrão corporal clássico.

No entanto, quando ingere o doce enfeitiçado pela bruxa, Elinor assume a forma de uma grande ursa de pelagem negra, cujo corpo, em razão de suas proporções hiperbolizadas, torna-se incapaz de comportar as vestes que a rainha costumava trajar em sua vida oficial.

Dessa forma, sob os efeitos do encantamento, a personagem passa a apresentar uma imagem desproporcionada – podendo, inclusive, ser considerada "monstruosa" - e, mesmo que se esforce para agir com graça e polidez, não tem domínio pleno sobre seus movimentos em função da hipertrofia corporal. Esse crescimento grotesco, por sua vez, faz com que ela aja de modo bastante confuso, tingindo a narrativa com tons de comicidade e provocando o riso.

Interessante notar que, nessas passagens da narrativa, o riso é, para usar os termos de Bakhtin (2013), dirigido contra uma superioridade[856], pois é endereçado a uma figura que, apesar de possuir provisoriamente uma aparência diferente, relaciona-se à oficialidade, à autoridade e à superioridade hierárquica: a rainha.

Logo, podemos pensar em um riso carnavalesco que atinge a todos, alcançando, inclusive, uma figura representativa da soberania, podendo, por consequência disso, ser entendido como um riso universal. Em razão desse caráter de universalidade, esse riso pode ser, também, tomado como subversivo, já que não é limitado pelas relações sócio-hierárquicas típicas da existência habitual (extracarnavalesca).

---

[855] Eco 2007: 16.

[856] Bakhtin 2013: 10.

Além do mais, não poderíamos deixar de fazer menção ao fato de que o comportamento e a aparência de Elinor, na forma de ursa, apresentam um caráter carnavalizado.

Isso se justifica, no que respeita às atitudes dela, na medida em que suas ações atrapalhadas e desgraciosas são precisamente o oposto do que costumeiramente se espera de uma personagem que ocupa a posição de rainha. Já a forma de ursa pode ser interpretada como uma representação invertida de sua versão humana, a qual é colocada ao avesso, para adotar os termos de Bakhtin (2013). Dizendo de outro modo, a transformação de Elinor em ursa estabelece relações com a lógica das permutações própria de obras carnavalizadas. Tendo em vista esses fatores, consideramos possível, portanto, classificá-la como uma personagem carnavalizada, com base na proposta bakhtiniana.

Feitas tais considerações acerca da carnavalização dessa figura, prossigamos com o estudo de seus aspectos visuais, com suporte nas ideias de Eco (2007) e de Bakhtin (2013) já expostas nas seções teóricas do trabalho.

Nessa linha de pensamento, é pertinente lembrar que, de acordo com Eco (2007), o conceito de feiura encontra-se associado à ideia de desproporcionalidade[857]. Considerando isso, pode-se apontar que o agigantamento corporal sofrido pela rainha configura-se como um aspecto de sua dimensão imagética que nos permite interpretá-la como um exemplo de corpo feio.

Ainda a esse propósito, vale lembrar que, de acordo com Bakhtin (2013), o crescimento corporal corresponde a um dos elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas.[858] Portanto, a ampliação grotescamente sublinhada do tamanho e das proporções do corpo de Elinor, por ocasião de sua transformação em ursa, também pode ser indicada como uma propriedade do grotesco passível de ser identificada nela.

---

[857] Eco 2007: 15.

[858] Bakhtin 2013: 22.

A questão da instabilidade é outro aspecto do grotesco, conforme entendido por Bakhtin (2013), para o qual devemos atentar. De acordo com o pensador russo, "A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta [...]".[859] Como foi indicado, Elinor é uma personagem cuja aparência se modifica em função do funcionamento imprevisto de um feitiço. Levando em conta isso, é possível apontar a instabilidade corresponde a outra marca do corpo grotesco que pode ser identificada nessa figura feminina. Dizendo de outra maneira, a transformação da rainha em ursa fortalece a ideia de que, na forma animalesca, ela pode ser classificada como uma figura representativa do corpo grotesco.

Além disso, o inacabamento é mais um elemento do grotesco que pode ser identificado na rainha, sob a forma de ursa. Isso se justifica na medida em que, em determinados trechos da narrativa fílmica, Elinor não só apresenta a aparência animalesca, como também age de maneira bestial, tentando, inclusive, atacar seus familiares. Nas ocasiões em que ela se comporta de modo ameaçador, nota-se a ênfase em sua boca aberta.

Sobre esse assunto, convém recordar que, para Bakhtin (2013), "O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, *esse abismo corporal escancarado e devorador*".[860] Por conseguinte, pode-se dizer que o fato de a bocarra da ursa apresentar-se aberta pode ser interpretado como um indício da não demarcação de sua separação com o mundo que lhe é externo, ou seja, do caráter de inacabamento que recobre sua imagem.

Em síntese, podemos, então, assinalar que, quando transformada em ursa, a rainha Elinor possui um corpo de tamanho e de proporções hiperbolizadas, marcado pela instabilidade – em razão de sua metamorfose – e pelo inacabamento – em função de sua ligação com o exterior, realizada através da grande boca aberta. Tendo em vista isso, julgamos possível considerá-la como um exemplo de corpo grotesco, de acordo com o pensamento de Bakhtin (2013).

---

[859] Bakhtin 2013: 21.

[860] Bakhtin 2013: 277, grifos do autor.

Tecidas essas observações sobre as referidas personagens da animação *Valente* e sobre as ligações entre elas e os conceitos de feio e de corpo grotesco, conforme propostos, respectivamente, por Eco (2007) e por Bakhtin (2013), encaminhemo-nos para as considerações finais do trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi debatido ao longo de nosso trabalho, julgamos pertinente citar, de forma resumida, os seguintes aspectos como traços constitutivos da bruxa do filme de animação *Valente:* inadequação ao parâmetro de corpo ideal estabelecido na Antiguidade Clássica; presença de marcas características moralmente questionáveis – como a esperteza e a falta de honestidade, das quais lança mão para enganar a protagonista da película, Merida, e para, inicialmente, ocultar a própria identidade; existência de tamanho e de proporções exageradas de determinadas características físicas, como olhos, boca, nariz e orelhas (hiperbolização/hipertrofia de atributos físicos); certa ênfase na boca aberta, orifício que permite o contato do corpo com a exterioridade (inacabamento); ligação com o riso; presença de corcunda (deformidade).

É igualmente válido elencar as seguintes marcas como aspectos constitutivos da rainha Elinor, quando transformada em ursa por causa do feitiço: desproporcionalidade; ampliação grotescamente sublinhada do tamanho e das proporções corporais (crescimento corporal); sofrimento de uma metamorfose no decorrer da narrativa (instabilidade); ênfase na boca aberta, nas sequências de cenas em que se comporta de forma bestial (inacabamento); não conformidade com o parâmetro estético tributário da Antiguidade Clássica e, consequentemente, ao modelo de beleza ideal representado pelo corpo clássico.

Por conta disso e da argumentação que buscamos construir na totalidade do texto, defendemos que a bruxa de *Valente* e a rainha Elinor (na forma de ursa) podem ser interpretadas como exemplos de corpos feios – tal como Eco (2007) concebe a feiura – e como exemplos de corpos grotescos – tal como Bakhtin (2013) concebe o grotesco.

REFERÊNCIAS

Bakhtin, M. (2013, 8ª ed.), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo.

Bakhtin, M. (2010, 5ª ed.), *Problemas da poética de Dostoiévski.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro.

Bakthin, M. (2011, 6ª ed.), *Estética da criação verbal.* Trad. Paulo Bezerra. São Paulo.

Brait, B. (2010), "Análise e teoria do discurso", in Brait, B. (org.) *Bakhtin:* outros conceitos-chave. São Paulo, 9-31.

Breder, F. C. (2013) *Feminismo e príncipes encantados:* a representação feminina nos filmes de princesa da Disney. Rio de Janeiro.

Discini, N. (2010), "Carnavalização", in Brait, B. (org.) *Bakhtin:* outros conceitos-chave. São Paulo, 53-93.

Eco, U. (2007), *História da feiura.* Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro.

Fiorin, J. L. (2006), *Introdução ao pensamento de Bakhtin.* São Paulo.

Morson, G. C.; Emerson, C. (2008), *Mikhail Bakhtin:* criação de uma prosaística. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo.

Pessoni, A. P. *et al* (2011), "A construção do sujeito em Shrek: uma análise do discurso à luz da teoria bakhtiniana", *Revista Eletrônica de Letras* 4: 1-41.

FILMOGRAFIA

Valente (Brave). Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, cor.

UMA GUERRA FEIA: TUCÍDIDES E ARISTÓFANES NA BUSCA PELA RECRIAÇÃO DO *REAL* E DO *VERDADEIRO.*

AN UGLY WAR: THUCYDIDES AND ARISTOPHANES IN SEARCH FOR REBUILD THE *REAL* AND *TRUE*.

Rafael Ferreira Monteiro[861]
Universidade Federal do Ceará - UFC

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo apontar um aspecto da relação que pode ser estabelecida entre Tucídides e Aristófanes, ou entre História e Comédia Antigas: a busca pelo retrato fiel do contemporâneo. Ambos os autores vivenciaram a Guerra do Peloponeso, um conflito que definiu para sempre o destino de Atenas, e suas obras possuem um grande valor para compreendermos melhor este período histórico, pois fornecem informações bastante detalhadas. Como o historiador lida com situações, personalidades e ações para compor o relato da guerra? E o poeta cômico? Neste trabalho, selecionamos um acontecimento (o Cerco de Pilos) e alguns personagens históricos (Cléon, Nícias, Demóstenes) que foram citados tanto por Tucídides quanto por Aristófanes. Apontamos algumas peculiaridades dos autores e o modo como cada um costuma trabalhar a obra. Ao utilizarmos as versões dos autores em conjunto, garantimos maior grau de confiabilidade. A guerra é feia a partir de sua torpeza e dos males que gera para toda a Grécia. Tucídides percebe que o futuro de Atenas não será mais tão auspicioso; Aristófanes, a seu modo, também capta a situação. O historiador só é autorizado a dizer a "verdade". O poeta cômico observa essa "verdade" (ou "realidade") e a partir dela cria a peça. Mas para o leitor/espectador, convencido pela autoridade do discurso histórico, ou ludibriado pelo jogo da poesia cômica, como confiar no que é contado/revelado? Ser contemporâneo ao fato narrado é proveitoso ou prejudicial?

[861] Master's degree in Literature (2014) by Federal University of Ceará (UFC), graduated in Portuguese Letters and Classical Letters (Greek / Latin) by the same institution. Nowadays, his Doctoral degree in Literature is in progress, with areas of interest in Classic Historiography and Comedy, essentially Thucydides and Aristophanes.

PALAVRAS-CHAVE: Tucídides, Aristófanes, Grécia.

ABSTRACT: This article aims to point out an aspect of the relationship that can be established between Thucydides and Aristophanes, or between Ancient History and Comedy: the search for the faithful portrait of the contemporary. Both authors have experienced the Peloponnesian War, a conflict that has forever defined the fate of Athens, and their works have a great value in order to understand better this historical period, since they provide very detailed information. How does the historian deal with events, personalities and actions to compose the account of the war? And the comic poet? In this work, we selected an event (the Siege of Pylos) and some historical characters (Cléon, Nícias, Demosthenes) that were cited by both Thucydides and Aristophanes. We point out some peculiarities of the authors, and how each one usually executes the work. By using the authors' versions together, we guarantee a higher degree of reliability. The war is ugly for its clumsiness and or the evils that it generates for all Greece. Thucydides realizes that the future of Athens will not be so auspicious; Aristophanes, in his own way, also captures this situation. The historian is only allowed to say the "truth." The comic poet observes this "truth" and creates the piece from it. But for the reader / spectator, convinced by the authority of historical discourse or deceived by the play of comic poetry, how can one trust what is told / revealed? Is being contemporary with the narrated fact helpful or harmful?

KEYWORDS: Thucydides, Aristophanes, Greece.

TUCÍDIDES E SUA TAREFA.

Tucídides testemunhou o período mais decisivo da história de Atenas e se viu compelido a escrever sobre. A Guerra do Peloponeso, ocorrida entre os anos de 427 e 404 a.C., foi o tema central delimitado, a partir do qual o autor compôs seu relato. O historiador percebeu que o evento teria proporções nunca antes vistas na Grécia. Seria uma guerra feia, duramente disputada entre várias cidades helênicas.

A novidade dessa tarefa, e o que a torna diferente, é que a história de eventos contemporâneos foi escrita por alguém proximamente

envolvido. A História, como gênero, ou como a conhecemos hoje, não existia; o passado era assunto da poesia épica. Entretanto, por se tratar de poesia, logo houve quem começasse a questionar o nível de credibilidade que era dado aos poetas, uma vez que era impossível comprovar o que era dito por eles.

Assim, podemos dizer de forma simplificada, surgiu o interesse de tratar do passado de um modo diferente. A primeira tentativa ocorreu com Heródoto, conhecido como pai da História, mas foi Tucídides e sua metodologia que trouxeram um grande avanço para esse processo: se, por um lado, ainda notamos forte a presença do épico em Heródoto; por outro, com Tucídides, há uma ruptura profunda, marcada justamente pelo nascimento da prosa:

> καὶ ἐς μὲν ἀκρόασιν ἴσως **τὸ** μὴ **μυθῶδες** αὐτῶν ἀτερπέστερον φανεῖται: ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων **τὸ σαφὲς** σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων ποτὲ αὖθις κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τοιούτων καὶ παραπλησίων ἔσεσθαι, ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ἀρκούντως ἕξει. **Κτῆμά τε ἐς αἰεὶ** μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ξύγκειται. (Tuc. I.22.4).
>
> Mas talvez ouvir (as histórias) sem fabulação seja mesmo bem menos agradável; contudo, os que desejarem olhar de perto **o verdadeiro** dos fatos acontecidos e que acontecerão novamente, em circunstâncias semelhantes, por causa de seu conteúdo humano, as terão julgado bastante úteis. É mais **uma aquisição para sempre** do que algo feito para se ouvir em público unicamente em um concurso.[862]

Notamos como Tucídides se posiciona distante dos seus antecessores, pois ele almeja justamente deixar de lado o "agradável" a fim de alcançar o "verdadeiro", o "útil".

Diferentemente da linguagem do poeta, a do historiador é marcada pela busca da clareza, sempre composta no intuito de descrever com maior precisão possível o fato ou a ação. O retrato dos acontecimentos presentes, contemporâneos ao autor, é feito de acordo com propósitos bem delineados: mostrar a verdade, ou seja, o que realmente aconteceu, e ensinar à posteridade. Mas como o autor consegue ver o contexto histórico em que vive, refletindo sobre o passado e prevendo o futuro? A ferramenta principal do autor para compor sua obra, poderíamos dizer, é a visão:

---

[862] Todas as traduções do texto grego são de nossa autoria.

> Se esse princípio metodológico for aplicado com todo rigor, não há de fato história possível senão a história contemporânea. Essa é bem a posição de Tucídides, para quem a única história factível é uma história do presente. Ele pôs-se a trabalhar desde o princípio da Guerra do Peloponeso e, para fazer bem seu trabalho, conta com a *ópsis*, não tendo por seguros senão os acontecimentos aos quais ele próprio assistiu ou 'aqueles que seus contemporâneos observaram ou podiam observar pessoalmente, quando o relato que fazem resiste ao exame. [...] A experiência que funda o saber histórico (*saphôs eidénai*) não se reduz ao sentido da visão, mas organiza-se com base nos dados que obtém[863].' (Hartog 2014: 294-295).

O historiador, portanto, tendo a visão como aliada, trata de organizar tudo o "que foi visto" e o transforma em texto. A credibilidade do relato nasce a partir dessa premissa, e a História, neste momento, mais do que falar do passado, busca o presente, recém acontecido. Para trazer ao leitor as ações, os fatos, os discursos, Tucídides precisa atingir uma fusão entre a narrativa e a interpretação, segundo Romilly[864]. A figura do *híston* e a do *poietés* se confundem, neste momento no qual ainda não se definem fórmulas fixas de composição para cada um deles.

Segundo o dicionário[865], *híston* é usado para designar aquele "que sabe, que conhece, conhecedor da lei, juiz". Portanto, se seguimos a raiz da palavra, facilmente chegamos a *historéo*, o verbo, e *historía*, substantivo que deu origem ao termo "história". No que se refere à semântica, portanto, tais palavras estão contidas na esfera do "pesquisar" e do "conhecer"; mas também do "decidir" e do "selecionar", próprias ao juiz. Como se o historiador, a partir da análise dos fatos, produzisse um tratado, tal qual uma sentença judicial.

Já *poietés* provém do verbo *poiéo*, o "fazer", termo que posteriormente associou-se ao fazer poético. Assim, estabelece-se a separação: o mundo do factual, real, acontecido e pesquisado (*híston*); e o da fábula, da poesia, da ficção (*poietés*). Naquela famosa distinção aristotélica

---

863 Rivier, A. Remarques sur les fragments 34 et 35 de Xénophane. Études de littérature grecque. Genève, 1975, p. 345. *Apud* Hartog 2014.

864 Romilly 1998: 16.

865 Liddell and Scott´s Greek-English Lexicon Abridged.

(*Poética*, 1451a), temos a história, que fala do que aconteceu; e a poesia, que conta o que poderia acontecer.

Há, entretanto, mais uma figura importante a ser mencionada. Outra *téchne* se faz presente na composição do relato: a arte do *rétor*. A tradução mais simples é "orador", palavra a partir da qual temos o adjetivo *retorikós*. Tucídides é, acima de tudo, um retórico. Este é o principal detalhe presente em toda a sua obra e é um dos diferenciais em relação a Heródoto, por exemplo. É o começo de uma ruptura: "a mudança da oralidade para a visão executa-se por intermédio da escrita, que permite uma atitude crítica e reflexiva que a oralidade, sujeita que está aos limites do imediato e da fugacidade, não consegue"[866].

O PAI E O PADRASTO.

Assim começa Heródoto suas *Histórias*:

> Ἡροδότου Ἁλικαρνησσέος **ἱστορίης ἀπόδεξις** ἥδε, ὡς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλεᾶ γένηται, τά τε ἄλλα καὶ δι᾽ ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι. (Hdt. I,1.0).
>
> Esta **exposição da história** de Heródoto de Halicarnasso é para que os acontecimentos humanos não se desbotem com o tempo, nem os grandes e extraordinários feitos, que tanto os Helenos quanto os bárbaros mostraram, fiquem sem glórias; e as outras coisas que também foram a razão para que guerreassem entre si.

O termo chave é *apódexis***,** que pode ser traduzido por "ação de mostrar, tornar público". Este substantivo possui o mesmo radical do verbo *apodéiknymi*: "fazer ver, designar, declamar, proclamar"; ou ainda fazer conhecer, expor". Heródoto, portanto, vincula-se ao grupo dos poetas no que se refere ao conteúdo apresentado. Mostrar, contar, apresentar, são tarefas realizadas pelos *aedos* que, a partir de agora, terão a concorrência de um novo tipo de obra. Notemos, entretanto, que Heródoto não menciona o verbo "escrever", como faz Tucídides:

> Θουκυδίδης Ἀθηναῖος **ξυνέγραψε τὸν πόλεμον** τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων, ὡς ἐπολέμησαν πρὸς ἀλλήλους, ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου καὶ ἐλπίσας μέγαν τε ἔσεσθαι καὶ ἀξιολογώτατον… (Tuc. I,1).

---

[866] Soares 2010: 402.

> Tucídides, o ateniense, escreveu [acerca d]a guerra entre peloponésios e atenienses, como lutaram uns com os outros, começando imediatamente, já considerando que ela seria grande e digna de nota…

A diferenciação dos dois discursos marca-se pelo uso do verbo *xunégrapse*, que determina a separação e garante a primazia do ler em detrimento do olhar/ouvir. Heródoto quer *mostrar* como foram os feitos grandiosos dos homens, para que estes não sejam esquecidos, e Tucídides *escreveu* a guerra do Peloponeso, a maior guerra até então ocorrida. Pode-se dizer que o primeiro mantém um objetivo vago, na medida em que seu assunto não tem começo nem fim. Para contar as suas histórias, ou seja, as suas pesquisas, Heródoto viajou e informou-se como pôde a fim de recuar ao máximo, tentando assim delimitar um marco de início.

O ateniense, contudo, tem já em mente o objetivo traçado previamente, e é partindo disso que sua obra é estruturada. Heródoto acrescenta contos e anedotas que acha interessantes, justamente porque não há de sua parte uma organização prévia. Que feitos são esses que ele quer mostrar? Em que época ocorreram? As *Histórias* são muito mais literárias, propiciam uma leitura leve e agradável, pois foram feitas para isso mesmo (segundo Tucídides).

Mas quando o historiador define seu foco, tudo que lhe interessa é ver e pesquisar a partir desse ponto:

> O historiador é como um fotógrafo de quem se espera um rigor absoluto quando se lhe atribui a tarefa de fotografar um objeto em constante transformação e mil vezes maior do que o campo de alcance do seu aparelho. Em tal situação, é preciso procurar os aspectos mais característicos e fazer depois uma montagem judiciosa. É claro que não se deixará de exigir aqui que o historiador se mostre honesto e escrupuloso. Ainda assim, será preciso que ele se decida. Mesmo que se lhe conceda, na origem, um certo domínio de interesses, sempre mais ou menos em função da época em que vive, no interior desse domínio ele deverá, aplicando todas as suas qualidades de seu espírito, escolher e organizar segundo seu próprio pensamento. Para alcançar o seu objetivo, realiza uma obra de criação. É precisamente nisto que a história de Tucídides apresenta uma originalidade particular e pode constituir um exemplo privilegiado. Essa história reúne, do ponto de vista da objetividade, condições excepcionalmente favoráveis. Tucídides relata fatos contemporâneos. (Romilly 1998: 14).

O historiador, com sua lente, está sempre à espreita de capturar algo maior do que seu foco lhe permite atingir. A criatividade do autor ajuda neste processo e, segundo Romilly, Tucídides representa um "exemplo

privilegiado", pois, tendo aproveitado de "condições excepcionalmente favoráveis", escreveu sobre "fatos contemporâneos". Assim, pela proximidade cronológica, o autor conseguiu vivenciar a guerra e, a partir dessa posição estratégica, produzir uma "obra de criação".

A reconstrução do presente é tão difícil quanto a do passado, e ambas possuem as suas especificidades. Para relatar uma guerra que está acontecendo ou que terminou há pouco tempo, o processo é diferente daquele adotado para escrever sobre eventos mais remotos. As memórias dos leitores e dos escritores trabalham relacionadas. Se a Guerra do Peloponeso está em curso, as consequências dela ocorrerão ao longo dos anos. Estas consequências influenciam aquele que escreve, futuramente, sobre algo já ocorrido.

Jacqueline de Romilly, em *História e razão em Tucídides*, destaca acertadamente as "qualidades de espírito" do autor, mencionando a sua habilidade em trabalhar com as palavras. Outra discussão interessante que surge a partir da linguagem utilizada pelo historiador é "a fratura entre as palavras e as coisas, a distância, de alguma forma sempre preenchida, entre os acontecimentos e os discursos sobre eles, são preocupações que estão no cerne da reflexão de Tucídides, perpassam sua escrita, e nela, de certo modo, se resolvem[867]. ".

A COMÉDIA E A HISTÓRIA SE COMPLETAM.

Na comédia *Os Cavaleiros* (424 a.C.), Aristófanes cria uma alegoria bastante ilustrativa da situação ateniense, e é somente com o auxílio de Tucídides que podemos conhecer mais detalhadamente este momento histórico. Toda a trama da peça nos mostra um patrão (chamado de Povo) e seus três escravos. Dois deles são corretos e honestos (Nícias e Demóstenes), mas sofrem com as armações do terceiro, o Paflagônio (Cléon). Enquanto este bajula e agrada ao senhor para poder enganá-lo, os outros dois, "bonzinhos", tentam reverter a situação. No início da peça um deles volta-se para o público e explica:

Δημοσθένης

[867] NETTO 2011: 237.

λέγοιμ᾽ ἂν ἤδη. Νῷν γάρ ἐστι δεσπότης / ἄγροικος ὀργὴν κυαμοτρὼξ ἀκράχολος, / Δῆμος πυκνίτης, δύσκολον γερόντιον / ὑπόκωφον. Οὗτος τῇ προτέρᾳ νουμηνίᾳ / ἐπρίατο δοῦλον, βυρσοδέψην Παφλαγόνα, / πανουργότατον καὶ διαβολώτατόν τινα. / οὗτος καταγνοὺς τοῦ γέροντος τοὺς τρόπους, / ὁ βυρσοπαφλαγών, ὑποπεσὼν τὸν δεσπότην / ᾔκαλλ᾽ ἐθώπευ᾽ ἐκολάκευ᾽ ἐξηπάτα / κοσκυλματίοις ἄκροισι τοιαυτὶ λέγων: / ὦ Δῆμε λοῦσαι πρῶτον ἐκδικάσας μίαν, / ἐνθοῦ ῥόφησον ἔντραγ᾽ ἔχε τριώβολον. / βούλει παραθῶ σοι δόρπον; εἶτ᾽ ἀναρπάσας / ὅ τι ἄν τις ἡμῶν σκευάσῃ, τῷ δεσπότῃ / Παφλαγὼν κεχάρισται τοῦτο. Καὶ πρώην γ᾽ ἐμοῦ / μᾶζαν μεμαχότος ἐν Πύλῳ Λακωνικήν, / πανουργότατά πως περιδραμὼν ὑφαρπάσας / αὐτὸς παρέθηκε τὴν ὑπ᾽ ἐμοῦ μεμαγμένην... (Aristófanes, *Os Cavaleiros,* v. 44-57).

Demóstenes
Vou dizer já! Nosso patrão é impulsivo, rústico comedor de feijão e irritadiço – o Povo da Pnix, um velho surdo e difícil. Ele comprou na lua nova passada um escravo, um coureiro calunioso da Paflagônia que é capaz de tudo! Ele viu os gostos do velho, esse Paflagônio curtidor de couro, e passou a bajular e a adular o patrão, enrolando-o como que com tirinhas de couro, chegando ao ponto de dizer algo do tipo: "Ó Povo, julgue apenas um (processo no tribunal) e vá para o banho, vá se empanturrar e comer a sobremesa… tome os três óbulos. Deseja que eu sirva logo a ceia? " E aí o Paflagônio leva o que nós preparamos para o patrão. Dia desses eu mesmo amassava um bolo de cevada lacônica em Pilos, e o safado correu e pegou para ele entregar o que eu tinha amassado…

A referência ao acontecimento em Pilos mostra bem como Aristófanes utiliza certos eventos históricos para fazer a plateia refletir. O Paflagônio da peça é claramente a representação da figura de Cléon, o político ateniense mais influente e controverso da época – típico condutor de massas, é a representação do homem torpe de forma mais clara; como contraponto, ou seja, exemplos de excelência, temos Demóstenes e sobretudo Nícias. Tucídides os apresenta no mesmo episódio, e é por meio de sua narrativa que temos acesso a mais detalhes.

A leitura da Comédia Antiga é difícil quando não conhecemos o mínimo do contexto histórico, já que, como vimos, é nele que o comediógrafo busca a motivação. E a partir do relato minucioso do historiador podemos hoje conhecer que Cléon se aproveitou de uma situação e teve sorte, pois conseguiu vencer uma batalha devido a puro oportunismo. Demóstenes havia traçado a estratégia de ataque, havia "amassado o bolo de cevada lacônica" com esforço e técnica, mas apareceu um Paflagônio e entregou o presente ao Povo. Notemos que Aristófanes não faz questão de disfarçar suas críticas. O nome dado ao patrão na peça é *Demos pyknítes*, ou seja, literalmente traduzido, "o Povo da Pnix", numa

clara referência à cidade de Atenas. A caracterização desse personagem é toda caricaturada, mas também vinculada à "verdade", como não poderia deixar de ser.

As comédias de Aristófanes são aparentemente simples. O cômico, no entanto, nunca é gratuito, nasce sempre para criticar e apontar questões próprias da cidade ateniense, que passava por momento decisivo. A função do comediógrafo era muito maior do que se imagina hoje. A cidade mostrada por ele para a plateia era uma representação exagerada das falhas e erros que o poeta via. Portanto, cansado de ver Cléon bajulando e enganando o povo, Aristófanes tentou mostrar em *Os Cavaleiros* como a situação era na realidade, esperando assim conseguir alertar a população.

Tucídides também nos conta como tudo se passou no cerco em Pilos: demorava mais que o previsto, sob o comando de Demóstenes, mas, em Atenas, Cléon aproveitava a ausência dos rivais para caluniá-los. Tucídides afirma que em determinado momento, em plena assembleia, Cléon, "apontando para Nícias, filho de Niceratos, um general rival, disse que seria fácil, se os generais fossem homens, navegar e capturar os homens na ilha (Pilos), ele mesmo o faria se estivesse à frente[868]".

O historiador afirma que Cléon falou essas palavras, mas não tinha a mínima intenção de partir. A expedição contra Pilos cabia ao experiente Nícias, mas este, contudo, abdicando do "privilégio" de comandar a frota, entregou o cargo imediatamente. Assim, aquele se viu sem saída, como o próprio Tucídides atesta:

> ὁ δὲ Νικίας τῶν τε Ἀθηναίων τι ὑποθορυβησάντων ἐς τὸν Κλέωνα, ὅτι οὐ καὶ νῦν πλεῖ, εἰ ῥᾴδιόν γε αὐτῷ φαίνεται, καὶ ἅμα ὁρῶν αὐτὸν ἐπιτιμῶντα, ἐκέλευεν ἥντινα βούλεται δύναμιν λαβόντα τὸ ἐπὶ σφᾶς εἶναι ἐπιχειρεῖν. ὁ δὲ τὸ μὲν πρῶτον οἰόμενος αὐτὸν λόγῳ μόνον ἀφιέναι ἑτοῖμος ἦν, γνοὺς δὲ τῷ ὄντι παραδωσείοντα ἀνεχώρει καὶ οὐκ ἔφη αὐτὸς ἀλλ᾽ἐκεῖνον στρατηγεῖν, δεδιὼς ἤδη καὶ οὐκ ἂν οἰόμενὸς οἱ αὐτὸν τολμῆσαι ὑποχωρῆσαι. Αὖθις δὲ ὁ Νικίας ἐκέλευε καὶ ἐξίστατο τῆς ἐπὶ Πύλῳ ἀρχῆς καὶ μάρτυρας τοὺς Ἀθηναίους ἐποιεῖτο. Οἱ δέ, οἷον ὄχλος φιλεῖ ποιεῖν,ὅσῳ μᾶλλον ὁ Κλέων ὑπέφευγε τὸν πλοῦν καὶ ἐξανεχώρει τὰ εἰρημένα, τόσῳ ἐπεκελεύοντο τῷ Νικίᾳ παραδιδόναι τὴν ἀρχὴν καὶ ἐκείνῳ

[868] καὶ ἐς Νικίαν τὸν Νικηράτου στρατηγὸν ὄντα ἀπεσήμαινεν, ἐχθρὸς ὢν καὶ ἐπιτιμῶν, ῥᾴδιον εἶναι παρασκευῇ, εἰ ἄνδρες εἶεν οἱ στρατηγοί, πλεύσαντας λαβεῖν τοὺς ἐν τῇ νήσῳ, καὶ αὐτός γ᾽ ἄν, εἰ ἦρχε, ποιῆσαι τοῦτο)". Tucídides: IV, 27.5).

ἐπεβόων πλεῖν. ὥστε οὐκ ἔχων ὅπως τῶν εἰρημένων ἔτι ἐξαπαλλαγῇ, ὑφίσταται τὸν πλοῦν, καὶ παρελθὼν.(...) Τοῖς δὲ Ἀθηναίοις ἐνέπεσε μέν τι καὶ γέλωτος τῇ κουφολογίᾳ αὐτοῦ, ἀσμένοις δ᾽ ὅμως ἐγίγνετο **τοῖς σώφροσι τῶν ἀνθρώπων**, λογιζομένοις δυοῖν ἀγαθοῖν τοῦ ἑτέρου τεύξεσθαι, ἢ Κλέωνος ἀπαλλαγήσεσθαι, ὃ μᾶλλον ἤλπιζον, ἢσφαλεῖσι γνώμης Λακεδαιμονίους σφίσι χειρώσεσθαι. (Tuc. IV, 28).

Nícias percebeu os atenienses murmurando contra Cléon, "por que não parte agora se lhe parece tão fácil?", e vendo-o em dificuldades, sentenciou que ele poderia levar a força que desejasse para atacar. Mas Cléon pensou que se tratava só de "conversa", e se disse pronto para partir; em seguida, percebendo que Nícias realmente entregava o posto, desistiu, e disse que ele não era o comandante, e sim Nícias, já tremendo de medo e julgando que ele (Nícias) não teria coragem de fazer (entregar o posto de comandante). Mas Nícias novamente o mandou ir e renunciou ao comando dos que estavam em Pilos, convocando os atenienses ali como testemunhas. Sendo assim, a multidão aprovou a mudança, e quanto mais Cléon tentava fugir da expedição e retirar suas palavras, mais gritavam para ele ir, ordenando a Nícias que entregasse mesmo o cargo. Sem poder se livrar do que havia proposto, então, (Cléon) encarregou-se da missão; subindo à tribuna disse que (...) traria os lacedemônios vivos em vinte dias ou os mataria ali. Os atenienses desataram a rir com esse despropósito, mas ficaram satisfeitos **os homens mais sensatos**, considerando que uma das duas coisas poderia acontecer de bom: ou eles se livrariam de vez de Cléon (esta era a esperança maior), ou, se isso falhasse, ao menos teriam os lacedemônios nas mãos.

Demóstenes era o responsável pelo cerco até então, e enquanto a assembleia acima recontada acontecia, ele já estava com os planos traçados, receberia apenas o auxílio de Nícias. Os rumos, no entanto, mudaram por causa de Cléon, que incitou a multidão contra seus adversários, ao afirmar que era uma missão fácil. A situação se inverteu, e ele teve mesmo que ir para guerra, o que evitava ao máximo. Seu campo de atuação eram as tribunas, principalmente para criticar o que se fazia e para sugerir outras coisas.

Notamos, assim, como a mesma situação aparece em dois gêneros diferentes. Seus respectivos autores usam determinadas técnicas de composição, e a ficção do cômico precisa do complemento histórico, para que nós atualmente possamos entender a graça da peça. É nesse sentido que uma boa tradução necessita de uma infinidade de notas explicativas, as quais forneciam informações que eram claras para o público, mas que para o leitor moderno não são.

A reconstrução do acontecimento é feita de tal modo que Tucídides parece ter sido testemunha dessa famosa assembleia. A descrição

da cena traz até as sensações e sentimentos que passaram pela cabeça do personagem. O tom de ironia prevalece, e o historiador tem plena certeza das intenções ocultas do orador. Cléon era medroso e falastrão, mas esperto também. Quando viu que não podia mais recuar, rapidamente voltou à sua postura impetuosa e arrogante para, a partir disso, assumir o comando que pertencia a Nícias, um de seus desafetos.

Tucídides e Aristófanes apresentam a mesma opinião em relação ao orador, e parecem fazer parte dos "atenienses mais sensatos", ou seja, aqueles que queriam se livrar do político:

> o demagogo é repelido com quase a mesma disposição, tanto por Tucídides quanto por Aristófanes. De fato, não há tentativa de indicar por que alguém poderia apoiar Cléon, apesar do fato de que a maioria do demos claramente o fez. No caso de Aristófanes, a motivação é manifestamente pessoal, e no caso de Tucídides é plausível que sim. No entanto, uma correspondência ainda mais interessante é a de que, para os dois autores, Cléon permanece por todo o tempo como o paradigma do demagogo[869]. (Rusten 2006: 552-553).

Em nenhum momento Tucídides tenta explicar ou esclarecer a situação mencionada acima por Rusten. Não há por parte do historiador qualquer tentativa nesse sentido, não há interesse em relatar como e por que Cléon contava com tanto apoio popular, tendo alcançado muito poder e influência. A indiferença é marcante, logo observada na primeira referência a ele: "Cléon, filho de Cleanetos (…), que era o mais violento dos políticos da cidade e o mais ouvido no momento, subiu à tribuna e disse novamente tais coisas: 'eu já muitas vezes pensei que a democracia não é a mais adequada para se governar os outros…[870]".

Não deixa de ser marcante, também, a crítica de um ateniense em relação ao seu regime político. A democracia, normalmente, seria motivo de orgulho para a maioria, mas Cléon acreditava que esse sistema

---

[869] The demagogue is trashed with as almost as much relish by Thucydides as by Aristophanes,15 indeed there is no attempt to indicate why anyone might support Cleon, despite the fact that the majority of the *dèmos* clearly did so. In Aristophanes' case the motivation is avowedly personal, and in Thucydides' it is plausibly so. But an even more interesting correspondence is that for both authors, Cleon remains for all time the paradigm of the demagogue.

[870] Κλέων ὁ Κλεαινέτου (…) ὢν καὶ ἐς τὰ ἄλλα βιαιότατος τῶν πολιτῶν τῷ τε δήμῳ παρὰ πολὺ ἐν τῷ τότε πιθανώτατος, παρελθὼν αὖθις ἔλεγε τοιάδε. Πολλάκις μὲν ἤδη ἔγω γε καὶ ἄλλο τε ἔγνων δημοκρατίαν ὅτι ἀδύνατόν ἐστιν ἑτέρων ἄρχειν. Tucídides: III, 36-7.

político atrapalhava principalmente na hora da decisão rápida. De uma maneira geral, ele sempre era a favor da violência. Seus discursos, sempre veementes, faziam tremer todos na assembleia. O comediógrafo aponta a ferocidade como uma das principais características de Cléon.

Ainda em *Os Cavaleiros,* Aristófanes apresenta em poucos versos (v.129-140) o que seria a sequência decadente de homens no poder, após a morte de Péricles até a chegada de Cléon: "primeiro veio um comerciante de estopa, que será o primeiro a administrar a cidade (…), Depois deste, em segundo, vem um negociante de ovelhas (…), até que venha um homem mais safado do que este. (…) Aí vem o negociante de couros, o Paflagônio, voraz, vociferador, com a voz de Ciclóboro". A decadência da política ateniense está relacionada, obviamente, ao declínio que se estabeleceu no nível de qualidade dos governantes. Para Aristófanes, parece que o mais feio, o mais torpe sempre sucede ao anterior, conduzindo assim a cidade para um fim inevitável.

O comediógrafo parece ter visto, assim como Tucídides, que a decadência no governo ateniense foi realmente séria. Em contrapartida, o povo parece não ter compreendido como tal, uma vez que, mesmo após todas as críticas feitas a Cléon, ele conseguiu ser eleito. Outro fator que comprova a escassez de brilho no comando ateniense é que Tucídides praticamente apenas cita em sua obra o "comerciante de estopa" – Êucrates (III,51) – e o "negociante de ovelhas" – Lísicles (I,91 e III,19). Estes foram políticos sem destaque, os quais podemos também incluir no grupo dos demagogos. Depois desses, há outro *negociante*, o de couros, o pior de todos. Os escravos que conversam sobre o tema, vale relembrar, são inspirados em Nícias e Demóstenes, dois dos maiores generais, mas que, por alguma razão, não conseguiram alcançar muito destaque, já que sempre eram vigiados por Cléon.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tucídides e Aristófanes são autores fundamentais para a compreensão da história da Grécia, haja visto o grande número de informações que obtivemos a partir da análise de poucos itens. Há ainda muito a ser explorado neste sentido. A cidade de Atenas mostrada por ambos os autores nos revela a capacidade de discernimento que eles tiveram, apesar de estarem envolvidos em todos os acontecimentos.

O distanciamento necessário para uma boa observação, o tempo para a maturação das reflexões e análises, nada disso parece que foi necessário para esses autores, que captaram tão bem o seu momento histórico e foram vozes lúcidas, porém solitárias, na tarefa de mostrar ao povo o que realmente acontecia. A Política trouxe Atenas ao seu apogeu, e foi a mesma Política que a levou à sua maior queda. Tucídides e Aristófanes, atenienses apaixonados pela cidade, pareciam prever o que aconteceria.

O *real* apresentado pelos autores, que ganha importância como *verdade,* sempre será para nós apenas um lado da história. Por mais que a força criadora/criativa de ambos nos convença, ainda haverá espaço para uma desconfiança, para uma dúvida. A extravagância do cômico, ou a serenidade do histórico, artificiais as duas, podem muito bem camuflar *outra* realidade, ainda a ser revelada.

REFERÊNCIAS

Aristófanes (2000). *Os Cavaleiros*. Tradução: Maria de Fátima de Sousa e Silva. Brasília.

Hartog, François (2014). *O espelho de Heródoto – Ensaio sobre a representação do outro*. Tradução: Jacyntho Lins Brandão. 2ª Edição. Belo Horizonte.

Netto, Mônica Costa. (2011). "Aristóteles e o fracasso de Tucídides". In.: *História, verdade e tempo.* Marlon Salomon (Org.). Chapecó, 235-257.

Romilly, Jacqueline de. (1998). *História e Razão em Tucídides*. Tradução de Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha. Brasília.

Rusten, Jeffrey. (2006) "Thucydides and Comedy". In.: *Brill's Companion to Thucydides*. Edited by RENGAKOS, Antonios; TSAKMAKIS, Antonios. Boston, 547-558.

Soares, Martinho Tomé Martins. (2010) *História e Ficção em Paul Ricoeur e Tucídides*. Coimbra.

Tucídides. (1999). *História da Guerra do Peloponeso***.** Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília.

Tucídides. (2010). *História da Guerra do Peloponeso***.** Tradução de Raul M. Rosado Fernandes; M. Gabriela P. Granwehr. Lisboa.

DO GROTESCO AO SUBLIME: O DUPLO DO A(U)TOR POR TRÁS DAS MÁSCARAS, DOS GESTOS E DAS VOZES EM *ACARNENSES,* DE ARISTÓFANES, E NO *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA.

(FROM GROTESQUE TO SUBLIME: THE DOUBLE OF THE ACTOR/AUTHOR BEHIND THE MASKS, GESTURES AND VOICES IN *ACARNENSES*, OF ARISTÓFANES, AND ARIANO SUASSUNA'S *AUTO DA COMPADECIDA*)

Francisco Jacson Martins Vieira[871]
Universidade Federal Do Ceará

RESUMO: Por ser uma arte que permanece há tantos séculos, o teatro desperta curiosidade acerca de seus primórdios, existindo várias conjecturas e teorias sobre o surgimento da Comédia Antiga como ambiente extremamente propício à formação de duplos, presente no mito e culto do deus do teatro, Dioniso, no qual as vozes, os gestos e as máscaras grotescas são acessórios sobrepostos, como causa de equívocos e defesas, componentes centrais das invectivas pessoais ou intrigas como observados em *Acarnenses*, de Aristófanes, e no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. É notável, contudo, observar que este artifício, frequentemente utilizado por Aristófanes em suas peças também encontra eco na literatura popular de Suassuna por apresentar uma tessitura textual atravessada pelas múltiplas vozes de seus personagens constituindo-se em um fenômeno recorrente e natural que aponta para a tensão de uma crise profunda, denunciada pelo próprio poeta em seus discursos.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco. Ator. Máscara. Gestos. Vozes. Comédia Grega.

---

[871] Francisco Jacson Martins Vieira, graduated in Letters by Federal University of Ceará (2001) master's degree in Literature - Federal University of Ceará (2013). Student of the Doctoral Program in Letters of the Federal University of Ceará, with research "*The formation of the comic pairs in Acarnense, of Aristófanes and in the Auto da Compadecida, of Ariano Suassuna"* under the direction of Ana Maria César Pompeu.

ABSTRACT: For being an art that has remained for so many centuries, the theater arouses curiosity about its beginnings, existing several conjectures and theories about the appearance of the Ancient Comedy as an environment extremely conducive to the formation of doubles, present in the myth and cult of the god of theater, Dionysus, in which grotesque voices, gestures, and masks are overlapping attachments as the cause of misunderstandings and defenses, central components of the personal invectives or intrigues as observed in Aristophanes' Acarnenses, and Ariano Suassuna's Auto da Compadecida. It is noteworthy, however, to note that this artifice, often used by Aristophanes in his plays is also echoed in Suassuna's popular literature for presenting a textual process crossed by the multiple voices of his characters constituting a recurring and natural phenomenon that points to the tension of a deep crisis, denounced by the poet by himself in his speeches.

KEYWORDS: Grotesque. Actor. Masks. Gestures. Voices. Greek Comedy.

A ORIGEM DOS DUPLOS: TRAGÉDIA E COMÉDIA.

No teatro assim como na literatura, o uso de máscaras grotescas, dos gestos, da voz do poeta sempre foram temas profundamente instigantes da cultura humana e estiveram essencialmente relacionados às várias áreas do conhecimento, persistindo temporalmente como temáticas sempre revisitadas e geradoras de ambiguidades e, por vezes, do duplo. Na Antiguidade, o duplo era a representação ou o reflexo do idêntico, ou seja, prevalecia a ideia de duplo como o homogêneo, manifestação do igual. No entanto, não permaneceu dessa maneira, tendo, com o passar do tempo, a partir do século XVIII, se tornado heterogêneo, isto é, o duplo passa a representar o desigual ou, em outras palavras, o oposto, o torpe, uma imitação malfeita, oferecida pelo cômico.

Este fato encontra comprovação quando procuramos as diferenças existentes entre o trágico e o cômico, tão bem delineadas na Poética de Aristóteles, na qual tragédia e comédia assemelham-se quando são apresentadas como "mímesis" (1447a), e diferem porque autores

cômicos têm como práxis "imitar" homens piores e os trágicos os "imitar" melhores do que são na realidade (1448a). Assim, a *mímesis* deve ser considerada como congênita à natureza humana – que com ela se compraz e aprende.

Segundo Nietzsche, a Comédia tem sua origem na encenação da experiência dionisíaca**,** percebamos que as experiências do mundo cotidiano geraram expressões tão diversas a ponto de constituírem gêneros até hoje existentes, como o cômico e o trágico. E, ainda de acordo com o pensamento nietzschiano, este último é, com ajuda de Apolo, a "domesticação artística do horrível", enquanto o primeiro seria uma "descarga da náusea do absurdo" (NT §7, p.56). Pode-se, entretanto perceber, ao longo da história, na Grécia Clássica, o entrelaçamento de ambos no que ficou conhecido como "tragicômico", a ponto de tornar-se popular a ideia expressa pelo ditado "seria cômico se não fosse trágico".

Assim, mesmo diante desse entrelaçamento - diferente no aspecto semântico - a figura do duplo (Diceópolis e João Grilo) é cômica e crítica e mantém-se obscura como outros símbolos e projeções coletivas, visto que são elementos que parodiam o serviço divino. Cantando errado e fazendo sermões moralizantes, os a(u)tores travestem-se de heróis cômicos, são porta-vozes da opinião de muitos, se apoderam do grotesco, usam máscaras, passeiam com maestria nos mundos popular e erudito, representam coletivos pelo poder da gargalhada, do riso sério e da tolice, formas mais sutis para se levar ao conhecimento da audiência o desdobramento da consciência, ao mesmo tempo a do idiota e a do bufão que a utiliza como máscara e a coloca em prática na defesa do cidadão injustiçado. Esta dualidade cômica implica certa ambiguidade constitutiva na figura do herói cômico apresentado tanto em *Acarnenses* como no *Auto da Compadecida*: ele é estúpido e sábio, grosseiro e sutil, escravo das pulsões e senhor de si mesmo, menos e mais humano.

Desempenhando um fundamental papel histórico no entendimento sobre o que significa "ser humano", as máscaras permitiram a experiência da imaginação. De acordo com Machoski (2004, p.126) *a máscara possui muita expressão, não uma expressão careteira e sutil, mas uma expressão grande, bela e simples e dual.* A máscara como elemento cênico, é a projeção da voz oculta da denúncia do poeta que, em sua performance, tem em si a possibilidade ou a capacidade de afetar àquele a quem ela (in)forma e, no

processo de utilização, o ator se abre para receber as informações que ela lhe sugere e vice-versa.

No teatro aristofânico o autoconhecimento expresso pelas máscaras, gestos e vozes cômicas implica também no conhecimento da condição humana, tão bem levada a sério pelo autor e seus discursos críticos, sendo, portanto, uma nova forma de combinar velhos ingredientes como o riso frouxo e a voz estridente, educadora ácida da sociedade ateniense que encontra espaço através dos gestos e máscaras que se organizam em uma nova composição não só da cena teatral, mas da inteligência de um autor que pensa a sociedade para além das mazelas, das injustiças vivenciadas impostas pelo estado de guerra.

Desta forma, é no teatro, arte que desperta curiosidade que o uso da máscara dilata e intensifica a expressividade do corpo, que fornece vivacidade à voz e aos gestos do a(u)tor - personagem, promovendo/efetivando o encontro entre a forma e o movimento, permitindo que ele cumpra sua missão de levar ao publico, como no caso das peças apresentadas, toda a sorte de injustiças.

Nas peças propostas como objeto do nosso estudo, a máscara é o duplo humanizado que ao atingir a comunicação com o público denuncia e ao mesmo tempo provoca o riso frouxo, visto que executa com precisão uma ação que, além de didática, representa o próprio discurso do poeta. Múltipla e direta, a máscara aristofânica e/ou a suassuniana nos revelam gestos que pontuam as intenções do autor e conduzem o olhar do público em direção à tomada de consciência.

Neste contexto, como assegura Pavis (1999, p.285) é na Comédia Antiga, ambiente extremamente propício à formação de duplos, presente no mito e culto do deus do teatro, Dioniso, que as vozes, os gestos e as máscaras grotescas transformam-se em acessórios fundamentais para se alcançar o objetivo maior do a(u)tor: a obtenção da paz em *Acarnenses*, de Aristófanes, e a absolvição no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

Neste ambiente múltiplo/polifônico, observamos que a "voz do poeta", os gestos e as máscaras são fundantes da estrutura do discurso educativo e denunciador, formado a partir da presença de várias vozes, como a do próprio poeta que tem sido um tema de grande interesse para muitos estudiosos e para todos que se deparam com a problemática da

identificação quando articulada à formação dos duplos do poeta dentro da Comédia Antiga, perceptível em *Acarnenses*, de Aristófanes e no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

AS DUAS PEÇAS - DAS MÁSCARAS

Como símbolo do teatro, feia, retorcida, agressiva, a máscara era um recurso usado para ampliar a voz do intérprete, especialmente na declamação, e até hoje, usamos o termo "voz na máscara", que corresponde ao aspecto da ressonância superior, o elemento que amplifica a voz, fator de grande importância no trabalho do ator, capaz de impulsionar sua voz, e ser ouvido plenamente por todos os ouvintes presentes na plateia. O fato é que, associado aos tempos áureos do teatro grego da Época Clássica e muito provavelmente como resultado de um espaço de performance ao ar livre, sem dúvida, está o uso da máscara e dos acessórios.

Várias têm sido as razões apontadas para justificar este fato, tais como a necessidade de melhorar a projeção vocal, a possibilidade de facultar aos espectadores uma visualização mais eficaz das personagens ou a exigência do recurso a um adereço imprescindível num teatro onde não representavam mulheres, visto que apenas três atores se revezavam em cena, atuando nos diferentes episódios.

Em *Acarnenses*, ao ser ameaçado pelos indignados componentes do Coro, Diceópolis sente a necessidade de apropriar-se de um discurso que convença seus algozes das boas razões das suas tréguas privadas. Nada como procurar Eurípides e solicitar-lhe os andrajos que tão bem serviram à eloquência de Télefo (vv. 393-479). E, diante de uma longa lista de personagens andrajosas, Diceópolis lá encontra o seu Télefo, disfarce perfeito para a realização de seu objetivo.

Em Suassuna, a "Grande Voz", o Palhaço, inicia a peça apresentando desde os elementos cênicos aos personagens, adiantando que se trata de um julgamento para o exercício e restabelecimento da moralidade e que ali os próprios espectadores se reconhecerão nos vários "outros duplos" que se disfarçarão para alcançar o objetivo do autor: moralizar pelo riso. Característico do espaço de performance, o uso das máscaras desperta no espectador o imaginário e nos transfere a ideia de ser essencial representar mascarado para se transmitir a consciência de um outro eu, que

sugere que o motivo subliminar que está na base do uso desse tipo de elemento no teatro prende-se a um assunto sério.

> De qualquer forma, e apesar deste caráter impessoal das máscaras e da distância que separava atores e espectadores, era sempre possível à audiência identificar duas variáveis nos atores mascarados: o sexo e a idade. Assim, para se representar uma personagem feminina, era usada uma máscara branca; para uma masculina, uma escura. Relativamente à idade, era possível distinguir três gerações diferentes: jovens, adultos e velhos. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 43)

O POETA E O SUBLIME: DOS GESTOS, DA VESTIMENTA, DO CORPO E DO DISFARCE.

A comédia pautava-se por uma maior liberdade nas marcações cênicas, nos movimentos corporais e nos gestos, elementos capazes de maior verossimilhança com a realidade, sendo comum assistir-se também a gestos praticados na tragédia, mas sob a forma de paródia. Apesar da quase inexistência de *didascálias,*[872] uma vez que na maioria das vezes eram os próprios poetas que encenavam a peça, é possível reconstruir a movimentação cênica dos atores a partir de indicações dadas pelos próprios, de referências presentes em *escólios*[873], das representações dos vasos e ainda levando em conta uma forma de arte muito semelhante, a oratória seguida do gesto.

De qualquer forma, fosse qual fosse a natureza dos gestos, estes necessitavam de ser executados em grande escala, de forma a serem perceptíveis pelos espectadores mais distantes e, por isso, é expectável, na opinião de D'Arnott (1989, p.22), que eles tivessem mais um cariz funcional do que legitimidade teatral, até porque eram resultado de um sem número de convenções.

---

[872] São indicações cênicas para apontar como determinada ação, como determinada cena, como determinado espaço ou como determinada fala devem ser feitos em uma peça de teatro.

[873] Escólio (gr: σχόλιον, scholion; "comentário", "interpretação"). Utilizado neste artigo referindo-se às anotações textuais, deixadas como fonte de pesquisa.

Em *Acarnenses*, por exemplo, a movimentação acentuada pela dificuldade estratégica do mendigo resulta não só no princípio da pena ou do feio, motivado pelo disfarce junto a alguns espectadores e acusadores como também reforça na própria audiência a identificação com a dor ou com o torpe apresentados, que chega a quebrar a ilusão dramática,

> O Télefo de Aristófanes quebra a ilusão dramática e o *páthos* de que a tragédia depende, pois, enquanto o Télefo de Eurípides não se disfarça no palco, mas parece entrar disfarçado, de acordo com Foley (1996, 135-7), o espectador de Aristófanes vê Diceópolis vestir os trapos de Télefo e começar a se comportar como um mendigo; já na cena de aquisição dos acessórios do disfarce, pelo exagero do detalhe e da atuação de Diceópolis torna-se demasiadamente realístico e não trágico. (POMPEU, p. 48)

DA VOZ: O POETA E SEU OUTRO "EU".

A palavra contém uma dimensão sonora e material ao ser emitida e uma dimensão semântica, que se constrói no exercício do discurso. A transferência de palavras de uma boca para outra, apontada por Bakhtin (1999, p.67), gera mudanças de tonalidade e intenção e representa a possibilidade de (re)criação de uma produção cultural, histórica e social, superando a própria noção de oralidade, que emerge como porta-voz de uma dimensão coletiva em que a singularidade de cada sujeito falante lhe outorga ou recebe autoridade, criando um conjunto de vozes polivalentes, nas quais podemos afirmar que o narrador passa a atuar como um poeta da voz cuja poética se inspira nas práticas sociais e seus atores.

Assim, a voz do poeta na comédia de Aristófanes e no auto suassuniano confere ao personagem a autoridade pretendida, dando a capacidade de fazer ou dizer mais do que o esperado e que pode ser indispensável à Cidade, como em *Acarnenses*[874].

> DICEÓPOLIS
> Num vão ficá com raiva, homes ispectadô,
> S´eu seno um ismoleu na frente dos atenienses

[874] Optamos pelo uso de *Acarnenses* na versão matuta da Professora Dra. Ana Maria César Pompeu

Dioniso Matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês.2014.

Tô pra falá da cidade, fazeno uma comédia-do-vin;
Pois o que é justo é da comédia-do-vin também cunhece.
E eu vou falá coisas terríve, mas justas;
Pois desta vez num vai me caluniá Clão que
Istrangêros tano aqui eu falo mal da cidade;
É que tamos só, é o concurso das Leneia,
E os istrangêros num tão aqui, nem os imposto;
Chega nem os aliados vem das cidade,
Mas tamo só nós agora, só os mii disbuiado.
(v. 497-507)

Ao usar a ação da voz do poeta para permitir que Diceópolis fale fora dos limites literários, Aristófanes cria um personagem inerentemente polifônico, visto que assume múltiplas vozes e personagens, como o Télefo dramático de Eurípedes. Diceópolis é a força do próprio argumento aristofânico, uma vez que ele próprio se identifica como um poeta cômico, representando também qualquer poeta que sofreu ataques políticos, incomodado pela exploração da Cidade, pois "mesmo a comédia sabe alguma coisa sobre a verdade e a justiça".

Atitude bem semelhante encontramos no *Auto da Compadecida*, por possuir um enredo que proporciona ao leitor/espectador o riso e a dor numa mistura de tragédia e comédia por meio da "palavra" (voz do poeta) que é dotada de força e promove sempre encontros com o leitor-ouvinte ou ouvinte-leitor, levando-o a estabelecer uma imensa teia de significados e suas relações, reconhecimentos e interações, no mundo-palco de Ariano Suassuna, onde ele próprio cria, (re)vê conceitos, recria imagens:

> O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. (ZUMTHOR, 2007, p. 53).

Desse modo, tanto em Aristófanes quanto em Suassuna a vontade do acontecimento dita a incorporação de vozes "de outros" em um novo enunciado capaz de envolver /perceber no(s) interlocutor(es) não apenas como um receptor desavisado, mas como alguém com quem ele irá contrapor o discurso, estratégias tão bem trabalhadas por Aristófanes, em *Acarnenses* ou pelas sextilhas do cordel, da poesia matuta de Suassuna, n´*Auto da Compadecida*.

CONCLUSÃO

As duas peças que compõem o corpus do presente artigo apresentam no espaço do teatro o uso de máscaras, o gesto, vestimentas e corpo do a(u)tor como elementos indispensáveis ao discurso moralizante, que se constitui como tentativa para se educar a cidade e ao mesmo tempo criticar os legisladores e instituições que lucram com a desgraça de muitos. Em *Acarnenses*, num processo de inversão, a começar pelo nome do personagem, Diceópolis (cidade justa) veste-se na defesa da paz em um ambiente corrompido por seus concidadãos a ponto de assumir um discurso denso e sociológico para alcançar este objetivo. Já o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, encenado em 1957, apresenta João Grilo, o duplo do bardo nordestino, sendo fruto da apropriação de textos tradicionais nordestinos, escrevendo com a colaboração implícita de anos, quem sabe séculos de Literatura Oral (tantas vezes transformada em texto apenas por praticidade e preservação).

Segundo Brose, (2010, p. 38), "o gesto de Suassuna ao teatralizar um texto em verso equivale ao gesto do cordelista em versar uma história em prosa". O verbo versar é uso corrente entre os autores de cordel. Trata-se de pegar uma história já existente (lenda popular, conto de fadas etc.) e recontá-la em forma de sextilhas. Em *Acarnenses* e no *Auto da Compadecida* vemos a criação do herói cômico, duplo do poeta, oposto idealizado pela plasticidade do uso das máscaras, dos gestuais performáticos do herói que não é trágico, nem elevado e sim astuto, engraçado, crítico e, porque não dizer: o duplo, o próprio poeta, educador do povo.

Portanto, em ambas as obras, por mais incorrigíveis que possam se apresentar esses personagens, na defesa de seus objetivos, marcados por uma devoção obstinada a uma causa própria, chancelados pelos disfarces mascarados e pelas vozes que atravessam o discurso cômico levando-o ao sério, em algum momento são levados a sofrer uma transformação com a qual a arte cômica opera a desconstrução de certezas às quais estão fixadas nestes personagens.

REFERÊNCIAS

Aristóteles. (2005, 12ª ed.) *Arte poética*. In: BRUNA, Jaime (trad.). *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo.

Baktin, Mikhail. (1999), *A cultura popular na idade média e no renascimento*. O contexto de François Rabelais. Universidade de Brasília.

Brose, E. R. Z.(2010), *O Auto da Compadecida* - Transtextualidade do Sério-Cômico. In: André Luis Mitidieri; Denise Almeida Silva. (Org.). TEXTO DRAMÁTICO. 1. ed. Frederico Westphalen. v. 1, p. 37-78.

D'Arnotta, Peter.(1989), *Public and Performance in the Greek Theatre*. London & New York.

MACHOSKI,LucianaHolanda.OatorparaJacques Copeau.Iniciação científica. Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

Nietzsche, Friedrich.(1992), *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo.

Pickard-Cambridge, A.W. ,(1953, 2ª ed.), *The Dramatic Festivals of Athens*. London. Oxford.

Pompeu, Ana Maria César. (2004), *Aristófanes e Platão: A Justiça na Polis,* Tese de Doutorado (FFLCH–USP).

Pompeu, Ana Maria César.(2014), *Dioniso matuto; uma abordagem antropológica do cômico na tradução de acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. 1. ed. – Curitiba.

Suassuna, Ariano. (2005, 35ª Ed.), *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro.

Zumthor, Paul. (2007), *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo.

ASPECTOS DO GROTESCO E DO CÔMICO NA *PAZ* DE ARISTÓFANES E EM *DOM QUIXOTE* DE CERVANTES
ASPECTS OF GROTESQUE AND COMIC IN PEACE BY ARISTOPHANES AND DON QUIXOTE BY CERVANTES

Manuela Maria Campos Sales[875]

Universidade Federal do Ceará

RESUMO: Por muitos séculos, o belo teve uma definição própria, enquanto que o feio era tomado apenas como sua oposição. Sempre houve a presença do grotesco nas Artes e na Literatura; a Mitologia Grega está repleta de acontecimentos com situações e figuras grotescas, disformes, deformadas (o Polifemo, por exemplo, é um grotesco terrível: um gigante com somente um olho no meio da testa). Observou-se depois que alguns seres não eram horrendos por seus traços físicos, mas por seus atributos. Há outro período da história da literatura em que o grotesco predominou sobre o sublime (o grotesco tornou-se uma das maiores belezas no drama). Partindo dessa ideia do grotesco, o artigo aborda cenas e aspectos de torpeza nas duas obras (A Paz, de Aristófanes, e Dom Quixote, de Cervantes), mas não somente isso, também se propõe a levantar semelhanças entre seus personagens principais e busca neles algo além do ridículo e do risível; busca mostrar que os dois feios querem, por meio de suas torpezas, alcançar algo nobre; Trigeu,em Aristófanes, mesmo montado em um escaravelho consegue libertar a Paz, e Dom Quixote, apesar de sua torpeza, é peça fundamental para que as diversas histórias vividas por eles entrem em harmonia.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco, Paz, Dom Quixote, belo, torpe

ABSTRACT: For many centuries, the beautiful had its own definition, while the ugly was taken only as its opposition. There was always the grotesque presence in the Arts and Literature; Greek Mythology is replete

[875] Graduating student of Portuguese / German Letters by UFC; Scientific initiation fellowship program; I am currently a member of the GECA (Aristophonic Comedy Studies Group) and GES (Septuaginta Study Group).

with events with grotesque figures and situations, distorted and deformed (Polyphemus, for example, is a terrible grotesque: a giant with only one eye in the middle of the forehead). Later it was observed that some beings were not horrendous by their physical traits, but by their attributes. There is another period in the history of literature in which the grotesque prevailed over the sublime (the grotesque became one of the greatest beauties in the drama). From this idea of the grotesque, the article approaches scenes and aspects of awkwardness in both works (The Peace, by Aristophanes, and Don Quixote, by Cervantes), but not only this, it also proposes to raise similarities between principal personages and seeks something beyond ridiculous and laughable; seeks to show that the both ugly want, through their awkwardness, to obtain something noble; Trigeu, in Aristophanes, even mounted on a scarab, makes Peace free, and Don Quixote, despite his strangeness, is a fundamental part to the different histories lived by them come into harmony.

KEYWORDS: Grotesque, Peace, Don Quixote, beautiful, awkward

INTRODUÇÃO

Durante muito tempo, o feio foi definido apenas em oposição ao belo, porém o conceito começou a mudar em um período moderno em que se começou a ver que nem tudo na criação é humanamente belo e que "o feio existe ao lado do belo, o grotesco no reverso do sublime, o disforme perto do gracioso." Posteriormente viu-se que o conceito de grotesco ultrapassa a mera identificação do deformado e do monstruoso.

Na Antiguidade, um novo tipo foi introduzido na poesia, uma nova forma foi desenvolvida na arte; essa nova forma era a comédia. Aristóteles (na *Poética*) deixa bem claro a inferioridade desse gênero: "A comédia é, como se disse, a mimese de homens inferiores; não, todavia, de toda espécie de vício: o cômico é apenas uma parte do feio."

Ele também afirma que a máscara cômica é "feia e disforme, sem expressar dor."

Apesar dessa repreensão quanto à comédia, surge o comediógrafo Aristófanes (447 a.C – 385 a.C), e suas peças vem carregadas de torpezas, do ridículo, sobretudo o riso. Aristófanes apresenta

personagens feios quanto ao caráter; personagens "nobres" que roubam do povo, e um personagem como o Trigeu: apenas um lavrador, sem aparente beleza para a sociedade, mas com um gesto nobre e belo (quer libertar a Paz).

Cervantes (1547 – 1616), por sua vez, apresenta uma dupla desastrada e que se mete em não poucas aventuras, com um bom objetivo: livrar pessoas de situações perigosas restaurando a paz. A diferença é que na comédia aristofânica o povo vivia uma situação real de guerra, mas no romance de Cervantes, não há nenhuma situação de guerra (apenas a que o próprio autor esteve inserido: sabe-se que Miguel de Cervantes foi soldado e participou da Batalha de Lepanto; esteve cativo em Argeu durante cinco anos); Dom Quixote apenas cria um mundo violento em sua mente, mas não vivia nenhuma situação de risco.

A PAZ

A peça *A Paz* apresentada em 421 a.C por Aristófanes nas Dionísias Urbanas é uma de suas onze peças completas que chegaram até os nossos dias; no ano da apresentação ganhou o segundo lugar. Aristófanes é o maior representante da comédia da Grécia antiga.

A situação histórica em que os Atenienses e os Gregos de um modo geral se encontravam era a Guerra do Peloponeso – essa guerra tinha começado havia dez anos. O comediógrafo tentava, por meio de suas peças, mostrar aos Atenienses como seria mais vantajoso se entrassem em um acordo e optassem pela paz encerrando aquela guerra o mais rápido possível (também tentou mostrar isso em peças como *Acarnenses* e *Cavaleiros*, anteriores à *Paz*). Como sua pretensão era exortar as cidades fazendo seus moradores verem as desvantagens da guerra, ele faz um louvor à paz – na peça, a paz aparece personificada e bastante chateada com os Gregos por terem escolhido a Guerra e trancafiado a Paz. Após a apresentação dessa comédia consumou-se um período de tréguas denominado paz de Nícias.

O enredo DA PEÇA

Trigeu é um velho lavrador ateniense que por não suportar mais o período de guerra em que ele e seus conterrâneos viviam, decide subir até a

morada dos deuses com a finalidade de negociar a paz com Zeus e salvar a Grécia, tornando-se assim um herói.

O artifício que ele usa para ir até o Olimpo é montar em um escaravelho como se fosse o próprio Pégaso – a cena é hilária, pois o escaravelho é uma espécie de besouro que se alimenta de fezes e há toda uma dificuldade para que ele suba até o Olimpo, pois todas as vezes que ele sente o cheiro de uma cidade suja ou de uma latrina aberta ele tenta retornar; também faz referência ao único animal que conseguiu chegar ao Olimpo numa fábula de Esopo.

Ao chegar à morada dos deuses encontra apenas Hermes e este informa que Zeus e os demais deuses partiram dali deixando somente aquilo que os Atenienses escolheram: a Guerra.

Após um longo diálogo, regado a muito vinho, entre Trigeu e Hermes, todos os gregos são convocados a libertar a Paz que está trancafiada em uma caverna. Após longa tentativa, percebem que há, entre aqueles que removem as pedras da caverna, alguns que atrapalham o serviço – são aqueles que fabricam armas ou que de algum modo lucram com a guerra e que de forma alguma desejam seu fim. Aconselhado por Hermes, Trigeu sugere que somente os lavradores removam as enormes pedras. Com o apoio do Coro, os poucos agricultores, os únicos que queriam a paz, conseguem libertá-la quando se unem. Juntamente com a Paz, são libertadas também a Abundância e a Alegria.

DOM Quixote

"O melhor livro dos espanhóis é aquele que zomba dos outros."

Montesquieu

O livro *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha,*escrito por Miguel de Cervantes, é composto de 126 capítulos envolvendo amizade, sabedoria, loucuras, divertimentos e "encantamentos". Foi dividido em duas partes, sendo que a primeira parte foi publicada em 1605 e a segunda em 1615 (em termos reais, são 10 anos que separam a 1ª da 2ª parte, mas dentro da narrativa o espaço é de um mês, tendo uma continuidade de uma parte para outra).

Trata-se da história de um fidalgo castelhano (Alonso Queijada/Quixana) que beirando os cinquenta anos começou a ler demasiadamente romances de cavalaria em seu tempo ocioso, ou seja, na maior parte do ano, e por tanto ler e dormir pouco, seu cérebro ficou ressequido e distorcido a tal ponto que perdeu o juízo, acreditando ser também um herói e, esquecendo-se da vida real, decidiu abandonar sua casa e sair pelo mundo (a cidade circunvizinha, da Mancha) como um cavaleiro andante em busca de aventuras, duelos, amores, batalhas, desfazendo afrontas e metendo-se em diversas situações de perigo e um tanto hilárias. Em casa tinha em sua companhia uma criada, uma sobrinha e um rapaz "pau pra toda obra"; como amigos mais chegados estavam o padre do lugar, Pero Pérez, e o barbeiro do povoado, Nicolás; e para suas aventuras e desventuras, tinha Sancho Pança como seu fiel escudeiro.

Essas aventuras foram realizadas pelo fidalgo ao longo de três incursões. Para a sua primeira incursão, há toda uma preparação quanto aos aparatos necessários a um cavaleiro andante, como por exemplo: armadura, elmo, espada, lança, um cavalo e uma donzela – nesse primeiro momento ele não se lembrou de conseguir um escudeiro e por isso partiu sozinho. Também tinha em mente os ideais cavalheirescos: paz, amor e justiça. Apesar de estar munido de todos esses elementos, torna-se hilário o estado em que os objetos por ele utilizados se encontravam: uma armadura que pertenceu aos seus bisavós, tomada de ferrugem e mofo e que ele teve que limpar, um morrião feito elmo com viseira (utilizou cola e papelão para fazê-lo), uma lança no cabide, sem contar com um pangaré magro e cansado que chamou de Rocinante, e a donzela que não era uma princesa, e sim uma camponesa que nem ela sabia da existência do fidalgo e nem mesmo ele a havia contemplado; chamava-se Aldonza Lorenzo e era de uma aldeia vizinha, El Toboso, por isso achou por bem chamá-la "Dulcineia Del Toboso" que mais combinava com seu nome "Dom Quixote de La Mancha."

É nessa primeira incursão que ele é "feito" cavaleiro. A ordem de cavalaria é dada por um estalajadeiro dono da estalagem em que o fidalgo se hospeda e que acreditava ser um castelo; esse estalajadeiro – Quixote o confundiu com um castelão – não aguentando mais as peripécias de seu hóspede, decidiu entrar na brincadeira e fazê-lo acreditar que era realmente um castelão possuidor do poder de armar um cavaleiro. A cena é tão ridícula

e insana que provoca riso tanto nos personagens como no leitor. Depois disso ele se mete em uma confusão que o faz ficar "em pedaços", mas é reconhecido por um vizinho que decide levá-lo de volta pra casa. Concomitantemente a essa incursão que durou em torno de três dias, a criada e a sobrinha encontravam-se desesperadas por seu desaparecimento repentino. Ao chegarem casa, contou o que lhe aconteceu e logo todos perceberam o nível da sua loucura; as mulheres cuidam de seus ferimentos, o fazem dormir e são convencidas pelo padre e pelo barbeiro a queimar os livros que o levaram à tamanha insanidade. Apenas poucos livros são poupados, dentre eles está o romance *Amadis de Gaula* – nesse momento fica bem clara a crítica que Cervantes faz aos romances de cavalaria e, apesar de considerar o romance citado como a causa de todos os males, reconhece que é a melhor obra do gênero e digna de ser preservada; os demais livros são apenas cópias daquele e por isso devem ser consumidos pelo fogo. O padre, o barbeiro, a criada e a sobrinha conseguem lacrar e camuflar a biblioteca; ao serem indagados por Quixote quanto à biblioteca, dizem que ela sumiu por encantamento de um mago, magia de algum feiticeiro. Ele convoca Sancho Pança como escudeiro e lhe promete uma ilha para governar, tão logo a conquiste; Sancho, interesseiro, ambicioso e, sobretudo tolo acredita em suas palavras e o segue.

A segunda incursão é recheada de desventuras: leva pauladas, é surrado, apedrejado, enganado, mas nada o faz querer retornar. Somente por meio de diversos artifícios é que seus amigos quando o encontram conseguem levá-lo para casa – levam-no "enjaulado" sem dizerem para onde vão.

Dentro da narrativa há sempre um movimento cíclico que consiste na saída e no retorno de Dom Quixote para sua casa. A história é feita de diálogos, longos diálogos entre Dom Quixote e Sancho Pança. As conversas se alternam com ação entre o cavaleiro e o escudeiro. Por vezes a loucura de Dom Quixote é desconhecida, pois ele tem lapsos de inteira lucidez; também acontece o mesmo com Sancho Pança que apesar de ser tolo, inúmeras vezes fala textos inteiros como se fosse um grande sábio, chegando até a aconselhar seu amo. Eles são personagens complexos: "um louco lúcido e um bobo sábio."

O FEIO, O grotesco**, O TORPE**

"O belo tem somente um tipo; o
feio tem mil"

Victor Hugo

Por muitos séculos, o belo teve uma definição própria, enquanto que o feio era tomado apenas como sua oposição. O belo e o feio eram "desenhados" e analisados quanto à estética, a arte, e só posteriormente é que essas definições tiveram que se estender, se adaptar, ao que é belo e feio moralmente. Para Victor Hugo, o grotesco, que já estava presente em Homero (*Ilíada* e *Odisseia*) é abordado como "novo tipo" no domínio da arte. Ele acreditava que existia uma espécie de "grotesco antigo", mas tímido e que procurava esconder-se.

O termo *grotesco* surgiu no século XVI quando descobriram, por meio de escavações, certos tipos de ornamentações em grutas na Itália – o termo deriva de *grotta* (gruta); no início designava apenas essa arte ornamental, mas posteriormente o feio começou a ser visto por novos prismas. Os dois termos foram mudando de sentido no decorrer da história, estando sempre ligados, com definição específica, aos seus períodos históricos. Umberto Eco, em seu livro *História da Feiura*, diz que não é porque o belo e o feio estão diretamente relacionados ao tempo e à cultura que não se tentou vê-los como "padrões definidos em relação a um modelo estável."

Em 1853, Rosenkrantz elaborou a *Estética do feio* (a primeira e mais completa obra sobre o assunto). Nessa obra ele traçou uma analogia entre o feio e o mal moral e como ele se opõe ao bem. A partir de então, o belo não é mais definido simplesmente como o bonito, o atraente ou o harmonioso, mas como agradável, leve, admirável, fantástico, sublime; por sua vez, o feio que era asqueroso, horrendo, grotesco, deformado e assustador, passou a ser nomeado também por desprezível, sujo, obsceno, indecente, desagradável. O feio não era observado apenas na assimetria ou deformidade, mas também o feio espiritual e o feio na arte.

No *Prefácio de Cromwell (Do Grotesco ao Sublime)*, Victor Hugo diz: "[...] como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte"

e mais: "O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada."

Enquanto Platão, no Livro III da *República* incentiva evitar representar o feio, Aristóteles, na *Poética*, confirma um princípio que posteriormente foi universalmente aceito, que diz que as coisas feias podem ser imitadas de modo belo; ele afirma: "[...] temos prazer em contemplar imagens perfeitas de coisas cuja visão nos repugna, [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres."

O FEIO E O CÔMICO NAS DUAS OBRAS

"Assim, a epopéia e a poesia
trágica, também a cômica, a composição
ditirâmbica e a maior parte da aulética e da
citarística, todas são, tomadas em seu
conjunto, produções miméticas."

Aristóteles

O artifício utilizado tanto por Aristófanes quanto por Miguel de Cervantes para criticar algum aspecto da sociedade é o mesmo: o cômico – Aristófanes valia-se da comédia para criticar o sistema político da época e seus governantes (implicava especialmente com Cléon, um demagogo de Atenas), os tragediógrafos (principalmente Eurípides); já Cervantes recorre à paródia para atacar os livros de cavalaria que, para ele, tinham um "efeito pernicioso" sobre os leitores, e com essa obra (Dom Quixote) criou o primeiro romance moderno.

A primeira cena de *A Paz* é recheada de elementos torpes: primeiro aparecem os dois escravos da casa amassando fezes para alimentar o escaravelho de seu senhor; em seguida Trigeu, o senhor da casa, aparece com uma ideia fixa: montado no escaravelho, diz que vai ao Olimpo, sendo que, segundo a fábula de Esopo, o único animal que subiu ao Olimpo foi o escaravelho. Não somente os escravos, como também suas filhas tentam persuadi-lo a abandonar essa ideia maluca. Seu propósito é restituir a paz e

assim tornar-se um herói, como Belerofonte na tragédia homônima montando Pégaso.

Em *Dom Quixote* não é diferente o que ocorre no que diz respeito a loucuras: um velho decide tornar-se cavaleiro – essa ordem vinha do berço, os cavaleiros eram oriundos de famílias nobres, não era algo que se decidia tornar-se – e também com uma ideia fixa, arruma um escudeiro tão louco quanto ele próprio, e montado em seu pangaré (e não um Pégaso, como ele imagina) e seu escudeiro em um burrinho, sai em busca de livrar as donzelas em perigo e de sanar a paz de um modo geral, tornando-se um herói.

Rancière, em *Políticas da escrita,* analisa a loucura de Dom Quixote do seguinte modo: "Certamente não há muito mérito em ser louco porque se foi enganado ou, em geral, porque algum acontecimento levou a isso. O mérito está em ser louco sem razão, pela única razão que se tem o dever de sê-lo." A loucura do fidalgo não é uma simples ilusão de ótica por ter lido em demasia livros de cavalaria; há um momento em que ele vê apenas o que vê (o caso das três camponesas gordas que eles encontram no caminho e que Sancho Pança tenta fazê-lo acreditar que se trata de sua senhora Dulcineia); naquele momento Dom Quixote vê apenas uma camponesa vermelhona e gorda, mas decide acreditar que foi encantado e por isso não reconhece sua bela senhora. Nesse momento que poderia ser cômico pelo fato de o "louco" estar sendo enganado pelo tolo Sancho, o cômico não deixa de existir na cena, pois ele atribui o não reconhecimento a um encantamento de um mago. No tempo de Cervantes, a loucura e a violência eram tipos manifestantes da feiura que se podia enfrentar com o riso.

Em *Sobre a essência do riso* de Baudelaire há uma associação entre o riso e a loucura: "Observem que o riso é uma das expressões mais frequentes e numerosas da loucura."

CONCLUSÃO

Diante da definição do termo grotesco, foram levantados alguns aspectos com relação ao feio dentro das duas obras. Constatou-se que em diversos períodos da história da Literatura, o feio foi visto por diferentes prismas.

Na obra de Aristófanes, embora Trigeu não fosse um negociante, mas apenas um lavrador montado em um besouro comedor de fezes, isso não o impossibilitou de subir ao Olimpo e conseguir a Paz para todos os Gregos.

Em Cervantes, Dom Quixote oscila entre a loucura e lucidez e também seu escudeiro (ora tolo, ora sábio), e é nesses lapsos que eles conseguem por vezes, mesmo que indiretamente, harmonizar a vida dos que estão ao seu redor. Para uns, eles são o seu pesadelo, para outros, eles aparecem como solução.

O riso faz nos distanciarmos daquilo que é feio e, portanto, permite-nos extrair dele o prazer e benefício terapêutico paradoxais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristófanes (1989), *A Paz*.Tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva. 2ª ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.

Aristóteles (2015), *Poética*.Edição bilíngüe.Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro – São Paulo: Editora 34, 2015 (1ª Edição). 232 p.

Cervantes, M. (2012), *Dom Quixote de la Mancha*; tradução e notas de Ernani Ssó; introdução de John Rutherford; posfácios de Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia. – 1ª ed – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.

Eco, U. (2015, 4ª ed.), *História da feiúra*.Tradução de Eliana Aguiar. – Rio de Janeiro: Record.

Hugo, V. (2014, 3ª ed.), *Do grotesco e do sublime*.Tradução do prefácio de Cromwell; tradução e notas de Célia Berrettini. – São Paulo: Perspectiva – (Elos; 5).

Rancière, J. (1995), *Políticas da escrita* Tradução de Raquel Ramalhete ... [et al] – Rio de Janeiro: Ed. 34. 256 p. (Coleção TRANS).

DAS MÁSCARAS DO TEATRO GREGO AOS FANTOCHES DO PAIDEIA: O FEIO QUE LEVA AO RISO
(THE MASKS OF GREEK THEATER TO PUPPETS PAIDEIA: THE UGLY THAT LEADS TO LAUGHTER)

Danielle Motta Araujo[876] (danimotologiagrega@gmail.com)
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: Nosso trabalho tem como objetivo primordial comparar a face dos fantoches do Grupo Paideia às máscaras teatrais gregas, identificando possíveis semelhanças no que dizem respeito às funções cênicas e à reação da plateia. Para isso, faz-se necessário uma breve apresentação do Grupo Paideia. Em seguida, falaremos sobre os fantoches do grupo e sobre o processo de confecção, desde esculpir a face do boneco à finalização dos traços fisionômicos. Mostraremos conceitos sobre a máscara e sua simbologia, principalmente a que está relacionada ao teatro grego. E finalizaremos com as comparações entre as máscaras e os fantoches, demonstrando de que forma o feio pode levar ao riso. Utilizaremos apenas algumas personagens do elenco esculpido para as peças *Psiquê e Eros*[877] (2003) e *Lisístrata*[878] (2011).

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Bonecos, Máscaras, Riso, Grotesco.

ABSTRACT: Our work has as main objective to compare PaideiaGrouppuppets'face to the Greek theatrical masks, identifying possible similarities in that relate to performing functions and the audience reaction. For this, it is necessary a brief presentation of the Paideia Group.

[876]Danielle Motta Araujo is graduated in Portuguese and Spanish Letters (UFC). Specialist Classical Studies (UFC). Master's Degree in Comparative Literature (UFC). Founder and member of the Paideia Group Puppet Theater (since 2002). Extension Course Professor "The Greco-Roman mythology and the survival of myth in modern times" since 2008 (UFC). Portuguese teacher and Literature at Fortaleza Public Schools (since 2011).

[877]Peça produzida pelo Grupo Paideia inspirada no texto clássico *O Asno de Ouro*, de LuciusApuleio.

[878]Adaptação-tradução produzida pelo Grupo Paideia a partir da comédia grega *Lisístrata*, de Aristófanes.

Then we will talk about the group's puppets and the cooking process, from sculpting the face of the doll to the completion of the facial features. We will show concepts about the mask and its symbology, especially which is related to the Greek theater. And we conclude with comparisons between masks and puppets, demonstrating how ugly can lead to laughter. We will use only a few characters carved cast for Psyche and Eros parts (2003) and Lysistrata (2011).

KEYWORDS:Puppet Theater - Masks - Laugh - Grotesque

GRUPO PAIDEIA

Nascido no curso de Letras da UFC, o grupo, neste ano de 2016, completa 14 anos. É fruto do amor ao mito e da necessidade de contá-lo e recontá-lo em outros ambientes além da Universidade. Nossa proposta é adaptar histórias da Mitologia Grega e textos da Literatura Clássica para teatro de bonecos, os chamados fantoches.

HISTÓRICO SOBRE FANTOCHES

O Teatro de Formas Animadas, mais especificamente o Teatro com Bonecos ou de Bonecos, existe desde tempos imemoriais. Provavelmente estava presente nas primeiras manifestações ritualistas do homem primitivo, como representação desse próprio homem, de suas divindades, de animais, de vegetais ou objetos sagrados, servindo como símbolos ou recriando cenas de fertilização da terra ou de vitórias em batalhas. "Historicamente, o boneco é um objeto sagrado, tanto por suas ligações com a máscara como por se identificar com objetos rituais." [879]

Há diferenças consideráveis entre os bonecos e o teatro de bonecos no Oriente e no Ocidente. O do Oriente apresenta um estilo mais cerimonial, relacionado à musicalidade e à poesia. O ocidental aproxima-se mais da paródia, é ligado à pantomima e inicialmente era uma das formas de expressão popular. Em relação a essas duas visões sobre esse gênero, Ana Maria Amaral afirma que: "Essas contradições permeiam-se ao longo

[879] AMARAL 2011: 75.

de sua história. No Oriente, ligado ao teatro sacro, é uma arte tradicional muito conceituada. No Ocidente, mais ligado ao povo e à criança, é, talvez por isso mesmo, considerado uma arte medíocre." [880]

Ana Maria Amaral, no seu livro *Teatro de Formas Animadas*, define Boneco e classifica suas possíveis divisões, de acordo com a manipulação:

> Boneco é o termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana, ou animal, é dramaticamente animado diante de um público.
> Nos últimos anos, convencionou-se usar a palavra boneco como um termo genérico que abrangesse suas várias técnicas. Assim, marionete é o boneco movido a fios; fantoche, ou boneco de luva, é o boneco que o bonequeiro calça ou veste; boneco de sombra refere-se a uma figura de forma chapada, articulável ou não, visível com projeção de luz; boneco de vara é um boneco cujos movimentos são controláveis por varas ou varetas; marote é também um boneco de luva que o bonequeiro veste e com sua mão articula a boca do boneco.[881]

OS FANTOCHES DO PAIDEIA

Trataremos todos os bonecos do Paideia ora como Fantoches, ora como Bonecos, apesar de a maioria deles se encaixar na categoria que a autora chama de Marote, que é estilo luva e manipulável pela boca.

A princípio, nosso grupo utilizou-se dos fantoches escolares, aqueles de esponja e pano, nas nossas primeiras apresentações. Mas sentíamos a necessidade de dar uma identidade mais significativa aos bonecos, visto que os antigos eram todos com o mesmo rosto, só mudava o figurino, cor de cabelo ou algum detalhe extra:

[880] AMARAL 2011: 76.

[881] AMARAL 2011: 71-72.

Figura 1

Da esquerda para a direita, Afrodite, Psiquê e Eros, em bonecos escolares, de esponja.

Consequentemente, contratamos um amigo, que é profissional na arte de confecção e manipulação de bonecos em Fortaleza, o bonequeiro Aristides, para nos ensinar a arte da construção dos nossos próprios bonecos. Vejam como ficam os bonecos depois de moldados no isopor e cobertos com o papel *machê*:

Figura 2

Cabeças de bonecos moldados, cobertos com papel *machê* e pintados.

Abaixo, na Figura 3, segue imagem da deusa Afrodite, personagem das nossas peças "Psiquê e Eros" e "A Escolha de Páris" para que percebam a diferença entre os bonecos de pano e os de papel *machê*:

Figura 3

À esquerda, o boneco escolar, de esponja e pano; à direita, o boneco de isopor coberto de papel *machê*, ambos Afrodite.

Para os Fantoches da *Lisístrata*, como já dominávamos as técnicas de confecção, o processo foi rápido, pois fizemos num único fim de semana, logo depois da escrita da parte inicial do texto. A confecção aconteceu na sede do Paideia (residência de integrante do grupo). Primeiramente, moldamos rostos sem inspirações iniciais, mas, a partir do momento em que começaram a ganhar a forma final, com cores e olhos, transformamos os quatro bonecos em cantoras estrangeiras, famosas mundialmente. Isso fez com que nossos fantoches ganhassem personalidade e uma trilha sonora para cada entrada deles na hora da peça, momento de forte humor em que a plateia identifica o boneco com a artista da música. Esse reconhecimento do ator por detrás da personagem é algo muito recorrente hoje no cinema, na tevê e no teatro.

Quanto à manipulação, nossos bonecos são articuláveis na boca, mas se distinguem em dois tipos diferentes: os de luva, nos quais introduzimos a mão na cabeça do boneco e movemos a boca dele; e os manipuláveis por movimento, ou seja, os que precisamos sacudir o boneco para que a boca mexa. A técnica para esse último consiste na introdução de um pedaço de madeira na base inferior da cabeça do boneco.

Figura 4

Cabeças prontas dos bonecos da peça *Lisístrata*. Estrutura de madeira para ombros e movimento.

É daí que o manipulamos. A boca foi confeccionada para se mexer sob qualquer movimento. Essa última técnica foi desenvolvida experimentalmente pelo nosso amigo, o bonequeiro Aristides, e adotada por nós nas quatro personagens da *Lisístrata*. Todos os nossos outros bonecos são de luva, com exceção do Cérbero.

AS MÁSCARAS DO TEATRO GREGO, OS BONECOS E A FUNÇÃO CÊNICA

A máscara é um elemento que perpassa por diversas culturas e carrega inúmeros simbolismos. Ela está presente em cerimônias sagradas, em ritos fúnebres, em disfarces e, principalmente, nas encenações teatrais. Vernant e Frontisi-Ducroux fazem uma distinção entre máscara cultual e máscara teatral no estudo intitulado *Figuras da Máscara na Grécia Antiga*, no qual afirmam que:

> Máscaras cultuais, portanto, diferentes da máscara teatral. À primeira vista, essa distinção pode surpreender, já que em Atenas, assim como nas outras cidades antigas, os concursos dramáticos não se dissociam do cerimonial religioso em honra a Dioniso. [...]
> Uma separação impõe-se, porém, entre a máscara cênica, acessório cuja função é resolver, assim como os outros elementos do vestuário, problemas de expressividade trágica, e, de um lado, as mascaradas rituais em que os fiéis se fantasiam com fins propriamente religiosos e, de outro, a máscara do próprio deus, que, por sua face única com olhos estranhos, traduz alguns aspectos

> próprios de Dioniso, essa força divina cuja presença parece inelutavelmente marcada pela ausência.[882]

Entretanto, mesmo reconhecendo a relevância dessa afirmação, acrescida com uma terceira significação, que é a máscara do próprio deus, não podemos negligenciar, em nosso estudo, nenhum dos múltiplos significados desse símbolo, visto que, muitas vezes, apesar de suas particularidades, eles estão correlacionados, principalmente os que dizem respeito a ritos e a teatro.

A função mais clara da máscara teatral, sem dúvida, é a de ocultação da face do ator, da sua identidade. Mas esse mesmo ator que assume uma personagem empresta à máscara o corpo e a voz, elementos responsáveis por parte da carga dramática da encenação. A máscara traz uma condição estática de sentimento - as gregas, por exemplo, ora de dor, ora de riso, apresentam diferenças gradativas de intensidade nelas. Já no teatro de bonecos, a responsabilidade do ator-manipulador aumenta consideravelmente porque ele necessita, além de doar ao boneco o corpo e a voz, empreender movimentos que imitem o corpo, através da manipulação. Mas, ao observar-se o rosto do boneco, percebe-se também essa condição estática, no que diz respeito a sentimentos, apesar de haver o movimento da boca, através da mão, no caso dos fantoches em estudo.

Sobre o poder dos bonecos na encenação, o *Dicionário de Símbolos* nos traz afirmações a respeito de Marionetes, que se pode também considerar para os fantoches:

> A marionete soube expressar aquilo que pessoa alguma ousaria dizer sem uma máscara: ela é a heroína dos desejos secretos e dos pensamentos ocultos, ela é a confissão discreta de si mesmo aos outros e de si para si.
> A marionete se reveste ainda de um sentido místico. *Os gestos do homem são dirigidos por um outro*, [...]. [883]

O conceito aproxima-se do de ator, entretanto percebemos algo mais profundo, pois o boneco é a representação de um homem, comandado por um outro homem (que não ele mesmo). Esse processo de manipulação é tão intenso e significativo, que nos resta até hoje, e vem de

---

[882] Vernant e Frontisi-Ducroux 1983: 163.

[883] Chevalier e Gheerbrant 2007: 594.

tempos bem antigos, a relação de Fantoche e de Marionete como sinônimos de pessoas sem personalidade, sem iniciativa, facilmente manipuláveis.

Na *República* (7. 514a-c-515ª) há uma referência sobre o gênero Teatro de Bonecos.

> – [...] imagina a nossa natureza, relativamente à educação ou à sua falta, de acordo com a seguinte experiência. Suponhamos um homem numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no gênero dos tapumes que os homens dos "robertos" colocam diante do público, para mostrarem suas habilidades por cima deles.
> – Estou a ver – disse ele.
> – Visiona também ao longo desse muro, homens que transportam toda a espécie de objectos: que o ultrapassam: estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de lavor; como é natural dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados.

Platão, ao explicar sobre o muro que separa os prisioneiros da saída da caverna, utiliza-se da metáfora dos tapumes que eram usados pelos homens dos "robertos", para exporem suas habilidades. Possivelmente, os donos desses bonecos chamados de "robertos" são artistas manipuladores, que se escondem por detrás de uma estrutura sobre a qual os bonecos aparecem para sua *performance* ao público. Observa-se que o muro é o tapume; o homem que carrega os objetos é o manipulador; os objetos descritos, cópias do humano ou animal, é o boneco; e, por último, a sombra é a visão do falso homem representado na figura do boneco. A intenção do poeta, certamente, é falar sobre o Bem, sobre a verdade, e utiliza a metáfora da sombra de bonecos como exemplo dessa imagem limitada do mundo, da ocultação da verdadeira natureza, a partir do olhar do prisioneiro. Platão aponta todas as consequências da saída desse homem de dentro da caverna, a principal é a sua impotência diante da luz, fazendo com que retrocedesse à escuridão (515c-d).

> – Considera pois – continuei – o que aconteceria se eles fossem soltos e curados da sua ignorância, a ver se, regressados à sua natureza, as coisas se passavam deste modo. Logo que alguém soltasse um deles, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz, ao fazer tudo isso, sentiria dor, e o deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objectos cujas

> sombras via outrora. Que julgas tu que ele diria, se alguém lhe afirmasse que até então ele só vira coisas vãs, ao passo que agora estava mais perto da realidade e via de verdade, voltado para objectos mais reais?

Mais adiante, ele diz que se o processo fosse gradativo, o homem seria capaz de, aos poucos, contemplar a natureza, a luz, na sua plenitude (516a-b).

> – Precisava de se habituar, julgo eu, se quisesse ver o mundo superior. Em primeiro lugar, olharia mais facilmente para as sombras, depois disso, para a imagem dos homens e dos outros objectos, reflectidas na água, e, por último, para os próprios objectos. A partir de então, seria capaz de contemplar o que há no céu, e o próprio céu durante a noite, olhando para a luz das estrelas e da Lua, mais facilmente do que se fosse o Sol e o seu brilho de dia.
> – Pois não!
> – Finalmente, julgo eu, seria capaz de olhar para o Sol e de o contemplar, não já a sua imagem na água ou em qualquer sítio, mas a ele mesmo, no seu lugar.

Entretanto, apesar de ter-se nessa alegoria da caverna a metáfora da passividade do homem contemplando as sombras, e de isso se assemelhar aos conceitos do teatro de bonecos, percebe-se que, apesar dessa manipulação, é através desse mesmo boneco que o homem transcende dessa condição de passividade. A nossos olhos, o teatro de bonecos e o poder do símbolo boneco no momento da encenação arrancam o homem de dentro da caverna e jogam-no no centro da luz, do todo, e ele se vê obrigado a abrir os olhos e a contemplar e interpretar a natureza, através da dor e/ou do riso. Esse contato com o mágico do teatro de bonecos retira o homem de uma realidade e o mergulha em outra, mesmo que metafórica. Uma forte semelhança é percebida aqui entre Boneco e Máscara Ritual, visto que esta opera mudanças no espectador que contempla o rito e vê, na máscara, a figura do deus, anteriormente oculta, e revelada na encenação ritualista. Contemplar a máscara do deus é semelhante à contemplação do boneco. O deus representado pela máscara e o homem representado pelo boneco não estão lá e, ao mesmo tempo, estão.

Vernant e Frontisi-Ducroux afirmam algo muito relevante para este trabalho comparativo sobre máscara teatral e face do boneco nos seus estudos já citados aqui neste trabalho, apesar de a referência ser à máscara cultual *Gorgó*, que é a representação da Górgona Medusa. Sobre *Gorgó*, eles afirmam que:

> Se os textos acentuam a inquietante estranheza desse semblante transtornado, as imagens escolhem quase sempre o outro pólo do monstruoso, o grotesco. A maioria das representações de Górgo, sem apagar totalmente o horror latente, são risíveis, humorísticas, burlescas, bem próximas desses monstros com que assustamos as criancinhas, os mormolýkeia, espécie de bichos-papões, espantalhos. Modo de exorcizar a angústia, de transmutar a ameaça em proteção através de um processo de inversão, de fazer com que o perigo, visando apenas ao adversário, se torne um meio de defesa. [884]

Esse contraste entre horror e riso na máscara da *Górgo* é muito próximo da realidade do boneco. Esculpe-se na intenção de fazer algo caricato, que resulta no feio, no grotesco, e culmina com o riso da plateia. Ele nasce do e pelo grotesco, e torna-se risível. Sobre esse caráter ambivalente dos bonecos, cabe aqui uma citação muito pertinente sobre o riso, de Georges Minois, no seu *História do Riso e do Escárnio*, em que traz à tona uma imagem de uma personagem mitológica de forte significado nesse jogo entre grotesco e risível:

> No panteão grego, onde os deuses riem tão livremente entre si, o riso é curiosamente o atributo de um personagem obscuro, o trocista e sarcástico Momo. Filho da noite, censor dos costumes divinos Momo termina por tornar-se tão insuportável que é expulso do Olimpo e refugia-se perto de Baco. Ele zomba, caçoa, escarnece, faz graça, mas não é desprovido de aspectos inquietantes: ele tem na mão um bastão, símbolo da loucura, e usa máscara. O que quer dizer isso? O riso desvela a realidade ou a oculta? Enfim, não é possível esquecer que, segundo Hesíodo, suas irmãs são Nêmesis, deusa da vingança, Angústia e a "Velhice Maldita". [885]

Momo é esse ser mitológico cercado de ambiguidade. É a personificação do sarcasmo, dos meios obscuros que levam ao riso. Nasceu no tempo em que a *Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra / e Morte, pariu Sono e pariu a grei dos Sonhos / A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.*[886] Nesta tradução de Jaa Torrano, Momo é Escárnio. Observem os irmãos de Momo: Lote, Sorte Negra, Morte, Miséria, dentre outros. A maioria, aspectos negativos e misteriosos. Sarcasmo, Escárnio, são personificações de ações, de manifestações humanas, muitas vezes usadas como mecanismos na encenação para causar riso, num espaço onde a liberdade não tem medida: aqui se pode criticar, ironizar, até ofender, mas tudo fica sempre

---

[884] Vernant e FrontisI-Ducroux 1983: 168.

[885] Minois 2003: 29

[886] Hesíodo. v. 211-214. Tradução de Jaa Torrano.

resguardado pela face do ator ou do boneco, pois, a eles tudo é permitido dizer.

Sobre essa ambiguidade do boneco, Ana Maria Amaral afirma que:

> Sua essência é a ilusão. É o personagem irreal. É negação, é matéria, e, ao mesmo tempo é afirmação. É um desafio à inércia da matéria. Ambíguo por natureza, tem aspectos positivos e negativos. É dualidade: enquanto animado, é espírito; enquanto inerte, é matéria. Define-se por uma contradição: é ação, mas em si mesmo ele não tem movimento. [887]

O boneco é realmente esse ser ambíguo de aspectos positivos e negativos, mas, principalmente, é espírito e matéria, e é nesse nível que se encontra toda a essência do boneco e da sua relação com o manipulador, pois há momentos em que essa troca é tão intensa que não conseguimos perceber mais quem se doa a quem: se nós, ao boneco; ou se ele a nós.

Sobre a reação da plateia, percebemos que, a partir da experiência adquirida através desses quatorze anos no grupo Paideia com os fantoches, o primeiro riso do público é exatamente quando avistam o boneco, sem necessariamente haver nenhuma fala ou movimento, não importando se a personagem é cômica, trágica ou monstruosa. Essa reação inicial pode ser proveniente de uma série de sentimentos causados pela contemplação do boneco, mas todos eles levam ao riso. Usaremos, como exemplo, três personagens da peça *Psiquê e Eros* (2003), do Grupo Paideia: Psiquê, Caronte e Cérbero.

Figura 5

[887] AMARAL 2011: 75

Psiquê do Grupo Paideia, personagem principal da peça *Psiquê e Eros*. Boneco feito de isopor recoberto com a técnica de papel *machê*.

Figura 6

Caronte do Grupo Paideia, personagem da peça *Psiquê e Eros*. Boneco feito de isopor recoberto com a técnica de papel *machê*.

Figura 7

Cérbero do Grupo Paideia, personagem da peça *Psiquê e Eros*. Boneco feito de isopor recoberto com a técnica de papel *machê*.

Todos esses bonecos despertam o riso assim que entram em cena. Raras vezes, quando apresentamos para crianças, elas se assustam ou choram de medo. A maioria se diverte. Quanto aos adultos, todos riem. Levando em consideração o texto encenado, a aparição da Psiquê vem antecedida pela fala de um narrador que introduz a peça e apresenta a personagem principal:

> Há muito tempo, em um reino distante, na antiga Grécia, havia um Rei e uma Rainha que tinham três filhas. As duas mais velhas eram muito belas, mas a mais nova tinha uma singular e estonteante beleza e era idolatrada por todos que sabiam de sua existência. A fama de sua beleza quase divina alastrava-se por todos os reinos...
> No entanto, nenhum mortal ousava pedir-lhe a mão em casamento, todos a adoravam e prestavam-lhe homenagens como se fosse uma deusa. Isso a entristeceu bastante e causou preocupação em seus pais, pois a jovem não conseguia casar-se.
> Sua beleza era tanta que causou inveja na própria deusa Afrodite, a deusa do amor...
> Conheçam agora uma das mais belas histórias de amor que o mundo já conheceu: Psiquê& Eros.[888]

Depois dessa exaltação à beleza, o boneco aparece e quebra (ou não) a expectativa criada pelo narrador. O riso é fruto da decepção ou da confirmação do que fora dito. No mito, as irmãs mais velhas sentem muita inveja da beleza quase divina da caçula; e para destacar esse sentimento na nossa peça, há um diálogo entre as duas irmãs no qual elas falam sobre a beleza da Psiquê:

> Irmã 1: Psiquê, tu é tão bela, mas tão bela...
> Irmã 2: que dá raiva...
> Irmã 1: dá medo...
> Irmã 2: dá nojo...
> Irmã 1: eca!
> Irmã 2: E todos querem te adorar como se fosse a nova Afrodite!
> Psiquê: mas, por que, meu Zeusinho, ser adoradinha e não amadinha... Será que minha belezinha causa medo? [889]

Esse fragmento é carregado de humor, pois, enquanto a plateia escuta sobre a descrição da beleza de Psiquê, a boneca se desespera por não saber administrar essa beleza, muito menos reconhecê-la em si mesmo. Na

[888] PAIDEIA 2003. Introdução da peça Psiquê e Eros, do Grupo Paideia.

[889] PAIDEIA 2003. Diálogo da peça Psiquê e Eros, do Grupo Paideia.

fala de Psiquê, a plateia ri muito quando ela pergunta se a sua beleza causa medo e há até quem confirme que sim entre o público.

Já quando Caronte aparece, personagem cercado de mistérios, afinal ele é o barqueiro que leva as almas desencarnadas ao Mundo dos Mortos grego, o momento na peça está cercado de suspense, pois é quando Psiquê terá de descer viva à Mansão dos Mortos. A cena acontece ao som de *Fortuna*, Carmina Burana, tema que enche a cena de medo. Então surge uma barca com Caronte pilotando. A combinação de música e boneco leva a plateia ao riso, que acontece de forma intensa. O Caronte da nossa peça é o oposto de nossa Psiquê, pois ela é doce, delicada, fala muitas palavras no diminutivo e tem a voz bem infantil. Ele é bruto, amargo, voz grossa e está sempre muito apressado. Mesmo assim, sua figura causa riso, e seus impropérios também. Ele exige o pagamento para a nossa Psiquê e a chama de chata e enjoada. E apesar de ele, nesta cena, ser o guia de Psiquê e, ao mesmo tempo, seu antagonista, ele causa riso, mesmo que movido pelo escárnio.

Por último, apresentamos o cão de três cabeças do Hades, o Cérbero. A própria descrição dele já causa horror: *Depois pariu o incombatível e não nomeável / Cérbero carnívoro, cão de brônzea voz do Hades, / de cinqüenta cabeças, impudente e cruel.* [890] e, por isso, o boneco precisava ficar terrivelmente assustador... E ficou; entretanto, na sua aparição, ele só arranca risos, apesar de causar, a princípio, um susto pela surpresa de sua entrada. O que diferencia o Cérbero dos outros bonecos é o fato de ele representar um animal, um ser monstruoso, diferentemente dos outros. Mas, mesmo assim, apesar de ele não ter fala, leva a plateia ao riso.

Percebemos duas verdades sobre esses três personagens citados anteriormente, em relação ao teatro de bonecos: que o belo se torna feio, caricatural, por isso leva ao riso; e que o belo e o feio levam ao riso.

Outro exemplo que aproxima mais ainda a máscara teatral grega aos fantoches do Paideia é a construção das quatro personagens principais da *Lisístrata*. Primeiramente, depois que escolhemos a peça de Aristófanes e iniciamos a escrita da adaptação, esculpimos os bonecos. Em seguida, no que diz respeito aos acabamentos, fomos dando identidade a

---

[890] Hesíodo V. 310-312. Tradução de Jaa Torrano.

eles. Tendo consciência de que essa comédia, à exceção do meio literário erudito clássico, não é muito conhecida, muito menos suas personagens, resolvemos dar personalidades aos bonecos, para que qualquer pessoa que assistisse à peça reconhecesse o "ator" em cena. A personagem principal Lisístrata (que na peça será chamada também de Lisinha) é encenada pelo boneco-ator-artista "Amy Winehouse"; Calonice (na peça: Calorenta ou Calô) é interpretada por "Beyoncé"; Mirrina (a Mirnina da peça) é a "Lady Gaga" e Lampito (a nossa Lambida) será a famosa "Shakira", todas elas com direito à trilha sonora da performance das cantoras nas suas entradas em cena. O que observamos de mais interessante é que, no decorrer da peça, o "ator", que fizemos questão de apresentar juntamente com as personagens da peça, anula-se em detrimento da força de cada personagem. Não há mais o "ator" famoso - a cantora pop em destaque -, e sim as personagens encenando a comédia. Quanto à aparência dos bonecos, tentamos ao máximo aproximá-los da aparência física dos modelos de beleza que escolhemos, entretanto, quanto mais ornávamos os fantoches, mais grotescos eles ficavam. Assim, o resultado da aparição deles em cena é o riso. Percebam essas considerações feitas ao contemplarem a imagens dos bonecos a seguir:

Figura 8

Lisístrata do Grupo Paideia, personagem principal da peça *Lisístrata*. Boneco feito de isopor recoberto com a técnica de papel *machê*.

Figura 9

Calorenta do Grupo Paideia, personagem da peça *Lisístrata*. Boneco feito de isopor recoberto com a técnica de papel *machê*.

Figura 10

Mirnina do Grupo Paideia, personagem da peça *Lisístrata*. Boneco feito de isopor recoberto com a técnica de papel *machê*.

Figura 11

Lambida do Grupo Paideia, personagem da peça *Lisístrata*.
Boneco feito de isopor recoberto com a técnica de papel *machê*.

Talvez possamos afirmar que a força do boneco, da encenação, do texto ou do conjunto de tudo isso gere uma certa alteridade entre personagens, atores, bonecos e manipuladores, implicando assim uma ligação de dependência do outro. E, por mais que algum desses elementos venha a ter destaque em momentos específicos, eles estão visceralmente ligados.

Certamente haverá quem negue, mas nem por isso deixaremos de concluir que o boneco é máscara, que ele traz consigo o poder de ocultar e, ao mesmo tempo revelar; que ele traz também o poder do riso, mesmo que a aparência esteja relacionada ao horror das *Gorgós* rituais; e que, finalmente, ele é uma despudorada encarnação de Dioniso, cuja presença é marcada pela ausência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amaral, Ana Maria. (2011), *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo.

Aristófanes. (2006), *A Greve do Sexo (Lisístrata) / A Revolução das Mulheres*. Tradução do grego e introdução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro.

_____. (1998), *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo.

_____. (2010), *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo.

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alan. (2007), *Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. Rio de Janeiro.

Hesíodo. (2003), *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de JAA Torrano. São Paulo.

Minois, Georges. (2003), *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo.

Platão. (2004) *A República*. São Paulo.

Vernant, Jean-Pierre e Frontisi-Ducroux, Fr. (2011) "Figuras da Máscara na Grécia Antiga". In: Vernant, Jean-Pierre e Vidal-Naquet, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, 163-178.

O BOM, O MAU, O FEIO E O BONITO: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS TRIGEU, BELEROFONTE, O ESCARAVELHO E A ÁGUIA
(THE GOOD, THE BAD, THE UGLY AND BEAUTIFUL: AN ANALYSIS OF CHARACTERS TRYGAEUS BELLEROPHON, THE SCARAB BEETLE AND EAGLE)

Bárbara Araújo dos Santos[891] (basantos84@gmail.com)
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: Em vários textos de cultura grega clássica em geral, podemos perceber que os animais que visitam a morada dos deuses, o Monte Olimpo, em sua maioria são animais belos e nobres. Vemos, como exemplo disto, a história do famoso e belo cavalo alado Pégaso, filho da górgona Medusa com o deus Poseidon. Pégaso ajudou o herói Belerofonte a derrotar a monstruosa Quimera e logo se juntou aos deuses sendo transformado por Zeus em uma constelação no mito grego. Então, inspirado pela fábula *A Águia e o Escaravelho* de Esopo (século VI a.C.) , Aristófanes (447 a.C. – 385 a.C.) dando seu toque de obscenidade e de escatologia insere em sua comédia *A Paz* o seu protagonista Trigeu para subir ao Olimpo montado em um torpe escaravelho, besouro conhecido popularmente como rola-bosta, para devolver a paz para o povo ateniense que estava sofrendo com a Guerra do Peloponeso. Este artigo visa desenvolver uma breve comparação entre esses animais que aparecem tanto no mito, na fábula e na comédia, apresentar o contexto em que eles aparecem nos textos e depois fazer algumas considerações utilizando os conceitos de beleza e feiura dos filósofos Umberto Eco e Platão sobre a aparência e importância desses mesmos animais.

[891] [1].Bárbara Araújo dos Santos holds a degree in Language from the Federal University of Ceará (2009).She specializes in Classical Studies from the University of Brasilia (2013) .Currently is a researcher in the Group Comedy Aristophanic Studies (GECA-UFC)

PALAVRAS-CHAVE: comédia grega antiga, mitologia grega, fábula, beleza, feiura.

ABSTRACT: In several texts of classical Greek culture in general, we can see that the animals visiting the home of the gods, Mount Olympus, most are beautiful and noble animals. We see, as an example of this, the story of the famous and beautiful winged horse Pegasus, son of the Gorgon Medusa with the god Poseidon. Pegasus helped the hero Bellerophon to defeat the monstrous Chimera and soon joined the gods being transformed by Zeus into a constellation in Greek myth. So, inspired by the fable The Eagle and the Beetle Aesop (sixth century BC), Aristophanes (447 BC - 385 BC) giving its touch of obscenity and scatology inserts in his comedy Peace your Trigeu protagonist to climb to Olympus mounted paltry scarab beetle known popularly as dung beetles, to return peace to the Athenian people who were suffering from the Peloponnesian War. This article aims to develop a brief comparison between these animals that appear both in myth, fable and comedy to present the context in which they appear in the texts and then make some considerations using the concepts of beauty and ugliness of philosophers Umberto Eco and Plato on the appearance and importance of these same animals.

KEYWORDS: ancient greek comedy, greek mythology, fable, beauty, ugliness.

Sempre foi muito mais confortável para os filósofos formularem conceitos sobre a Beleza do que formularem conceitos para Feiura. Por que esses conceitos causam estranheza e ficaram marginalizados ao longo dos séculos? Na cultura clássica não foi diferente. Por mais que a mitologia grega, a literatura e o teatro estejam repletos de cenas e imagens feias e cruéis, os pesquisadores preferem seguir Platão no livro III d' A República que aconselhava evitar representar o feio:

> "E a feiúra, a arritmia, a desarmonia são irmãs da má linguagem e do mau caráter, ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do caráter oposto, da sabedoria e da bondade da alma (...). Mas bastará velar sobre os poetas e obrigá-los a não introduzirem nas suas criações senão a imagem do bom caráter? Não devemos vigiar também os outros artesãos e impedi-los de

introduzirem o vício, a incontinência, a baixeza e a feiúra na pintura dos seres vivos, na arquitetura ou em qualquer outra arte?" [892]

Entretanto, o comediógrafo Aristófanes (447 a.C. – 385 a.C.) em seus textos consegue tratar do torpe e do grotesco sem causar a costumeiro estranhamento em sua audiência.Então, nesse trabalho vamos abordar a comédia *A Paz,* mais precisamente a personagem do escaravelho, vulgo rola-bosta, meio de transporte usado por Trigeu para chegar à morada dos deuses e vamos tecer comparações com o mito de Belerofonte e com a fábula "A Águia e o Escaravelho",de Esopo sem nos esquecer de mostrar a beleza e a fealdade dos animais que aparecem no texto.

Antes de começarmos a analisar o que foi proposto, é de suma importância situar o nosso leitor com os textos que iremos trabalhar. Começaremos falando a respeito do Mito do Herói Belerofonte que segundo os mitógrafos se trata de uma lenda muito antiga e que um dos seus primeiros relatos aparece na *Ilíada* de Homero, justamente no canto 6 nos versos 155–203 onde o neto de Belerofonte, Glauco narra as aventuras do avô quando participou da guerra de Troia ao lado dos troianos.

Filho da casa real de Corinto, filho de Poseídon e tem como pai humano Glauco, filho de Sísifo, sua mãe era filha do rei de Mégara, denominada tanto Eurimedeia ou como Burínome, Belerofonte começa as suas aventuras quando mata acidentalmente um homem. Algumas fontes dizem que esse homem seria seu irmão Delíades outras dizem que seria alguém chamado Belero, assumindo assim a alcunha de Belerofonte, que significa "matador de Belero". Devido a esse crime, ele foi exilado para Tirinto onde foi acolhido pelo rei Preto, irmão do rei de Argos, Acrísio, o avô de Perseu.

Entretanto, a esposa do rei Preto, Estenebéia, se apaixona pelo hospede e, ao ser recusada, disse ao marido que o jovem tentara seduzi-la. O rei como respeitava bastante as leis da hospitalidade, não podia matá-lo e assim enviou o rapaz para Ióbates, rei da Lícia, junto com uma mensagem que pedia sua morte. Mas como também o rei dessa cidade compartilhou a sua hospitalidade com Belerofonte, ficou na mesma situação do rei Preto. Então incumbiu o jovem das missões mais mortais.

---

[892] Tradução de Enrico Corvisieri. (Platão 1997: 93-94.)

A primeira delas foi enfrentar a Quimera, monstro com corpo de cabra, cabeça de leão e cauda de serpente que devastava as terras da Lícia. Iobates acreditou que o herói nunca seria bem-sucedido, mas montando o cavalo alado Pégaso abateu o monstro com um só golpe. Depois enfrentou os Sólimos e as Amazonas e os venceu facilmente com o auxílio de Pégaso. O rei Iobates, por fim, reuniu um grupo dos mais bravos entre os guerreiros e preparou uma emboscada para matar Belerofonte, mas o herói saiu ileso.

Reconhecendo que Belerofonte era de origem divina, o rei Iobates, cheio de admiração por todos os seus feitos o convidou para ficar em seu reino e deu-lhe em casamento sua filha Filonoé e, ao morrer, legou-lhe o trono. Mais tarde, Belerofonte, cheio de orgulho, quis subir, com Pégaso até à morada dos deuses, mas Zeus ofendido enviou uma vespa para picar Pégaso e ele caiu no chão. Algumas versões do mito relatam que o herói morreu nessa queda e outras relatam que a deusa Atena tornou o chão macio e, portanto, Belerofonte não morreu com a queda, mas sim como um mendigo aleijado procurando Pégaso.

Nós prosseguiremos agora com o resumo da fábula *A Águia e o Escaravelho* de Esopo que narra como um escaravelho castiga a águia e ridiculariza Zeus.

Uma aflita lebre corria fugindo de uma águia. Como ela já estava cansada e encurralada, a lebre pediu asilo ao escaravelho. O besouro então invocou solenemente as leis da hospitalidade e o nome sagrado de Zeus e implorou a águia para respeitar o asilo da lebre. Entretanto, a águia colocou o escaravelho de lado com um movimento de suas asas e agarrou a lebre, rasgando-a em pedaços e devorando-a.

O escaravelho ficou enfurecido e partir desse dia, ele pôs-se a ver o local onde a águia fazia o ninho e punha os ovos. Quando ela não estava por perto, entrava no ninho e empurrava todos os ovos para fora, quebrando-os. A águia percebendo que não poderia por seus ovos em segurança em nenhum lugar da terra, foi ao Olimpo pedir auxílio de Zeus. Então com a permissão divina, a água pôs os ovos no colo do pai dos deuses.

Quando o escaravelho descobriu o que a águia tinha feito, enfiou-se no esterco e foi direto até o Olimpo. À vista desta criatura imunda, Zeus se assustou e pôs-se de pé, esquecendo que ele segurava os

ovos da águia em seu colo. Como resultado, os ovos foram quebrados, mais uma vez.

Zeus ficou muito chateado com o que tinha feito e pediu ao escaravelho para ceder a sua vingança contra a águia. Porém, seus esforços para persuadi-lo falharam e por isso, desde esse dia, as águias não põem ovos a época em que os escaravelhos começam a voar.

E para finalizarmos essa parte do nosso artigo, apresentaremos o resumo da peça *A Paz* do comediógrafo Aristófanes. Essa comédia foi apresentada nas Grandes Dionísias de 421 a.C., apenas alguns meses antes da assinatura da Paz de Nícias, entre atenienses e lacedemônios.

O enredo nos apresenta Trigeu, um agricultor ateniense que montado num escaravelho, sobe ao Olimpo para buscar a Paz e assim por o fim na guerra fratricida entre os helenos. Mas ao chegar à morada dos deuses, o agricultor só encontra Hermes; pois os demais deuses haviam se retirado para regiões ainda mais altas do firmamento, resolvidos a não mais presenciar a discórdia que levava os gregos ao extermínio. Com a ajuda do deus remanescente, Trigeu vê a Guerra personificada pulverizando as cidades gregas em um imenso pilão, enquanto a Paz permanece prisioneira no fundo de uma caverna, cuja entrada está obstruída por grandes pedras. Disposto a libertar a prisioneira, o agricultor convoca a ajuda de todos os trabalhadores do campo de toda a Grécia, povo que foi o mais sacrificado com a guerra. Depois de muitos esforços conseguem libertar a prisioneira e com ela voltam aos gregos a abundância e a alegria. Somente os fabricantes de armamentos não compartilham do contentamento geral, pois o fim da guerra os prejudica. A peça termina com o casamento de Trigeu e da Abundância, Colheita, companheira da Paz.

Depois da apreciação desses três textos podemos notar algumas semelhanças entre eles. Primeiro percebemos a paródia que Aristófanes fez ao comparar Trigeu e Belerofonte. Na comédia *A Paz,* o agricultor chega a chamar o inseto de "Pégaso" como vemos nesse trecho: "Vamos, Pégaso avança alegre, agitando o aurifrene ruído das rédeas com as orelhas arrebitadas." [893] Depois podemos considerar Trigeu como um herói para o povo ateniense já que montado em seu escaravelho libertou a

[893] Tradução de Marcos Cardoso Gomes (Aristófanes 1984:154-155).

paz, assim como Belerofonte que montado no cavalo alado Pégaso conseguiu derrotar a Quimera trazendo a paz para o povo da Lícia.

Agora comparando a comédia aristofânica com a fábula esópica notamos a coincidência dos autores ao utilizarem o mesmo inseto para ir ao Olimpo. Mesmo sendo um animal que possui seu habitat na terra, em ambas narrativas o besouro chega até aos deuses fazendo assim essa ligação entre as coisas terrenas e as coisas celestes.

Essa fábula foi muito utilizada nas comédias de Aristófanes. O comediógrafo explorou bastante o tema da águia e do escaravelho. Além de mencioná-la na comédia *A Paz* nos versos 127-134 a referência a essa fábula aparece nas comédias *Vespas*, no verso 1448 e em *Lisístrata*, no verso 695.

Por fim, comparando a história mitológica com a fábula de Esopo, podemos destacar que diferente dos reis Preto e Iobates, a Águia desrespeita a sagrada lei da hospitalidade ao devorar o hóspede do Escaravelho. Essa lei assegurava ao hóspede e obrigava a todos a receber bem todo e qualquer estrangeiro, e Zeus também era conhecido como Protetor dos Deveres da Hospitalidade.

Também podemos comparar a Águia e a Lebre com Belerofonte, pois ambos foram castigados por terem desafiado e desobedecido a Zeus. Belerofonte morre, ou segundo a outra versão do mito fica aleijado por tentar chegar a morada dos deuses com Pégaso e a Águia foi punida por não ter respeitado a lei da hospitalidade e teve seus ovos quebrados.

Agora nossa análise prossegue seguindo o segundo viés proposto na introdução desse artigo. Falaremos um pouco sobre os conceitos de beleza e a feiura e adotaremos esses conceitos aos animais que aparecem nos respectivos textos.

O conceito de beleza na Grécia antiga era um conceito um pouco ambíguo, pois quase sempre a beleza está associada a outras qualidades. Observemos o exemplo disso na palavra kálos *(καλός),*que é normalmente traduzida como "belo",mas além de envolver o conceito de beleza , envolve também os conceitos de bondade e nobreza .O filósofo Platão em *A República* (1997:94.) onde ele trata da ideia do bem, o belo é associado como a manifestação do bem "Louva as coisas belas, recebe-as

alegremente no espírito, para fazer delas o seu alimento, e torna-se assim nobre e bom...".[894]

Pensar a feiura na Antiguidade é também se aproximar novamente das posições de Platão, pois se o belo é a exposição do bem, portanto interpretamos que o feio se encaixaria como manifestação do mal. Já Umberto Eco, na obra *História da Feiúra* (2007) acreditava que o helenismo foi uma grande fonte para a existência de uma feiura física e uma feiura moral, ou seja, um caráter duplo, pois um indivíduo pode ser feio e grotesco esteticamente e fazer belas e boas coisas ou pode ocorrer que um indivíduo pode ser belo fisicamente e moralmente ser torpe. Existe uma linha tênue que separa a beleza da feiura, ambos possuem características em comum e muitas vezes esses conceitos estão mais ligados a critérios políticos e sociais do que de fato a critérios estéticos, coforme Eco (2007:15), "Os conceitos de belo e de feio são relativos aos vários períodos históricos ou às várias culturas. [...] Muitas vezes, as atribuições de beleza ou de feiura eram devidas não a critérios estéticos, mas a critérios políticos e sociais. [...]".[895]

Aplicando esses conceitos apreendidos em nossas personagens, observamos que na comédia *A Paz*, Aristófanes deixa bem claro a dicotomia entre bom e ruim. A peça começa citando elementos malcheirosos e ruins como o torpe escaravelho que se alimenta de fezes e a guerra que destrói e traz fome para as cidades gregas. Ao final, quando a Paz é liberta por Trigeu, tudo que era ruim ou malcheiroso, passa a ser bom e perfumado. O escaravelho passa a puxar o carro de Zeus, os alimentos passam a ter cheiros agradáveis e a Paz reina na Grécia trazendo fartura e prazeres aos atenienses.

Na fábula esópica, o escaravelho, mesmo sendo um animal da terra que se alimenta de fezes também assume uma postura boa e bela, pois defende sua hóspede, a lebre, respeitando a lei da hospitalidade. Acreditamos que a nobreza do coleóptero seja herdada de seus antepassados egípcios, pois na mitologia egípcia esse inseto é símbolo do deus Ra. Já a águia, animal dos céus símbolo de Zeus, mesmo possuindo

---

[894] Platão 1997: 94.

[895] Eco 2007: 15

beleza, apresenta uma feiura moral ao devorar a lebre, desonrando assim seu protetor e a lei.

E no mito de Belerofonte, o herói pode ser considerado belo e bom por ter respeitado a hospitalidade recebida do rei Preto e não ter caído nas artimanhas sexuais de Estenebéia, diferente de Páris, irmão de Heitor, filhos de Príamo e Hécuba, reis de Tróia na *Ilíada* de Homero. Ao sequestrar Helena, mulher de Menelau, o príncipe troiano violou essa lei e selou o trágico fim de Tróia. E por ter livrado os lídios da terrível Quimera e de outros males. Entretanto, torna-se feio ao ser tomado por um orgulho desmedido e com Pégaso tenta alcançar os céus.

A guisa de conclusão, pudemos perceber que as personagens Trigeu, Belerofonte, o Escaravelho e a Águia apresentam muitas características comuns entre si e também mostram ao nosso leitor seus traços de beleza e de feiura.

Percorremos por todos os textos propostos e compreendemos como é complicado definir o feio e o belo. Platão, no seu diálogo *Hipias Maior*, mostra Sócrates com problemas em fazer essa definição. "(...) diga-me como sabes quais são as coisas belas e quais são as feias? (...)" [896]

Já Umberto Eco resume que a beleza é uma projeção da imagem que o homem faz de si mesmo e a feiúra apresenta características mais interessantes que o belo, pois possui apelo erótico e cômico, características essas que o comediógrafo Aristófanes aproveita bastante em suas obras dando seu tom escatológico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristofanes. (2010) *Lisistrata***.** Hedra. Tradução de Ana Maria César Pompeu.

Aristofanes. (1986) As Rãs e As Vespas. Espaço e Tempo. Tradução de Junito de Souza. Brandão.

Aristófanes (1984) *Paz*. FFLCH-USP. Tradução de Marcos Cardoso Gomes.

[896] (Platão 1980: *286 d.*)

Eco, Umberto (2007). História da feiúra. Record.

Homero (2004). *Ilíada*. Ediouro.Tradução de Carlos Alberto Nunes.

Platão (1997) *A República* Nova Cultural, 1997. Tradução de Enrico Corvisieri.

Platão (1980*) Hipias Maior*.Edufp.Tradução de Carlos Alberto Nunes

O TORPE EM HERMES E SUAS REPRESENTAÇÕES NO IMAGINÁRIO GREGO
(THE TORPE ON HERMES AND ITS REPRESENTATIONS IN THE GREEK IMAGINATION)

Paulo Roberto Barbosa Souza[897] (paulo.souza@aluno.uece.br)
Universidade Estadual do Ceará

RESUMO: O nosso objetivo nesse estudo é identificar o Torpe e as facetas desleais do deus Hermes. No mesmo dia em que nasceu, já se apresentou ao mundo como um grande astucioso, enganador e ladrão, e sua primeira vítima foi seu irmão Apolo. Relacionaremos o deus ao comércio e à Noite, por entendermos que são representações de uma relação de troca: no comércio, com os enganadores e os ladrões; e na Noite, com o sombrio e o malfazejo. É focando nesses traços de personalidade que identificaremos o deus como uma figura torpe. Os textos que tomaremos como referência são: a *Teogonia*, de Hesíodo, e os *Hinos Homéricos*, mais precisamente o *Hino a Hermes*.

PALAVRAS-CHAVE: Hermes, Representação e Torpe.

ABSTRACT: Our purpose in this study is identify the Torpe and unfair aspects of the god Hermes. On the same day he was born, he has performed the world as a great cunning, deceitful and thief, and his first victim was his brother Apollo. God will relate to trade and Night, because we believe they are representations of an exchange relationship:in trade, with the deceivers and thieves; and at Night, with the dark and malfazejo. Focusing on those personality traits that identify God as a clumsy figure. The texts that we will take as reference are: Theogony, Hesiod and the Homeric Hymns, accurately Hymn to Hermes.

KEYWORDS: Hermes, Representation and Torpe.

[897] Paulo Roberto Souza is majoring in History from the State University of Ceará. Researcher archaic Greek literature and representations of man and of the Greek gods in this literature. Professor of History of Elementary and Secondary Education.

HERMES: NASCIMENTO E SUAS PRIMEIRAS HABILIDADES

Estudaremos um deus que para muitos no mundo contemporâneo não tem tanta importância como a que é dada a Zeus, Atena, Apolo ou Dioniso. Já para os gregos antigos, Hermes possui inúmeros atributos, perpassando pela formação cultural de épocas e lugares no imaginário dessa sociedade. Como podemos identificar a palavra Hermes e seu significado para os gregos? É a partir dessa indagação que iremos trilhar os caminhos do Deus, que influenciará o mundo grego.

Homero é o responsável pelas primeiras aparições de Hermes, contudo, através da oralidade, crê-se que desde o século XII a.C. os gregos já conheciam Hermes e suas peripécias. Hermes, portanto, é uma dualidade que "Quem desejar esse mundo de ganho e o favor de seu Deus Hermes, também deverá aceitar a perda; pois uma coisa não existe sem a outra"[898]. Hermes representa uma característica humana de sempre ir em busca de ganhos, mesmo que estes sejam somente rir ou se divertir às custas do perdedor. Sua conduta parece ser um modelo a não ser seguido, mas é a partir desse tipo de conduta que identificamos a realidade existente na cultura grega, mesmo quebrando o μέτρον (*Métron*), a medida de todas as coisas.

> [...]Ainda que muita coisa nisso pareça questionável, de um ponto de vista moral, é uma forma de ser que, com suas facetas questionáveis, pertence às estruturas básicas da realidade viva e, por isso, exige reverência segundo a percepção grega, se não para todas suas expressões individuais, certamente para a totalidade de seu sentido e seu ser".[899]

O deus Hermes, desde o seu nascimento, apresenta uma personalidade forte, com uma misteriosa sabedoria e habilidade para enfrentar os obstáculos do mundo. Filho de Maia (uma ninfa, filha de Atlas) e Zeus, nasce em plena noite, no momento em que todos dormiam, no quarto dia do mês (esse dia é consagrado ao deus).

> [...] nesse dia ela pariu um filho industrioso, trapaceiro,
> ladrão, tangedor de bois, portador de sonhos,

---

[898] Kerényi 2015: 116.

[899] Kerényi 2015: 116.

> vigia da noite, guardião da porta, que logo devia
> exibir afamados feitos entre os deuses imortais.[900]

O número quatro é destinado ao nascimento do deus, entretanto também pertence à outra divindade que possui uma certa ligação com o deus. O quarto dia do mês também foi consagrado à deusa Afrodite que estava ligada a ele em outros aspectos, a exemplo o mito do Hermafrodito[901]. A relação com o quatro também se dá porque Argos, importante cidade da Hélade, tinha o comércio como destaque, por isso há uma forte ligação entre deus e cidade. *E a sólida relação com o quatro é ainda atestado pelo fato de que, em Argos, o quarto mês tinha o nome de Hermaios.*[902] Outra relação entre Hermes e Argos diz respeito ao assassinato desse gigante, o de cem olhos, pelas mãos do deus, que, por esse assassínio ganhará o epíteto de Argifonte, o matador de Argos.

Se faz necessário fazer uma pequena pesquisa no que entendemos com "roubo" e "ladrão". Será que esses termos para os gregos têm o mesmo significa que hoje? A palavra grega para explicar esses termos tem uma aproximação de posse, referente ao próprio deus que, para ele, representa um achado feliz: ἑρμαῖον (*hermaion*), o que pertence a Hermes. A compreensão que temos atualmente das palavras: roubo e ladrão, dizem respeito a algo proibido, pois roubar é apropriar-se de algo que não lhe pertence e ladrão é aquele que comete a ação imprópria de roubar. Entretanto, para Hermes, isso é permitido, porque aquilo que está exposto pertence ao deus e faz parte das oferendas ritualistas em honra a ele:

> Esse também era o nome dado ao sacrifício que lhe era oferecido junto as hermas na rua, um feliz achado para caminhantes famintos, que o roubam do deus – em seu espírito. Segundo a explicação antiga, o significado mais geral daquele termo grego derivava daí. Hermes aprova quando o achado casual, ainda que pertença ao seu âmbito, é apanhado como roubo. Por conseguinte, o ladrão acolhe seu butim como um achado no sentido de Hermes.

[900] Hinos Homéricos 2010: 406 v 13-16

[901] Os mitógrafos fazem referência a um ser chamado Hermafrodito, filho de Hermes e Afrodite. GRIMAL 2000: 223.

[902] Kerényi 2015: 129.

"Mas logo no dia do seu nascimento ele deu provas duma precocidade extraordinária".[903] O deus mostrou seu lado torpe quando conseguiu escapar do seu berço e foi para a Tessália, local onde o deus Apolo (filho de Zeus, portanto seu irmão) era pastor e, naquela época, guardava os rebanhos de Admeto (rei na Tessália). A um único descuido do deus Apolo, Hermes roubou uma parte dos animais, cinquenta bois.

> [...] Depois, atando um ramo à cauda de cada um dos animais (segundo outros, calçando-os com tamancos) conduziu-os através de toda a Grécia até uma caverna, em Pilos. Só fora visto por uma testemunha, um velho chamado Bato (v. *Bato*), cujo o silêncio ele tentou comprar. Em Pilos, Hermes sacrificou dois dos animais roubados e cortou-os em doze pedaços, um para cada um dos doze deuses.[904]

Hermes, ao chegar na gruta no Monte Cilene, na qual ele morava, foi logo interpelado por Maia, sua mãe, que achou bastante estranho sua ausência por muito tempo. Desconfiada de que algo muito errado o deus tinha feito, ela o interroga e obtêm a seguinte resposta dissimulada e cínica do deus.

"Minha mãe, por que me atingir assim como criança

> inocente, cujo coração raramente conhece maldades,
> medrosa, e que se assusta ante as ameaças da mãe?
> Pois sim, vou trilhar uma arte, uma que seja a melhor,
> para permanente sustento meu e teu; dentre os deuses
> imortais, nós dois, privados de dons e de alimentos,
> aqui, sim, não suportaremos ficar, como determinas tu.[905]

Mesmo ao tentar se explicar para a mãe, o deus menino expõe seus planos para melhorar a sua vida e de sua mãe. Ele promete roubar o templo de Apolo, mostrando-se com inveja do deus filho de Leto.

[...]E se for ao meu encalço o filho de Leto magnífica,

> um outro dano maior creio que o surpreenderá:
> pois irei a Pitô arrombar a sua grande morada;
> de lá, pilhar de tripés esplêndidos e de caldeirões
> saquearei, e ouro, e pilhas de ferro polido

---

[903] Grimal, 2000: 223

[904] Grimal 2000: 223

[905] Hinos Homéricos 2010: 418, v 163-169

e muito tecido; tu poderás ver, se quiseres".[906]

Apolo, através dos seus dotes de adivinhações, suspeita logo que um filho de Zeus esteve por lá. Logo, vai em busca de Hermes, que, por mais que tenha disfarçado as pegadas para outra direção, Apolo descobre que o deus menino estava por trás do roubo de seu gado. O velho que Hermes tentou seduzir com promessas de solo fértil para toda eternidade, logo contou as astúcias do menino deus.

> "Ah, tu, queridinho! Tu, enganador astucioso! Falas como um ladrão experimentado! Muitos pastores sofrerão em tuas mãos nas montanhas quando, com fome de carne caíres sobre os seus rebanhos! Mas se for teu desejo que este teu sono não seja o último, pula do berço, tu, companheiro da noite negra! Pois esta será tua glória especial entre os deuses imortais: serás o Príncipe dos Ladrões por toda a eternidade![907]

Apolo, irado com o irmão, agarrou-o e quis carregá-lo para fora, quando Hermes, que já esperava pela atitude do deus, vinga-se deixando *[...] cair uma lembrança na mão do meio-irmão, um mau mensageiro do estômago, e, imediatamente depois, espirrou.*[908]

A dissimulação de Hermes perante as indagações de Zeus em relação ao roubo dos bois, deixa claro a personalidade torpe do deus. Ele, perante a seu pai, usa artifícios e destreza com as palavras para argumentar e convencer que, em hipótese alguma, seria capaz de roubar os bois.

> "Pai Zeus, sou eu que vou dizer-te a verdade:
> é que eu sou sincero e não sei contar mentiras.
> Ele veio a nossa casa em busca de bois de recurvas patas,
> hoje, nem bem o sol começava a nascer,
> e não trazia nenhum deus ditoso como testemunha ou flagrador.
> E ordenava que eu desse indicações, sob forte pressão,
> e muitas vezes ameaçou arremessar-me no vasto Tártaro,
> porque ele tem a tenra flor de uma vaidosa juventude,
> ao passo que eu nasci ontem – e disso bem sabe ele! –
> e não sou nada parecido com tocador de bois, gente vigorosa.
> Acreditas! (pois tu também te ufanas de ser meu pai!)
> Não tangi bois para casa, por próspero que eu queira ser,
> nem fui além da soleira. Isto eu te declaro sem rodeios.

---

[906] Hinos Homéricos 2010: 420, v 176-1181.

[907] Kerényi 1994: 134

[908] Kerényi 1994: 134

> Tenho muito respeito por Hélio e pelas outras deidades,
> por ti eu tenho amor e desse aí tenho cisma. E tu sabes
> que não sou o culpado! Vou até fazer o grande juramento:
> não, pelos bem ornados vestíbulos dos imortais!
> E um dia eu o farei pagar por essa busca impiedosa,
> Por forte que ele seja; e tu, acode aos mais jovens!"[909]

Zeus fica abismado com tamanha habilidade de Hermes no trato do negócio. Perante tamanha desfaçatez de Hermes, Zeus ordena que ele o conduza ao local onde estão ocultados os bois.

Apolo ficou encantado com a criação do menino Hermes, a lira feita de um casco de tartaruga com a pele do boi e caniço. Foi então que Apolo resolveu trocá-la pelos bois roubados.

> "Matador de bois, industrioso incansável, amigo de festas,
> têm o valor de cinquenta bois essas tuas ocupações.
> Faremos já, tranquilamente, nossos acertos, penso eu.
> Agora vamos! Dize-me isto, industrioso filho de Maia:
> Acaso estas assombrosas habilidades te acompanham de nascença?
> Ou foi um dos imortais ou, então, dos mortais humanos que
> a ti concedeu magnífico dom e ensinou o divino canto?
> É assombroso esse som inaudito que estou ouvindo![910]

Hermes simbolicamente representa a inteligência industriosa e realizadora, representa também o comércio, no qual se faz necessário malícia para lidar com os enganadores e gerir a melhor compra. Sua representação está ligada à facilidade de ser corrompido. *Encontrar e achar são manifestações essenciais de Hermes.*[911]

> [...] Hermes significa igualmente *o intelecto pervertido. É o protetor dos ladrões* (DIES, 46-47), forma de perversão intelectual, que se encontra em todos os tipos de escroques, certa habilidade maliciosa e de astúcia.[912]

Na visão de Chevalier, *Hermes significa igualmente o intelecto pervertido. É o protetor dos ladrões*.[913] Com uma interpretação de fato relacionada com a astúcia e as habilidades intelectuais do deus. A partir desses conceitos é que

---

[909] Hinos Homéricos 2010: 434-436, v 334-364.

[910] Hinos Homéricos 2010: v 436-443.

[911] Kerényi 1994: 130

[912] Chevalier 2007: 487.

[913] Chevalier 007: 487.

se faz uma ligação com o comércio, por se tratar de uma troca na qual sempre se busca o lucro. O deus se vale de quaisquer artifícios para se ganhar.

> Se duas pessoas almejam um empreendimento em comum, elas gritam uma para a outra "Koinoz Ermhz", que significa mais "roubo em comum" do que achado em comum", e ainda mais provavelmente "achado e roubo em comum". No fundo, essa é a senha de qualquer empreendimento comercial. Até mesmo o mais honesto empreendimento se volta para uma terra de ninguém, um reino intermediário hermético, entre os limites fixos da propriedade onde ainda há o achar-e-roubar.[914]

A NOITE E OS EMBUSTES DE HERMES

Podemos fazer uma relação dos embustes de Hermes com a Noite: *Noite pariu hediondo Lote, Sorte Negra / e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos. / A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.* [915] Simbolicamente a Noite está ligada ao sono, aos sonhos e às angústias, à ternura e ao engano, portanto Hermes está referendado pela Noite, talvez, por isso, ter nascido à noite. Não é à toa que os aspectos mais sombrios de Hermes têm relações diretas com essa entidade.

> As noites eram frequentemente prolongadas segundo a vontade dos deuses, que paravam o Sol e a Lua, a fim de realizarem melhor as suas proezas. A noite percorre o céu envolta num véu sombrio, sobre um carro atrelado com quatro cavalos pretos, seguida do cortejo de suas filhas, as Fúrias, as Parcas. Imola-se a esta divindade ctônica *uma ovelha negra*.[916]

Existem alguns epítetos para o deus Hermes, que, de certa forma, constroem sua personalidade e demonstram funções a ele atribuídas. Vejamos: O vigilante Argifonte (Assassino de Argos), o Psicopompo (leva as almas ao mundo dos mortos) e outros. O Argifonte, como já fora mencionado, refere-se àquele que assassinou Argos, que era encarregado de guardar Io (amante de Zeus).

Hermes, porém, recebeu de Zeus a ordem de libertar Io, sua amante. Sobre a forma como Hermes se desembaraçou da tarefa, as lendas variam: ora se conta que matou Argo com uma pedra, atirada de longe, ora que o

---

[914] Kerényi 2015: 131.

[915] Hesíodo 117: v 211-214.

[916] Chevalier 2007: 639-640.

adormeceu ao som da flauta de Pã, ou então que o mergulhou num mágico sono, graças a sua varinha divinal. Como quer que seja, Hermes matou Argo. [917]

Hermes tem em sua essência uma representação de um deus de muitas configurações que, em tempos, se mostra sob as mais diversas condições: ora ele se eleva à condição de divindade ora ele demonstra um lado humano, muitas vezes representado durante à noite.

> "Hermes, por teres prazer em especial em servir de companhia
> para os mortais, sobre dares ouvidos àqueles que estimas,
> serve de guia ao monarca Troiano até às naus dos Aquivos,
> de forma tal que nenhum dos guerreiros Acaios o veja,
> té que ele chegue, afinal, à presença de Aquiles Peleio".[918]

As indagações que podemos responder para concretizar a relação de Hermes com a noite seria através da vivência, experimentar o silêncio da noite para podermos encontrar características do deus.

> Tudo é igualmente próximo, rente a nós e, contudo, misteriosamente remoto. O espaço perde suas medidas. Há sussurros e sons, e não sabemos onde estão ou que são. Nossos sentimentos também são peculiarmente incertos. Uma estranheza atravessa o que é mais docemente acolhedor, e o horrível excita e seduz. Não há mais distinção entre sem-vida e o vivo, tudo é, ao mesmo tempo, animado e sem alma, desperto e adormecido. O que o dia gradualmente aproxima e torna reconhecível emerge da escuridão diretamente.[919]

Quando conhecemos Hermes, trazemos conosco sua forma e vivenciamos o deus, encontramos diversos traços dele ao contemplarmos a noite. É bom saber que de fato não alcançaremos todos os traços do deus como desejamos, pois estamos falando de um deus hermético, cheio de interfaces, complexo.

É fato que não podemos limitar a representação do deus ou simplesmente estigmatizá-lo por essa ou aquela função, afinal, o mundo se move e, ao longo do tempo, essas realidades históricas também. Necessitamos perceber que a essência das coisas que estão sendo colocadas em cada sociedade é subjetiva. Portanto, o deus Hermes sempre será o

---

[917] Grimal 2000: 224.

[918] Homero 2001: 535 – v 334-338

[919] Kerényi 2015: 151.

multifacetado, mas com características diferentes em toda sua trajetória na cultura grega.

> Em seu modo de ser ele é uma realidade histórica, que não pode, de modo séria e honestamente histórica, ser remetido a algo mais: nem a um conceito, uma "força", um "espírito" – espírito de sepultura ou de indicador de caminho -, nem sequer a uma ideia de Hermes revelou-se correta pela interpretação dos textos, mas não mostrou ser aquela "totalidade", que seria a única "verdadeira".[920]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alan. (2007), (José Olympio).Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. 21ª Ed. Rio de Janeiro.

Grimal, Pierre. (2000), Dicionário da Mitologia Grega e Romana. (Bertrand Brasil) 4ª ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro.

Hinos Homéricos. (2010), Tradução, notas e estudo / Edvanda Bonavina da Rosa [et al.]; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. – São Paulo.

Hesíodo. (2003) *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Estudo e tradução de JaaTorrano.(Iluminuras)5ª ed. São Paulo.

Kerényi, Karl. (1994) Os Deuses Gregos. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Ed. Cultrix LTDA. São Paulo.

Kerényi, Karl (2015), Arquétipos da Religião Grega. Tradução de Milton Camargo Motta. Rio de Janeiro.

Homero. Ilíada. (2009),Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro.

[920] Kerényi 2015: 148.

PULCHRA COLAHUS